

Pedro Pablo Delgado García

Florencio Moreno Godino,
Bohemio y periodista: La narrativa
breve en la ilustración artística
(1882-1907)

Director/es

Ezama Gil, M^a Ángeles

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

FLORENCIO MORENO GODINO, BOHEMIO Y
PERIODISTA: LA NARRATIVA BREVE EN LA
ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA (1882-1907)

Autor

Pedro Pablo Delgado García

Director/es

Ezama Gil, M^a Ángeles

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Literaturas Hispánicas

2020



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

FLORENCIO MORENO GODINO,
BOHEMIO Y PERIODISTA: LA NARRATIVA BREVE EN
LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA (1882-1907)

Autor:

P. Pablo Delgado García

Directora:

María Ángeles Ezama Gil

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Literaturas Hispánicas

*El cuento es el matiz. Y solo una civilización refinada, llena de experiencia,
puede aprender a captar y expresar los matices*

Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*

CORDIALES AGRADECIMIENTOS

Antes de dar paso a las páginas de esta presente investigación cabe verter unas sinceras palabras de agradecimiento para aquellas personas que de una u otra forma contribuyeron a alcanzar esta feliz cima. Así, y primero, es justo agradecer a M^a Ángeles Ezama directora y experimentada profesional en los estudios del cuento, que durante estos años de aventura morenogodiana, mostró no poco e irresoluto entusiasmo por la historia y obra de un autor que ya conocía de soslayo. Con María Ángeles nos cupo aprender cuán duro puede ser una investigación de esta índole, y sin cuyos impulsos, consejos, aportes y correcciones, no habría sido posible conducir a buen puerto la tarea.

Luego al librero Javier Cinca —‘Viriato’ para los amigos—, verdadero heredero de esa noble tradición de los libreros-editores que antaño tanto hicieron por la bohemia, pues él apostó por llevar a cabo la moderna reedición de *El último bohemio* (1908), ahora titulado *El sol de la bohemia y sus satélites* (2013) con su sello editorial ‘Libros del Rescate’; también a Pablo Parra presidente de la ALVADA, y de cuyos anaqueles salieron no pocos volúmenes que sirvieron de imprescindible herramienta en esta lid contra el Tiempo y la Memoria literaria; así como al señor Vicente Fernández, jefe de estudios del turno de tarde del Instituto San Isidro, que pese a no hallar información sobre Moreno Godino, tuvo a bien atendernos e informar con entusiasmo del funcionamiento de dicha institución durante los años centrales del siglo XIX.

Y por último a Clara Arregui y familia que en los momentos de guardia baja, estuvieron allí para no dar pábulo a retraimientos estériles. A todos... mil gracias.

Fdo. *El doctorando*

ÍNDICE

ABSTRACT.....	11
RESUMEN	13
INTRODUCCIÓN.....	15

CAPÍTULO I: DESCUBRIENDO A F. MORENO GODINO.....19

1.1. EL ORIGEN OSCURO	19
1.2. EL FINAL DE UNA VIDA: MORENO GODINO ENTRE 1900 Y 1907	28
1.3. MADRID COMO ESPACIO URBANO EN SUS ANDANZAS BOHEMIAS	31
1.4. TRAYECTORIA LITERARIA	36
1.5. EPISODIOS ANECDÓTICOS	43
1.5.1. Dimes y diretes con Peña y Goñi	50
1.6. LOS ESPACIOS DE REUNIÓN DE MORENO GODINO: TERTULIAS DE CAFÉS Y TEATROS	56
1.6.1. Los cafés literarios	56
1.6.2. La Tertulia de la Zarzuela o de Gaztambide.....	67
1.7. EPÍLOGO A LA BIOGRAFÍA	69

CAPÍTULO II: BOHEMIA Y LITERATURA DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX

HASTA LOS INICIOS DEL XX.....73

2.1. EL BOHEMIO Y LA VIDA BOHEMIA	73
2.2. LA BOHEMIA	76
2.2.1. El desarrollo del escritor y la bohemia en el siglo XIX.....	79
2.2.2. El epifenómeno de <i>El último bohemio</i>	89
2.3. LAS TRES ETAPAS HISTÓRICAS DE LA BOHEMIA	92

2.3.1. Algunos apuntes sobre la primera generación	95
2.4. GALERÍA DE RETRATOS.....	99
2.4.1. Obras representativas de la literatura de índole bohemia en la primera generación.....	123
 CAPÍTULO III: PRENSA Y LITERATURA DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX	
HASTA LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX	133
3.1. EL PERIODISMO: UN MODO DE VIDA COLINDANTE AL DEL ARTISTA LITERARIO	133
3.1.1. La situación del escritor-periodista hasta la profesionalización del sector.....	142
3.2. ANTECEDENTES DE UN MARIDAJE COMPLICADO: LITERATURA Y PERIODISMO	146
3.3. PACHECO, SELLÉS Y FLÓREZ: EN DEFENSA DE UN GÉNERO LITERARIO.....	151
3.4. LA FIGURA DEL PERIODISTA: DEL SACERDOCIO A LA PROFESIONALIZACIÓN	157
3.5. EL DESARROLLO DE LA PRENSA EN EL SIGLO XIX: DIARIOS Y REVISTAS	165
3.5.1. Prensa de partidos	167
3.5.2. Periódicos de empresa	171
3.5.3. Prensa satírica.....	175
3.5.4. Las revistas ilustradas	178
3.6. LA <i>ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA</i> , «OBRA MAGNA» DE DOS EDITORES CON MUCHO PESQUÍ	182
3.6.1. La obra narrativa de Moreno Godino en la <i>Ilustración Artística</i>	184
3.6.2. Al margen del cuento: otros géneros practicados por Moreno Godino en la <i>Ilustración Artística</i>	186

CAPÍTULO IV. A CUENTAS CON EL CUENTO: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	191
4.1. EL RELATO BREVE EN EL SIGLO XIX: <i>Terminología, definición, finalidad</i>	191
4.2. ORIGEN E HISTORIA DEL CUENTO LITERARIO MODERNO.....	195
4.3. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL CUENTO LITERARIO Y LA PRENSA	207

CAPÍTULO V. LA NARRATIVA BREVE DE MORENO GODINO EN LA *ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA*

(I). CUENTOS HÍBRIDOS. CUENTOS EN VARIANTES. TEMAS.	213
5.1. CUENTOS HÍBRIDOS.....	213
5.2. CUENTOS EN VARIANTES	215
5.3. TEMAS	227
5.3.1. Cuentos de amor	230
5.3.2. Cuentos de ficción histórica.....	237
5.3.3. Cuentos humorísticos y paródicos	242
5.3.4. Cuentos maravillosos y fantásticos	245
5.3.5. Cuentos morales	252
5.3.6. Cuentos de anécdota.....	255
5.3.7. Cuento policíaco.....	256

CAPÍTULO VI. LA NARRATIVA BREVE DE MORENO GODINO EN LA *ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA*

(II). TEMAS. ESTRUCTURA. NARRADOR Y DISCURSO.	259
6.1. ESTRUCTURAS DE LA NARRACIÓN	259
6.1.1. Inicio de la narración.....	259
6.1.2. Desarrollos y desenlaces	263
6.2. TIEMPO	268
6.2.1. Tiempo interno: orden y duración del discurso.....	268
6.2.2. El tiempo externo	274

6.3. EL ESPACIO	275
6.4. LA VOZ NARRATIVA	280
6.4.1. Extradiegético-heterodiegético	281
6.4.2. Extradiegético-homodiegético	285
6.4.3. Intradiegético-heterodiegético.....	287
6.4.4. Intradiegético-homodiegético	288
6.4.5. Citas y referencias literarias	292
6.5. LA CONFIGURACIÓN DEL DISCURSO.....	300
 CONCLUSIONES	311
BIBLIOGRAFÍA.....	317
APÉNDICE I	357
APÉNDICE II	369
APÉNDICE III	387

ABSTRACT

This work is the final synthesis of a careful study on the short narrative work (short stories and nouvelles) of one of the most representative writers of the first Spanish bohemian generation: Florencio Moreno Godino (1829-1907). He was a journalist writer, therefore most of his works were published in the pages of newspapers and magazines. This research was made by compiling his literary works and articles scattered throughout a multitude of headlines, which provoked double effort to gather them.

In this research, the biographical aspect of the author has been addressed first. Some anecdotal episodes typical of a prototypical member of the Bohemian brotherhood predominate in this part. In addition, the character has been contextualized at the phenomenon of Isabelline bohemia as well as the journalistic profession of the 19th century. Moreover, in the decades of the second half of the 19th century journalism was an activity more circumstantial than professional.

A whole chapter is dedicated to the state of the issue in the literary tale, and its history, where some of the most important studies on this genre are exposed.

Therefore, this research focuses on the author's stories and novels tackling them from a narratological perspective. To get this purpose some canonical authors are followed as G. Genette or S. Chatman supporting them with the historical positivist method.

The investigation ends with two annexes: the first one a transcription of Moreno Godino's letters preserved in the National Library and the second one, a catalog of those works published in different periodicals media where the author printed his signature.

Keywords: Florencio Moreno Godino, bohemian, XIX century, short stories, nouvelles, journalism.

RESUMEN

El presente trabajo supone el fruto de un detenido estudio sobre la obra narrativa corta (cuentos y *nouvelles*) de uno de los escritores más representativos de la primera generación bohemia española: Florencio Moreno Godino (1829-1907). Fue este un escritor periodista y por ello casi la totalidad de sus trabajos se encuentran publicados en las páginas de diarios y revistas, razón que suponía un esfuerzo doble al tener que rastrear y recopilar sus trabajos literarios y artículos desperdigados por multitud de cabeceras.

En esta investigación se ha abordado primero el aspecto biográfico del autor, donde predominan los episodios anecdóticos propios de un miembro prototípico de la hermandad bohemia. Además se ha contextualizado al personaje con el fenómeno de la bohemia isabelina así como con el oficio periodístico del siglo XIX, oficio que por aquellas décadas de la segunda mitad del siglo XIX se desempeñaba más de forma adventicia que profesional.

Aparte de dedicar un capítulo al estado de la cuestión del cuento literario, y su historia, donde se exponen algunos de los estudios más importantes sobre este género, se centra esta investigación en los cuentos y *nouvelles* del autor abordándolos desde una perspectiva narratológica siguiendo a autores canónicos como G. Genette o S. Chatman ciencia que hemos apoyado con el método positivista histórico.

Finaliza la investigación con dos anexos: el primero una transcripción de las cartas de Moreno Godino conservadas en la Biblioteca Nacional, y el segundo, un catalogo de aquellas obras publicadas en diferentes medios periódicos donde el autor dejó rubricada su firma.

Keywords: Florencio Moreno Godino, bohemia, siglo XIX, cuentos, novelas cortas, periodismo.

INTRODUCCIÓN

Partamos de una premisa: la de la importancia crítica que los autores secundarios o ‘marginales’ tienen para entender realmente cómo es o era el panorama literario de una época; pues ocasionalmente tales autores conllevan los nuevos postulados artísticos que posteriormente se convertirán en renovada y triunfante estética, además de constituir el cuerpo creativo de la atmósfera cultural del momento, donde los grandes autores son tan solo su cabeza. Estos autores secundarios que a la postre acaban diluyéndose en las páginas de los manuales científicos, en su día fueron los auténticos cimientos de la balumba editorial contemporánea; por ello también aportan tanto o más reveladores datos sobre costumbres, actitudes e incluso anécdotas de la obra y vida de los artistas principales. Y esto es lo que sucede precisamente con uno de esos escritores secundarios: Florencio Moreno Godino.

Este popular literato de la segunda mitad del siglo XIX, de fama y costumbres bohemias —que nunca golfemias—, lució hasta su muerte la gracia e indolencia de toda una generación; además, su cordial trato, junto a su saber, lo llevaron a codearse con lo más granado y pintoresco —por arriba y por abajo—, del panorama cultural de la España del momento. La verdad de esta afirmación se confirma en cuanto prestamos atención a toda la panoplia de testimonios que, contemporáneos de Moreno Godino, vertieron en artículos, semblanzas, novelas, etc., al respecto de este.

Este proyecto tiene su génesis en el Trabajo Final de Máster que se realizara en 2012 como conclusión del ‘Máster en Estudios Hispánicos: Lengua y Literatura’, bajo el rubro *Florencio Moreno Godino: tras los papeles de un literato olvidado. Estudio y edición de ‘El último bohemio’* —bajo la tutela del doctor Calvo Carilla—, y que consistió en un primer acercamiento a la biografía del autor así como al fenómeno de la bohemia, culminando con una edición crítica de la novela póstuma del escritor, *El último bohemio: historia verídica* (1908), la cual vería la luz un año más tarde con la editorial Sindicato de Trabajos Imaginarios bajo el título *El sol de la bohemia y sus satélites*. La importancia de este trabajo dimana de que *El último bohemio* cabe entenderlo hoy como un testimonio especial de nuestra literatura, donde se novelan las aventuras y desventuras de un cenáculo de bohemios que existió realmente y cuya cabeza señera fue Pelayo del Castillo.

Además, como trabajo colateral a este, he realizado un artículo titulado “La figura femenina en la bohemia”, donde se abordan asuntos como la mujer en la literatura bohemia, la mujer según la crítica en el contexto bohemio y antibohemio, o los escenarios de la sicalipsis y el inicio de la emancipación de la mujer, cuestiones estas que parten de muchos de los datos extraídos en los años de esta investigación, pero que por cuestiones temáticas no encajaban en los renglones aquí presentes. De tal suerte que espera su publicación en la revista literaria *El Eco de los Libres: Revista de Cultura y Pensamiento Crítico*, de ‘El Ateneo Jaqués’, cuyo próximo número, aún en preparación, será un monográfico sobre la bohemia literaria española.

Con esta investigación venimos a vindicar la memoria de Moreno Godino, y su más que aceptable trabajo literario que, lamentablemente, se halla disperso por la prensa, pero que visto en conjunto contradice aquella malediciente fama de holgazán con la que algunos le tildaron en vida. Para su identificación y clasificación se han rastreado tanto aquellos documentos que pudieran arrojar algo de luz a su vida a través de obras de autores secundarios, enciclopedias, etc., como —y sobre todo—, las hemerotecas y archivos, especialmente virtuales (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica, ARCA, GICES.XIX y otros), sin por ello desdeñar las físicas como la Biblioteca Nacional. Cabe advertir, sin embargo, que no han sido pocas las dificultades de trabajar con el material periodístico, pese a las hemerotecas digitales, porque el material es amplio y diverso, y pese a la digitalización el escaneo por OCR no siempre resulta fiable. Por ello estamos seguros de que en el futuro aparecerán nuevos títulos que sumar a este listado.

La metodología seguida parte de una labor positivista de recopilación de los datos tanto para la biografía como para la obra, que complementamos con la ciencia de la narratología para el estudio detenido de los aspectos formales del cuento.

Respecto a los objetivos que se han perseguido en esta tesis, y que iremos desgranando poco a poco en los sucesivos capítulos, han sido los siguientes:

1º. Hemos arrojado más de luz a la biografía del ilustre escritor bohemio, gracias al cotejo de nuevas fuentes primarias —principalmente contemporáneas del autor— tales semblanzas, artículos, prólogos, referencias biográficas en obras literarias, etc. Hemos valorado aquí dichas fuentes primarias, sobre otras, debido a la escasez de datos autenticables del personaje, lo que a su vez nos ha inclinado a recopilar multitud de

anécdotas, debido a que pudiendo ser más o menos exactas, no dejan de ser comentarios que del autor hicieron aquellos que le conocieron.

2º. También hemos contextualizado el mundo de la bohemia literaria al que dedicamos el capítulo II. Allí respondemos a preguntas que por lo sencillo no dejan de ser trascendentales: ¿qué era realmente la bohemia?, y ¿qué significaba ser un bohemio? A partir de ahí se desarrolla un estudio histórico basado en fuentes testimoniales y actuales que sirve para construir nuestra hipótesis sobre las características de la bohemia española, sus generaciones, destacados representantes, así como las principales obras que abordaron la cuestión, poniendo especial énfasis en la generación del periodo isabelino español, ya que fue aquella en la enmarcamos a Moreno Godino.

3º Como escritor en la prensa que fue Moreno Godino, no podíamos dejar de lado la cuestión del periodismo en el siglo XIX. Así que en el capítulo III comenzamos señalando el oficio del *reporter* y sus cercanías a la bohemia, mas lejos de detenernos allí también abarcamos asuntos de índole específica para la profesión: la evolución de esta durante el siglo XIX, la relación de la literatura con el periodismo, los discursos que sobre el género periodístico realizaron ilustres de las letras, etc. Además damos un repaso a las modalidades de diarios y revistas de la época, y sus principales cabeceras, para acabar el capítulo centrándonos en las revistas ilustradas y, al final, cerrarlo con la obra de Moreno Godino para la *Ilustración Artística*, donde desgranamos datos sobre la variedad de géneros trabajados por este, más allá del cuento literario que estudiamos más adelante.

4º También hemos creído necesario realizar un estado de la cuestión sobre el cuento literario, que nos sirve para tomar perspectiva del fenómeno de la narración corta durante el siglo XIX, y su vinculación con las publicaciones periódicas como soporte de difusión. Este capítulo se justifica en base a que Moreno Godino fue mayoritariamente un autor de cuentos y novelas cortas, y estos textos fueron lo que principalmente publicó en la *Ilustración Artística*. Por todo esto se hacía necesario realizar un estudio diacrónico del cuento literario en la prensa partiendo de las tímidas, pero evidentes, manifestaciones del género en la prensa del siglo XVIII, su desarrollo durante el romanticismo hasta los años de 1860, y por último la evolución posterior, momento de la decisiva consolidación del género, a partir del realismo y corrientes finiseculares.

5º. Abordamos el asunto principal de la investigación que es el estudio y análisis de los cuentos y *nouvelles* del autor madrileño en la *Ilustración Artística*, aunque debido

a la extensión del asunto, este objetivo lo hemos detallado en dos capítulos: el quinto y sexto.

Así, en el quinto atendemos a particularidades como los cuentos híbridos es decir aquellos que por sus características se hallan muy cercanos al artículo de costumbres, corriente de la que Moreno Godino es heredero en parte; también reparamos en la reelaboración de algunos textos para una nueva publicación, práctica común de la época entre los escritores. Terminamos el capítulo realizando una clasificación temática de los cuentos que nos servirá para destacar los temas y motivos más comunes de la obra de Moreno Godino, y su contextualización con la sociedad de entonces.

En el capítulo sexto el objetivo ha sido analizar los aspectos internos del cuento con las herramientas ofrecidas por la narratología a partir de autores como G. Genette, S. Chatman, M. Bal y otros, los cuales han permitido descubrir rasgos y singularidades de la poética del autor: así cuestiones como el uso y predominancia de las voces del narrador, el espacio de desarrollo de las tramas, o el tiempo interno y externo del relato son detenidamente analizados par poder concluir algunas de las principales características de la técnica narrativa de Moreno Godino.

6º Por último, y por medio de los apéndices, primero damos luz al lado más íntimo y humano del autor reproduciendo el texto de las cartas manuscritas que de Moreno Godino se conservan en la Biblioteca Nacional, acompañadas de una serie de anotaciones y comentarios que permiten contextualizar parte del capítulo biográfico; en el segundo apéndice añadimos una base catalográfica de la obra del autor en prensa que pueda servir para ulteriores trabajos de índole académica o editorial; y en el tercer apéndice se añade un listado de obras dramáticas, y publicaciones o colaboraciones en libro que del autor hemos podido hallar.

CAPÍTULO I. DESCUBRIENDO A F. MORENO GODINO

Se llamaba don Florencio Moreno Godino —aunque sus amigos le llamaban *Floro Moro Godo*— y en Madrid gustaba trasnochar, lucir capote, fumar en pipa y tañer su pluma por unos ochavos; se decía de él que era más bien bajo que alto, de frente despejada, pelo negro y mirada viva, algo descuidado en el vestir, pero con cierto porte y ademanes aristocráticos.

Fue literato, periodista, autor dramático y bregó contracorriente en la capital de nuestro reino allá por la segunda mitad del siglo decimonono. Julio Nombela —gran pluma periodística de finales de aquel siglo romántico, convulso y lírico— dijo de él que «si sus pocas y dispersas obras pudieran reunirse en un volumen, sería considerado como uno de los escritores más cultos y de más talento del siglo XIX» (Nombela, 1976: 493). Moreno Godino alcanzó entre sus contemporáneos gran respeto, llegando a ser considerado como el máximo exponente, casi una suerte de cabeza espiritual, de la bohemia española, mucho antes de que hicieran acto de presencia figuras como la de Alejandro Sawa.

1.1. El origen oscuro

Si bien en todas las referencias que recogen los frugales datos de su biografía se hace constar que Florencio Moreno Godino nació en Madrid en 1829 (Cejador y Frauca, 1918: 137-139), revisando los textos de época hallamos incoherencias.

Para empezar, es importante advertir que la primera cita que señala a 1829 como año del natalicio aparece en la segunda edición de *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles* (1904); segundo, si atendemos a lo que referían las necrológicas de los principales periódicos de la época —*El Imparcial* o *El Liberal*—¹, se le hacía constar a su muerte con 80 años, por lo que Moreno Godino habría tenido que nacer hacia 1827, salvo por una excepción en *Las Provincias: Diario de Valencia*: «Florencio Moreno Godino tenía setenta y ocho años. Hacía tres que fue atropellado por un tranvía y desde entonces se encontraba en el Hospital Provincial» (Anónimo, 1907c: 1). Sobre la fuente de la edad cabe colegir saliera de una interesante semblanza de Moreno Godino en la antología *La rosa: manojos de la poesía castellana* (1892), donde se consigna que «Don Florencio Moreno Godino nació en Madrid en 1827» (Pérez de Guzmán, 1892: 185). Con esto se infiere que la gran mayoría de periódicos se habrían

¹ (Anónimo, 1907a: 1); y (Anónimo, 1907b: 3) respectivamente.

basado en dicha fuente —por otro lado primera en indicar el año de su natalicio—, y cuya información entendemos ofreciera el mismo Moreno Godino para tan elegante antología, en una época donde todavía no necesitara jugar al despiste con su edad.

Pero estas discrepancias de más menos dos años resultan todavía mayores cuando se contrastan con testimonios como aquel de la noticia de su atropello. En la noche del 6 de abril de 1904 Moreno Godino sufrió un accidente provocado por un coche de punto a la salida del Fornos, y el periódico *El Liberal* haciéndose eco del mismo apuntó lo siguiente: «En la calle de Alcalá frente al café de Fornos, un carruaje de punto atropelló al señor Moreno, que cuenta en la actualidad con ochenta y dos años —habría nacido en 1821—, derribándole al suelo» (Anónimo, 1904a: 2). Y tampoco podemos obviar el dato que arroja Alonso Zamora en su trabajo sobre Valle-Inclán y la *Fundación San Gaspar*, donde se conserva una carta de solicitud de socorros para el año 1902 —que no hemos podido cotejar— en que según este «Florencio Moreno pide estrictamente el socorro, se declara escritor y en posesión de setenta y nueve años de edad. Tan solo adjunta a su instancia una nota, redactada muy familiarmente, en la que avisa que se ha mudado de casa» (Zamora Vicente, 1995: 468), información que de nuevo no abala la fecha de 1829 como natalicio, y la adelantaría hasta 1823.

Y todavía más en una carta que envió Moreno Godino al director de *El País* en mayo de 1907 afirmaba contar con 86 años de edad: «Hasta el último cambio político tuve una Pensión en el Ministerio de la Gobernación; pero el actual señor ministro ha tenido a bien suprimirla. Unido esto a mis ochenta y seis años de edad, y a hallarme enteramente baldado, espero morir dentro de algunos días [...]» (Moreno Godino, 1907: 3) por lo que según su propio testimonio habría nacido en 1820. Dicha información, al menos, podría parecer reforzada con otras afirmaciones, que de soslayo, el propio literato testimonió en una semblanza a propósito de Matilde Díez publicada en *La Ilustración Artística*. Allí el escritor da cuenta a los lectores de cómo conoció a dicho personaje (nº 1103, 1903: 126-127) ².

Hace muchos años, tantos, que no recuerdo la fecha, era yo niño, y por relaciones de familia solía concurrir a fiestas infantiles que daba un ex covachuelista bien acomodado, llamado D. Antonio Luceño, que habitaba en una casa (que aún subsiste) situada en la calle Isabel la Católica, en que

² Las referencias y citas que de Moreno Godino se obtienen a través de la *Ilustración Artística*, debido a la cantidad de ejemplares revisados se consignan de forma especial mediante: nº de ejemplar, año y página, pudiéndose consultar en el apéndice II.

estuvo el último tribunal de la Inquisición³ [...] La última que recitó fue una niña de siete a ocho años de edad, pequeña, gruesecita, rubia, agraciada, blanca y pálida como una azucena; y recitó nada menos que «La Fábula del Genil», de Espinosa, escrita, como es sabido, en innumerables octavas reales. Yo entonces no pude juzgar las precoces excelencias de la dicción de aquella niña; pero sí recuerdo que los concurrentes se la comieron a besos y que los niños sentimos mucha envidia. A mí lo que más me impresionó fue su voz; era una voz dulce, sonora, halagüeña, que daba a los endecasílabos una cadencia enteramente musical; tanto, que después de transcurridos bastantes años, al oírla por segunda vez, la recordé en seguida (*Ib.*: 126).

De Matilde Díez sabemos, por un artículo en *La Ilustración Española* (Lustonó, 1899: 74-75), que nació en 1818; también encontramos referencias suyas actuando en 1835 como actriz principal, y junto a Julián Romea, en la obra de Eugenio Ochoa *Incertidumbre y amor* estrenada en el Teatro de la Cruz el 1 de junio de 1835⁴. Conociendo estos datos resulta a todas luces imposible que Moreno Godino, de haber nacido en 1829, hubiera conocido a Matilde Díez de niña; mientras que, adelantando el nacimiento del literato a 1820, los datos referidos en la semblanza cobrarían sentido.

En esta línea cabe recordar un par de referencias que el mismo Julio Nombela dejó escritas en su obra *Impresiones y Recuerdos* y que apuntan también a que el literato murió con más de ochenta años.

Se pasaba las noches callejeando y los días durmiendo en míseras casas de huéspedes, y con todo eso, vivió más de ochenta y cinco años [...] Floro Moro Godo, de quien algo hablé en la parte anterior, y que falleció en 1906 o 1907 a los ochenta y cinco años en un hospital de Madrid... (Nombela, 1976: 725).

Sin embargo, en contra del adelantamiento de su fecha contamos con la normalización de la fecha (1929) en las reseñas del siglo XX: véase el índice de *Seudónimos de escritores españoles* de Maxiriarth (1904); el tomo VIII de la *Historia de la Lengua y Literatura castellana* de Cejador y Frauca (1918); o el tomo XXXVIII de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* de Espasa (1918), amén de la antes citada noticia de *Las Provincias: Diario de Valencia*.

³ Hay constancia de que en dicho edificio existió un salón de baile con el nombre de ‘Salones de la Inquisición’, C/ Isabel la Católica, nº 4 principal. (Cambroner, s.a.: 46). Cabe la posibilidad de que la casa de Antonio Luceño no fueran sino los referidos *Salones*.

⁴ El autor del drama, Eugenio de Ochoa, dedica esta obra precisamente a los dos actores mencionados «A la señorita Doña Matilde Díez y a mi amigo don Julián Romea, mi primer ensayo dramático *Incertidumbre y amor*» (Ochoa, 1835: 4).

Pero incluso si volvemos a las semblanzas literarias, además, hallamos una donde parece que sí cabría pensar que el autor hubiera nacido en 1829 —o tal vez 1827—; se trata de la dedicada a Severo Catalina. En dicho artículo se presenta una escena donde el autor se hace acompañar del malogrado Iza (1830-1851), de Luis Loma y Corradi (1829-1891) y Luis Rivera (1826-1872), todos ellos jugaban juntos al billar en un piso principal de la Puerta del Sol, subrayándose bien que eran «un grupo de jóvenes —él está implícito—, de los cuales el mayor apenas frisaría en los dieciocho años» (nº 934, 1899: 747). Estaríamos aquí, ahora sí, con un grupo cuyo margen de edad coincidiría con el dato referido por el testimonio del narrador.

También que de Moreno Godino, en una pronta crítica publicada en el folletín de *La Esperanza* respecto al estreno oficial de *Luchas de amor y deber*, se dijera del autor: «No creemos que se deba desalentar a los jóvenes» (Anónimo, 1853: 1), parece avalar la hipótesis de 1829 o 1827 como su nacimiento.

Pero, si el año del natalicio está cuajado de interrogantes no ocurre lo mismo con el día de su natalicio, gracias a una mención del propio Moreno Godino donde afirmaba de soslayo que nació un 7 de noviembre:

En mi casa hay desde hace mucho tiempo una criada, especie de espectro, que habla muy rara vez, y cuando lo hace es tan lacónicamente como el Grimaud de los Tres Mosqueteros. No he oído más que tres veces el metal de su voz (¡esto de metal!), y siempre me ha sucedido alguna desgracia. El 7 de noviembre del año antepasado, día de mis días, me dijo «¡muy felices!» Y por la tarde me salió una cana en el bigote... (Moreno Godino, 1868a: 2).

De los datos aportados cabe colegir que tal vez aumentarse la edad no fuera más que un artificio del literato para justificar unas veces el carácter testimonial de una semblanza como la de Matilde Díez, que de otra forma no hubiera podido redactar como personaje-testigo; tal vez otras no fueran sino pícara estrategia de bohemio para obtener la concesión de algún tipo de pensión oficial, o puntual, como las de la *Asociación de Escritores* señalada en sus epístolas⁵, pero lo cierto es que la vida y personalidad de nuestro escritor bohemio, como casi todo lo referente a él se tiñe de claroscuros: los jirones de su vida hay que buscarlos de forma casi detectivesca entre aquellas crónicas,

⁵ «Tengo entendido que la *Asociación* no está mal de fondos, y no lo emplearían mal en un escritor octogenario que está con un pie en la sepultura» (Carta de Moreno Godino al sr. José Castillo y Soriano [B.N. 12971⁶⁷ (63)], marzo 19). Carta posiblemente de marzo de 1904 donde podemos observar cómo hasta en la intimidad Moreno Godino ya porfiaba que era octogenario.

noticias o retazos de obras que, de una u otra forma, dejaron constancia de sus pasos para que nuevas generaciones pudieran así recordarle.

* * *

Por lo que atañe al lugar de nacimiento de Moreno Godino, todas las referencias de aquella época coinciden en señalar que fue Madrid. No parece haber duda a este respecto; de hecho el mismo escritor lo afirma en uno de los capítulos de su crónica de viajes “Viaje a Andalucía” publicado en el *Gil Blas*:

¡Qué triste es un viaje, sobre todo en los primeros momentos, cuando aún no hemos abandonado los lugares en que hemos vivido mucho tiempo, y cuando, como a mí me sucedía, se deja el país natal... ¡Oh, paisanas mías! (yo soy de Madrid) si tenéis paciencia de leerme, no os disgustéis conmigo (Moreno Godino, 1868b: 3).

Asunto muy otro es el de aquellas referencias que difunden el rumor de un supuesto origen aristocrático. Juan López Núñez —gran cronista de la bohemia de aquellos años— mencionó que era hijo de «una de las damas más aristocráticas y linajudas de su tiempo» (López Núñez, 1934: 6), que «por miedo al escándalo u otras razones de índole privada le había hecho criar lejos de ella, entregándolo a manos mercenarias de gente cuyo silencio compró a peso de oro» (*Ib.*: 6), y bajo el acuerdo de que «no cuidase de enviarle periódicamente dinero que él gastaba en unas horas» (*Ib.*: 6).

Esta idea, que según parece debió ser *vox populi* en los círculos cercanos al escritor, también se manifiesta en la reseña de la voluminosa *Historia de la Lengua y Literatura* de Cejador y Frauca: «Según decían hijo natural de una aristocrática dama, y mostrábalo, de hecho, en su porte, sentimientos e ideas» (Cejador y Frauca, 1918: 137). Los comentarios a tal murmuración no quedaban ahí, puesto que Enrique Pérez Escrich, en la descripción que hizo del bohemio en su novela *El frac azul*, señalaba lo siguiente:

El desaliño de su traje está reñido con sus modales y la nobleza de sus facciones. Muchas veces he creído que Floro tiene una renta, que oculta por lujo a sus amigos. Esto parece un contrasentido; pero es lo cierto que nunca he visto hombre más sereno ni que tenga menos recursos visibles para sufragar las necesidades de la vida. ¿Cómo subsiste Floro? Ni él mismo lo sabe; pero se le ve en todas partes; en los teatros, y en los toros, en los bailes, siempre con la pipa en la boca, y con la mayor tranquilidad en el semblante (Pérez Escrich, 1874: 171-172).

Mas pese a todas estas referencias resulta imposible certificar si hubo algo de verdad en todo ello, o si se trató simplemente, de una leyenda urbana —todo apunta a que sí— a tenor de la referencia que hallamos en *El Diario Oficial de Avisos* donde se cita al autor pleiteando con sus primos por la herencia de una tía:

D. Juan Ignacio Crespo, juez municipal e interino de primera instancia del distrito de la Universidad de esta capital: por el presente segundo edicto se anuncia la muerte intestada de doña Antonia Moreno Martín, natural de Illescas, vecina de esta corte, donde falleció el día 24 de julio, del año último, a los 74 años de edad, viuda de D. Cecilio Barago, de quien no dejó sucesión, hija de D. Juan y de doña Francisca, difuntos, y se llama a los que se crean con derecho á la herencia de dicha doña Antonia, para que comparezcan a reclamarla en este juzgado y escribanía del que refrenda, sitos en el piso principal del palacio de Justicia, dentro del término de veinte días, bajo apercibimiento de lo quo haya lugar, debiendo hacer presente quo durante el término del primer edicto, se han presentado, reclamando dicha herencia D. Florencio Moreno y Godino, D. Julián y D. Santos Moreno Mingo y don José Miguel Collado Gascón, como marido y legal representante de doña Hilaria Moreno y Mingo, sobrinos carnales de la difunta doña Antonia Moreno. Dado en Madrid a 17 de enero de 1882 — Juan Ignacio Crespo—. Ante mí, Felipe López. (Anónimo, 1882a: 1).

Curiosamente ese mismo año Moreno Godino viajó a la capital francesa para establecerse unos meses: seis en total, de ello hay varios testimonios en los periódicos, lo que nos induce a pensar que Moreno Godino debió cobrar la parte correspondiente de dicha herencia.

Por ejemplo hay una primera referencia en *El Imparcial*, donde un redactor afirma haberse encontrado la noche anterior con Moreno Godino en París: «Que también viene a respirar los aires de civilización y de tempestad que aquí se respiran» (Frías, 1882: 4). Y el 23 de junio en *La Crónica Meridional* se informaba: «Dice *Rabagas*: —Ha llegado a París el Rey de la Bohemia [...] nuestro compatriota el distinguidísimo escritor y celeberrimo madrileño Florencio Moreno Godino [...] Por eso en cuanto sus ahorros (no sé si se ofenderá) se lo permiten viaja cómo pudiera hacerlo un gran señor⁶. ¿A qué ha venido aquí? ¡A nada! ¡A pasar una temporada en París» (Anónimo, 1882b: 3). Aunque se equivocaba el tal *Rabagas* porque Moreno Godino había escrito y publicado ya sus dos crónicas.

⁶ Además Moreno Godino había comenzado a colaborar con la *Ilustración Artística* pues ya había publicado “La momia de Pedro Azua” en mayo, y se estaba publicando su *nouvelle* “¡Fatalidad!” (mayo-junio). Sin duda 1882 fue un año de bonanzil para el madrileño.

Sobre el final de dicha estadía sabemos que se produjo en octubre, pues el 25 del mismo se informaba de su regreso: «Han llegado a esta capital [Madrid], procedentes de París y Zaragoza respectivamente, los distinguidos escritores don Florencio Moreno Godino y don Leopoldo Alas *Clarín*» (Anónimo, 1882c: 3).

Así expuesto, más bien pensamos que Moreno Godino gustó de alimentar las habladurías —pues no hay constancia de que desmintiera tales rumores—, emulando así uno de los viejos tópicos de las novelas de folletín que tanto se prodigaron en la época. Ahora bien, pistas de su infancia podemos rastrear aquí y acullá por su obra. Por ejemplo en su libro de poesías líricas —y quizá la poesía lírica resulte más fiable que la propia ficción cuentística del autor—, confiesa en un lacrimógeno poema titulado “Los dos ángeles” (Moreno Godino, 1862: 89), una infancia difícil y falta de cariño, cuando no de desamparo:

Muy niño perdí a mi madre,
viví de mi padre lejos,
dos ángeles, mis hermanos,
niños volaron al cielo;
no tengo hogar, ni familia,
ni esperanza ni recuerdo.

Aquí se nos indica cómo la señora Godino causo deceso de la vida pronto, y como también dos hermanos del autor no llegaron a superar su infancia, aunque no queda muy claro si antes o después de la muerte de esta. Además el padre no parece que atendiera demasiado a su hijo por la razón que fuere, hipótesis que cobra fuerza si además nos atenemos a la forma en que la madre del autor recibió sus exequias según el poema “A mi madre” (*Ib.*: 44):

¡Ah ni una tumba en mi orfandad me queda
donde gemir mi mísera orfandad,
donde escuchar entre la muerte pueda
la sacrosanta voz de la verdad.
El túmulo que guarda tus despojos
no tiene cruz, ni losa, ni inscripción
donde el viajero al detener los ojos
te consagre un recuerdo, una oración;
donde el aura susurre una plegaria
al deslizarse en el espacio azul;
donde cuelgue una virgen solitaria

su blanco velo de flotante tul...
Mas tú tienes sepulcro. ¿A qué me aflijo
si vives en mi tierno corazón?
¡Y vale más el corazón de un hijo
que el mármol del soberbio panteón!

Por tanto que Moreno Godino fuera hijo de una aristócrata parece poco factible, y sí por el contrario un rumor más propio de los mentideros literarios que el mismo Moreno Godino, quizá, se encargó de alimentar con los años interpretando su papel de educado y altivo artista.

Sin embargo, algo en lo que coincidieron todos aquellos que lo rodearon, fue tildarle de perezoso y amigo de la noche. Véanse los siguientes ejemplos:

«Floro ha roto la lira, como él mismo ha dicho en su última composición, y se ha echado en brazos de la pereza» (Pérez Escrich, 1874: 168).

«De gran talento y superior pereza» (Nombela, 1974: 493).

«Y aún sería más conocido el buen *Floro* sin la perpetua enemistad en que ha vivido con el Sol, y que ha llegado a conquistarle también con el título de *el murciélago alevoso* con que le bautizó Eduardo Inza» (del Palacio, 1900: 6)⁷.

«El ilustre *Floro Moro Godo* salía de su casa al anochecer y no volvía hasta que salía el día» (*Kasabal*, 1904: 1).

«Así se explica la pereza de los escritores y aquel epifonema que se atribuye a Floro Moro Godo (Florencio Moreno Godino, el último bohemio de verdad) ¡Hay años en los que no está uno para nada!» (Anónimo, 1914a: 1).

«Hombre de verdadero mérito aunque bastante descalabrado» (Gutiérrez Gamero, 1926: 3).

«No estuvo nunca en un periódico donde se trabajara de día, pues este se había hecho para descansar, y la noche para trabajar, para vivir, y sobre todo, para pasear» (López Núñez, 1936: 6).

Y al menos en lo que respecta al trájín nocharniego el propio afectado no lo ocultaba:

Advierto a ustedes que nunca he sido jugador, aunque algunas veces he jugado más por distracción que por vicio, y hago esta advertencia para que

⁷ No pasa desapercibido que este sobrenombre que le puso el periodista, muy dado a embromar viniera sin lugar a dudas, inspirado por aquel poema del poeta agustino del siglo XVIII Fray Diego González “El murciélago alevoso”, que decía: «Aquí yace el murciélago alevoso/ Que al sol horrorizó y ahuyentó el día»; y el cual todavía era popular, y bien juzgado, en el siglo XIX a tenor del artículo que podemos leer en *El Semanario Pintoresco* de 7 de diciembre de 1845: «La célebre invectiva contra el murciélago alevoso, indica hasta qué punto había llegado a poseer y dominar nuestra lengua; prescindiéndonos de otras bellezas, nunca se acaba de admirar aquel torrente de elocución con que a pesar de sujetarse a las trabas que imponen el metro y el consonante, emplea tanta diversidad de verbos para manifestar una idea [...]» (Fernández y Navarrete, 1845: 386-387).

no se crea que descubro la hilaza. Sin embargo, en todas las vecindades en que he vivido, he tenido fama de ser aficionado a tirar de la oreja a Jorge⁸. ¿Y saben ustedes por qué? porque yo toda mi vida, hasta hace dos o tres meses, he tenido la inocente costumbre de trasnochar (Moreno Godino, 1888: 13).

Si bien esos dos o tres meses debieron ser paréntesis según se intuye de textos ulteriores como los siguientes:

Los trasnochadores de hoy, aparte de los que tienen ocupaciones a altas horas de la noche, como los redactores de los periódicos de la mañana, y algún resto de la antigua y buena bohemia, como el simpático Florencio Moreno Godino, no son ya personas distinguidas como las de otros tiempos (*Kasabal*, 1897: 627).

Y ya fenecido seguía recordándosele por las mismas costumbres: «Al viejo escritor lo conocía de vista era un viejecito de barba blanca mirada inteligente, bajito, limpio, afable y muy sordo. Trasnocababa. Gustaba de charlar en Fornos, de sus tiempos [...]» (*T.S.*, 1907: 2).

Otro aspecto de su vida fue su promoción en la Administración Pública, cabe entender que buscara cómodo peculio en alguna covachuela como tantos otros, o al menos eso se colige observando un dato que lo vincula brevemente al Estado. Pues el 14 de octubre de 1874, al incorregible bohemio se le otorgó un puesto en la Administración —en esos momentos bajo gobierno republicano—, y para más señas como oficial de la caja general de depósitos: «Ha sido nombrado oficial de la caja general de Depósitos con el sueldo de 12.000 rs., el conocido escritor D. Florencio Moreno Godino» (Anónimo, 1874a: 3)⁹. El bohemio se hacía mayor, y pese a haber rechazado varias veces un puesto en la Administración por parte del mecenas conservador González Bravo (Pérez de Gúzman, 1892: 184-185), quizá con el devenir y estertor de los años del Sexenio Revolucionario el peculio estable se tornara asunto apremiante¹⁰. Con respecto a la duración de su labor en la covachuela de segunda

⁸ Jugar a las cartas; «la expresión hace referencia a sacar el naípe de las manos tirando de sus esquinas con la fuerza o el ímpetu con que se puede tirar también de la oreja a alguien». Para más información véase: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/mayo_12/11052012_01.htm. Consultado 27 de octubre de 2016.

⁹ Unos días después, el 19 de octubre se concretaba sobre dicho puesto en el mismo periódico «se ha suprimido en la dirección de la caja general de Depósitos una plaza de jefe de negociado de segunda clase y se ha creado una de oficial de segunda clase, la cual se ha conferido a D. Florencio Moreno Godino» (Anónimo, 1874b: 2).

¹⁰ No resulta baladí este tipo de destinos ya no solo por contar con un sueldo estable —al menos mientras el político de turno estuviera en el poder— sino por la cantidad recibida, como bien estima Isabel R.

ninguna referencia posterior hallamos, por lo que es muy posible que no ocupara el puesto por mucho tiempo —tal vez el año de 1875—, y más si atendemos a que su nombramiento se produjo al final del efímero gobierno de la I República y que, como apuntara uno de los últimos cronistas que lo conoció en vida: «¡Ese sí que jamás se apuntó al sol que más calentara!» (Gutiérrez Gamero, 1933: 5).

Por tanto, vista su actividad bohemia y su más que seguro efímero paso por la Administración, no pueden sorprender todas las calificaciones que dedicaron al que fuera tildado del paradigma bohemio de aquella generación:

Llamado por sua camaradas *Floro Moro Godo*, autor de ingeniosísimos y escandalosos colmos y adivinanzas. Florencio Moreno Godino, sucio, hiperbólico, soñador, desprendido y liberal, decía de sí propio que era el rey de los bohemios... ¡El rey de los bohemios! ¡Triste majestad que falleció en el hospital después de haber publicado y cobrado como de limosna un artículo en *El Gráfico* del ilustre Burell...! (López Núñez, 1912: 1).

Testigo que ulteriormente recogería, y superaría, Alejandro Sawa en la bohemia intersecular. Así, en una época llena de clichés y prejuicios para los críticos de la época —y la gran mayoría de los presentes—, ser un bohemio con mayúsculas no era sino el oxímoron del trabajador.

Lunes. —¿Y Sawa? —A veces, al entrar al café del boulevard, es un poeta quien me recibe con esa pregunta [...] «Está en Madrid y no trabaja. Es un hombre que no trabaja nunca, en ninguna parte, en ningún modo. Parece que hubiera nacido en domingo. Su talento, en otro temperamento, en un cuerpo enérgico y sano, produciría muchísimo». [...] —¡Lástima que sea tan perezoso! (Gómez Carrillo, 1899: 90).

1.2. EL FINAL DE UNA VIDA: MORENO GODINO ENTRE 1900 Y 1907

Si los tiempos de hoy son malos para la cofradía de la pluma, peores fueron en aquellos años, donde ni los más conspicuos ingenios tenían asegurado el gozar de una vida desahogada. Por ejemplo, ni Pío Baroja pudo vivir por completo de su labor literaria durante varios años, lo cual le llevó a alternar las Letras con la dirección junto a su tía de una tahona¹¹ o trabajar en la editorial de su cuñado Caro Raggio (1917) donde

Chumillas el salario medio anual de un trabajador de oficio madrileño, entre 1870-1880, oscilaba entre las 320 pesetas de un peón hasta las 1320 pesetas de un maquinista-tipógrafo, mientras que el de un funcionario de segunda podía cuadruplicar el de los anteriores (Chumillas, 2002: 20).

¹¹ Pío Baroja sufrió no pocas anécdotas en dicha tahona, escribió allí su *Silvestre Paradox*, tuvo problemas con sus empleados llegando a ser acusado de explotador, incluso sufrió el desdén de escritores como Rubén Darío que llegó a afirmar con sorna que era «un escritor de mucha miga» (Arbó, 1964: 284);

publicaría varias obras. Pero tampoco Valle-Inclán se libró de pasar en su día penurias económicas si recordamos aquellas ayudas solicitadas a la *Fundación San Gaspar* (Zamora Vicente, 1995: 445-475). Dicho esto, imaginemos ahora la situación de un ingenio como el de don Floro Moro Godo, que cometió el pecado de burlarse de las Moiras sobreviviendo, no solo a su propia época, sino a sí propio.

Parece que aún al filo del nuevo siglo —y aunque ya muy anciano— tuvo fuerzas de viajar a la capital gala y visitar la famosa Exposición Universal de París (1900) pues en un artículo titulado “Las cucas” en *Pluma y Lápiz*, menciona brevemente el encuentro con una antigua ‘cuca’ conocida de sus tiempos de correrías, la cual se casó con un rico inglés al que había acompañado, y dado suerte, en una noche de juego con la ruleta:

Yo la encontré en la última exposición de París acompañada de una hermana de su marido. A pesar de nuestras respectivas canas nos reconocimos, nos sentamos en un diván, recordamos los tiempos *cucarescos* y ella me contó la anécdota que acabo de referir en español para que no se enterara su cuñada. Su marido es un buen hombre que se ha curado del vicio del juego, y que tiene ocho millones de libras esterlinas de renta... (Moreno Godino, 1903c: 18).

Otro testimonio que ratifica, y añade más luz, a aquella última estadía parisina lo encontramos en la revista *Gente Vieja*, donde se aclara que Moreno Godino realizó el viaje por invitación de un viejo camarada —del que no se da nombre— tras haber tenido noticia de las estrecheces por las que estaba pasando (Lustonó, 1901: 5). Así pues, inferimos que entre el 1900 y no más allá de 1901, el viejo bardo se llevó el ya herrumbroso y romo plectro a su conocida capital francesa.

1904 fue un mal año para el veterano escritor, sabemos que atravesaba una situación vital extremadamente delicada por las tres cartas remitidas a Castillo y Soriano entre marzo y abril: allí afirma ser un octogenario con «dolencia en los pies» (Carta de Moreno Godino a Castillo y Soriano, B. N. 12971/67 (63), Marzo 19) —padecía gota— que lo tiene como «un pájaro con las alas rotas» (*Ib.*), y solicita premiosamente ayuda para dar satisfacción a su casero porque «el gran tormento y dificultad para mí es pagar las quincenas de mi casa» (*Ib.*). Parece que Castillo y Soriano debió ayudarle en lo que pudo, pero claramente esto se mostró insuficiente para parar el golpe; y es que Moreno

sin embargo cabe decir en su favor que gracias a aquella experiencia en la dura labor de una tahona quedaron pasajes magníficamente descritos en su novela *La busca* (1904).

Godino más que limosnas necesitaba trabajar, que le aceptaran en el teatro la obra dramática que había escrito: «He llevado mi drama inédito a Díaz de Mendoza por indicación de Zeda el de *La Época* a quien le gusta mucho, y que me ha dicho que es probable que se haga la temporada que viene» (*Ib.*) y seguir así viviendo dignamente: pero las puertas de los proskenios se le cerraban inmisericordemente, y las colaboraciones en la *Ilustración Artística*, resultaban casi testimoniales: una al año ya.

Suceso trágico también de ese año fue el atropello provocado por un coche de punto, y del que se hicieron eco algunos de los principales periódicos del país¹². A este respecto, *El Liberal* señalaba:

El conocido escritor D. Florencio Moreno Godino (*Floro Moro Godo*) fue anoche víctima de un desgraciado accidente. En la calle de Alcalá, frente al café del Fornos, un carruaje de punto atropelló al señor Moreno, que cuenta en la actualidad ochenta y dos años, derribándole al suelo. Resultó el anciano literato con dos heridas en la cabeza y varias contusiones y erosiones en las piernas. Fue conducido a la Casa de socorro del distrito del Centro, en donde las lesiones que sufría fueron calificadas de leves, y después pasó a su domicilio. El cochero que guiaba el coche causante de la desgracia trató de escapar, fustigando al caballo; pero fue detenido y conducido a la delegación (Anónimo, 1904a: 2).

Tras aquel accidente que lo tuvo en convalecencia varios días: «Hacía tres que fue atropellado por un tranvía, y desde entonces se encontraba en el Hospital provincial» (Anónimo, 1907c: 1), algunos periodistas le dedicaron respetuosas y cariñosas reseñas que lo devolvieron al palenque de la actualidad: «Gustaban de oírle relatar los incidentes de su vida agitada y pintoresca, cuando le encontraban a altas horas de la noche ambulando por las aceras de la Puerta del Sol, su paseo favorito, envuelto en un viejo carrik gris, las manos en los bolsillos y la pipa en la boca» (*Ib.*: 1).

Mas si Moreno Godino parecía ya vencido de la vida, lejos estaba de rendirse, y todavía porfiando y tras remitir una carta al director del periódico *El Gráfico*, en octubre de dicho año, conseguiría publicar un artículo en dicho medio. Lástima que aquel diario del gran protector de la bohemia, Julio Burell, se despidiera a la francesa en diciembre de 1904, apenas seis meses después de su aparición (Gómez Aparicio, 1974: 188). Sea como fuere será en este medio, y precisamente en el número que se publicó el 9 de julio de 1904, donde aparezca la única foto conocida hasta la fecha de Moreno Godino, en la cual el escritor aparece sentado con exquisita pose y luciendo una pipa.

¹² La edición de *El Heraldo de Madrid* de 9 de octubre de 1904 llegó incluso a dar por muerto al escritor.

Y así, en un lento pero progresivo desvanecer de fuerzas: «Ahora ya nada me duele, pero he perdido el equilibrio, y estando en pie me caigo» (Moreno Godino, 1904b: 1), y entre esporádicas colaboraciones fue poco a poco consumiéndose el incansable escritor, hasta que finalmente en el frío ocaso otoñal de 1907 —y para más señas un nueve de diciembre— el corazón de don Florencio Moreno Godino el poeta, don *Floro Moro Godo* el cronista, o ese al que algunos atrevidos llamaron el ‘murciélago alevoso’, agotado por el tráfigo de una extensa y agitada vida, tuvo a bien dejar de latir en el viejo Hospital Provincial de la capital de su exhausto reino.

Su sepelio, al menos, sí sería costado por la *Asociación de la Prensa*¹³ y se celebró a las tres de la tarde del día siguiente en el cementerio del Este. La tumba de carácter temporal estuvo ubicada en el cuartel 40, manzana 55, letra E, cuerpo 1, siendo sus restos trasladados definitivamente al osario común en 1918. Allí terminó el periplo errabundo de lo que quedaba de Moreno Godino. Todavía en años posteriores parece que algunos de sus cuentos serían publicados en la prensa pero de forma casi anecdótica¹⁴. Hoy no podremos celebrar un acto cívico en el cual depositar flores u otras ofrendas, mas para un escritor de vocación quizá el mejor honor haya sido rescatarle del olvido con nuevas publicaciones. En 2013 se publicó *El sol de la bohemia y sus satélites* gracias a la editorial zaragozana Sindicato de Trabajos Imaginarios, mañana... Dios dirá; así su leyenda y su obra, lejos de quedar relegadas, seguirán presentes en nuestra Historia literaria.

1.3. MADRID COMO ESPACIO URBANO EN SUS ANDANZAS BOHEMIAS

Por los testimonios de aquellos que conocieron al escritor nos queda constancia de que fue un espíritu libre, diríase verdadero observador que recorría las calles de Madrid y al que podemos adscribirle la siguiente frase de Baudelaire: «La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez [...] ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes» (Baudelaire, 1995: 8). No hay ninguna información de que tuviera pareja o hijos, los recuerdos consignados apuntan, más bien,

¹³ Puesto en contacto con Juan Manuel Bernardo Nieto, Técnico Superior de los Archivos de la *Asociación de la Prensa de Madrid*, me hizo saber que la misma no solo socorría a socios, sino que lo hacía con periodistas que no tuvieran recursos, dentro de su partida de dinero destinada a socorros. Consultadas las memorias de la A.P.M. de aquel año, en el registro de fallecidos no aparece el de Moreno Godino, por lo que se presume que el bohemio no perteneció a dicha *Asociación*.

¹⁴ Entre los ejemplos vale la pena mencionar el cuento de circunstancia para la Semana Santa “Los treinta dineros de Judas”, que aparece en un especial de la revista argentina *Caras y Caretas* (Moreno Godino, 1938: 32-33, 38-39, 42-43, 50-51, 109).

a que el bohemio llevó una vida errante: una vida entre viviendas de alquiler y casas de huéspedes, entre los figones y cafés del Lavapiés o el Barrio de las Letras, tal vez algunos no llegaron a comprender que, como escribiera Walter Benjamin: «Puede ocurrir que cuando el artista y el poeta parecen menos ocupados en su obra es cuando más profundamente están inmersos en ella» (Benjamin, 2013: 43-44). Y, ¿qué mejor referencia se puede aportar a este aspecto, que el de aquella quintilla que dejó escrita el poeta Manuel del Palacio a propósito suyo? (Palacio, 1864: 73):

Nadie sabe donde vive,
solo de noche se exhibe,
y por ser tan principal
habla de los pobres mal
y come porque no escribe.

O aquellos otros versos aparecidos en la colección satírica *Melonar de Madrid: semblanzas, bocetos...* que hacen referencia a su aspecto y pobreza (Segovia, 1873: 138):

Del *moro* tiene el aspecto
del *godo* la parte muelle;
del *floro* o *florón* tan solo
es de lo que nada tiene.

Aunque Moreno Godino viajó por distintos lugares de la geografía española y Francia, así como colaboró en publicaciones barcelonesas finiseculares, fue en Madrid donde vivió, creció y desarrolló su principal actividad periodístico-social. Cabe señalar que la capital española ya era, hacia la mitad del siglo XIX, lugar de obligada peregrinación para los artistas patrios: «Madrid es el sueño dorado del poeta de provincias» (Pérez Escrich, 1874: 24). Y si bien fueron pocos los que medraron, pues había que saber transigir, y dejar de lado las ínfulas artísticas, para dar el salto al profesionalismo de la pluma, la mayoría de los bohemios no fueron capaces de adaptarse, ni de comprender los nuevos modelos y mecanismos de mercantilización aparecidos en la literatura donde los otrora sistemas de mecenazgos de la época aristocrática dejaban paso al ‘obrero de la pluma’: «Madrid es el inmenso hospital donde se refugian todos los desheredados, todos los soñadores, todos los perdidos de España» (Pérez Escrich, 1873: VIII).

En este apartado vamos a introducirnos en los principales espacios de aquella primera generación de la bohemia matritense, que no es otra que por la que discurrió el propio Moreno Godino. Para ello nos serviremos de *El frac azul* protagonizada por los «bohemos transitorios» (Moreno Godino, 1907: 52) Roberto Robert, Antonio Altadill, Elías Gómez...; y por otro, de la novela *El último bohemio* (1908), donde se dio buena cuenta de las desventuras de los bohemios más canallas y golfos de la pasada generación: Pelayo del Castillo, Pedro Marquina, Manuel Alaminos, etc.

En general la vida de los bohemios de mediados del siglo XIX discurrió «por las calles aledañas a la arteria principal de Atocha, los barrios bajos alrededor de Lavapiés, la plaza de Santa Ana, Puerta del Sol, carrera de San Jerónimo y calle de Alcalá» (Ricci, 2009: 110) a los que habría que añadir la zona de las inmediaciones de la calle de San Bernardo y la calle del Norte.

Los espacios de *El frac azul* se reflejan principalmente en calle de Atocha (donde se ubicaba el café Minerva), calle Santa Isabel (donde se ubicaba la cuquería¹⁵ de doña Celsa), calle de Fúcar, Santa Polonia, Ministriles (lugares donde residió Elías Gómez), plaza de Santa Ana (donde Elías conoció a Moreno Godino), plazuela de las Cuatro calles —hoy Canalejas— (donde estaba el café La Perla). Con respecto a los espacios más relevantes de *El sol de la bohemia*, estos los hallamos en la calle del Norte (ubicación de la Posada secreta del Perdis), calle de Peligros (ubicación de la taberna de Valentín el Ciervo), calle de la Cruz (donde estaba la taberna del Barba de los jamones), calle Mesón de Paredes (donde Moreno Godino residía en una casa de huéspedes junto a

¹⁵ Se conocía por 'cuca' a «la mujer que atrae a los jugadores y toma parte en el juego» (BESSES, s.a.: 55). Por extensión, este tipo de salones de juegos semiclandestinos se llamaban popularmente cuquerías. Godino, recuerda en un artículo de *Pluma y Lápiz* lo siguiente: «Porque yo, por fortuna de entonces, y ahora por desgracia, puesto que prueba mi edad nada tierna, he visto, oído, y hasta me atreveré a decir he palpado a las cucas» (Moreno Godino, 1903c: 17). Otro ilustre que también escribió sobre estas fue Eusebio Blasco, en sus *Memorias íntimas* consignó que «había *in illo tempore* una clase social de la clase media, que ya no existe: *las cucas*. Eran señoras, viudas de intendentes, esposas de retirados, huérfanas de corregidores, literatas de camilla y brasero, sobrinas de alcaldes mayores, y cursis sueltas, que bajo la dirección de una señora, más o menos gorda tenían casa de juego. Es decir, que periodistas, estudiantes y puntos madrileños tenían en aquellas casas el doble atractivo del juego y del amor a precios convencionales. *Las cucas* eran respetadas por la autoridad, porque a veces, hasta los gobernadores civiles iban de tapadillo a echar una firmita y ver lo que pasaba» (Blasco, 1904: 48). Todavía un joven Pío Baroja las hace aparecer en un pasaje de su novela *Mala hierba* (1904) anteriormente publicada junto a *La busca* en el periódico *El Globo* dando así cuenta de la popularidad de que gozaban, aún, en esos años primiseculares.

las hermanas gallegas y Pelayo), plaza del Rastro —hoy Frascuelo— (donde se produjo el manto de Anita)...

Tras haber apuntado los espacios de las dos novelas que hicieron de aquellos primeros bohemios sus lugares predilectos, se puede apuntar que sus espacios de acción se centraron principalmente sobre Lavapiés, el actual Barrio de las Letras y la zona del Rastro; sin embargo llama la atención que sus algaradas no discurrieran también por el viejo Madrid de los Austrias. Y es que el corazón primitivo de la corte, no sería asaltado por las bagaudas de bohemios hasta la llegada de la segunda generación, ya en las últimas décadas del antepasado siglo (*Ib.*: 112).

Como colofón a este punto a continuación se consigna una lista con las direcciones, que de Moreno Godino, se han podido rescatar fruto de la presente pesquisa con la intención de testimoniar la vida itinerante del escritor; itinerancia, por otro lado, que fue harto frecuente a partir de la segunda mitad siglo XIX: por ejemplo en *El frac azul* vemos como su protagonista, Elías Gómez, cambia repetidamente de vivienda hasta que finalmente se retira a Pinto. Esto debe entenderse en el contexto de un Madrid que comenzaba tímidamente a desempeñar el papel de capital moderna del Estado liberal. Ya en 1842 se aprobaría una ley de inquilinatos para dar respuesta al auge de las primeras riadas de inmigrantes, principalmente del medio rural, que llegaron a sus calles. Sin embargo el crecimiento de Madrid durante el siglo XIX no se debió, como en Bilbao o Barcelona por un proceso de industrialización de la misma urbe que reclamara mano de obra para sus fábricas, sino a su condición política de capital, lo que en la práctica supuso que Madrid actuara como:

Centro redistribuidor de recursos y personas a escala nacional, en nudo de comunicaciones, en sede de las principales sociedades mercantiles y financieras del país, en aglutinante de la maquinaria burocrática del Estado, de la ciencia y la cultura española, y en la *capital del capital* español. (Carballo Barral, 2011: 5).

Por tanto esta naciente metrópoli, al socaire del ferrocarril, una nueva red de suministro de agua y el Ensanche (*Ib.*), fue testigo del aumento de los empleados de las administraciones públicas, así como, y sobre todo, de un tipo de trabajador no cualificado, el jornalero, cuya paga rondaba poco más de las dos pesetas diarias (*Ib.*: 7).

Una figura arquetípica dentro de la literatura bohemia y producto directo de este fenómeno moderno de la urbanización es la del casero, baste recordar su figura en

Scènes de la vie de bohème de Henri Murger, *El que nace para ochavo* de Pelayo del Castillo, o *El poeta de guardilla* de Pedro Marquina, por citar algunos casos. Sobre la figura del casero cabe afirmar que dista mucho de ser la de un burgués adinerado, como comprueba Rafael Mas Hernández, sino que fueron principalmente las clases medias que con «el capital acumulado en la industria, el comercio o en los servicios se pone a recaudo en la explotación de una o varias casas de alquiler» (Mas Hernández, 1986, vol. 1.: 72). Así, los profesionales, el pequeño comerciante, incluso el artesanado, serán los que aprovechándose de la llegada de dicha inmigración pongan en alquiler dichas propiedades inmueble convirtiéndose de tal suerte en rentistas.

Pero incluso en el periodo de la Restauración, entre 1870-1890, todavía el 80% aproximadamente de los particulares que arrendaban viviendas apenas llegaban a las 2000 pesetas anuales, cantidad que resultaba muy inferior a la de un funcionario de bajo escalafón, a lo que habría que sumar todos los gastos de mantenimiento, por ello estos arrendadores debían complementar su renta con otro ingreso alternativo si no querían vivir con estrecheces económicas (Chumillas, 2002: 21). Se puede afirmar que Madrid, por aquellos años, se va configurando como una «ciudad de rentistas y de “modestos” especuladores inmobiliarios» (Vizoso, 2010: 119), ya que solo el 2% de un total de 6000 propietarios, realmente podían ser considerados como ‘burguesía rentista’, una burguesía que se caracterizó por invertir su dinero en acciones seguras como préstamos del Estado, los bienes inmuebles o valores bursátiles (Chumillas, 2002: 27).

Y en aquel Madrid de rentistas dispuestos a sacar el mayor rédito de sus bienes inmuebles a costa de covachuelistas, cesantes y jornaleros a la busca, cabría añadir al gremio de los artistas de fortuna. Por ello, si bien los escritores más acomodados que no eran naturales de la capital —casi todos— podían cambiar por gusto de vivienda —así sucedía con la acomodada poetisa hispano-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda por poner un ejemplo—¹⁶, los más modestos, lo hacían obligados por la circunstancia cuando el casero les apretaba en el cobro, ya fuera semanal, quincenal o mensual, debido a algún impago o subida de la renta. Recordemos aquella queja de Moreno

¹⁶ En el prólogo al volumen I de sus obras completas (Gómez de Avellaneda, 1869: 15-28) se da cuenta de esta itinerancia burguesa de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Los viajes se mostraban entonces como la única forma de ponerse al tanto de las novedades, entre una clase aristocrática cuyo conocimiento de lenguas la impelía a descubrir las más importantes novedades de las grandes capitales europeas. Si bien en el caso de Madrid, como se apunta aquí siguiendo la Tesis Doctoral de Vizoso el asunto del inquilinato surgía como un epifenómeno particular en el mundo de la bohemia.

Godino con su patrón «Ya no puedo sufrir más en mi casa ni ya quieren sufrirme» (Carta de Moreno Godino a Castillo y Soriano, B. N. 12971/67 (61), sábado).

Contextualizado el fenómeno del inquilinato, volvemos a Moreno Godino para dar testimonio de cuáles fueron algunos de los lugares elegidos para su vivienda: Calle de Mesón de Paredes sin número, Madrid (Moreno Godino, 1908: 33); Callejón de Tudescos sin número, Madrid (*El Otro*, 1895a: 1); Calle *Paradise* esquina con el *Boulevard Poissoniere*, París (Carta de Moreno Godino al señor Castellano, B. N. MSS 12946/24, 1 de septiembre de 1868)¹⁷; Rúa neuve des Martyrs nº8, París¹⁸ (Carta de Moreno Godino a Miguel Guijarro, B. N. MSS 12946/25, s.f.); el piso más alto de la casa más alta de la Red de San Luis, sin número, Madrid (Moreno Godino, 1865b: 3); Calle de Toledo, sin número, Madrid (Moreno Godino, 1880: 2); Jacometrezo 53, 3º, Madrid (Carta de Moreno Godino a Núñez de Arce, B. N. 12971/67 (59), 5 de abril de 1899); Horno de la Mata 10, 2º interior, Madrid (Carta de Moreno Godino a Castillo y Soriano, B. N. 12971/67 (61), sábado); Calle de la Aduana 39, 3º interior, Madrid (Moreno Godino, 1904: 1); Calle Velarde 14, principal interior (Madrid) (Moreno Godino, 1907: 3).

1.4. TRAYECTORIA LITERARIA

a) *Décadas 1850-1860*

Como autor don Florencio Moreno Godino se dio a conocer, oficialmente, con una comedia llamada *Luchas de amor y deber* estrenada en 1851 en un teatro de segundo orden, si bien la presentación oficial del autor —con la misma obra y probablemente revisada— se produjo en junio de 1853.¹⁹ En *La Época* y con fecha de 19 de septiembre de 1852 se halla la siguiente noticia:

El jueves 23 de abril abrirá *El Príncipe* dirigido por Julián Romea y asociado a otros artistas bien recibidos por el público. Cuenta hoy esta sociedad con la cooperación de muchos escritores que, sin pensiones ni protección de ninguna clase, se han comprometido a sustentar este teatro. [...] Ninguna idea de exclusivismo ha movido a los autores que están conformes en escribir para este coliseo, y así ha sucedido que tan pronto supieron que un

¹⁷ En el caso de esta carta la dirección aparece en pliego aparte.

¹⁸ Esta dirección aparece también reflejada en los relatos de Moreno Godino “María de los Ángeles”, publicado en *La Ilustración Artística* (marzo de 1899); y en “Basilisa” publicado en *La Época* (agosto de 1887).

¹⁹ A pesar de que en la portada de la obra impresa figura que fue estrenada en el Teatro del Príncipe el día 25 de junio de 1853, hay constancia, por la prensa, de que se estrenó a finales de 1851 en el Teatro del Instituto, permaneciendo en cartel los días 27 y 28 de noviembre (Anónimo, 1851: 3). Que figure el Teatro del Príncipe y no el del Instituto en la portada de las reediciones posteriores es comprensible teniendo en cuenta que aquel era un teatro de primera categoría.

joven desconocido había presentado su primera producción al Sr. Romea, se apresuraron a leerla, y aprobada ya, será de las primeras que se pongan en escena. Este joven es el Sr. Moreno Godino, y el público juzgará muy pronto de su primer ensayo (Anónimo, 1852b: 4).

En 1852 se encuentra también su primera referencia poética en una corona conmemorativa con la excusa del monumento erigido al diplomático y mecenas aragonés José Nicolás de Azara en su localidad de origen Barbuñales (Castellanos de Losada, 1852: 486). En 1853 también publicó dos novelas por entregas en el semanario *Semanario Pintoresco Español*²⁰; y hacia finales de la década encontramos su rúbrica en un extenso prólogo a *Últimos cantos* del poeta Juan Güell y Renté (1859: 5-24) que era, además, hermano del controvertido político hispano-cubano José Lorenzo Güell y Renté. Ya en 1862 publicaría su primer tomo de poesías²¹.

Atendiendo al hecho de que, en la década de los cincuenta, su producción resultó muy escasa —apenas tres poemas en prensa, dos novelas y una comedia—, no extraña que por aquellos años Moreno Godino se labrara esa vilipendiosa fama de ‘holgazán’ y trasnochador con la cual le tildaron. Pérez Escrich relató que tras esas dos obras —su colección de poesías y el drama cómico—, «que apenas forman un volumen de doscientas páginas en cuarto español» (Pérez Escrich, 1874: 168), Florencio rompió su lira. Cabe recordar que la referida novela salió a la luz en 1864, y su acción se desarrolla esencialmente entre 1853 y 1856, es decir cuando todavía Moreno Godino no era el destacado articulista y escritor de relatos que llegaría a ser unos años después. Sea como fuere, no deja de ser cierto que con el tiempo, aquel bohemio cultivó diversos géneros literarios: zarzuelas, novelas por entregas, poesía, semblanzas, artículos, dramas, y cuentos; y muchos de aquellos trabajos acabarían jalonando, para fruición de los lectores, cientos de páginas de la prensa epocal.

²⁰ Se trata de las novelas *Rosalía*, que vio la luz entre enero y febrero de 1853, y *La silla del marqués*, entre agosto y septiembre del mismo. En 1857 publicaría su tercera novela corta *Un amor increíble* entre junio y julio.

²¹ Curiosamente, este tomo de poesías se encuentra también dedicado al citado «D. Juan Güell y Renté, en prenda de amistad». Destaca el conjunto de la obra por su estética romántica de claras reminiscencias esproncedianas, llegando a figurar un poema bajo el rubro “¡Amor!, imitación de Espronceda”. Lo cierto es que si atendemos una confesión que Moreno Godino dejó escrita en su artículo “Los trasnochadores”, de la colección costumbrista *Madrid por dentro y por fuera* (1873), donde tras presentar una oda dedicada al sol y que apareció en su tomo, a continuación afirmaba lo siguiente: «El lector me perdonará la contradicción que existe entre estos versos pasados y mis ideas presentes: cuando los escribí tenía tres años y medio de edad, y entonces la cosa más poética para mí era el sol de la Plaza de Oriente» (Moreno Godino, 1873: 33), se puede colegir —si bien no a los tres años que resulta una boutade— que el escritor madrileño escribió versos desde muy joven.

Pero tampoco es menos cierto que hasta 1866 la obra de Moreno Godino es casi testimonial, y solo hacia finales de la década comenzará su pluma a ser verdaderamente productiva. Por ejemplo en el campo del teatro será en el segundo lustro cuando comience su actividad más prolífica vinculada además a la compañía de los Bufos. Así en 1866 estrena en el Teatro de los Bufos con Manuel del Palacio y Eduardo Saco *El motín de las estrellas: disparate lírico astronómico bailable, en un cuadro y algunas jornadas*²²; en 1868 estrenaría en el mismo teatro *Flor de té*, zarzuela bufa con Miguel Pastorfido²³; y en 1870 cabe sumar la zarzuela *Las fuentes del Prado: zarzuela monumental en un acto* también estrenada por la compañía Bufos Arderius, en beneficio del señor Rosell, tenor cómico (Anónimo, 1870: 4). Entre 1868 y 1869 se publicaría la novela histórica *La Cruz de plata. Memorias de Diego García de Paredes*, editada por Guijarro y en 4º (Ferrerías, 1972: 107) —por entregas primero como testimonio una carta suya, desde París, dirigida al editor Miguel Guijarro (carta de Moreno Godino a D. Miguel Guijarro, B. N. MSS 12946/25, s.f.)—; y en 1869 vio la luz otra novela: “Una traducción del Quijote”, en *La Revista de España*.

Asimismo, de aquel periodo resulta relevante subrayar las colaboraciones en *Gil Blas* donde, entre enero y marzo de 1867, publicó una serie de cuadros de costumbres titulados “Madrid de noche”; y más adelante, entre enero y abril de 1868 una poco convencional crónica de viajes intitulada “Viaje a Andalucía: con mucho rumbo y poco dinero”. Los redactores de *Gil Blas* el 12 de enero anunciaban así el nuevo espacio de Godino:

Moreno Godino fue a pasar nueve días a Sevilla, y se ha estado por allá nueve meses, lo cual prueba que le ha gustado mucho aquella tierra, o que no ha podido venir antes (Anónimo, 1868b: 1).

Haciendo buena gala de su faceta de escritor y articulista también dejó plasmada su rúbrica en el hebdomadario *El Museo Universal*, siendo este medio donde más veces se pudo ver reflejada su firma de la década. Cabe resaltar, entre otros, una suerte

²² Tanto *El motín de las estrellas* como los arreglos de *Genoveva de Brabante* (1869) fueron realizados por mediación de Francisco Arderius para sus representaciones en los Bufos (Saco, 1891a: 1). También en una gacetilla se hace constar que fueron Floro y Bardán los arreglistas: «A última hora, el cañón—del circo bufo domina—celebrando el buen debut de la fragata novísima—Genoveva de Brabante,—que de Offembach luce insignia,—con aparejo-libreto—arreglado con maestría—por los ingenieros Floro y Bardán en comandita» (*F. de P. Y T.*, 1869: 4).

²³ «Cada día gusta más la zarzuela bufa de los Sres D. Miguel Pastorfido y D. Florencio Moreno Godino, titulada *Flor de té*, con que inauguró hace ocho días sus trabajos la compañía de los Bufos Madrileños. La concurrencia al teatro popular sigue siendo numerosísima y distinguida» (Anónimo, 1868d: 3).

cuentos tipo de costumbres como “El Perdis de la media negra” (1866) y “Tipos de Madrid: La tía Malicana”. Además comenzará aquí la práctica de reelaborar cuentos para volverlos a publicar como con la novela corta “La última enamorada” (1868), que no es más que “Rosalía” publicada hacia más de una década en *El Semanario Pintoresco* (1853), así como “Don Pantaleón: historia increíble” (1869), publicada también en *El Semanario Pintoresco* bajo el título “Un amor increíble: novela original” (1857). Sea como fuere lo más original de su labor en *El Museo Universal* es quizá una serie de crónicas parisinas tituladas “Correspondencias de París”²⁴ (1869), pues con aquel trabajo el madrileño se sumó a la efervescente moda del periodismo decimonónico —algo que no volvería a realizar— donde los sucesos y noticias de sociedad de la capital francesa fueron constante foco de atención. Se plasman en tales artículos las impresiones del atento *flâneur*²⁵, del que hace de la experiencia de la soledad y la observación su trabajo. Moreno Godino cumplía aquello que Walter Benjamin afirmara necesario en la *flânerie*: «El acopio de información y la vida nocturna [...] La actividad del columnista, del reportero, del fotógrafo reportero se rige, de menor a mayor grado por la espera, por ese “¡Listos!” que precede al “¡Ahora!” (Benjamin, 2013: 45). De tal suerte el cronista observa pero se mantiene al margen, escribe sobre los hechos que acontecen en el día a día, la noticia inmediata que busca satisfacer a un público potencialmente burgués cuyo modelo es la alta sociedad parisina:

París, pueblo compuesto por todos los pueblos del mundo, no presenta carácter propio ni en sus solemnidades religiosas ni en sus populares fiestas. Viendo pasar los coches, abiertos los establecimientos públicos y las mesas de las fondas y cafés cubiertas de manjares, no de vigilia, me causaba extrañeza creer que me hallaba en *Jueves Santo*, día celebrado con tanta solemnidad y con tan religioso colorido en todas las poblaciones de España (Moreno Godino, 1869a: 118).

²⁴ Aparecidas el 11 de abril y el 16 de mayo de 1869, presumiblemente en el mismo momento que escribiera su carta a Miguel Guijarro, la cual está sin fechar, y que veremos en el apéndice I.

²⁵ Como afirma M^a Ángeles Ezama en su artículo “La vida en París: 1872-1905” esta ciudad fue el foco cultural y social de Europa, «todo ocurre en París y todo pasa por París» (Ezama, 2013: 317), por lo que la prensa epocal prestó su atención a los diversos aspectos de la vida parisina sirviendo hoy como una fuente de primer orden para el estudio social y literario de la época (*Ib.*: 317). Hay que tener en cuenta que la figura del *flâneur*, aunque el término ya se conocía antes, fue ante todo un tipo literario de la Francia decimonónica, producto del desarrollo urbanístico que sufrieron las ciudades en aquel siglo. Baudelaire lo describía de la siguiente forma: «Su pasión y su profesión es adherirse a la multitud. Para el perfecto paseante (*flâneur*), para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y sentirse sin embargo en casa en todas partes...» (Baudelaire, 1995: 8). Tal descripción es totalmente compatible con la del cronista que actúa a modo de observador privilegiado en los escenarios públicos transitados, como bulevares, parques, cafés, etc., para captar sus cuadros y ofrecer al lector «una imagen de la geografía física, social y moral de París» (Ezama, 2013: 328).

Si bien, como buen español, las habladurías pertinentes que circulaban por la colonia patria no fueron producto de preterición:

En los círculos españoles se habla de una linda joven compatriota, hija de una actriz conocida de Madrid y a quien la suerte se ha empeñado en proteger. Enamorado de ella un rico comerciante de Burdeos, anuncia a su padre su resolución de unirse a la que adora (Moreno Godino, 1869b: 158).

b) *Década de 1870*

En los años setenta vemos cómo el escritor bohemio tiende a colaborar en algunas colecciones costumbristas más importantes del momento como *Las españolas pintadas por los españoles*²⁶ (1872) dirigida por Roberto Robert, también aparecen artículos suyos en *Los españoles de ogaño*²⁷ (1872) dirigida por Victoriano Suárez; y en *Madrid por dentro y por fuera* (1873) dirigida por Eusebio Blasco: esta última recoge un artículo titulado “Los trasnochadores” (pp. 31-42) donde el madrileño esboza con humor las circunstancias de aquellos que se dejan ver por la noche.²⁸

A la vez, comenzará su colaboración con el prestigioso suplemento de *Los Lunes de El Imparcial* en el que irá publicando esporádicamente varios artículos y cuentos desde 1876 hasta 1885. También hallamos algunos poemas antiguos, publicados en el *Almanaque Literario* o el *Almanaque de la Risa* y algún cuento en *La Ilustración de Madrid*. Además fue en 1877 cuando Moreno Godino publicaría sus dos únicos trabajos para la más señera de todas las ilustraciones nacionales: *La Ilustración Española y Americana*, con el cuento “Una inglesa” y el tipo “La perdigona”.

Y prosigue su labor teatral, con el estreno por horas, en el Teatro del Recreo de la comedia *Un hombre honrado* en 1871; y dos años después en el Teatro Lope de Rueda *El ramo de flores* en colaboración con Luis Pacheco.

c) *Década de 1880*

El primer trabajo reseñable de esta década sería el artículo “Un retrato de Raimundo Madrazo” en *La Revista Hispano-Americana* (1882). Colaborará estos años en más revistas ilustradas y suplementos como por ejemplo en *Entre Páginas* de *El Liberal* durante dos años (1884 y 1885) por medio de crónicas y cuentos de anécdota.

²⁶ Moreno Godino aporta los tipos femeninos de “La colillera” pp. 105-112, “La elegante” pp. 289-295 (Vol. I), “La vieja verde”, pp. 112-122, y “La cenicienta”, pp. 281-289 (Vol. II).

²⁷ Aporta los títulos “El caballo blanco” pp. 189-198 (Vol. II), y “La modista”, pp. 314-324 (Vol. II).

²⁸ También colaboraron en esta colección plumas como las de Roberto Robert, Pérez Escrich, Eduardo Saco o Eduardo Inza, todos ellos relacionados de una u otra forma con Godino.

Igualmente colaboró, con gran asiduidad, en el periódico humorístico *La Risa* durante su escaso año de vida de 1888. Hubo otras revistas donde también su pluma se prodigó como *La Ilustración Ibérica* donde además de algún que otro artículo circunstancial sobresalen dos novelas: “La ventana incendiada” entre enero y marzo de 1884, y “Hasta el cadalso” entre enero y marzo de 1885. Pero de entre todas aquellas publicaciones ilustradas y cómicas, una se erigió como favorita para actuar de proscenio donde lucir su ingenio: la *Ilustración Artística* de Barcelona. Desde 1882 y hasta el mismo año de su muerte en 1907, aparecieron en sus páginas diversos cuentos, semblanzas, artículos y novelas por entregas —originales y traducciones del francés—, haciendo de esta su principal altavoz artístico y convirtiéndola por ello en la publicación más interesante para su estudio.

d) Década de 1890

En esta década Moreno Godino implementa sus colaboraciones con la *Ilustración Artística*, y así entre los habituales cuentos y *nouvelles* originales cabe añadir ya en 1890 y 1891 una serie de traducciones también de cuentos y *nouvelles* de autores franceses; además se lanzará a la labor de escribir una serie de semblanzas literarias de gran valor documental y anecdótico cuyo grueso se concentra en 1895; ampliará sus artículos de “Tipos de Madrid” con “La vendedora de pájaros” y “La vendedora de paraguas” de 1895; publicará su novela más larga y pretenciosa “Dos anónimos: novela original” (1896); y realizará también dos efemérides en 1899 para el número-almanaque del año.

Además colaborará con otra revista ilustrada madrileña como *La Gran Vía* en 1893 con cuentos y poemas y en otras revistas catalanas como *El Gato Negro* donde iniciará una novela fragmentada de temática bohemia bajo el título de “El gran bohemio y sus satélites” (1898) que quedaría inconclusa, y que retomará en la también catalana *Pluma y Lápiz* bajo el rubro “El sol de la bohemia” (1903)²⁹. Y publicará algunos artículos y cuentos breves en *El Liberal* y *Nuevo Mundo*.

Con respecto al teatro volverá a probar fortuna con un drama histórico: *Nerón*, presentado en el Teatro Español de Madrid gracias a su amistad con el actor Antonio

²⁹ Los dos trabajos unidos serán el material utilizado para construir su novela póstuma “El último bohemio” (1908).

Vico³⁰. Este drama, según buena parte de los críticos, debió escribirse a partir de un primer acto inédito realizado décadas atrás.³¹ El drama cosechó desiguales valoraciones aunque al público vino a agradarle durante su breve estadía en cartel.³²

e) *Años finales: 1900-1907*

Ya en sus últimos años el literato se había convertido en una especie de espectro o figurón de la bohemia isabelina. Los que todavía le recordaban lo hacían con un tono melancólico, los tiempos habían cambiado y la literatura caminaba por las sendas del naturalismo y los albores del modernismo. Aún así, tendría tiempo de publicar en 1900 *Sonetos de broma*, colección de sonetos satíricos y humorísticos con los que se despedía del siglo viejo, y donde el mismo prologista Manuel del Palacio presentaba a su autor como «el que con justicia puede llamarse último resto de la antigua bohemia literaria» (Palacio, 1900: 6-7).

Proseguiría su labor de cuentista más o menos estable para la *Ilustración Artística* hasta el año 1903; pero a partir de 1904 apenas encontraremos colaboraciones suyas, tan solo en 1904 y gracias a la moda del asunto de la bohemia, el proveyecto escritor encontraría algún que otro salvavidas aprovechando un viejo trabajo, “Recuerdos del tiempo viejo: La muerte de Pelayo”, el cual podemos ver en septiembre de 1904 publicado en diferentes periódicos provinciales³³.

Más allá de aquello y de forma circunstancial aquí y acullá se le verá en *El Gráfico*, la *Ilustración Artística* (un cuento por año hasta su muerte), *El Papa-Moscas* y, finalmente, la resignada carta del 5 de mayo de 1907 dirigida al director de *El País*, quejándose de la retirada de su pensión... porque unos pocos meses después, pocas

³⁰ Antonio Vico y Pintos (1840-1902), actor y escritor español de gran fama y miembro de una linajuda familia de artistas. «Antonio Vico, que en la meritoria campaña que está haciendo esta temporada en el *Teatro Español*, con más gloria que provecho, se ha propuesto resucitar las joyas del teatro clásico, del teatro romántico y del teatro moderno; ha querido rendir culto a la última y más genuina representación de la bohemia literaria, que ya puede decirse que no existe» (*Kasabal*, 1892: 786).

³¹ «A la legua se conoce que el drama histórico de este título estrenado anoche ha sido escrito en diferentes épocas y en muy distintas condiciones de espíritu por parte de su autor» (Anónimo, 1892: 2). «De sus raros trabajos conservaba inédita una tragedia ha mucho tiempo escrita» (*Kasabal*, 1892: 786).

³² «Su tragedia ha vivido poco en la escena del *Teatro Español*, pero ha servido para despertar simpáticos recuerdos, y aunque el autor no haya recibido como producto de su obra ni lo necesario para alimentar, durante una semana, de tabaco a su inseparable pipa, habrá recibido con los aplausos del público auras de primavera que han refrescado su frente» (*Ib.*: 786).

³³ Así lo hallamos en *El Graduador: Diario Político* de Alicante, en *Las Provincias: Diario de Valencia*, y en *El Adelanto: Diario Político de Salamanca*. Todos en septiembre de 1904, año de su acuciante crisis económica de la que dimos cuenta en un apartado anterior.

ayudas harían falta ya, cuando el estro de Moreno Godino abandonaría definitivamente el mundo dejando así secar sus plumas en el tintero.

1.5. EPISODIOS ANECDÓTICOS

Como egregio bohemio y trasnochador, empedernido fumador de pipa y buen bebedor de café, de don Florencio nos han quedado algunos divertidos y variopintos episodios dispersos por la prensa. Así, y como tributo al literato madrileño, se han recopilado algunos de estos alegres sucesos o escenas, que no podían dejar de ignorarse en el presente trabajo.

Uno de estos sucedió cuando era joven; por aquel entonces tenía Moreno Godino un secretario —eran los tiempos en los que nuestro poeta todavía no había sufrido las embestidas de la laceria— el cual respondía al apellido de Fernández; este secretario tenía un reloj —dato que no resulta cosa baladí, pues parece ser que Moreno Godino era refractario a portar semejantes adminículos— y cierto día se lo solicitó a su ayudante para acudir a una cita importante la cual requería de puntualidad inglesa. Terminada esta regresó a su casa —una pequeña habitación en la calle de Tudescos— y, a la llegada de la noche, el isócrono tic-tac del reloj solo sirvió para retrasar la visita del ansiado Morfeo. El bohemio, impaciente, guardó el susodicho adminículo en varios lugares de su habitación con la esperanza de no escucharlo pero, debido a la ‘amplitud’ de la estancia, no pudo librarse del sonido, por lo que finalmente resolvió arrojarlo por la ventana. Llegada la mañana y, sabiendo que había obrado mal, Moreno Godino se dispuso a restañar las heridas de su secretario trabajando algunos días con denuedo para pagarle un nuevo artilugio (*El Otro*: 1895b: 2).

Otra interesante anécdota —quizá leyenda pero no por ello indigna de mención— sucedió en el estreno de su primera gran obra. Se contaba que tras terminar de escribir la comedia de capa y espada *Luchas de amor y deber*, Moreno Godino la guardó en un cajón porque vacilaba en su decisión de estrenarla. Fue un compañero de la casa de huéspedes —donde residía en aquel tiempo—, quien decidió llevarse la obra sin permiso para presentarla a los teatros. Con esta idea, se presentó en casa del cuñado de Julián Romea³⁴, y aquel la hizo llegar al mismo, el cual, tras una lectura compartida con

³⁴ Julián Romea fue un gran actor teatral del romanticismo español, llegó a ser director del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, el cual reformó y amplió. Su cuñado fue el político y escritor conservador Luis González Bravo, uno de los mejores oradores de su época y miembro de la RAE desde el 1 de marzo de 1863.

Miguel de los Santos Álvarez³⁵, decidió que la obra debía estrenarse: «Era la obra de un poeta que conocía mucho el teatro antiguo. La encontraron digna de representarse, y se puso en ensayo» (Pérez Escrich: 1874: 343).

El día del estreno de la comedia Moreno Godino acudió al evento sin saber siquiera qué obra se representaba y, tras alzarse el telón y escuchar los primeros versos, se levantó enervado y gritó: «Ladrones, ladrones...». A continuación el bohemio fue conducido entre bastidores donde habló con Romea quien, tras explicarle el caso, apareció con el impostor que se excusó de la siguiente forma:

Tu comedia es buena, y era una lástima que permaneciese olvidada en el fondo de un baúl; te la he robado, la he presentado y como yo no quiero tu gloria, sino tu dinero, cuando el público hubiese llamado al autor yo habría dicho a don Julián Romea: «La obra no es mía; es de don Florencio Moreno Godino» (*Ib.*: 345)³⁶.

No poniendo en duda las palabras del interpelado, todo se resolvió favorablemente; don Florencio recibió así la merecida prez del público que lo llegó a requerir para saludar.

De la buena sintonía que debió mantener Moreno Godino con los escritores Pérez Escrich y Roberto Robert queda un gracioso testimonio de época donde los tres literatos, tras una amistosa polémica literaria que habían mantenido durante días, acuerdan escribir una novela conjunta por turno y rubro a sortear. La obra se llamó *Imposible*, por lo ímprobo del trabajo pues cada uno desconocía el avance de la peripecia, mantenido en secreto, hasta llegado su turno. Una vez concluida parece que fue del agrado del público, pues el anónimo autor de la crónica dejaba escrito al respecto:

³⁵ Miguel de los Santos Álvarez escritor y diplomático, en su juventud fue miembro de la famosa tertulia de *El Parnasillo* junto con Espronceda, y uno de los miembros fundadores del Casino de Madrid. Su amistad con Espronceda lo impelió a escribir una continuación de *El diablo mundo* en 1853, también publicó una colección de relatos, *Tentativas Literarias*, en 1853. Colaboró en las revistas *No me olvides* y en *Semanario Pintoresco Español* y fundó al revista *La Malva* junto a Juan Valera. Las crónicas le recuerdan como alguien generoso que nunca negaba ayuda a quien lo necesitaba.

³⁶ En este pasaje se observa el funcionamiento publicitario del autor dramático en los estrenos. Como bien apuntaba el experto en anécdotas de teatro Martínez Olmedilla era costumbre en la época que «el nombre del autor no apareciese en el cartel del estreno, haciéndose público al terminar la obra: el primer actor adelantábase a las candilejas y decía: —La obra que hemos tenido el honor de representar es original de don Fulano» (Martínez Olmedilla, 1956: 230). Además cabe apuntar que quizá fuera Antonio García Gutiérrez, autor de *El Trovador*, sino el primero, sí al menos de los primeros en salir a saludar tras de la obra según hiciera saber Larra a colación de un artículo del estreno de la obra. Díaz-Plaja apunta en este sentido que dicha costumbre no era sino producto del ansia de popularidad que buscaban los románticos en consonancia con ese ideario de reconocimiento público y, en última instancia, de la voluntad de la gloria (Díaz-Plaja, 1972: 64).

Terminado está *Imposible*, le hemos visto, le hemos leído con atención y con curiosidad por lo mismo que estábamos en antecedentes; y con toda lealtad podemos asegurar que parece imposible que haya salido tan acabado, después de los muchos obstáculos que por un esfuerzo de gallardía se fueron creando los autores desde el momento de proponerse tan singular problema, hasta llegar al feliz término que han sabido darle (Anónimo, 1864: 3).

En la novela de Pérez Escrich se recoge un episodio al respecto de los naipes y cucas —pues como ya sabemos tenía el autor madrileño «fama de ser aficionado a tirar de la oreja a Jorge» (Moreno Godino, 1888: 13) y él mismo confesaba haber «palpado a las cucas» (Moreno Godino, 1903c: 17)— en el que acompañado este y otros colegas, todos parroquianos del café *La Perla*, fueron a un salón de juego privado, o cuquería, regentado por una tal doña Celsa. Sucedió que, hacia el final de la velada, apareció el celador de policía con su ronda y los tertulianos se vieron compelidos a ocultar las pruebas del delito, mas el celador, como estaba avisado de la industria del recinto, no se dejó engañar: aquellos que pagaron la multa pudieron marchar, pero algunos de los bohemios —Godino, Antonio Altadill y Pérez Escrich— tuvieron que partir con la policía para cumplir una condena de diez días, que no llegó a tal porque alguien pagó la multa anónimamente³⁷ (Pérez Escrich, 1874.: 398).

Una madrugada Moreno Godino entró en un café conocido por *El Brillante*³⁸, sito en la calle Alcalá, y pidió coliflor rebozada; cuando el mozo de la barra le dijo que no disponían de aquel plato, él exclamó lleno de amargura: «No hay en Madrid peor caballero servido que yo»³⁹ (*El Otro*, 1895 b: 2) y de seguido: «Y luego dicen que España es un país eminentemente agrícola». Prosiguiendo con el anecdotario gastronómico Gutiérrez Gamero remembraba en 1926 cómo una vez, estando parado en el escaparate del Lardhy degustando con los ojos su oferta gastronómica, apareció por sorpresa el bohemio que, aparentando desdén por pretender una comida tan exótica que podía sacar al «estomago de sus quicios» lo convidó a comer a costa suya —es decir que fue víctima de un sableo elegante— en otro establecimiento más castizo:

³⁷ Esta anécdota la fechó Pérez Escrich en febrero de 1853, además también señaló el lugar de la casa de juego ubicándolo en la C/ Santa Isabel. En el periódico *La Libertad*, de 28 de noviembre de 1931, también se consigna este suceso.

³⁸ El Brillante, sito en la calle Alcalá, era famoso por estar abierto durante toda la noche, y muy frecuentado por gentes de incierto proceder.

³⁹ Si cambiamos el lugar por Francia la frase parece haberse sacado de *Las preciosas ridículas* de Molière cuando el personaje Mascarilla dice: «¡Hola! ¡Champaña, Picard, Bourguignon, Cascarilla! ¡Al diablo todos los lacayos! Estoy seguro de que no hay en Francia un caballero peor servido que yo. Esos canallas me dejan siempre solo», cosa por otro lado nada extraña con personajes que tenían el teatro como uno de los principales referente populares.

«—Nada, nada. El modo de rehabilitarte a mis ojos es viniéndote conmigo. Te convido y tú pagas —continuó agreste—. No te llevaré donde nos den salchichas lucánicas, uvas de Mietimna, vino lixinio, lampreas vivas traídas de Constantinopla [...] te llevaré “chez” Botín para que te relamas con el cochinillo, tan pronto nacido como asado, o, lo que es mejor, a la taberna del tío Lucas, en la calle angosta de Peligros, y allí probarás un guiso de pura cepa española, que se llama “ajo pringue”, por el cual se perecían el Cid Campeador y Gonzalo de Córdoba.» Acepté lo del “ajo pringue”, con más unos callos muy subidos de punto escaldante y, para hacer la sobra, unas guindas puestas al sabroso mareo del rico Chinchón. Acepté el convite de *Floro Moro Godo*, que me costó treinta reales, y consideré al tío Lucas, de allí en adelante, como el primer cocinero de Castilla (Gutiérrez Gamero, 1926: 3).

El Otro se hizo eco también de una nueva situación protagonizada por el *Murciélago alevoso* mientras estaba en el *Suizo*; sucedió allí que un individuo le propuso formar parte de la recién creada *Asociación de Escritores y Artistas Españoles*⁴⁰, a lo que Moreno Godino preguntó mayestático para qué servía tal asociación; le contestaron que era una sociedad de mutua protección para socorrer a los artistas en caso de necesidad, por enfermedad o para hacerse cargo de los costes de los funerales en caso de que la familia de un fallecido no pudiera. Godino, todo baladrón, respondió: «¿Acaso ignora que los caballeros como yo solo pueden morir en el campo de batalla?» (*El Otro*, 1895: 2).

Pero lo cierto es que nada hay más lejos de la realidad, pues él mismo pasó sus últimos años solicitando y cobrando diferentes ayudas de organismos varios: como los socorros dados por la *Fundación San Gaspar*, que administraba la Real Academia Española para artistas necesitados (Zamora Vicente, 1995: 468); de la misma *Asociación de Escritores*⁴¹; y también, ya en el final de su vida, del propio Estado en

⁴⁰ La *Asociación de Escritores y Artistas Españoles* (1871 hasta la actualidad), debe su fundación a Julio Nombela y Campos y Navas entre otros, su primer presidente fue Llano y Persi (Velasco Zazo, 1947: 150). Destacaron por sus festivales, veladas conferencias y, especialmente bailes de máscaras, que según la propia página de la *Asociación* actual tenían fines recaudatorios. Es una de las varias iniciativas que nació con la idea de procurar un primer sistema de previsión social en interés de los derechos de escritores y artistas, en una época donde estos se hallaban muy desamparados; entre sus más distinguidos presidentes se halló Núñez de Arce que ejerció el cargo entre 1882 y 1903, y prestó desde su puesto ayudas al escritor Moreno Godino como bien queda se testimonia en las cartas conservadas.

⁴¹ En una de las cartas manuscritas de Moreno Godino dirigida a Núñez de Arce —a la sazón presidente de la Asociación de Escritores y Artistas— afirmaba: «Hace siete meses que no recurro a la asociación de escritores y tengo alguna esperanza de que esta sea la última vez que lo hago; pues estoy esperando a que regrese Thuillier» (Carta de Moreno Godino a D. Gaspar Núñez de Arce, B. N. 12971⁶⁷ (64), 1 de octubre de 1896). En otra carta dos años más tarde vuelve a solicitar ayuda de manera más apremiante a Núñez de Arce: «Creo que mi vida está contada por meses y para no morirme cualquiera día en la calle recurro a U. No he molestado a la Asociación hace dos años, y ruego a U. que me obtenga algún donativo» (Carta de Moreno Godino a D. Gaspar Núñez de Arce, B. N. 12971/67 (59), 1899: 1).

forma de cesantía (*Pármene*, 1906: 1). A este respecto, huelga decir que su entierro acabaría siendo costado por la *Asociación de la Prensa de Madrid*.

Uno de los episodios más accidentados que protagonizó Moreno Godino vino dado por el intento de robo de su capa o capote: saliendo una madrugada de *El Brillante* y al doblar la esquina del callejón de Gitanos (hoy Arlabán), Moreno Godino fue asaltado por un malandrín que le requirió su capota con cuello de terciopelo. Cuando la turbada víctima estaba a punto de entregársela —muy a su pesar—, apareció de entre las entenebrecidas calles otro sujeto que dijo: «Hombre... qué has hecho. Si es D. Florencio... Devuélvele enseguida la capa —Godino, repuesto del susto preguntó —¿Y ustedes de qué me conocen? [...] Señorito *usté* perdone —respondió el ‘salvador’—, le conocemos del café del que *usté* sale: allí hemos sabido que es un poeta de mucho *pesquí*... ¡y además bastante pobre!» (Lustonó, 1901: 74). De tal suerte terminó todo, pues al aproximarse los curiosos aquellos salteadores pusieron pies en polvorosa.

Juan López Núñez, que junto a Gutiérrez Gamero, fue uno de los últimos escritores que varias veces plasmaron en prensa los sucesos de la bohemia Isabelina, recogió el testimonio de algunas anécdotas que de Moreno Godino le llegaron; entre otras, quizá la más curiosa fue aquella donde dio cuenta del recelo que al bohemio le producían las traducciones dramáticas, tan en boga a mitad del XIX⁴²: «Creía que el traductor era el enemigo natural del autor de obras originales, y siempre estaba vociferando en contra de aquellos que invadían nuestro teatro con las producciones extranjeras» (López Núñez, 1925: 5). Así, sucedió que un autor que había adaptado una obra del dramaturgo francés Eugène Scribe, consiguió que aquella pieza, titulada *El guante y el abanico*, fuera estrenada en el teatro del Príncipe con favorable crítica. Sin embargo cuando Moreno Godino acudió a ver la representación dio cuenta de un enredo harto curioso que hasta entonces nadie había percibido:

Tratábase de algo tan insólito como pintoresco, pues “El guante y el abanico” era la comedia de Calderón de la Barca “El secreto a voces”, comedia que, traducida por Eugenio Scribe, fue revertida a nuestro idioma como original del magno, del estupendo, del grandioso autor francés⁴³ (*Ib.*: 5).

⁴² «Es bastante conocido que en España de 1830 a 1850 el fenómeno de las traducciones teatrales alcanzó proporciones sin precedentes. Podemos calcular *grosso modo* que en dicho período casi la mitad de las obras representadas eran traducciones y que estas estuvieron en cartel más tiempo que el total de las obras puestas en escena» (Menarini, 1980: 1).

⁴³ De *El guante y el abanico* se encuentran dos adaptaciones: la primera de Juan del Peral que se estrenó en el teatro de la Cruz en 1846; la segunda de A. de Mendoza arreglada en 1863 y sin constancia de estreno. Se da la casualidad de que en el año 1846 aumentó el número de puestas en escena de

Anécdota que nos llega por testimonio directo del autor, y a la que merece la pena dedicarle algún que otro renglón de más fue la que compartió con D. Pepito⁴⁴. Tratábase este de un perro amigo del mundillo cafeteril hacia finales de la década de 1850 (por tanto precedente del más popular ‘perro Paco’). Moreno Godino afirmaba que dicho animal dejaba correr su vida en la calle de Alcalá paseando por una u otra acera según quería o no tomar el sol, por la fonda del Cisne donde Ferrugia o Perulo le daban plato para el estómago, o en el café Suizo donde asistía a las partidas de billar y bebía algún que otro café con algún tertuliano. Más amigo de las artes escénicas que de los toros —como sí lo sería Paco hasta la perdición—, tras acabar su taza gustaba ir al teatro, preferentemente al del Circo para acurrucarse en alguna butaca y oír así la representación. Sin embargo, lejos de marcharse a dormir, D. Pepito parece que después gustaba regresar al café Suizo, y acabar allí su ajetreada jornada de sociedad. Y es en esas horas nocharnegas cuando este cánido se juntaba con «una sociedad muy rara y muy alegre» (Moreno Godino, 1865b: 3) configurada por Manuel del Palacio, Pedro Enrique Ramos, Ramón Correa, Federico Hope, el conde Maule, Eduardo Inza y el mismo autor. Resulta que al terminar la tertulia este refinado animal marchaba con alguno de los circunstantes a su casa para pasar la noche por «discreción y deseo de no hacerse molesto» (*Ib.*).

Una noche D. Pepito le hizo el honor a Moreno Godino de acompañarlo a su casa sita por aquel entonces en el más alto piso de la más alta casa de la ya desaparecida *Red de San Luis*. Dejó el bueno de Florencio al perro durmiendo en un modesto sofá bajo una manta y él se echó a la cama. Cuando despertó el autor hacia las dos de la tarde descubrió que el perro había desaparecido, no lo halló por ningún rincón y lo extraño del caso es que la puerta estaba cerrada con cerrojo: «Don Pepito no está ¿por dónde ha salido? He aquí la esfinge» (*Ib.*). Busco en la carbonera, debajo de las sillas, incluso llegó a pensar si no sería sonámbulo y lo habría dejado escapar en alguna hora de la mañana. Así, cuando más abrumado se hallaba por el inopinado fenómeno se percató que la ventana interior estaba abierta, y a poca distancia, en la pared de enfrente había

traducciones y disminuyó el de originales (Hartzenbusch, 1847: 190). En 1850 también Hartzenbusch dejaba escrito «La comedia francesa moderna *Le gant et l' éventail*, traducida a nuestro idioma con el mismo título de *El guante y el abanico*, es una imitación de *El secreto a voces*» (Hartzenbusch, 1850:715).

⁴⁴ Véanse los artículos firmados en *El Periódico Ilustrado* con fecha de 6 y 21 de julio de 1865.

un agujero que daba a la escalera, por lo que Moreno Godino, algo incrédulo, supuso que habría dado un salto formidable y escapado por allí.

A la noche siguiente volvió Moreno Godino a encontrarse con D. Pepito en el café y él mismo afirmó que hubiera dado toda su fortuna «que afortunadamente era ninguna» (*Ib.*) porque aquel le hubiese relatado la huida. Así y todo el perro D. Pepito acabaría haciendo eclipse total dos meses después de la anécdota relatada, justo al inicio de la Guerra de África (1859). Ya nunca más se supo de él, y tras su desaparición la grata reunión del café Suizo no tardaría también en disolverse (suponemos que no ha causa del luctuoso eclipse perruno). ¿Marcharía con algún tambor D. Pepito para animar a las tropas españolas en la conquista de Tetuán? ¿Quién sabe?

Para concluir merece la pena recordar, por la relevancia del personaje, aquellos episodios compartidos con el famoso Pedro Antonio de Alarcón. Según se hace constar, Moreno Godino fue uno de los primeros en tratar al escritor meridional tras su llegada a Madrid en septiembre de 1854 (Lustonó, 1905: 331). Este siempre aseguró que Alarcón estuvo dominado por el vicio de la bebida, y precisamente de sus actuaciones bajo el influjo del alcohol contaba atrabiliarios incidentes: por ejemplo, en cierta ocasión, formando tertulia con Eduardo Inza, Adelardo López de Ayala y él mismo —todos peneques—, arremetió el bravo Alarcón contra Inza, cansado de escucharle hablar sin parar, con el resultado de que el agredido quedó sollozando. Alarmado ante esta imagen, salió en defensa de Inza el brigadier Milans del Bosch⁴⁵ que presencié la escena y conocía a los artistas por compartir sus ideas liberales; así que el altivo militar arremetió con improperios al andaluz y le obligó, finalmente, a dar la mano fraternalmente al atribulado Inza (Moreno Godino, 1895: 387). Sobre el carácter violento que prodigaba el de *La Cuerda*⁴⁶, contaba también cómo, tras asistir a una corrida de toros regada con buenas dosis de aguardiente, entró Alarcón en lid con un chulapo al que acabó derribando de varios puñetazos. Después de calmarse todo y tras ayudar a levantarse y limpiar la chaqueta al agredido, este volvió a golpearle con una bofetada que arrojó al chulapo nuevamente al suelo (*Ib.*: 387).

⁴⁵ Lorenzo Miláns del Bosch y Mauri (1811-1878), militar liberal que participó en varias revueltas y fue amigo íntimo del general Prim (Fernández Bremón; 1879: 43). Según Eusebio Blasco asistió al funeral de Roberto Robert (Blasco Soler, 1873b: 6). Ambos fueron diputados en las cortes constituyentes de 1869.

⁴⁶ La tertulia de *La Cuerda* fue una famosa reunión de literatos, principalmente granadinos, y ubicada en Granada entre 1850 y 1854. Sus socios se hacían llamar ‘nudos’ y adoptaron motes satíricos para identificarse en sus reuniones —acorde con el aire festivo y guasón de la tertulia— así, por ejemplo, entre sus miembros más conspicuos el propio Alarcón era conocido por *Alcofre*, Manuel del Palacio por *Fenómeno* o Manuel Fernández y González como *Poetilla*.

1.5.1. Dimes y diretes con Peña y Goñi

Que Moreno Godino fue un gran aficionado a los toros no puede extrañar en una época en que las arenas de los ruedos fueron escenario de rivalidades entre leyendas del toreo como Frascuelo y Lagartijo. Por la misma razón, hacia el último tercio del siglo XIX, alborada de lo que ha venido a llamarse la ‘Edad de Oro del toreo’ ya en el nuevo siglo (Haro de San Mateo, 2011: 45), no fueron pocos los literatos que sintiendo sincera afición por la ‘Fiesta Nacional’ pusieron su ingenio a trabajar escribiendo crónicas sobre las corridas más aplaudidas. Hay un acuerdo generalizado a la hora de señalar que la primera crónica taurina de la prensa, vino firmada por ‘Un Curioso’ y se publicó en el *Diario de Madrid* el 20 de junio de 1793. Ahora bien, el periodismo taurino como tal, fue un fenómeno que se afirmó a mediados del siglo XIX (Pérez Arroyo, 2004: 1 y Haro de San Mateo, 2011: 43) tras la consolidación de una prensa especializada regular⁴⁷; ejemplos de dicha prensa fueron *El Enano* (1851-57) o el *Boletín de Loterías y Toros* (1858-88). Con el desarrollo de las revistas taurinas no tardaron en surgir periodistas distinguidos en la materia como Santiago Infantes Palacios, José Velázquez o Sánchez Marazzi, entre la larga lista de porfiados cronistas hubo dos ilustres quenos interesan aquí por su relevancia más allá del mundo taurino: estos fueron, por un lado, el aragonés Mariano de Cavia, que bajo el seudónimo de ‘Sobaquillo’ tomó la alternativa de la pluma taurina en *El Liberal*, tras haberla abandonado el anterior redactor: ‘Don Éxito’⁴⁸ (Faci y Ballabriga, 2010: 53-54); y por otro, el donostiarra Antonio Peña y Goñi, erudito musicólogo, aficionado pelotari y cronista taurino que dirigió la revista finisecular *La Lidia*⁴⁹ (donde coincidió con Cavia) y participó en *El Imparcial* y *El Liberal* entre otros. Su mayor contribución a la cultura de los toros vino, quizá, con la publicación de las obras *Lagartijo y Frascuelo y su tiempo* (1887) y *Guerrita* (1894).

Dentro de tal panorama de efervescencia periodístico-taurina el bueno de *Floro Moro Godo* participó también con esporádicos artículos, si bien en ningún momento

⁴⁷ Los orígenes remotos de la crónica taurina hay que buscarlos en las primeras relaciones impresas del siglo XVII, pero hasta 1819 no surgirá una revista especializada: *Estado que manifiesta las peculiaridades ocurridas en esta corrida*.

⁴⁸ Mariano de Cavia sucedió al anterior crítico taurino ‘Don Éxito’ que no era otro sino Eduardo de la Loma, padre del también periodista taurino José de la Loma que firmaba ‘Don Modesto’, para la temporada de 1882. Eduardo de la Loma fue uno de los copropietarios de el periódico *El Liberal*, que provenía de la escisión que se produjo entre los periodistas descontentos de *El Imparcial*. Falleció en noviembre de 1898 (Márquez Padorno, 2001: 692)

⁴⁹ Peña y Goñi pasó a dirigir *La Lidia* en 1884, dos años después de su fundación, al producirse una escisión entre lagartijistas y frascuelistas, los primeros, con Juan Martos y Jiménez a la cabeza fundaron *La Nueva Lidia*.

podrían calificarse de crónicas, pues en esencia no trata asuntos actuales y concretos, sino generalistas, además tampoco fueron artículos ‘técnicos’ al uso, sino más bien los escritos de un apasionado destinados a la lectura del público general. Esta dolencia debió ser característica común entre algunos periodistas ‘aficionados’, pues incluso al mismo Cavia se le llegó a achacar similar falta por parte de los puristas. Don Ramón Lacadena Brualla, crítico taurino aragonés que firmaba como ‘Don Indalecio’, dijo de Cavia que «sus revistas, sus artículos, se iban más bien por los márgenes de lo ameno y de las alusiones a la actualidad que por las del tecnicismo y la ciencia taurómaca» (citado por Faci Ballabriga, 2010: 55). No obstante, las propias fronteras entre lo que era una crónica, un artículo o una reseña, tampoco estaban suficientemente definidas en aquella época —ni tampoco en la presente— así que la terminología con la que se calificaba a los textos taurinos del XIX daba pie a confusión, pudiendo calificarse por igual con el marbete de ‘crónica’ lo que era una reseña o una crítica (Pérez Giménez, 2013: 39).

Moreno Godino colaboró en *La Lidia*, *El Álbum Salón* y en *El Liberal* con dicho subgénero periodístico; y fue precisamente en *El Liberal* donde, en referencia al arte de torear antiguo y nuevo, protagonizaría una polémica con el afamado crítico Peña y Goñi que sería seguida por los lectores. En el artículo que principió la disputa, publicado en *El Liberal*, Moreno Godino recordaba con saudade la Plaza vieja de Madrid, desaparecida en 1880, para después ensalzar al toreo y los toreros antiguos, con esa mirada de regusto melancólico característica de los ancianos que han visto finada su época: «¡Qué plaza era aquella tan española, tan típica! Ella encarnaba el espíritu de la fiesta nacional, y era el crisol en que se depuraba lo bueno y lo verdadero del toreo» (Moreno Godino, 1896: 1). También enfatizaba cómo, entre los tendidos de por aquel entonces, «había casi tantas mujeres como hombres» (*Ib.*: 1), dando cuenta así de que los toros no era solo un espectáculo de hombres; y además repasando el plantel de nombres que consigna, se colige la afición por los toros de muchos personajes de la vida pública madrileña: el general Narváez, la duquesa de Alba, el político y poeta Miguel de los Santos Álvarez, el entonces coronel Miláns (el mismo que salió en defensa de Eduardo Inza tras la iracunda agresión de Alarcón), el dramaturgo y político Adelardo Ayala, o el compositor Emilio Arrieta, entre otros, son citados por Moreno Godino como asiduos abonados de la plaza vieja de toros.

Todo comienza a partir de una crítica que Moreno Godino realiza a Peña y Goñi citándole directamente de su obra *Lagartijo, Frascuelo y su tiempo* de 1892 donde el madrileño defendía que Frascuelo y Lagartijo eran quienes eran gracias a lo aprendido de la vieja guardia, y no habían inventado nada:

Entonces se lidiaban toros de respeto «que sabían latín», según decía Curro Cúchares, y los diestros tenían que estar a la altura de las reses. ¿Quién se hubiera atrevido entonces a escribir párrafos como el siguiente, referidos a Lagartijo y Frascuelo? «He aquí a dos muchachos, a dos chiquillos privados de todo recurso, que aparecen súbitamente en un arte que no les ha dejado herencia, que no los ha presentado nada práctico, que los ve nacer abandonados y pobres, y a cuyo esplendor tienen que contribuir, cuando todos aquello que podían enseñarles algo, no pueden enseñarles absolutamente nada»⁵⁰ Es decir, que estos dos redentores del toreo, que torearon o vieron torear a Cúchares⁵¹, a Cayetano, a Manuel Domínguez, al Tato y al Gordito, rodeados de cuadrillas de que ahora no pueden formarse ni aun idea, no pudieron aprender nada y pobres y abandonados cayeron al redondel desde el cielo. ¡Angelitos! (Moreno Godino, 1896: 1).

Y por si no fuera suficiente proseguía, defendiendo cómo se toreaba mejor en la vieja plaza de toros que en la nueva⁵²:

En la Plaza vieja se lidiaban toros, en la nueva se corren. En esta, las exigencias respecto al toreo, van siendo cada día menores; los espectadores se contentan con algún detalle que creen bueno, y prescinden del conjunto. Ya ni si quiera hay excesos, y esto proviene de que no hay competencias (*Ib.*: 1).

Tales juicios, y algunos más, no tardaron en tener respuesta el 22 de junio en el periódico taurino *La Lidia*, donde el redactor ‘Don Cándido’ —que no era otro que Mariano del Todo y Herrero encargado de reseñar las corridas celebradas en Madrid y

⁵⁰ (Peña y Goñi, 1892: 57).

⁵¹ Se da la circunstancia de que este Cúchares, apreciado por Moreno Godino, según relata Carlos Cambronero participó en la sublevación de 1854 junto a su cuadrilla: «El matador de toros Francisco Arjona Guillén (Cúchares) y su cuadrilla estuvieron defendiendo una barricada que se formó en la calle de las Huertas, junto a la de Echegaray, que entonces se denominaba del Lobo» (Cambronero; 1972: 165). Que este matador participara no es casual pues justamente toreaba en la corrida del lunes 17 de julio (Anónimo; 1854: 4), lugar donde se dieron las primeras muestras de alboroto, previas al alzamiento popular, cuando un público enfebrecido clamó a la banda de música que tocara el himno de Riego para disgusto de las autoridades que abandonaron el palco (Cambronero; 1972: 162). Lo curioso del hecho es que dicha barricada del Cúchares estaba apenas a una manzana de la que, según Pérez Escrich, custodiaba Moreno Godino al inicio de la revuelta sita en la calle del Príncipe (Pérez Escrich; 1874: 444). ¿Quién sabe si el gran bohemio, siendo aficionado como era a la tauromaquia, no asistió a dicha corrida memorable por lo político, que no en lo técnico —«Fastidio y grande es también describir una corrida mediana cuando el pensamiento está ocupado en bellas esperanzas de regeneración para la España» (Anónimo; 1857b: 3)—, y compartiera palabras, e incluso pólvora, con aquel torero!

⁵² La plaza vieja era la plaza de toros de la Puerta de Alcalá (1749-1874), y la nueva era la plaza de toros de la Fuente del Berro (1874-1934).

redactar gran parte de las biografías de los toreros— rebatía las opiniones del viejo escritor con sarcasmo y cierto desdén:

¿Conocen ustedes a don Florencio Moreno Godino? Suponemos que no, porque se trata de un Florencio, que floreció en esta corte, cuando Bartolo dislocaba a las pitilleras sevillanas con su respectivo garbo y su aspecto gentil. ¡Ya ha llovido!... Comienza el buen señor por la consabida cantata, y dice que allí y solo allí, en aquella vetusta Academia taurina, se toreaba *de verdad*, y se pasaba de muleta de *verdad*, y se estoqueaba de *verdad*... Y va luego el hombre y se arranca diciendo que Cúchares, Cayetano, Domínguez, el Tato y el Gordito, eran los Morenos Godinos de la tauromaquia, mientras que Lagartijo, Frascuelo y Guerrita, han sido o son unos *Cúchares*, de guardarropía, averiada. ¡Qué buen humor gasta el abuelo! (*Cándido*, 1896: 3).

En el mismo *El Liberal*, con fecha del 1 de julio de 1896, el crítico Antonio Peña y Goñi, asiduo colaborador de *La Lidia*, también recogía el guante lanzado por Moreno Godino y arremetía de la siguiente forma:

Nada hay comparable al desahogo con que los susodichos ancianos excomulgan *ex cátedra* —ninguno de ellos sería capaz de probar lo que afirma— a todos los bípedos con coleta que han tenido la desgracia de actuar después del bienio y de la guerra contra el infiel marroquí... ¿Los toros de aquel tiempo? Megaterios archicornudos, de ocho hierbas mal contadas y con un poder que hubiese puesto los pelos de punta a Sansón, Goliath, Milón de Crotona, Gargantúa y Pantagruel. ¿Los toreros? Asombrosos, impecables, la unidad en la variedad, la variedad en la unidad... (Peña y Goñi, 1896a: 2).

Don Florencio Moreno Godino, veterano de los tercios viejos de la prensa, no se arredró ante esos y otros desafueros, y volvió a contestar a Peña y Goñi; así, el 21 del mismo mes, dio respuesta a las filípicas haciendo gala de una medida y elegancia propia de los escritores curtidos:

D. Antonio Peña y Goñi; el cual en dos columnas, y sacando a colación a Jorge Manrique, Sansón, Goliath, Milón de Crotona, Gargantúa, Pantagruel, y a un pelotari, pretende quedarse con ciertos antiguos aficionados a toros... Nada hubiéraseme ocurrido con respecto al artículo mencionado, sino lamentar que el distinguido emplee las exuberancias de su brillante estilo en criticar a tontos; pues deben serlo de capirote, esos ancianos intransigentes que él conoce... (Moreno Godino, 1896b: 2).

Tras las palabras de Godino, el otro contendiente contraatacó con un nuevo artículo “Toreo de pies” en el mismo periódico fechado el 28 de julio. Sin embargo, no se trata aquí reproducir todos los dimes y diretes de la disputa taurómaca, sino poner de relieve cómo Moreno Godino, pese a su holgada vejez, todavía gastaba fuerzas de un

Gargantúa o Pantagruel, para avivar la llama de la lid periodística, dando con ello buena cuenta de su gran afición a la tauromaquia.

* * *

Ahora bien, parece ser que el desencuentro entre Peña y Goñi y Moreno Godino debía de remontarse a tiempo atrás, lo que explicaría esos rifirrafes en *El Liberal*. Y para esclarecer el asunto antes cabría apuntar ciertos datos del crítico taurino: Nació Peña y Goñi en San Sebastián allá por el año 1846, y murió en Madrid cincuenta años más tarde, un 13 noviembre de 1896. El erudito vasco comenzó a colaborar como crítico musical en *El Imparcial*, y como gran apasionado por la música despuntó como un reconocido wagnerista (Peña y Goñi, 1967: 12) siendo también uno de los primeros en traducir un libreto del compositor teutón —publicó *Rienzi. Grande Ópera Trágica en cinco actos. Poesía y música de Ricardo Wagner. Precedida de la biografía del célebre maestro* (1875)— cosa no muy común en nuestro país por aquella década⁵³. Así, Peña y Goñi, a lo largo de las siguientes décadas, comenzaría a citar y comentar a Wagner asiduamente en sus artículos musicales publicados en *El Imparcial*. Por último no se puede obviar el hecho de que Peña y Goñi fue también un aficionado al deporte de pelota vasca y sobre este deporte escribió *La pelota vasca y los pelotaris* (1892).

Por tanto, se puede resumir que el donostiarra fue un adelantado crítico musical; aficionado al toreo y admirador de Lagartijo, Frascuelo y Guerrita; así como un apasionado del deporte de la pelota que, como bien reza en el prólogo de dicha obra, tal afición era compartida con su hermano Javier (Peña y Goñi, 1892: 5-27).

Presentado así Antonio Peña y Goñi, atendamos ahora a un irónico relato que Florencio Moreno Godino publicó en *La Gran Vía* el 3 de diciembre de 1893 titulado “¡Pobre Carmen!”. Básicamente el argumento del relato contaba cómo una mujer que se había prendado de un pelotari a través de la prensa, decide acudir a un partido de pelota para conocerle en persona. Pero una vez allí, acaece un tragicómico accidente al recibir un pelotazo de su admirado jugador que termina dejando tuerta a la desdichada enamorada. El relato, sin entrar en valoraciones literarias, resulta relevante porque vierte una serie de claves que para los lectores de la época fueron sin duda harto conocidas, claves que debido al paso del tiempo, tan solo una labor pesquisidora como la presente

⁵³ En la tesis doctoral de Paloma Ortiz de Urbina *La recepción de Richard Wagner en Madrid: 1900-1914*, (2003), se consigna ese libreto como la traducción al español más antigua encontrada hasta la fecha, y aún más, se destaca a Peña y Goñi como «apóstol y principal impulsor del wagnerismo en Madrid» (Ortiz de Urbina, 2003: 395).

puede volver a poner en relación con el lector actual. Moreno Godino buscaba precisamente en este cuento satírico ridiculizar a Peña y Goñi con una serie de comentarios burlones. Vamos a verlos ahora: Comienza recordando que «una señora hacendada en una de las islas Baleares» tras leer un libro de toros sobre la figura de Lagartijo quedó prendada del diestro.

Hace algunos años una señora hacendada en una de las islas Baleares, no me acuerdo cuál, de resultas de haber leído en un libro de toros «que el autor quisiera tener la lira de Zorrilla para describir la figura de Lagartijo», se enamora *in mente* de este diestro. Porque, verdaderamente párafos como este son para conmover a un santo de piedra, cuanto más a una solterona, ociosa y de alguna imaginación (Moreno Godino, 1893b: 360).

Se puede observar cómo Moreno Godino desdeña tal obra ‘anónima’ que por su forma provoca el enamoramiento de una «solterona» hacia el diestro para a continuación citar algunos fragmentos de dicha biografía: «La figura de Lagartijo, tiene una facultad inapreciable, única, me atrevería a decir que sin ejemplo en la historia de la tauromaquia». También cita «La figura de Lagartijo escapa por sus encantos a toda descripción». Y concluye «No queda otra que caer a los pies de este artista incomparable». Pues bien todas aquellas citas proceden de la obra de Peña y Goñi *Lagartijo, Frascuelo y su tiempo* (1887). La primera aparece en la p. 256; la segunda en la p. 261, donde además hay un poema de Zorrilla; y la tercera en la p. 265.

Pero no queda allí la sátira hacia el de San Sebastián. El recuerdo de aquella señora balear le sirve de ejemplo para contar un caso similar acaecido a la señorita Carmen, la cual se enamora de un pelotari apellidado Canchili (no hay que olvidar que Peña y Goñi también había escrito sobre el juego de pelota), y en un momento dado llega a burlarse del público que asiste a ver a Canchili de la siguiente forma: «La tarde a la que me refiero, el frontón de Fiesta Alegre estaba lleno de esa multitud que pasa con la mayor facilidad de las melopeas de Wagner a los trasteos de Guerrita, o a los pelotazos de Irún» (Moreno Godino, 1893b: 360-361). Pocas dudas pudieron quedar entonces, entre los lectores entendidos, hacia qué persona apuntaba Moreno Godino al hacer la sátira del relato.

Expuestos ya los testimonios de la disputa entre Peña y Goñi y Moreno Godino, se puede concluir que la relación de ambos literatos fue tirante, y aunque según parece

nunca llegaron a conocerse personalmente⁵⁴, desde luego sus dimes y diretes, cuando menos, comenzaron hacia ese año 1893; ¿los motivos?, imposible de momento apuntarlos, si bien no puede pasarse por alto que los fuertes antagonismos entre toreros fácilmente se trasladaban, y con mayor pasión si cabe, a sus seguidores⁵⁵.

1.6. LOS ESPACIOS DE REUNIÓN DE MORENO GODINO: TERTULIAS DE CAFÉS Y TEATROS

A continuación vamos a rastrear los principales espacios por los que don Florencio prodigó su figura según testimonios de la documentación consultada: en el primer punto nos acercaremos a los principales y populosos cafés matritenses, refugio obligado de cientos de bohemios. En el segundo punto nos adentraremos en el interior de la famosa tertulia del Teatro de la Zarzuela; tertulia que por sus características resultó más selectiva, menos improvisada, pero de la que tan buenos recuerdos quedaron y que bien supo dejar patentes Eduardo Saco en sus crónicas para *El Heraldo de Madrid* entre 1891 y 1892.

1.6.1. Los cafés literarios

Los cafés sirvieron un día, ya pasado, como auténticos foros improvisados donde divulgar las nuevas ideas de civilización y democracia en la vieja Europa occidental. No resulta casual que en España los cafés fueran surgiendo precisamente «cerca de los mentideros madrileños» (*El Hombre del Extrarradio*, 1921: 3) por la Puerta del Sol y aledaños para calmar así «la sed inagotable de tantos charlatanes asiduos» (*Ib.*: 3). Además en un época donde las comodidades del hogar por lo general eran escasas, y los medios de comunicación todavía primitivos, estos establecimientos resultaron la mejor opción para «escapar del infierno del hogar, [y] de la tiranía de la rutina» (López Mondejar, 2014: 48) con sus cómodos divanes, iluminación de gas, estufas, ejemplares de prensa nacional e internacional, animando todo a la sociabilización y departir con algún colega de luchas o espontáneo acompañante, pues al contrario que en los aristocráticos salones tertulia como los del Duque de Rivas, en las tertulias de café, había cabida para todo tipo de espontáneo circunstante:

⁵⁴ «Por de pronto usted sería incapaz de ello, por la sencilla razón que habla usted de Lagartijo, como yo podría hablar de usted, a quien no tengo el honor de conocer, ni aun de vista» (Peña y Goñi, 1896c: 1).

⁵⁵ Ya se apuntó en nota anterior cómo el propio semanario *La Lidia* fue afectado de esa rivalidad entre seguidores al producirse una escisión tras la disputa entre frascuelistas y lagartijeros. Los seguidores de Lagartijo fundaron *La Nueva Lidia* en 1884; mientras que los frascuelistas quedaron en *La Lidia*.

Tertulias de Madrid, de España entera, que por otro lado tanta esencia democrática llevaban en su seno, en donde todos podían opinar y el talentado se hermanaba con el necio, y el hortera de la tienda de la esquina, metido a pensar un poco, nada más que un poco, se atrevía a contradecir al estudioso que se había pasado media vida meditando el problema debatido [...] Los espontáneos eran, pues, antidotos contra el decaimiento de las horas de charla, una especie de bálsamo revitalizador que hacía imposible los tiempos muertos de la conversación. Algunos, puede que la mayoría, eran despreciados por los grandes prebostes, pero se les toleraba de buena gana y cuando cambiaban de café, o de mesa, eran saludados con todo respeto y miramiento cuando se les encontraba en la puerta o en la esquina de Mayor o de la Carrera. (Tudela, 1984: 13).

Incluso los veladores de los bulliciosos cafés fueron alternativa esporádica para crear una magna obra frente al silencioso trabajo del hogar: así se cuentan casos como el de Manuel Fernández y González que desde los divanes del café La Luna escribió “El cocinero de Su Majestad” (Zamacois, 1936: 9); Marcos Zapata que en el café Imperial comenzó a escribir las primeras escenas de “La capilla de Lanuza” (Velasco Zazo, 1952: 50); o el doctor y poeta Villegas Estrada que se pasaba las tardes escribiendo versos en los veladores del Café Varela (Bonet Correa, 2012: 277). La explicación un tanto literaria, pero no por ello falta de razón, la ofrece el mismo Eduardo Zamacois de la siguiente forma:

El bullicio monocorde del café no turba el fecundo dinamismo interior del artista, antes lo estimula [...] De noche en su casa, el artista, si tiene frío o se halla cansado, está proclive a suspender su labor: el sueño le acecha, disuelto en el silencio, y desde la habitación contigua el lecho le atrae. El café, pletórico de ruidos y de claridad, ahuyenta esos desmayos y estimula los nervios, porque los cafés [...] para quienes realmente quieren trabajar son cuarto de estudio (Zamacois, 1936: 9).

Y, sin embargo, esta idealización del bullicioso café, lugar de pródigos encuentros y camaradería, donde pasar el tiempo como si no hubiera nada más en la vida, no estaba exenta de sus detractores: así, el exquisito escritor Carlos Coello y Pacheco en el cuento fantástico de “El café”, advierte sobre los peligros de vejetar en tales espacios más tiempo del necesario so peligro de arruinar su vida personal. La trama se desarrolla en el Café Universal, conocido popularmente como *de los Espejos* por el gran número que de ellos había, y lo protagoniza un joven aspirante a escritor venido de provincias el cual hace gala de gran indolencia y procrastinación en el trabajo literario, hasta que una noche comienza a ver reflejado en los espejos del local algunas escenas particulares de cada uno de sus más asiduos tertulianos; serán reflejos que de forma inverosímil representan a cada uno de los concurrentes lo que sucede en sus vidas más allá del café, y cómo

estas se están arruinando precisamente a causa de sus prolongadas estancias en los veladores; finalmente el protagonista se ve reflejado con veinte años más, frente a un escritorio, e incapaz todavía de haber escrito nada de mérito. Termina el cuento con la reconversión de este dedicado al estudio y la escritura y renegando de los cafés: «—Café, infame café, enemigo del hogar doméstico, escuela del escándalo, templo del ocio, bajío de la virtud, sepulcro de la actividad, asilo de la holganza... maldito seas!» (Coello y Pacheco, 1878: 159).

También el propio Emilio Carrere asiduo de los cafés y popular por componer poemas en ellos, advertía por boca de un personaje de *El reino de la calderilla* sobre el peligro vejetar en ellos: «En la calle, bajo los canalones, en la taberna o en el ocio del café, no es posible hacer nada bello, nada definitivo. Ya conoces la frase de Baudelaire: ‘La inspiración es hija del trabajo diario’» (Carrere, 2008: 295). Y es que ya fuera aquella visión exaltada y romántica, ya fuera aquella otra reprobatoria, ambas tenían su razón de ser, pues como suele pasar en la vida, es en el punto medio donde se halla la virtud.

Pero vayamos ahora a abordar el origen de estos establecimientos de tanta importancia para el desarrollo social de la sociedad decimonónica. Lo cierto es que las cafeterías o cafés —por metonimia popular—, aparecieron en España en la segunda mitad del siglo XVIII, donde aparecen documentados hacia la década de 1760, por ejemplo el propio Giacomo Casanova en sus *Memorias* deja constancia de uno llamado *Café Francés* de la calle de la Cruz en 1768 (Bonet Correa, 2012: 202). Por entonces tales espacios fueron considerados como «casas de conversación [...] diferentes a los casinos, clubes y círculos sociales de carácter restrictivo y exclusivo a un grupo determinado de socios» (*Ib.*) donde se intercambiaban noticias, se discutía sobre ideas y se podía leer gacetas y periódicos de aquende y allende los Pirineos (*Ib.*)⁵⁶. El misterioso autor Alejandro Moya publicó entre 1792 y 1794 dos tomos de una obra titulada *El Café*, ensalzando el papel de dichos locales donde «se ven reunidas gentes de diferentes naciones y provincias, personas de distintas clases y condiciones y se observan los genios más particulares y los más extraños caracteres» (*Ib.*: 204). Y es que para Moya, como para Moratín y el resto de Ilustrados dichos establecimientos

⁵⁶ Cabe incidir que aquí nos referimos siempre a las tertulias de café, porque la prehistoria de las tertulias se halla en los siglos XVI y XVII, con la aparición de las ‘academias literarias’ donde los escritores, humanistas, nobles aficionados a las letras y otros personajes acomodados, gustaban de reunirse eventualmente en casa de algún camarada para conversar y mostrar sus obras (Vaíllo, 2008: 5).

resultaban propicios «para la convivencia de las distintas clases sociales, además de ser lugares en donde se estimulaba la creación de la República de las Letras» (*Ib.*: 204).

De tal suerte las cafeterías poco a poco vinieron a sustituir a las botillerías más en boga en el siglo XVIII, lugares menos dados al solaz y esparcimiento que los primeros, y de cuyas diferencias vino a dar cuenta ya G. A. Bécquer en una época donde estaba muy vivo su recuerdo:

El café descende en línea directa de la botillería. ¿Quién no recuerda el carácter y la fisonomía de estos establecimientos tradicionales, en que solo se hacía café para algún que otro raro aficionado, y se servían sorbetes en determinadas estaciones? La botillería era un lugar de paso; alguna manola, invitada por un majo de los que reprodujo Goya, solían refrescar, después de la corrida de toros en que habían admirado a Pepe Hillo; [...] Las personas algo encopetadas se hacían llevar a sus casas las bebidas, las noches de saraos, y la multitud no había adquirido la costumbre de pernoctar en los cafés (Bécquer, 1870: 15).

Y en tal ambiente ilustrado de los cafés, fondas, o botillerías dieciochescas se «prepararon los usos sociales del liberalismo, al manifestar cada vez más su función política» (*Ib.*: 7). El ejemplo más patente de este movimiento lo encontramos en la tertulia de la Fonda de San Sebastián, sita en la Plazuela del Ángel, que fue fundada por Nicolás Fernández de Moratín y que se acabó erigiendo en centro neurálgico de la erudición ilustrada española destacando personajes como José Cadalso, o el humanista Francisco Cerdá y Ricó:

Supuso el arma dialéctica de un grupo de ilustrados [...] querían acabar con el tufo rococó que todavía destilaba en general la cultura española, y la madrileña en particular. Allí se hablaba de Rousseau y los aún polémicos ilustrados franceses (Martín, 2011: 46).

No es extraño, por tanto, que creciendo al amparo de tal ambiente cultural el joven Leandro Fernández de Moratín, asiduo de dicha tertulia en compañía de su padre, tomara el testigo cuando en 1791 presenta al público su obra de carácter meta-teatral *La comedia nueva o el café* donde se consigna «con esa obra la fecha exacta en la revolución de nuestras costumbres» (*El Hombre del Extrarradio*, 1921: 3).

En tales años, precisamente por ese ambiente liberal y distendido que propiciaron las nuevas tertulias, no tardaron los moralistas y eclesiásticos en blandir sus plumas llenas de inectivas tras comprobar con pesar, cómo las tertulias se iban transformando en seculares espacios de crítica, alejados de los brazos controladores y doctrinales de los

sacerdotes. De la reacción contra dichas reuniones surgieron algunos pintorescos tratados, como por ejemplo los *Vicios de las tertulias y concurrencias del tiempo* (1785) de Gabriel Quijano, o el *Tratado sobre las tertulias* (1804) de un sacerdote anónimo. En tales se exponían «los efectos y defectos de las conversaciones —entendidas como reuniones, pero también como encuentros sexuales, pues ambos significados tiene la palabra—, sus excesos y prejuicios» (Álvarez Barrientos, 2008: 8).

Y si bien, una vez rebasado el pináculo del siglo XVIII y entrados en el XIX, Madrid no era, aún, la ciudad hiperbólica, moderna y próspera que llegaría a ser hacia 1900, sí que, como espacio urbano que daba sus lentos pasos de prosperidad, e impelida por las turbulencias políticas acaecidas con el Trienio Liberal (1821-1823), florecieron y se consolidaron las tertulias de café como imprescindibles espacios de intercambio de opinión⁵⁷. La prensa también jugó un papel fundamental en la conformación de dichos espacios, pues cabe recordar que los periódicos de la época, cuya venta se realizaba fundamentalmente por suscripción, eran adquiridos por los encargados de los cafés para la lectura de sus clientes; siendo muchas veces esta, la excusa perfecta para que los jóvenes, y no tan jóvenes intelectuales, leyeran y discutieran en comandita las novedades políticas y literarias del momento.

En aquella época de énfasis romántico hubo dos locales de especial relevancia debido al militante carácter antiabsolutista de sus cofrades: por un lado estaba el café Lorenzini, más tarde Café de las Columnas, sito entre calle Carretas y Espoz y Mina, donde parece que Evaristo San Miguel cantó por primera vez el himno de Riego (Bonet Correa, 2012: 26) , y por otro el de la Fontana de Oro⁵⁸ antigua fonda sito en la carrera de San Jerónimo esquina con la calle Victoria, donde se celebraban algunas de las

⁵⁷ Otros espacios de no poca importancia en los dos primeros tercios del siglo XIX fueron las reboticas de farmacias. Estudiadas por José Luis Urreiztieta en *Las tertulias de rebotica en España: siglos XVIII y XIX*, predominaron en estas la de carácter político por su propia configuración ya que su carácter cerrado favorecía que en ellas se debatieran asunto serios y reservados. Ya en el prólogo a dicha obra, escrito por Tierno Galván, se apuntaba las diferencias entre «las reuniones en las reboticas tanto de las tertulias comunes de café abiertas y públicas en las que la cohibición predomina sobre el recato, como de las que se forman en los casinos provincianos en las que la murmuración despiadada y la ausencia de preocupación intelectual son las notas predominantes». (Tierno Galván, 1985: 10).

⁵⁸ Don Benito Pérez Galdos, además inmortalizó dicho establecimiento con una obra de título homónimo: *La Fontana de oro* (1870), donde dio cuenta de aquel ambiente de énfasis político: «En la *Fontana* es preciso demarcar dos recintos, dos hemisferios: el correspondiente al café, y el correspondiente a la política. En el primer recinto había unas cuantas mesas destinadas al servicio. Más al fondo, y formando un ángulo, estaba un local en que se celebraban las sesiones. Al principio el orador se ponía en pie sobre una mesa, y hablaba; después el dueño del café se vio en la necesidad de construir una tribuna. El gentío que allí concurría era tan considerable que fue preciso poner bancos *ad hoc*; [...] Los que abajo hacían el gasto tomando el café o chocolate, sentían en los momentos agitados de la polémica un estruendo espantoso en las regiones superiores» (Pérez Galdos, 1883: 15-16).

sesiones liberales más acérrimas auspiciadas por el dueño del local Juan Antonio Gippini (Núñez Rodríguez, 2018: 534). Unos pocos años después se alumbraría la celeberrima tertulia del ‘Parnasillo’ hacia 1831 o 1832, organizada en torno al café del Príncipe, próximo al Teatro del Príncipe. Allí, excelsos literatos y pensadores como Larra, Mesonero Romanos, Donoso Cortés, Espronceda, Bravo Murillo, Harztenbuch, Bécquer..., alrededor de una buena taza de chocolate o de café, y envueltos por una cortina de humo de tabaco, propalaron toda clase ideas y novedades artísticas, convirtiéndose por derecho propio en el centro neurálgico de la actividad artística española: «El éxito solo era realmente tal cuando estaba refrendado por el Parnasillo, los aplausos de la tertulia significaban el reconocimiento real, en cierta manera, de los iguales» (Martín, 2011: 49). Con el Parnasillo principiaba la época dorada de las tertulias que se extendería hasta el primer tercio del siglo XX.

No le fue inadvertido a las autoridades el ánimo que podía excitarse en aquellos espacios, justo tras la muerte de Fernando VII, a tenor del bando que Fermín Gil de Linares, a la sazón subdelegado principal interino de policía de Madrid, publicó en el *Diario de Avisos de Madrid* donde llamaba al orden en dichos espacios so pena de graves penas:

En los cafés y otros sitios públicos de esta corte algunos sujetos por un indiscreto celo por la justa causa, leyendo en alta voz periódicos, discursos y composiciones poéticas, han excitado, aunque sin objeto malicioso, algazara y alborotos, lo que podía contribuir a alterar el orden y sosiego público [...] Por tanto mando que en dichos cafés y sitios públicos se eviten vociferaciones, gritería, u otras acciones con que pueda alterarse el orden público, y se observen las reglas de urbanidad y decoro que convienen, tanto a las personas que los frecuentan, como a unos lugares de culta sociedad y apacible recreo (Gil de Linares, 1833: 1275).

Y fue en aquellos años de balumba y ebullición cafeteril, años inmediatamente posteriores a los del Parnasillo, cuando Moreno Godino comenzó a dejarse caer por tales cenáculos de talento.

Con el nuevo Estado liberal se formalizará, además, el hecho jurídico que profesionaliza al escritor, o dicho de otra forma se reconocen ya los derechos de autor protegidos con leyes como la de la Propiedad Intelectual de 1843 o 1879 (Romero Tobar, 2006: 93-94). Por tanto con esta nueva casta de ‘profesionales’ se incentivarán mucho más que antes las relaciones horizontales de sociabilización, frente a las verticales de mecenazgo, proliferando y bullendo multitud de tertulias.

Así, en las cafeterías se desarrollaron casi tantas tertulias como gustos y oficios profesaban sus parroquianos. Hubo tertulias literarias como las del Suizo, políticas como la de ‘La Farmacia’⁵⁹ en el Fornos (*El Otro*, 1895a: 1), o la del café La Iberia donde se reunieron los conspiradores del partido *cimbro*⁶⁰ para discurrir los artículos de una nueva constitución o el mensaje de ofrecimiento de la corona a un nuevo monarca (Regoyo, 1873: 499); tertulias de cómicos había en el Venecia donde se negociaban contratos y repasaban los textos (Río López, 2009: 169); de toreros en el el Iberia (*Ib.*: 124); de periodistas en el Levante (*Ib.*: 48), etc.; el mismo Ramón y Cajal era un asiduo del Suizo donde configuraba una tertulia con otros miembros de su gremio, todos ellos simpatizantes darwinistas y propaladores del naturalismo literario (Alonso, 2010: 184).

Y en tales cenáculos los lazos de camaradería y sociabilización resultaban más espontáneos y estrechos que en los espacios de relaciones verticales:

No; ni las veladas literarias y artísticas del *Liceo*⁶¹, ni las científicas dicusiones de los ateneístas, podían disolver una tertulia, que en 1834 había celebrado el triunfo conseguido por Martínez de la Rosa con su drama romántico *La conjuración de Venecia* [...] y en 1837 la aparición de Hartzenbusch con su hermosa obra *Los amantes de Teruel*» (Sánchez Pérez, 1894: 35).

La paradigmática tertulia del Parnasillo tuvo andando el tiempo una «derivación», y sucesora, que se configuró por los años de 1862 en adelante en el viejo Suizo (López Nuñez, 1912: 1). Entre la panoplia de artistas y periodistas hallamos personajes como Moreno Godino, Roberto Robert, Pérez Escrich, Ulpiano Segarra, Luis Rivera, Manuel Palacio, Eusebio Blasco, Fernández Bremón, G. A. Bécquer... (Sánchez Pérez, 1894: 33-56). Pero las costumbres noctívas del escritor madrileño hicieron de

⁵⁹ Según el cronista de la villa de Madrid Velasco Zazo, la tertulia de La Farmacia se llamaba así porque «en ella había de todo como en botica» (Velasco Zazo, 1952: 50-51).

⁶⁰ Más detalles ofrece Eusebio Blasco cuando advierte que Nicolás María Rivero, uno de los líderes cimbristas, y a la sazón, presidente del periódico demócrata *La Discusión*, presidía allí una mesa donde podían verse a personajes demócratas y republicanos tales Figueras, Castelar, Romero Girón, Milans del Bosch «y otros generales del círculo íntimo de Prim, que ya estaban en la conspiración que se fraguaba» (Blasco, 1904: 33).

⁶¹ El *Liceo* más que el Ateneo —con un carácter científico y político—, representó en el segundo tercio del siglo XIX el mejor ejemplo del asociacionismo artístico, fundado a iniciativa de un miembro del Parnasillo, Fernández de la Vega en un principio organizada en su casa de la calle de la Gorguera, pero debido al éxito, fue cambiando de sede en numerosas ocasiones; se pagaba una suscripción de veinte reales, y allí se celebraban conciertos, representaciones teatrales, exposiciones de pintura etc..., destacando *Los jueves del liceo* que consistían en sesiones de competencia artística y literaria. Sin embargo el *Liceo* entraría en franca decadencia ya en el último tercio porque «pasados aquellos momentos (o sean años) de ardiente fe y de sed entusiasta de gloria, la tendencia del siglo se inclinó a materializar los goces y a utilizar prosaicamente la inteligencia; por eso los institutos de esta clase fueron amenguando; por eso fueron desamparándolos sus expansivos y sobradamente generosos ingenios, corriendo a las redacciones de los periódicos políticos, a la tribuna o a la plaza pública» (Mesonero Romanos, 1975: 371).

este un abonado a muchos más cafés, por lo que no resulta una minucia querer recordar ahora algunos de esos pintorescos establecimientos, eligiendo aquellos donde las crónicas de la época situaron más frecuentemente al consagrado autor.

El café Suizo que nos atañe se ubicaba en la calle de Alcalá, confluencia con la calle Sevilla, y desde 1845 destacó como el establecimiento de vida literaria más intensa (Alonso, 2010: 184); desfilaron por sus puertas desde bohemios al estilo de Moreno Godino, Pelayo del Castillo y Pedro Marquina, hasta otros escritores consagrados como Eulogio Florentino Sanz, G. A. Bécquer, Luis Rivera, etc. Se caracterizaba por su amplitud, pues tenía capacidad para quinientos contertulios y, en su mejor momento, sus dueños habilitaron un salón para mujeres donde se servían chocolates y cremas⁶². En el Suizo se llevó a cabo, hacia los años sesenta de aquel siglo, una nueva tertulia que Sánchez Pérez bautizó en *La España Moderna* como ‘La Hijuela del Parnasillo’ (Sánchez Pérez, 1894: 33-56) y que también señaló Juan López Núñez como heredera de la famosa del Príncipe (López Núñez, 1912: 1). Formada por literatos, periodistas y artistas de toda índole, anteriormente citados. El establecimiento cerraba a las dos de la noche y sabemos que Moreno Godino solía acudir allí desde las doce hasta el cierre para tomar un moka, fumar su pipa y leer *La Época* (Lustonó, 1901: 3) y (Saco, 1891c: 1). Parece que en cierta noche se quedó encerrado en dicho establecimiento y durmió allí (*El hombre del extrarradio*, 1921: 3).

El café Madrid —uno de los preferidos de G.A. Bécquer según parece deducirse por los varios testimonios de Moreno Godino—, estaba en la calle Alcalá si bien la entrada principal se ubicaba «al lado izquierdo entrando por la Carrera de San Jerónimo» (nº 684, 1895: 115). El madrileño recoge en su cuento ‘El último caballero’ de la *Ilustración Artística* (nºs 987-988) que allí se reunía una suerte de tertulia oficiosamente denominada por él ‘cenáculo pompeyano’, ya que se desarrollaba en una pieza del café cuya decoración era de estilo grecorromano. La tertulia se componía por Miguel de los Santos Álvarez, Ramón Rodríguez Correa, G. A. Bécquer, Pedro Agüera⁶³ y él mismo. También en la semblanza que dedica a Bécquer apunta que

⁶² Conocido es, que el nombre del popular ‘bollo suizo’ que puede encontrarse, aún hoy, en las pastelerías y panaderías tradicionales proviene de los famosos *Suizos*. Como relata Bonet Correa, fueron los suizos Lorenzo Matossi y Pietro Fanconi, naturales del cantón de los Grisones, quienes tras llegar a Bilbao abrieron una pastelería y el primer Café Suizo en la década de 1810, donde vendieron los bollos de leche cocidos. Tras ellos, parientes y amigos fueron llegando a España, y, bajo su protección y consejo, abrieron otros ‘Suizos’ en distintas ciudades de la geografía española (Bonet Correa, 2012: 35-36).

⁶³ De Pedro Agüera hay un retrato vestido con uniforme garibaldiano realizado por Mihaly Kovacs en 1866, donde se apunta que es un asistente militar de Garibaldi. También encontramos una marcha

Augusto Ferrán y él mismo acudían cuando allí cada vez que se reunían con el sevillano.

El café La Perla estaba situado en un entresuelo de la plazuela de las Cuatro Calles, hoy plaza Canalejas, se caracterizaba por sus cuatro billares cuya clientela los prefería al café y entre sus parroquianos estaban los taquígrafos de las Cortes (Río López, 2009: 121). En las horas nocturnas fue centro de reunión de trasnochadores de toda clase: «Bolsistas y *zurupetos* que acaban de redondear allí los negocios» (Monlau, 1850: 330). Moreno Godino menciona de este café que era predilecto de Nicolás María Rivero⁶⁴ y allí fue donde lo conoció. También en *El frac azul*, Pérez Escrich hace constar dicho establecimiento como centro principal para las reuniones del grupo de bohemios.

El café Minerva fue otro de los cafés que frecuentó nuestro viejo literato, sito en la calle Atocha nº 28, esquina con calle Cañizares⁶⁵. Pérez Escrich dejó testimonio de que era frecuentado por jóvenes estudiantes «y alguna modistilla aficionada a los escolares» (Pérez Escrich, 1874: 136); también era el único sitio donde, antes de la Vicalvarada de 1854, se toleraba tocar el Himno de Riego para gran alborozo de los jóvenes estudiantes.

El café Brillante, sito en la calle Alcalá, se caracterizaba por estar abierto hasta bien entrada la madrugada; a este acudían gentes de todo tipo tras cerrar los demás establecimientos. Moreno Godino, como buen ‘murciélago’, buscaba allí cobijo cuando el Suizo cerraba a las dos de la madrugada. Cabe recordar que fue al salir de este cuando acaeció el pintoresco y tragicómico intento de robo de su capote (Lustonó, 1901: 3). Además Francisco Arderius trabajó como pianista en tal lugar antes de hacerse famoso como actor y empresario teatral (Peña y Goñi, 1967: 201)⁶⁶. Este café desapareció

realizada por José Casares titulada *El garibaldino* y dedicada a Pedro Agüera. Estos datos parecen avalar el comentario de Moreno Godino en cuya *nouvelle* ‘El último caballero’ apunta que «tomó una parte activa en la Revolución de Septiembre, y se distinguía de nosotros por sus ideas revolucionarias» (nº 987: 1900: 771).

⁶⁴ Nicolás María Rivero fue un político de tendencias demócratas, participó en periódicos como *El Siglo* y fundó *La Discusión*. Llegó a ser Ministro de la Gobernación bajo el breve gobierno de Amadeo de Saboya y también alcalde de Madrid. Como hecho anecdótico, cabe recordar que tras su muerte a la calle Cedaceros se le dio su nombre, pero ante el escaso éxito de que gozó entre los vecinos, en 1905 volvió a ser renombrada de Cedaceros. Véase (Alfaro López; 1979: 142) y (Martínez Olmedilla; 1956: 144).

⁶⁵ Si bien hubo otro café Minerva en la antigua Plaza del Sol, al que nos referimos estaba ubicado en la calle Atocha por una mención de Pérez Escrich en *El frac azul*: «[...] ve mañana a las nueve de la noche al café de Minerva, calle Atocha; allí nos reunimos algunos amigos» (Pérez Escrich, 1874: 136).

⁶⁶ A este respecto M.^a Aurelia Díez advierte que muchas de las figuras de la música del siglo XIX fueron en algún momento “músicos de café”: «El mérito de aquellos establecimientos está en que no sólo

cuando se derribó la casa donde se encontraba para levantar el hermoso palacio de ‘La Equitativa’ entre 1882 y 1891.

El café Madrid, sito en el desaparecido ‘pasaje del Iris’ que enlazaba los números 11 por la carrera de san Jerónimo y 10 por Atocha, siendo su entrada principal la de San Jerónimo. Precisamente por su ubicación en dicho pasaje se le llamó coloquialmente «del Iris» hasta finales de 1866⁶⁷. El establecimiento sería frecuentado por G. A. Bécquer (nº 684, 1895: 115-16). Destacaba de este su abigarramiento decorativo: «Miles de banquetas, centenares de mesas, multitud de salones como las casillas de un tablero de damas, estatuas que allí parecen colosales, un aluvión de mesas de billar, ¡qué sé yo!» (Moreno Godino, 1867a: 2). En cierta ocasión el gran bohemio se encontró, también allí, una cartera que contenía la carta de una dama a su enamorado (*Ib.*: 2).

Hubo otros cafés en la coronada villa que, a buen seguro, aquel ‘Murciélago alevoso’ conocería y visitaría, por ejemplo el famoso y ya mencionado café La Iberia, lugar predilecto de la juventud progresista, y donde Zapata leyó por primera vez su recién terminado drama *La capilla de Lanuza* (Zapata, 1902: 113), o el café de la Joven Esmeralda —o Esmeralda—, preferido por los moderados y sito en la calle de La Montera número 18 (Monlau, 1850: 330). Escribe el Padre Francisco Blanco García que fue «otro punto de cita para la juventud diseminada por las redacciones de los periódicos, las oficinas de los ministerios y las aulas de la Universidad» (Blanco García, 1903:10), contando entre sus cofrades a un joven Cánovas del Castillo, Antonio Trueba, Vicente Barrantes, Antonio Arnao «y otros de menor categoría» (Martínez Olmedilla, 1956: 21). Pero sin pretender aquí hacer un estudio minucioso de los cafés y tertulias madrileñas los aquí consignados fueron, por encima de otros nombres, los más representativos de sus años dorados de bohemia.

Y así volviendo a Moreno Godino, al literato altivo como un príncipe, hemos comprobado cómo las puertas de tales establecimientos le fueron familiares, llegando a convertirse en casi obligada presencia de todo cenáculo de prestigio, y llegando a ser respetado no solo por los de su condición sino incluso por la grey merodeadora y

sirvieron para llevar música a todos los sectores de la población [...], sino en que fueron el “salvavidas” de numerosos intérpretes y compositores sin trabajo a consecuencia del proceso desamortizador. Gracias a ellos pudieron sobrevivir muchos artistas en una España carente de la infraestructura musical adecuada para emplearlos, al margen de los teatros y de las sociedades artísticas que los subvinieron» (Díez Huerga, 2006: 210).

⁶⁷ M. R. Giménez en <http://antiguoscafesdemadrid.blogspot.com.es/2013/01/el-pasaje-del-iris-y-el-cafe-de-madrid.html> Consultado el 12 de agosto de 2015.

robacapotes. Ya viejo, hay testimonios de que el Fornos⁶⁸ fue otro de los establecimientos que frecuentaba. Su atropello acaeció a las puertas de dicho café; y también en una crónica periodística, a propósito de la obra operística *Hernani* de Victor Hugo, el periodista Roberto Castrovido testimonia un casual encuentro con Moreno Godino:

«Me gustaron mucho algunos fragmentos de *Hernani*, y muchísimo la romanza de Carlos V. La volvería a oír con placer», decía yo a varios amigos míos y compañeros de *El País*, sentados en torno de una mesa de Fornos. Y la volví a oír. La tarareó, para complacerme y deleitarme, un ancianito que estaba tomando chocolate en la mesa contigua. Terminó, le di las gracias, charlamos, y supe por él quién era. Era don Florencio Moreno Godino, *Floro, Moro, Godo*, el bohemio de la cuerda granadina (Castrovido, 1925: 1).

Y es que en este establecimiento el viejo madrileño gustó rememorar sus tiempos de gloria a todos aquellos jóvenes que estuvieran dispuestos a escucharle. Quede aquí este otro testimonio de un periodista que bajo las siglas *T. S.* publicó en *El Radical* un sentido artículo donde arrojaba datos complementarios sobre cómo eran las actuaciones de Moreno Godino en Fornos, coincidiendo algún dato con lo relatado por Castrovido:

Al viejo escritor lo conocía de vista, era un viejecito de barba blanca, mirada inteligente, bajito, limpio, afable y muy sordo. Trasnuchaba. Gustaba de charlar en Fornos, de sus tiempos. Con un cantante de los Jardines, de aquella última compañía de ópera, cuya tiple, señorita Trapaso, se suicidó, departía de música y poesía todas las madrugadas en Fornos. Como había que hablarle a voces, me enteré algunas veces de la conversación. El viejo escritor recordaba con gozo el viejo repertorio; *Hernani*; *Norma*; *La Gazza ladra*, *D. Álvaro*, *D. Pascuale*... (De *María de Rohan* no se acordaba) Tarareaba a dúo con el viejo cantante, melodiosos pasajes; citaba a los cantantes de entonces, repetía trozos de sus críticas en *La Iberia*, y acababa por enumerar sus triunfos en el teatro, y por declamar algunas de sus poesías... (*T. S.*, 1907: 2).

⁶⁸ Quizá sea el Fornos, más que otros, el café madrileño que supuso un cambio perdurable en la arquitectura y *modus vivendi* de dichos espacios de solaz y tertulia. Por su elegancia, pinturas, amplios espacios, llamó la atención y fue imitado. Fundado por José Manuel Fornos, ayuda de cámara de José María de Salamanca y Mayol (I Marqués de Salamanca) en 1870, el mismo año de la muerte de G. A. Bécquer. Todavía este tuvo tiempo de describir un artículo de circunstancias con motivo de la inauguración, donde se hacía eco de su exquisita ornamentación: «Últimamente, al tratar de construir un café en la magnífica casa que ocupa el solar de las Vallecas, sus dueños han conseguido superar cuanto hasta aquí se ha hecho, uniendo al lujo material de la decoración ese refinamiento de lo rico, que solo puede conseguirse merced al arte [...]. La elegantísima ornamentación estilo Luis XV que completa el decorado de los salones, y en la cual sobre fondo blanco con filetes, florones y molduras de oro, lucen caprichosas grecas, cuadros de paisaje, pájaros y flores vistosas, está en perfecta armonía con la distinción y elegancia que reinan hasta en los menores detalles, y constituyen un trabajo que honra a sus autores, los señores Ferri y Busato, verdaderas especialidades en este género» (Bécquer, 1870: 16).

1.6.2. La Tertulia de la Zarzuela o de Gaztambide

Los teatros, mejor dicho los saloncillos de los teatros, fueron también lugar predilecto para llevar a cabo las reuniones de sociabilización y, en general, casi todos ellos tuvieron su propia tertulia (Velasco Zazo, 1952: 149) como por ejemplo la del Teatro del Príncipe donde los poetas noveles eran tutelados por el gran Julián Romea (Pérez Escrich, 1873: 26), la del Teatro del Circo encabezada el propio Francisco Arderius al finalizar las representaciones de los bufos (Zapata, 1902: 124), o la de don José Echegaray que se celebraba en el saloncillo del Teatro Español (Velasco Zazo, 1952: 57). Pero la que aquí nos impele a escribir es aquella organizada por el compositor y empresario Joaquín Gaztambide en el piso principal del Teatro de la Zarzuela hacia los años de 1860. Este teatro se inauguró el día 9 de octubre de 1856, y la promoción del proyecto vino de la mano capitalista de Francisco Rivas en asociación con Barbieri, Gaztambide, Salas y Caltañazor, caracterizándose su escenario por dar cobijo en exclusiva al género lírico (Velasco Zazo, 1948: 103).

Moreno Godino en *La Ilustración Artística*, nos ofrece algunas pistas de cómo eran las reuniones de aquel lugar: por ejemplo sabemos que en aquel *foyer* por único mobiliario se contaba una mesa, un diván y un piano, desde luego escueto decorado para tan importante teatro. De entre sus selectos cofrades, todos ellos hombres de caballerescos ademanes, destacaban por su devota consagración a las artes y letras poetas, periodistas, autores dramáticos...; gente toda de lo más conspicua que gustó prodigarse por aquel cenáculo (nº 713, 1895: 579). Acudían a dicho espacio nombres conocidos como los de Manuel del Palacio, Eduardo Inza, Vicente Caltañazor, Camprodón, Luis Rivera, el padre Laforga⁶⁹, Eduardo Saco, Francisco Arderius o Pastorfido entre otros muchos. Y sin embargo, a pesar de lo selecto del grupo, cualquier tema era debatible para ellos: las letras, el dibujo, los toros, hasta el deporte tenía cabida intramuros; solamente había un tema que no se tocaba por respeto y decoro hacia sus miembros: el de la religión.

La diversión también estaba asegurada en aquel ‘Parnaso’: uno de los más curiosos y divertidos ejercicios que allí se practicaron —el cual dejó bien testimoniado

⁶⁹ El padre Viente Laforga, capellán en la parroquia de San Sebastián y más tarde del cementerio del Este, era muy aficionado al teatro; frecuentó las tertulias de la Zarzuela y del Circo, amistó con muchos artistas y hombres de letras como el propio Eduardo Saco o Francisco Arderius. También se le vio frecuentar la tertulia de la ‘Farmacia’ del café Fornos, o las privadas organizadas por Eusebio Blasco en su casa (Anónimo, 1898: 1). Se contaron de él numerosas anécdotas, recogidas algunas por Eduardo Saco (Saco, 1891d: 1) y otras por Eusebio Blasco (Blasco Soler, 1904: 119-124). Murió el 17 de junio de 1891.

Moreno Godino— fue el de invocar a la musa de la metrificación, con el claro objetivo de mostrar quién de los esforzados atletas merecía más lauros, aunque la verdadera diversión radicaba en ver a los poco talentosos sufrir en tal juego floral (*Ib.*: 580).

De esta tertulia recordaba el bohemio que, en los meses de calor, los asistentes se trasladaban improvisadamente a la calle, junto a las mismas puertas del teatro y allí sus alegres miembros recibían ocasionalmente algún que otro dulce o bombón por parte del vecindario. Aunque no todo fueron alegrías, cierta noche los huesos de los artistas, debido a un escándalo organizado en la calle, toparon en una fría prevención. Joaquín Gaztambide trataba bien a los amigos de la tertulia nos recuerda Moreno Godino cómo habiendo sido elegido director de orquesta en el Teatro Rossini en la apertura de los Campos Elíseos madrileños⁷⁰, exigió que toda la cuadrilla —y no eran pocos— acudiese gratis para que pudiera holgarse con las ofertas de recreo (*Ib.*: 580).

No cabe duda de que la tertulia de la Zarzuela gozó de una alegre actividad, y por ello debió dejar muy gratos y felices recuerdos entre sus miembros; tal es así, que no solo Moreno Godino escribió sobre esta a propósito de Gaztambide sino también el redactor hispanocubano Eduardo Saco, otro de sus habituales, le dedicó una serie de artículos en el *Heraldo de Madrid*, titulados “La Tertulia de la Zarzuela: páginas de la vida literaria”⁷¹, cuyo conjunto resulta un inmejorable testimonio de peripecias de sus miembros. Como colofón a este apartado de la vida cultural surgida en las tertulias se reproduce a continuación parte de uno de los artículos de Eduardo Saco sobre aquella reunión en el que se da un somero repaso a la variopinta procedencia de los asistentes:

Y júzguese por lo que sigue: a partir de las doce y media de la noche, hora en que generalmente terminaban los espectáculos públicos y las reuniones particulares que no llevaban aparejada ejecución de finalizar con la venida de la aurora, acudían los contertulios, en pelotones generalmente, atraídos por el imán de irresistible fuerza que les congregaba para saborear el placer de aquella junta de ingenios, de caracteres, de tipos y especialidades a cual más señalada y de más encantadora heterogeneidad [...]

¿Se hablaba de letras? Allí estaba con todo el valor de sus respectivos talentos bien probados, Adelardo López de Ayala, Luis Fernández-Guerra, Luis Eguílaz, Luis Larra, Selgas, Hurtado, Narciso Serra, Picón, Retes, Frontaura, Puente y Brañas, Salvador Granés, Darío Céspedes, Mariano Pina

⁷⁰ Los Campos Elíseos, sitos en el actual distrito de Salamanca, entre las calles Jorge Juan y Hermosilla, fueron unos jardines de recreo inaugurados en 1864 y cerrados en 1880 debido a la urbanización de la zona. Contaron con un lago, una plaza de toros, y el mencionado Teatro Rossini llamado así porque en él empezó a actuar una buena compañía de ópera (Velasco Zazo, 1948: 73).

⁷¹ Eduardo Saco escribió un total de veinticuatro artículos entre febrero de 1891 y enero de 1892. Casi todos los artículos resultaban una pequeña semblanza de algunos de sus miembros donde se ponían en relación con dicha tertulia. A Moreno Godino le dedicó el nº IX de 27 de mayo de 1891.

(padre), Santisteban, José María Nogués y Emilio Álvarez. ¿Se discurría sobre Bellas Artes? Tomaban la palabra D. José Vallejo, Casado del Alisal, Francisco Sans, Pablo Gonzalvo y Dióscoro Puebla. ¿Se examinaba un dibujo? Era preciso oír la opinión del modestísimo cuanto hábil Ruiz, de los hermanos Perea (Alfredo y Daniel) y del chispeante caricaturista Ortego. ¿Era un grabado lo que se estudiaba? Pues los llamados a ilustrarnos eran Bernardo Rico y Capuz, honor uno y otro del buril español. ¿Se trataba de música? Era cosa de hacerse todo oídos para escuchar las opiniones de Arrieta, de Barbieri, de Gaztambide, de Guerra, de Fernández Caballero, de Monasterio (D. Jesús) y del que en los inicios de su carrera daba ya muestras de adelantado talento, Pepe Casares. La crítica tenía, entre nosotros, sus representantes autorizadísimos en Gustavo Adolfo Bécquer, Arístides Pongilioni, Federico Villalba, José Fernández Bremón, Luis Rivera y, en los últimos tiempos, Federico Balart. Las cuestiones relativas al ejército las trataban gallardamente Eduardo Mariátegui, comandante de ingenieros, Capdepón y González Iribarren, de Estado Mayor; Serra y Pastorfido⁷², de caballería, y Nicasio Montes, de Administración Militar, hoy coronel de caballería y ex gobernador de Zaragoza y Sevilla. De toros se ocupaban los tres grandes críticos de la época: Santiago Infantes Palacios, José Velázquez y Sánchez Marrazzi, [...]. Si se trataba de comentar los preliminares o resultados de un duelo con arma blanca, tocaba a su vez con dos contertulios, tiradores ambos de primera fuerza y con especial conocimiento en la materia, el caballeroso marqués de Heredia y el inteligente maestro de armas Antonio Merino. El *sport* tenía allí al más legítimo representante del gusto, del lujo y la prodigalidad, empleados en caballos de silla, trancos, atalajes y trenes; a Manuel Álvarez Mariño (*Manolito*) [...]. Y cuando llegaba el momento de poner término a la conversación seria e instructiva, o nos cansábamos de seriedades y enseñanzas, rompía el fuego la sección de bromistas y chirigoteros, diablos en la intención, facilidad y gracia en la palabra, maestros en jugar el vocablo, y derrochar donaires y chistes, con la mitad de los cuales habría para componer un libro amenísimo. Esta sección la componían ingenieros, tan agudos en el decir, como Inza, Tiburcio Rodríguez, Manuel del Palacio, Eusebio Blasco, Ramón Correa, Florencio Moreno Godino (entre nosotros *Floro Moro Godo*), Rafael Liern, Enrique P. Escrich, Federico Henales, Ricardo y Venturita de la Vega, Olona (padre), Gutiérrez Agüera (*D. Pedro el de los pavos*) y... el más cándido e insustancial de todos que suscribe (Saco, 1891b: 1).

Del artículo se advierte lo ricas y variadas que fueron las relaciones sociales en las tertulias del momento.

1.7. EPÍLOGO A LA BIOGRAFÍA

Vista la biografía del escritor bohemio se puede advertir de este que, a lo largo de su vida fue un porfiado solicitante de ayudas y socorros, lo cual no le impidió disfrutar, cuando pudo hacerlo, de los placeres mundanos de la sociedad matritense; que viajó por

⁷² Serra se retiró del ejército en 1859, debido a una parálisis progresiva que sufría, con el grado de capitán de caballería; Miguel Pastorfido, hijo de un coronel de carabineros, también llegó a oficial. Tanto Narciso Serra como Pastorfido se conocieron y trabaron amistad al servir en el mismo regimiento de caballería que apoyó la Vicalvarada de 1854 (Saco, 1891f: 1).

España y visitó París, al menos en tres ocasiones; que lejos de actuar como un pudibundo burgués, no se arredró a la hora de frecuentar ciertos locales de dudosa moralidad como las cuquerías; y que políticamente tuvo una juvenil chispa revolucionaria que parece fue menguando con la edad; pero ante todo, fue un enconado socio de la cofradía de las letras, y aquella devoción, en la España de la época, la terminó pagando con la endémica compañía de la laceria. No buscó medrar en política y en lo referente a un cargo de funcionario tan solo ocupó un puesto administrativo de carácter menor; aunque tampoco es seguro pues aquel nombramiento de octubre de 1874, durante la todavía tambaleante I República, bien pudo serle revocado con la Restauración, por lo que no es un exceso concluir que Moreno Godino vivió el día a día, de aquí para allá, confiando únicamente en su inseparable pluma para sobrevivir.

En edad provecta, y limitadas las facultades, sus trabajos se resintieron; fueron entonces las ayudas provenientes de diferentes estamentos (Fundación San Gaspar, *Asociación de Escritores*, pensión del Estado) y personas (Manuel Castellanos) —como la buena fe de algún que otro redactor de periódico— las que le permitieron no pasar sus últimos momentos en la calle. Es importante señalar además que gracias a que Moreno Godino no tuvo más vicios conocidos que fumar en pipa y rondar en la noche (Lustonó, 1901: 3), no adoleció los males físicos e intelectuales que otros insignes mártires, de propensiones alcohólicas, sufrieron hacia el final de sus días: tales Pelayo del Castillo o el zaragozano Pedro Marquina⁷³; y así anciano podía vérselo aún en los cafés como Fornos tarareando melodías operísticas y departiendo con aquellos que tuvieran a bien darle charla e interesarse por su figura.

Don Florencio Moreno Godino fue un escritor concienzudo que nunca abandonó la tarea literaria ya fuera en su modalidad artística o periodística, tampoco buscó hacer carrera política ni parece que pretendiera con porfía un empleo público; las letras fueron su única misión y comportándose más bien como un escritor a la antigua usanza, casi diríase dieciochesco, se prodigó con su arte por tertulias y asociaciones. Puede que quizá ese supuesto pasado aristocrático le pesara demasiado en el orgullo romántico como para querer formar parte de la clase de los hombres activos ocupando una plaza,

⁷³ Sobre estos dos bohemios y sus desventuras picarescas puede consultarse la reciente publicación de F. Moreno Godino, *El sol de la bohemia y sus satélites*, Zaragoza, Sindicato de Trabajos Imaginarios, 2013, 166 pp. Donde realicé una introducción y edición crítica sobre aquel mundo de la bohemia marginal isabelina.

quedando relegado por ello a la incuria de los hombres en barbecho: su siglo era muy otro del ilustrado, y primaban sobre todo las ideas mecánicas, positivistas y capitalistas.

* * *

Queda pendiente la cuestión de su natalicio, para cuya resolución se abrirían dos posibles vías: o bien averiguar en qué parroquia fue bautizado, lo cual es como buscar una aguja en un pajar; o consultar el Archivo General de la Administración en la sección ‘Estudios Nacionales’, pues sabemos que estudió en el Instituto San Isidro gracias a su semblanza respecto de Modesto Lafuente, pero esta vía se ha mostrado estéril al no conservar dicho centro documentos anteriores a 1845, momento en que se aprobó el Plan General de Estudios de Pedro José Pidal (ministro de la Gobernación). Anteriormente, y presumiblemente en los años en los que el madrileño debió estudiar allí (1835-1845), se denominaron ‘Estudios Nacionales’ a las enseñanzas promovidas por el incipiente gobierno liberal; y en tal contexto, todavía de indecisión, las leyes no regulaban de forma correcta; así, se daba la situación de que la edad de ingreso mínima era de diez años, pero los alumnos podían compartir espacio con otros de más edad, como bien deja claro este en su semblanza al respecto de Modesto Lafuente

Hace muchos años, tantos que no recuerdo la fecha, siendo yo casi un niño, estudiaba matemáticas en el Instituto de San Isidro. Nos reuníamos allí un grupo de imberbes condiscípulos aficionados a la lectura (frívola, por supuesto), entre los cuales recuerdo, por haber obtenido después alguna notoriedad a Ramos (he olvidado su nombre), escritor y autor zarzuelero, por lo mediano; al diplomático don Eduardo Romea, hermano menor del eminente actor, y a Vicente Caltañazor⁷⁴, que dedicado al teatro, hizo durante una generación las delicias del público (nº 722, 1895: 723).

Y además los alumnos podían matricularse en asignaturas sueltas y no estaban obligados, todavía, a cursar una disciplina entera (Moreno Godino menciona solo matemáticas y no la especialidad), y es que como bien nos explicó Vicente Fernández, jefe de estudios del turno de tarde del Instituto San Isidro: «Algunos alumnos solo se matriculaban para cursar una asignatura y se daban casos de matriculados que

⁷⁴ De Eduardo Romea –hermano del actor Julián Romea (1813-1868)– no hemos hallado su fecha de nacimiento, pero sí que comenzó su carrera diplomática en 1844, al ingresar en el Ministerio de Estado como secretario supernumerario, por lo que debió nacer hacia el primer lustro de 1820, y fallecería en septiembre de 1888 cerca de Génova; mientras que de Vicente Caltañazor, afamado actor de mediados del siglo XIX, se sabe que nació en Madrid en 1814, y murió en 1895; y de Pedro Enrique Ramos sabemos que publicó varias obras en la década de 1850, la última *El bello ideal* (1859) con crítica regular «de este joven literato con cualidades apreciables de buen versificador» (Arnao, 1859: 158), el cual debió morir a comienzos de la década de 1860.

empezaban el instituto hasta con veinte años», lo que aclara el grupo tan dispar de esta semblanza.

Así pues tan solo el tiempo y el esfuerzo podrán dar fe de cuán fructíferas resultarán las pesquisas en este aspecto. Y como escribió Cervantes citando al *Orlando Furioso*: «Forsi altro canterà con miglior plettro».

CAPÍTULO II. BOHEMIA Y LITERATURA DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX HASTA LOS INICIOS DEL XX

2.1. EL BOHEMIO Y LA VIDA BOHEMIA

Al bohemio, ya fuera escritor, músico, pintor..., se le ha representado, en las visiones más benévolas, como un personaje que vive despreocupadamente de su arte, que ronda de aquí para allá sin obligaciones ni horarios, haciendo gala de ciertos ademanes enfáticos o anacrónicos y, sobre todo, desprendido y solidario para con sus cofrades. Esta es la visión alegre y arquetípica que la novela de Murger, y la posterior ópera de Puccini, ayudaron a difundir en el ideario colectivo:

Ser bohemio es no quererse replegar a los yugos de la vida burguesa, para poder consagrarse a cultivar las quimeras adoradoras. Ser bohemio es poner el ensueño por encima de la realidad, las flores por encima de los frutos, los pájaros por encima de las aves. Ser bohemio es tener la firme convicción de que, fuera del arte, el artista se agota (Gómez Carrillo, 1993: 22).

La otra visión —la negativa— percibía al bohemio como a un individuo inadaptado, un vago, que bajo la excusa de la literatura evitaba cualquier trabajo honrado con una jornada laboral establecida. Esta segunda visión la defendieron, entre otros, Pío Baroja en su escrito “Bohemia y seudoboemia” donde afirmaba lo siguiente:

Lo que más me chocó siempre era la holgazanería, sobre todo para trabajar en cosas que, según aquellos bohemios, eran las que más les gustaban. Yo nunca entendía bien esto. Comprendo la pereza para todo; pero mostrar pereza para lo que más gusta, eso es lo que no comprendo fácilmente. Yo creo que si la mayoría de aquellos tipos de café hubieran encontrado un editor rico que les hubiera dicho: «Todo lo que escriba usted se lo tomo para publicarlo y se lo pago inmediatamente», les hubiera dado un disgusto (Baroja, 1997: 699)⁷⁵.

Y no menos acritud mostró su colega Miguel de Unamuno a la hora de desmentir esa supuesta solidaridad romántica de la hermandad bohemia:

Porque estos buenos muchachos se reconocen unos a otros genios, a despecho de despellejarse luego, y se extienden sus correspondientes

⁷⁵ Lo cierto es que Pío Baroja orilló a la bohemia en sus años de juventud llevando una vida agitada de tertulia en tertulia, si bien no cayendo o dejándose arrastrar por ella, como muy bien apunta Sebastián Juan Arbó. El vasco, algo ladino y misántropo, hablaba mal de casi todos los bohemios escritores: «Tal vez alguno le divirtió, como Bargiela; la mayoría le asquearon, como Sawa, o le desagradaron como Dicenta y como Cavia» (Juan Arbó, 1963: 296). Y más adelante afirma: «Habla mal de Valle-Inclán; mal de Ruiz Contreras, de Palomero [...]; habla mal de Unamuno. Solo salvará a Martínez Ruiz; pero esto será después» (*Ib.*: 269).

diplomas y matan el tiempo en desdeñar a los demás mortales que por su parte ni si quiera les desdeñan a ellos (Unamuno, 1901: s.p.).

Hubo algunos que incluso llegaron a negar la existencia del propio fenómeno en Madrid:

No me hable usted, querido lector, de la bohemia madrileña. En Madrid no hay bohemia. De un lado hay miseria, pauperismo, tuberculosis, y del otro lado hay literatura; pero nosotros no hemos sabido aún, como los parisienses, fusionar estos diversos elementos y constituir con ellos una bohemia digna de tal nombre. Cuando alguien hace de bohemio entre nosotros, es a fin de llevar, en lo posible, una vida burguesa. ¡Ciudadanos cuya manera de comer consiste en ayunar, y que en cuanto pudieran seguir normalmente un régimen alimenticio, perderían el público de que disponen y se morirían de hambre! Estos ciudadanos demuestran lo vago, lo artificial, lo histriónico, de la bohemia de Madrid (Camba, 1961: 5).

Curiosa opinión, pero comprensible de alguien que bajo el franquismo renegaba de un pasado donde frecuentó los cenáculos bohemios, lanzó soflamas contra la estricta moral católica que le costaron un ‘autodestierro’ a las Américas, y de donde tornaría, no mucho tiempo después, expulsado por el gobierno argentino⁷⁶ por «refractario e indeseable» al ser uno de los promotores de la primera huelga general del país si hacemos caso a su autobiografía y las últimas investigaciones⁷⁷.

Como réplicas ha dicho texto, y sintomáticos de aquella suerte de ágora de discrepancia que sobre el fenómeno de la bohemia acaeció en la prensa *fini-primi-secular*, podríamos servirnos de dos ejemplos: el primero de Gómez Carrillo que, en su obra autobiográfica *En plena bohemia*, dejó escrito:

La gente que niega la bohemia existe, es la que cree que sin sus trajes del tiempo de Luis Felipe, Rodolfo y Marcelo no pueden existir, cuando en realidad el uno y el otro son muchachos de todos los tiempos que tratan de reírse de la miseria por miedo a tener que llorar (Gómez Carrillo, 1977: 188).

⁷⁶ Julio Camba comenzó su carrera filoanarquizante con apenas 16 años: escribió artículos abogando por el amor libre en *El Eco de Marín*, los cuales costaron al semanario ‘la condena a los infiernos’ por parte del cardenal arzobispo de Santiago (Lacalle, 2014: 20-21); en 1901 se autoexilió a Argentina donde entró en contacto con el movimiento anarquista del país, y trabó amistad con algunas cabezas destacadas del movimiento como Felix Bautista Basterra, otro bohemio ibérico que llegaría a colaborar más tarde en el semanario madrileño *El Rebelde*. Allende los mares dejó varios escritos en periódicos tales *La Protesta Humana* y otros. Finalmente su participación en varias huelgas al lado de militantes provocarán su expulsión del país con motivo de la nueva Ley de Residencia sancionada el 22 de noviembre de 1901.

⁷⁷ Martín Albornoz escritor argentino, que prepara una nueva edición de *El destierro* para la editorial Pepitas de Calabaza, ha descubierto la ficha de detención por anarquista del joven Julio Camba como se da cuenta en prensa, confirmando así su participación. Véase https://elpais.com/cultura/2020/02/29/actualidad/1582992516_018528.html Fecha de consulta 15 de abril de 2020.

Y otro segundo ejemplo, del redactor de *La Época* Francisco Fernández Villegas:

¿Y ahora existe la bohemia? Sí, existe y existirá en lo que haya arte y artistas. Y no porque estén mal recompensadas las obras artísticas como lo estuvieron en otro tiempo, sino porque el escritor, el pintor, el poeta, salvo, ya digo, contadas excepciones, son por naturaleza poco cuidadosos de lo *práctico* de la vida. La pluma que escribe poemas no suele emplearse en echar cuentas. En lo que la hormiga se afana en remitir a su agujero el grano de trigo, la cigarra canta que se las pela sin cuidarse de otra cosa que cantar. No suele ser compatible el escribir dramas con la explotación, verbigracia, del chocolate, ni a nadie se le ocurrirá pedir al rosal que dé frutos... basta con que produzca flores. Y bien mirado, la existencia de la bohemia, esto es, de un grupo de hombres que en medio de los desórdenes pone por encima de la prosa de la vida las grandezas del ideal que embellecen la existencia de los demás con sus creaciones, que con su ingenio deleitan a sus semejantes y ennoblecen sus sentimientos, no es ciertamente síntoma de decadencia social. Si todos los hombres fuesen juiciosos, sensatos y serios... adiós poesía (*Zeda*, 1899: 2).

Tal vez una definición intermedia entre unos y otros adalides sobre lo que significó y fue la bohemia, llegó de la pluma del hermano de Pío Baroja: Ricardo. Este artista multidisciplinar dejó escrito en su obra *Gente del 98* (1952) una insoslayable colección de semblanzas y anécdotas vividas en sus años de juventud cuya pretensión inicial fue titularlas *Bohemia del 98*; sin embargo, cuando tuvo oportunidad de hacerlo años después, redefinió su concepto de lo que era la bohemia, bajo un nuevo prisma producto de la distancia ofrecida por los años:

No era posible el reunir bajo el título de *Bohemia del 98* estos recuerdos, porque en ellos aparecen legítimos bohemios y otros muchos que no lo fueron nunca. ¿Cómo se calificaría de bohemios a Benavente, Martínez Ruiz, *Silverio Lanza*, Romero de Torres, Carrere, Rubén Darío, Enrique de Mesa, Ricardo Marín, Pío Baroja, a otros muchos que no recuerdo, y a mí mismo? Imposible. Otros, en aquella época, desde 1898 a la guerra europea, eran semibohemios, semiburgueses, según el rumbo de su vida. Más claramente: según la cantidad de dinero que llevaban en los bolsillos [...] Vivían como podían a salto de mata. Escribían en periódicos que no pagaban, o que lo hacían muy mal; pintaban cuadros que no se vendían; publicaban versos que nadie leía; dibujaban caricaturas que no quería nadie. Los que llamo burgueses éramos señoritos de familia más o menos acomodada. Sabíamos que en nuestro domicilio el cocido estaba a punto a su hora, la cena dispuesta entre ocho y nueve de la noche, y la cama abierta por la doméstica para cuando el señorito tuviera a bien acostarse. Los bohemios dormían en casas de huéspedes, comían en restaurantes baratos o en alguna taberna. Su verdadera morada era el café (Baroja R., 1989: 50-51).

Así pues, el fenómeno de la bohemia tan complejo a todas luces, a lo largo de su historia sumará casi por igual tantos partidarios como detractores, lo que resulta

indicativo de la importancia que el fenómeno cultural tuvo como elemento movilizador de varias generaciones de artistas.

Hecha pues esta introducción, y sin más dilación, toca responder a las cuestiones anteriormente planteadas: ¿qué era realmente la bohemia? Y ¿qué significaba ser un bohemio?

2.2. LA BOHEMIA

De la bohemia se han dado muchas y variadas definiciones, tantas o más como bohemios ha habido; el DRAE, por ejemplo, recogía en 1925 la acepción con el sentido que a este estudio interesa: «Dícese de la persona de costumbres libres y vida irregular y desordenada. [...] Dícese de la vida y costumbres de esta persona» (DRAE, 1925: 175). Ahora bien, si se tuviera que dar una definición sobre los ideales o deberes que representa, podríamos acogernos a la máxima romántica que expresó Ernesto Bark en su obra *La santa Bohemia*:

¡Arte, justicia, acción! Es la sagrada trinidad del bohemio, y solo aquel que jura por ella es digno de entrar en sus templos y partir el pan y el vino en las cenas de sus cenáculos místicos (Bark, 1999: 23).

La bohemia, así entendida, es una actitud vital —y vitalista—, una forma diferente de ver la vida, amalgama de toda clase de librepensadores: idealistas románticos y artistas soñadores que rechazaban —y rechazan— los convencionalismos sociales y las maneras burguesas de actuar. Pero ¿cuál es el origen de tal palabra? *Bohemio*, en un sentido literal, es el gentilicio del habitante de Bohemia, sin embargo para la Francia del siglo XVIII y principios del siglo XIX, también servía para designar al pueblo gitano, ya que muchos de los miembros de aquella etnia, que por aquel entonces recorrían la Europa occidental, llegaron de los países del Este europeo y muchos de la región de Bohemia. De tal suerte que por extensión el término bohemia sufrió un cambio semántico durante el romanticismo francés, y comenzó a utilizarse para calificar a toda clase de sujetos que, como los gitanos, llevaban una vida inquieta y errátil. De tal suerte que escritores y artistas, jóvenes rebeldes en su mayoría, adoptaron con orgullo el término, en principio peyorativo, precisamente como una manera de reaccionar contestatariamente hacia la adocenada y conservadora sociedad del reinado de Luis Felipe y el II Imperio francés. Por tanto ya para las décadas de 1830 y 1840, en

la Europa occidental se consolidó una suerte de ‘nueva clase social’ llamada a estampar su rubro entre las miles y miles de páginas que inundarían el continente.

Fueron muchos los literatos que, en un sentido u otro, no tardaron en dejar plasmada su opinión al respecto: «La palabra bohemio (gitano) es germana, fue adoptada por nuestros vecinos los gabachos, se introdujo en nuestro idioma, como tantas otras, y yo, aunque tengo ínfulas de castizo, la usaré siguiendo la corriente» (Moreno Godino, 1908: 15). Y más:

Con el nombre de bohemios designan los franceses, y es una definición que se ha hecho general en Europa, a esos hijos del genio que, abandonando la paz de sus hogares, se trasladan a las grandes capitales en busca de un nombre y una fortuna, sin más patrimonio que sus esperanzas y su fuerza de voluntad (Pérez Escrich, 1874: 8).

Y se podría añadir a *Andrenio* (Gómez de Baquero) que en su crítica a *El otoño dorado* de Emilio Carrere afirmaba sobre la bohemia lo siguiente:

La bohemia moderna es hija del romanticismo. La primera vez que se escribió en un libro romántico: ¡Viva la bohemia!, se creó una metáfora que había de influir mucho en la vida literaria y en las costumbres del Parnaso. Se dijo ¡viva la bohemia!, por analogía, aludiendo a la vida nómada y libre de los bohemios o gitanos, imaginada más que vista, con la exageración propia de las imágenes poéticas (Gómez de Baquero, 1998: 156).

Por lo general, sus filas se nutrían de jóvenes descontentos por el mercantilismo al que se había visto sometida la actividad del escritor tras la aparición de un mercado editorial estable. La profesión de escritor —antes reservada a eruditos que no buscaban ganarse la vida con ello, o en todo caso a artistas protegidos por medio de mecenazgos— entrado el siglo XIX se hizo más accesible gracias a una progresiva mecanización de los métodos de impresión que los avances de la Revolución industrial hicieron posible (Alonso, 2010: 61-78). De esta forma, la literatura acabó convirtiéndose en un producto más del libre-mercado que venía a complacer la demanda creciente de lectores gracias a la alfabetización de los países desarrollados⁷⁸. Surgió así el floreciente mercado de las novelas por entregas al que tantos periodistas y escritores se adscribieron y, con ello —y a consecuencia de ello— surgió la ‘proletarización’ del

⁷⁸ Aznar Soler matiza cómo en la España del modernismo se producía un «desequilibrio» entre la oferta y la demanda, al publicarse más títulos de lo que se consumían (Aznar Soler, 1993: 77). En esencia, fuera del gusto burgués y popular, tan solo se hacía literatura para los propios literatos.

escritor donde toda pátina pasada de romanticismo sería barrido por las imposiciones de la industria. Un testimonio de la situación de estos escritores del periodo isabelino la ofrece Gutiérrez Gamero:

Los contados editores establecidos entonces eran mucho más tiranos que los actuales y estaban monopolizados por los novelistas por entregas, sitiadores de los escasos reales (aún no se contaba en pesetas), con los cuales, a trancas y barrancas, tiraban de la vida y mantenían probablemente a sus familias. Estos autores de novelas, casi siempre truculentas, que servían a sus clientes por debajo de la puerta, proporcionando pasto literario a las jovencitas románticas, iban detrás de las leyendas de D. Manuel Fernández y González (conquistado por el editor don Gaspar y Roig), que fluía novelas a caño libre; y digo leyenda, porque si bien es verdad que el susodicho editor pagaba al autor de «Los Monfíes» más de lo ordinario, nunca el precio llegó a producir un remanente de alcancía. A mí me confesó D. Manuel que su mejor novela no le había valido más que diez mil reales, suministrados por Gaspar y Roig con pistero. Resultaba, pues, lógico que en ese ambiente de cicatería, al tocar los ochenta años, un literato muriese en el hospital (Gutiérrez Gamero, 1933: 5).

Entendidos así, los escritores, los artistas, en apenas unos lustros pasaron a ser tan solo una parte más —y no siempre la más importante— de la cadena de producción folletinesca.

Pero la bohemia, amalgama de románticos idealistas y rebeldes, defendía de forma más o menos conscientemente una concepción aristocrática de las letras: el artista no debía doblegarse a la imposición del mercado y, por extensión, a la de los gustos de su época; su labor no debía estar sujeta a las cadenas del mercado, debía mostrarse independiente, bajo la creencia romántica de «la misión transcendental» (Romero Tobar, 1993: 33) a la que estaba obligado por ser algo así como un intermediario entre la divinidad y el mundo. Por ello no fueron pocos los que buscaron tal independencia en la producción teatral, desde los autores más desastrados tales Pelayo del Castillo o Antonio Altadill, a los que alcanzaron una relativa fama tales Julio Nombela. Ya que el coste de tiempo y esfuerzo invertido en un juguete cómico o un drama podía resultar más rentable que en una novela, gracias o bien a la venta de sus derechos de estreno como podía suceder en casos como los de Pelayo o Pedro Marquina, o bien por el cobro de una aceptable o exitosa taquilla. Théophile Gautier, que como afiliado al oficio de las letras conocía muy bien las tribulaciones del escritor, consignó con acierto dicho detalle:

Sabido es que el teatro produce mucho más que el libro; [...] Se necesitan varios dramas para llenar un tomo, y mientras se está de paseo o se

permanece indolentemente con los pies metidos en las zapatillas, se encienden las candilejas, las decoraciones bajan desde el telar, los actores declaman y gesticulan, y os encontráis con que se ha ganado más dinero que garrapateando una semana trabajosamente inclinado sobre el pupitre (Gautier; 2015: 87)

Quizá por ello resulte que gran parte de la obra poética de los miembros de la primera generación bohemia se encuentra recogida, amén de en la prensa, «en sus juguetes cómicos teatrales» (Fuentes; 1999: 12).

2.2.1. El desarrollo del escritor y la bohemia en el siglo XIX

Para entender este proceso de proletarización del artista primero habría que entender el papel del escritor a lo largo del siglo XIX:

En los primeros decenios del siglo XIX los escritores todavía «hombres de Letras» (Romero Tobar, 2006: 81) actuaban como una suerte de clase ilustrada vinculada a la élite. Pero bajo la eclosión del romanticismo español que coincidió con la muerte de Fernando VII, la primera regulación de la propiedad intelectual (ley de 1847) y la extensión del mercado lector y modernización de técnicas de empresas editoriales (*Ib.*: 85), las corrientes literarias principales bascularon entre aquellos que consideraban que el arte era un medio para un fin, es decir el arte debía cumplir una ‘función docente’ y aquellos que promovieron ‘el arte por el arte’, entendido este como medio y fin en sí mismo. En estas vacilaciones del romanticismo la segunda tendencia no fue más que resultado natural de ese «alegato a favor de la autonomía y de la libertad del artista como también de la obra de arte» (Tollinchi, 1989: 277). Pero dicha autonomía implicaba que la obra no podía juzgarse bajo criterios morales, religiosos, políticos, etc.; el artista como tal había tomado ya conciencia de sí mismo y de su capacidad para crear y expresarse sin interferencias de segundos, tampoco crea con intenciones mercantiles o cortesanas, sino que crea para sí haciendo que el espectador o el lector participen auténticamente de la obra junto a su autor (Hauser, 1969: 1000). Por tanto este tipo de autor romántico involucrado en su obra, al final no podía vivir más que en una jaula dorada promocionada en última estancia por la burguesía, una burguesía que a su vez interesaba adocenar al artista para evitar que hiciera gala de ideas políticas o sociales contrarias a sus intereses. (*Ib.*: 1998).

Ahora bien, en la España romántica donde las singularidades dimanadas del atraso económico y educacional hacía que solo unos poquísimos pudieran dedicarse a las artes

y las letras a la altura de 1830-1850, vemos cómo la mayoría de estos escritores estaban precisamente imbricados en la nueva clase liberal-ilustrada, y como reacción al carlismo intransigente que quería acabar con la incipiente revolución burguesa, probaban suerte en política —y generalmente en el lado moderado—: Espronceda, Zorrilla, De la Rosa...⁷⁹; incluso casos de escritores adscritos a las tesis del socialismo utópico proveniente de Francia, y por tanto supuestamente revolucionarios, tales Aywals de Izco no dejaron de adscribirse a «las líneas menos revolucionarias de ese pensamiento» (Calvo Carilla, 2008:117), pues su principal función instructora era la de servir y proponer reformas considerando la revolución como un último recurso.

Pero a medida que esta clase ilustrada comience a permeabilizarse con miembros provenientes de estratos sociales diferenciados de la burguesía y, por tanto, a prevalecer el interclasismo, se independizaría definitivamente para configurar lo que se conocería como ‘intelectualidad’ (Hauser, 1969: 1140).

En España hay dos momentos cruciales, primero el de 1854 que suscita la hipótesis de la aparición de la primera bohemia española (Romero Tobar, 2006: 85), coincidiendo con la definitiva consolidación del escritor asalariado producto principalmente de las condiciones leoninas que las empresas del folletín sometían a sus trabajadores, y que tan bien puso en solfa Pérez Escrich con *El frac azul*. Así, 1854 es donde cabe ya hablar del fenómeno bohemio como resultado del artista desclasado —explotado en muchos casos en la cadena de producción del folletín—, que se ha alejado de cualquier connivencia con la gran burguesía y que ha perdido su voz instructora en la sociedad. En aquellas décadas de 1850-1870 muchos de estos escritores tendieron a acabar convertidos en jornaleros de la pluma y sometidos igualmente a un patrono-editor y por ende, a los tiempos impuestos por el mercado de las novelas por entregas (Alonso, 2010: 86-87); la otra opción o actividad complementaria era acabar sirviendo en las radacciones escribiendo suelto y gacetillas para sobrevivir. Y es que al final todo se resumía en que el escritor bohemio, aquel que buscaba la emancipación de su pluma necesitaba escribir para seguir escribiendo, y por ello andaba siempre pendiente de adelantos y cobros por sus apremiantes trabajos (*Ib.*: 171).

⁷⁹ También Mariano José de Larra, paradigma del autor por vocación que consigue emanciparse de tutelajes y vivir de su pluma, provó suerte en política consiguiendo escaño de diputado junto a los moderados en 1836.

El segundo momento, políticamente crucial, llegará tras el fracaso de la Revolución burguesa de 1868, donde las clases trabajadoras comienzan a buscar alternativas a los liberales y republicanos burgueses, así se rompen definitivamente los vínculos con la élite dirigente y entre los jóvenes artistas, ahora sí, se producirá una suerte de hermanamiento, o al menos de simpatía, hacia los movimientos obreros hasta entonces apenas atendidos. Los hermanos Sawa, Joaquín Dicenta, Manuel Paso, Rafael Delorme..., instigadores de la revolución proletaria en sus distintas variantes (anarquista, socialista, republicano federal, etc.), desencantados de la política tradicional, y refractarios a las viejas estéticas costumbristas y realistas de Fernán Caballero, Alarcón, Campoamor entre otros, promoverán estas revistas y periódicos como el satírico *Don Quijote* (1892-1902) o de corte republicano literario como *Germinal* (1897-1899), así como también novelas y obras teatrales de tesis como *Juan José*, dando pábulo a las ideas de un nuevo orden, o manifestando el desencanto del artista fin de siglo.

Pero no toda la bohemia sentirá por igual una necesidad de ponerse codo con codo con el proletariado revolucionario como advertimos antes, habrá otra que superada la idea ilustradora, no querrá erigirse en voz instructora de nada salvo de sí misma. Estos artistas convertidos en sujetos cognoscentes solo vivirán para su obra y el fin objetivo que esta represente (Tollinchi, 1989: 274).

Los orígenes de esta actitud los hallamos ya en un tipo de concepción romántica y mística del arte, y representada en los postulados del alemán Wilhem Heinrich Wackenroder: «El espíritu del arte es y será para el hombre un eterno secreto, por el que siente vértigo cuando se aventura en sus profundidades... pero también un eterno objeto de suprema admiración, como se puede decir de todo lo grande en el mundo» (Wackenroder, 2008: 249); y este tipo romántico de artista de orientación ‘ultraterrena’ llegará a considerar que los demás aspectos de la vida no son relevantes (Tollinchi, 1989: 285) enfocando su ser en la propia misión espiritual por el Arte. Será entonces cuando se consolide el lugar común de la ‘torre de marfil’ tan característico del fin de siglo.

Al hilo de esta cuestión el poeta y crítico Luis Alberto de Cuenca comentaba en una entrevista sobre Alejandro Sawa y la bohemia lo siguiente:

Y, sin embargo, con el romanticismo, ya en el tránsito al siglo XIX, podemos constatar un alejamiento más importante entre los intelectuales —o

ese germen de intelectuales que son los escritores románticos— y la sociedad en la que viven. Empieza a establecerse una diferencia honda entre la actividad literaria y artística y la colectividad que la ve nacer, y esto irá *in crescendo* a lo largo del siglo hasta convertir el final de la centuria en una especie de gran ejemplo de lo que puede llegar a ser ese romanticismo desaforado, delirante, que es la bohemia (Cuenca, 2010: 19).

Hauser, aún va más lejos en sus afirmaciones y asevera de dicha bohemia finisecular:

Se enajenan por sí mismos de la sociedad burguesa: Los Rimbaud, Verlaine, Tristán Corbière, Lautréamont. La bohemia se había convertido en una partida de vagabundos y forajidos, en una clase en la que habitan la amoralidad, la anarquía y la miseria, en un grupo de desesperados que no solo rompen con la sociedad burguesa, sino con toda la civilización europea (Hauser, 1969: 1216-1217).

Y es que aquella idea de independencia y consagración al Arte y al Ideal resultaba en sí misma contradictoria, porque si por un lado los bohemios proclamaban su rechazo al gusto burgués, la mercantilización y el adocenamiento del arte, por el otro para que el escritor pudiera vivir de su pluma —no solo el bohemio—, para llegar a ser realmente independiente y convertir su trabajo en un oficio que le permitiera al menos subsistir como profesional de las letras y no acabar aniquilado tal un Rimbaud, debía atender forzosamente a las peticiones del gusto mayoritario⁸⁰.

Por lo tanto se entraba así en un círculo vicioso difícilmente salvable⁸¹; y es que como bien decía Murger en su introducción a *Escenas de la vida bohemia*: «La bohemia es el aprendizaje de la vida artística, es el prefacio de la Academia, del hospital o de la morgue» (Murger, 2007: 19). Es decir, aprendizaje para finalizar convertido en uno más

⁸⁰ Esta realidad paradójica entre la concepción idealizada del arte, y la decepcionante servidumbre al régimen capitalista quedó reflejada magníficamente en el cuento “El pastel”, del uruguayo Ernesto Herrera. En este un ilustre poeta relata sus primeros tiempos de bohemia en la capital, adonde llegó con apenas un «lío de cuartillas emborronadas en el bolsillo, amores en el alma y plétora de quiméricas ilusiones en el cerebro» (Herrera, 1931: 66); tras varios días de estadía, desesperado y acuciado por el hambre, acude a una casa editorial pensando publicar sus versos pero, finalmente, se verá obligado a venderlos a un burgués cuya intención no será otra que utilizarlos en un anuncio de aguas minerales: «Sentía deseos de arrojarle las monedas a la cara, de saltarle al pescuezo y ahorcarlo; pero de pronto, el recuerdo del pastel, la obsesión del maldito pastel, me transformó» (*Ib.*: 70). Y es que la musa poética no pocas veces, con más o menos reparos, fue utilizada por los poetas bohemios con destinos tan poco románticos como los publicitarios. Verbigracia Pelayo del Castillo y Guyón escribiendo coplas para unas cajas de fósforos (Moreno Godino; 1908: 156-161), o Valle-Inclán con versos publicitarios destinados a la estomacal Harina Plástica (Aznar Soler; 1994: 7).

⁸¹ El propio Esteban Tollinchi consigna en nota que aquella postura de desapego hacia la sociedad por parte del artista, en última instancia, cuenta inconscientemente con la connivencia de la burguesía. Es el correlato necesario sin el cual «no sería posible el juego del artista con el arte y consigo mismo. Pero de esto el artista prefiere no darse cuenta» (Tollinchi, 1989: 283).

de del engranaje del sistema vertical de la Academia, que es lo mismo que decir acabar doblegándose al gusto mayoritario y/o academicista, pues lo contrario lleva inextricablemente a la aniquilación rimbaudiana.

En esta tesis el escritor francés ya planteó tres vías generales que los hijos de la vida bohemia, según él, acababan tomando irremisiblemente:

1. O bien hacían de la carestía su mal endémico, siendo esta la bohemia más numerosa, cuya consagración por entero al arte conllevaba que muchos de sus adscritos extinguieran su inteligencia cayendo en brazos de la pereza, el parasitismo y el desenfreno —estos son los que Henry Murger denominó «bohemia ignorada» (*Ib.*: 19)—, y en el caso español pueden rescatarse nombres como los de Pelayo del Castillo, Pedro Marquina o Francisco Guyón.

2. O bien la acababan abandonando, transigiendo en un momento dado tras de otra forma de vida rentable e interpretando sus vivencias como una etapa más de la vida. A esta bohemia el escritor francés la llamó «la bohemia de los aficionados» (*Ib.*: 25), por ejemplo el caso del bohemio Molina de *El sol de la bohemia*.

3. Pero también estaba aquella bohemia donde el artista, el literato que boga contracorriente, consigue medrar con su labor permitiéndole alcanzar una buena posición social y nombradía, es decir se acababa integrando en el mercado literario o artístico, y por ello, aburguesando. Esta bohemia de transición al éxito era la «bohemia de verdad» (*Ib.*: 26) desde la perspectiva murgiana, y muy pocos llegaron a alcanzarla; podrían citarse en este caso nombres como los de Manuel del Palacio, Bécquer, Pérez Escrich...

Cabe recordar que la propia obra de *Escenas de la vida bohemia* guarda un final moralista en que Marcel, Rodolphe y los demás compinches acaban abandonando la bohemia por común acuerdo: «Se puede ser un poeta o un artista de verdad aunque se tengan los pies calientes y se coma tres veces al día» (*Ib.*: 461). Precisamente esa postura burguesa del escritor francés, será comentada por Alejandro Sawa en un artículo suyo a propósito de unas efemérides celebradas en París, donde daba cuenta de cómo era realmente Henry Murger según le había consignado el propio poeta Paul Verlaine:

Entonces nuestro gran Verlaine [...] nos habló de Murger, de un Murger desconocido para nosotros, bonachón y *filisteo*⁸², conservando la misma

⁸² Los filisteos —*philisters*—, fue un término que se utilizaban los universitarios alemanes en el siglo XVIII para denominar a todas aquellas personas ajenas al mundo universitario. Después Hoffman y Heine

mujer y viviendo con ella veinte años seguidos, pagando puntualmente la casa y el restaurante todas las veces que su legendaria pobreza se lo permitía, enamorado del falso orden (falso, porque reposa en la inanidad de los sentimientos y la inteligencia), tan exaltado por los hombres que viven regimentados en piaras, un Murger, en fin, que era el reverso exacto del medallón ideal que nosotros nos habíamos forjado (Sawa, 1897: 1).

Y, aunque quizá algo tajante en su aseveración, no andaba desencaminado del todo Alejandro Sawa; en palabras de Arnold Hauser Murger fue un escritor de transición entre la bohemia ‘aristocrática’ y romántica de los Gautier, Nerval y compañía⁸³ y la perteneciente a la mesocracia del periodo realista con autores como Courbet o Nadar. En este sentido el francés aprovechándose de sus propias vivencias interpretó el papel de «*maître de plaisir*» ante una burguesía que comenzaba a idealizar la bohemia —antes repudiada— bajo tintes románticos: su acierto vino al dibujar un «Quartier Latin domesticado y limpio»⁸⁴ y con ello obtener una reconocida fama de escritor entre la clase media (Hauser, 1969: 1216). Y es que si nos atenemos a *Escenas* no deja de ser en el fondo una obra —un *best-seller*— que pasa por alto la complejidad del mundo del arte y cuyos personajes tan solo parecen atender al momento sin apenas preocuparse de la realidad social y moral que les concierne (Tollinchi, 1989: 268).

En conclusión con todo lo hermoso y romántico de la obra murguiana el problema de partida que subyace en el fenómeno transmitido, fue ensalzar no a «víctimas de la idea, ni pálidos mártires del arte» (Caro, 1893: 143), sino a una suerte de vividores talentosos que venían a verter su ingenio en la resolución de problemas tan prosaicos

lo acotaron para «designar a los insensibles a la poesía o a los enemigos de los distintos círculos románicos» (Tollinchi; 1989: 245), acepción esta que acabaría popularizándose en Francia e Inglaterra y más tarde en la España modernista.

⁸³ De tal bohemia encontramos algunas anécdotas en las memorias literarias que Gerard de Nerval reunió bajo el rubro *La bohemia galante* donde evocó su convivencia, en el estudio de Camille Rogier de la rue du Doyenné, junto con Théophile Gautier y Arsène Houssaye. Aquella bohemia rebelde, despreocupada y risueña pintó las paredes del estudio para gran desazón del casero, organizó bailes acompañados por orquestas de dudoso talento, y gustó coquetear burlonamente con la esposa de un comisario de policía, española para más señas. «Éramos jóvenes, siempre alegres, algunas veces ricos... (Nerval; 1947: 21)».

⁸⁴ Otra obra similar que también dibujó ese Barrio Latino domesticado vino con *Trilby* (1894), del ilustrador y novelista George du Marier que se considera el primer *best-seller* tal como lo concebimos hoy. En la primera parte de la obra se dan cuenta de las peripecias de tres británicos, pintores y bohemios aburguesados, producto de la puritana y encosertada sociedad victoriana que en el Barrio Latino, del París 1850, viven humildemente volcados en perfeccionar su arte cuando amistan con una modelo, un tanto procaz y simplona, llamada Trilby que marcará su posterior devenir. La obra guarda ciertos tintes autobiográficos del propio George du Marier en su etapa de formación parisiense, pues se crio a caballo entre el país galo e Inglaterra. Del éxito de la novela da cuenta Max Lacross en el epílogo a la edición española, donde afirma que *Trilby* llegó a ser todo un fenómeno en Inglaterra, produciéndose «una auténtica fiebre de *merchandaising* que nada tiene que envidiar a la de *Harry Potter*... Además del sombrero ‘Trilby’, que estuvo tanto tiempo en boga, hubo salsas Trilby, entre otras cosas...» (Marier, 2008: 451).

como el pago quincenal del alquiler sin «sacrificar nada de su pereza ni de su bolsa vacía» (*Ib.*: 145). El resultado no podía ser entonces menos que el desastre, y más si cabe cuando la intelectualidad dejó de nutrirse de la mesocracia y principió a hacerlo de del proletariado. En Francia, donde las ideas radicales habían calado en el proletariado urbano, la ruta para la tragedia revolucionaria estaba ya trazada, y la bohemia famélica se había embarcado en ella:

Schaunard y Colline [...] eran dos rebelados contra el arte [...] Después de ellos han venido los rebelados contra la sociedad [...] *Los refractarios*. Transportad estos instintos de la bohemia literaria al medio febril del mundo político bajo la atmósfera candente de las pasiones y de los odios que allí se encienden [...] y veréis entonces cómo surge una emponzoñada y funesta cosecha (*Ib.*: 146).

Parecía que ya no quedaba otra salida: tras la derrota de dicha cosecha en los sangrientos episodios de la Comuna de París, la bohemia se exilió, o, mejor dicho, se enajenó voluntariamente de esa sociedad burguesa triunfante a la que despreciaba: los «paraísos artificiales» tan solo fueron unos grandes aliados (Aznar Soler, 1993: 63-64). En España, donde el elemento revolucionario todavía era patrimonio de los liberales y republicanos y no del proletariado socialista o anarquista, se dejó notar con la revolución liberal de 1854 y demócrata de 1868. Precisamente una muestra de esa pronta bohemia revolucionaria queda descrita en el *Frac azul* con el evocador capítulo titulado “La poesía en mitad del arroyo”, uno de los primeros ejemplos donde «se nos presenta al grupo de bohemios en las barricadas, junto al pueblo» (Fuentes; 1999: 12).

Desde entonces, todas las tardes se reunían los cuatro amigos en la barricada de la calle del Prado. Aquellas piedras arrancadas de las calles, que servían de baluarte a la libertad, fueron muchas veces mudos testigos de los sueños y de las ilusiones de aquellos cuatro alumnos del Parnaso. No era extraño encontrar detrás de la barricada, echados sobre la arena, a Floro recitando versos, o a Altadill leyendo una oda a la libertad (Pérez Escrich; 1874: 446)⁸⁵.

Pero volviendo a la disyuntiva entre una entrega por completo al arte y la prosaica necesidad de atender las obligaciones del día a día, Nombela, que sin ser un bohemio sufrió en su juventud los mismos conflictos consustanciales a los que se inician en el

⁸⁵ En los pasajes donde la acción transcurre en la revolución de 1854 advertía Santiáñez-Tío un claro homenaje a la famosa novela de Victor Hugo *Los miserables*. Los jóvenes del café *La Perla* se corresponderían así con los del café *ABC* en *Los miserables*; de la misma forma las escenas de las barricadas de *El frac azul*, recuerdan a las de las sublevaciones parisinas de 1832 que describe Víctor Hugo (Santiáñez-Tío; 1995: 7).

apostolado de las Letras —y que en esencia son los mismos que los de cualquier bohemio, pues acaso muchas veces la diferencia entre un bohemio y un artista, tan solo difiera por el ‘sutil’ matiz de haber triunfado o no con su arte—, escribiría un pasaje donde cree hallar la solución a dicha dicotomía: al conflicto entre idealismo y materialismo. Consciente de su situación de proletario de la pluma en el París de 1860, confesará en un momento dado que sus aspiraciones para con la literatura iban mucho más allá que las del *pane lucrando*:

La misión del escritor no debía limitarse a ganar el pan de cada día; y si era artista, es decir, si con las diversas formas del arte quería despertar en la inteligencia y en el corazón de los seres humanos la emoción de la belleza, tenía por fuerza que establecer una división entre lo ideal y lo material [...] esto es, ser comerciante al negociar con los editores la compraventa de un libro, con los editores de periódicos los honorarios, y una vez hecho el pacto, olvidarle al pensar, al crear, al escribir. Solo así puede el espíritu romper las ligaduras que le sujetan a la tierra y volar por los espacios, donde encuentra siempre la belleza y algunas veces la inspiración quien sabe buscarlas (Nombela, 1976: 607).

Es decir la solución a dicha desavenencia entre la actividad artística y la realidad materialista se hallaba en el justo medio; y quizá visto con retrospectiva no le fuera tan mal como a otros consocios de las letras más dados a la holganza.

* * *

Entonces ¿quiénes eran los bohemios? ¿Quién podía dedicarse por completo a la escritura?, pues tan solo aquellos que de entrada gozaban de una posición medianamente desahogada; el resto, es decir la gran mayoría de los escritores, debían buscarse la subsistencia por otras vías, y aun con todo, al final ni siquiera esa posición podía asegurarles una vejez relajada⁸⁶.

No debe extrañar, por tanto, que fuera precisamente el periodismo, como antes se explicó, la profesión más acorde para estos ‘aristócratas’ de la inteligencia que además de asegurarles un ‘regular’ peculio, servía de trampolín para hacerse un nombre y medrar en política⁸⁷. Pues la diferencia entre la bohemia como tal y las vicisitudes consustanciales a los inicios de la carrera artística estribaba en la actitud de los que

⁸⁶ Conocido es el caso de Pérez Escrich que, a pesar de todos sus éxitos literarios, pasó los últimos años de su vida sufriendo grandes apuros económicos. Por intermediación de antiguos compañeros consiguió el puesto de director en el Asilo de N^a Sr^a de las Mercedes de Madrid.

⁸⁷ Práctica común en la prensa de partidos era «el trasvase de periodistas de los diarios afectos al gobierno a las oficinas de algún Ministerio, como pago de los servicios prestados o como fruto de las amistades cultivadas en la redacción» (Fernández, 1995: 30).

decidían aceptar tareas secundarias estipendiadas para después encerrarse en su labor literaria (Cansinos Assens, 1998: 151). Si el bohemio no era capaz de aceptar sus limitaciones, y culpaba de sus males a la sociedad, a la falta de lectores: al filisteísmo, especialmente cuando la generación del cambio de siglo «se orientó hacia un arte más severo y absoluto» y por ende se desentendía del burgués encerrándose en su torre de marfil (*Ib.*: 147), el camino abierto hacia la laceria era más que seguro. Un ejemplo palmario de dicha actitud poco realista, a medio camino entre el cinismo y la resignación, lo hallamos en la novela del malogrado Antonio Sánchez Ruiz *Cosas de Hámlet Gómez* (1903), en el momento que su protagonista Luis Gómez se dirige a unos artistas y diserta sobre los grandes males que afectan a la nación, y contra los que tendrán que bregar en su empeño artístico:

En España no hay público: el público de que el arte, en general, y la oratoria, la poesía y la literatura, en particular, necesitan para vivir es escaso y malo, ya bobamente enruchado por la vacuidad y el mal gusto de los artistas y escritores propios, ya dañinamente bestializado por los extravíos y el pésimo gusto de los artistas y escritores ajenos... Y es claro: así como en otras partes el objeto principal del arte y de la literatura es hacer dinero, en España el objeto del arte y de la literatura es comer... (*Hámlet Gómez*, 1903: 26).

* * *

Ahora bien, aunque muchos bohemios vivían, o aceptaban vivir, bajo una moderada pobreza debido a su peculiar forma de vida, no significaba que, resignados, la aceptaran conformándose con «comer». La bohemia no tenía por qué ser un *modus vivendi* trufado de desastrosas aunque pintorescas costumbres; más bien a la pobreza que acarrea la bohemia se la interpretaba como una etapa de transición antes de alcanzar el reconocimiento y comodidad:

La bohemia del arte es muy distinta. Soportar la miseria, pero soportarla, no como a un compañero, como a un enemigo a quien es necesario vencer a todo trance en lid honrosa y noble; protestar contra la indiferencia y contra la envidia, pero protestar por medio del trabajo, del esfuerzo continuo, del asedio tenaz y de la producción sin tregua; dirigir los ojos a la cumbre, contemplarla con la alegría de la esperanza e ir a su encuentro paso a paso sin humillaciones, sí, pero también sin orgullos necios y sin retraimientos estériles. Sufrir, luchar, vencer, tales son los deberes del artista; amén de cortarse el pelo y lavarse la cara y mudarse de ropa lo más a menudo posible (Dicenta, 1892: 39).

La bohemia así entendida, por tanto, no iba unida a la poetambre, sino que era una forma alternativa de entender el Arte: el arte propio, de uno mismo, el arte del

incomprendido, que evitaba, siempre que podía, poner su pluma al servicio de la literatura del filisteo. Los bohemios, para evitar las siempre molestas y hórridas garras del hambre en ciertas ocasiones optaron por alquilar su musa escribiendo aleluyas, romances o novelas de folletín por encargo y sin firma⁸⁸: «En literatura el secreto de la fortuna no estriba en trabajar, sino en explotar el trabajo ajeno. Los propietarios de los periódicos son los contratistas, y nosotros sus albañiles» (Balzac, 1991: 250). Es bajo esa situación de estrecheces cuando tan popular se hizo en España la dieta bohemia del ‘café con media’:

Muchos de aquellos compañeros [bohemios] podían pasar dos o tres días sin otro alimento que café con leche con media tostada o chocolate de una churrería. Nunca pretendieron que el café o el chocolate se lo pagara el erario público, ni soñaron que el estado entregara a la patrona el precio del pupilaje (Baroja, R., 1988: 52).

En esta misma línea, Jaime Álvarez Sánchez autor del ensayo *Emilio Carrere, ¿un bohemio?*, apuntaba en su corolario:

Podemos concluir que cumplir con todos los preceptos de la verdadera bohemia fue en múltiples ocasiones una quimera tan inalcanzable que muchos optaron por abrazar estas vertientes pseudobohemias para garantizar al menos su supervivencia (Álvarez Sánchez, 2007: 90).

Dicho lo cual, y como colofón al apartado, a continuación exponemos lo que a nuestro entender conformarían los tres escalafones, o niveles, de la bohemia literaria desde aquellos años de mitad del reinado de Isabel II hasta el Sexenio democrático:

1. En el primer nivel se encontraría lo que denominamos como ‘el bátrato de la bohemia’, donde se enmarcan aquellos bohemios que, de una u otra forma, pese a haber gozado de alguna nombradía, cayeron víctimas del vicio o la incomprensión. Hablamos de poetas y dramaturgos como Pedro Marquina o Pelayo del Castillo. Entrambos dramaturgos bebieron protervamente por toda clase de tabernas y figones hasta morir de consunción, pobres y brutalizados. Estos son los representantes de la bohemia más oscura, víctima de sus propios triunfos, o fantasmas.

2. En un segundo nivel, estaría ‘el purgatorio de la bohemia’, donde ubicamos a escritores tales Florencio Moreno Godino, Eduardo Inza, Ulpiano Segarra Balmaseda y

⁸⁸ Esta práctica de utilizar ‘negros’ se dio en el caso de Miguel Pastorfido (muerto en Madrid en 1877), dramaturgo-librero que exprimía a los bohemios más necesitados como Pelayo del Castillo.

tantos otros, que vivieron el día a día sin cejar en el empeño, pero sin llegar nunca a medrar económicamente por medio de su obra.

3. En el tercer nivel, el del ‘cerúleo Empíreo’, situamos a aquellos escritores que triunfaron, cobraron bien y lucieron su guante blanco por los café más en boga. Aquí podemos apuntar a plumas como las de Pérez Escrich, Pedro A. Alarcón, Manuel del Palacio y tantos otros, que en su juventud se arrojaron a la rebelde vida de la bohemia, pero que acabaron medrando y encontrando su reconocido sitio en el panteón de las Letras. Bien es cierto que, al final de sus vidas, unos supieron mantener su estatus mejor que otros.

En este sentido, en un artículo aparecido en el periódico *La Iberia* a propósito de la muerte de Pedro Marquina, se ofreció una síntesis acertada del final de aquellos miembros que configuraron la generación bohemia de época Isabelina y del Sexenio:

Por fortuna o por desgracia, el tipo del bohemio se hundió con Marquina. Los que como él y como Bullón [Guyón] y como Pelayo del Castillo, *nacieron para ochavo*, en ochavo se quedaron; los que como Inza, como Rivera, como Frías, como Floro, como Robert, no pudieron soportar el peso de aquellas agitaciones, sucumbieron con gloria, aunque sin renta; en cambio, los egregios poetas y escritores que antes citamos [Alarcón, Manuel del Palacio, Florentino Sanz, etc.] están unos en la cumbre del poder, otros en el pináculo de la gloria; los que viven, queridos; los que murieron, respetados. Esa es la bohemia de hace treinta años; galante, lujosa, romántica; la otra es la bohemia de la revolución, flaca, enfermiza, sin ideal y sin aspiraciones (Anónimo, 1886b, p.3.).

Y todavía comenzado el siglo XX, en un artículo de *Gente Vieja* a colación del modernismo se consigna de pasada a dicha generación de la forma siguiente:

Volviendo a los tiempos en que muchos de ellos formaban aquel núcleo de gente maleante, que constituyó la única bohemia verdadera en el que figuraron Antonio Altadill, Florencio Moreno Godino, Robert Robert, Eduardo Inza y algún otro respetable y respetado escritor todavía vivo (Úbeda Correal, 1902: 6).

2.2.2. El epifenómeno de *El último bohemio*

Uno de los elementos que llama la atención al adentrarse en las angostas y oscuras calles de los *quartiers* de la literatura bohemia es el marbete reiterado de ‘El último bohemio’, casi pareciera que en cada esquina de aquellos angostos callejones, —por continuar con la analogía—, hubiera un ‘último bohemio’ al acecho.

En prensa la idea del ‘último bohemio’ comenzó a ser reiterativa hacia la década de 1880, cuando algunos de aquellos miembros que configuraron la panoplia bohemia de los 50-70 comenzaron a cesar del oficio de la vida. En este sentido una de las reseñas más relevantes es aquella de Armando Palacio Valdés en la *Revista Artes y Letras* —citada anteriormente de pasada— donde bajo el enfático rubro de “El último bohemio” se recordaba al malogrado Pelayo del Castillo y, de paso, se arremetía contra el papel de sus fieles cofrades en el mundo de las Artes: «Por fortuna el ideal ha desaparecido y sus representantes no tardarán en desaparecer» (Palacio Valdés, 1886: 58).

Valentín González en *La Ilustración Católica* rubricaba una reseña en clave sobre Pedro Marquina, compañero de piruetas de Pelayo —si es que estos bohemios tuvieron en algún momento algún compañero, más allá del vino y el aguardiente— titulada “Los últimos bohemios”. En esta daba cuenta de la vida del autor aragonés desde sus primeros pasos como joven e ilusionado estudiante de artes escénicas en el Conservatorio, hasta el lastimoso trance final cuando de aquel joven y vibrante artista tan solo quedaba una oscura sombra beoda (González, 1886: 310-311). González pinaculaba su reseña con las siguientes palabras: «¡Que Dios haya tenido misericordia de él, y que él sea el último de los últimos bohemios de nuestro tiempo!» (*Ib.*: 311). Por tanto ya en un temprano 1886, al menos, se barajaba la idea de que la estirpe de la bohemia romántica daba sus últimos coletazos.

Y es que el recurso de ‘último bohemio’ que hasta entonces había funcionado muy bien como reclamo comenzó a tornarse manido, y de ello se hizo eco Antonio Palomero para *El Liberal* en enero de 1893. Palomero refería cómo dicho término había acabado por convertirse «en un viejo cliché que aparece de tiempo en tiempo como indispensable comentario a la noticia necrológica del artista que paseó sus harapos por el mundo» (Palomero, 1893: 3). Incluso algunos comenzaron a acuñar —con cierta ironía—, el adjetivo de ‘penúltimo bohemio’, tal hiciera Ortiz de Pinedo al respecto de un joven Emilio Carrere: «Se ha dicho tantas veces con referencia a un poeta ‘es el último bohemio’, que no me atrevo a decir lo mismo de Emilio Carrere, en la seguridad de que no ha de tardar en aparecer otro bohemio a quien llamar el último» (Ortiz de Pinedo, 1909: 3).

Pero no faltaron tampoco los aprovechados que con olfato mercantil recurrieron a esta categoría con fines editoriales —véase la novela póstuma *El último bohemio* de

Moreno Godino (1908)—, o de forma paródica —como el aparecido en la revista *Hojas Selectas* donde aparece un joven bohemio que en nueve viñetas pretende convencer al director de la revista X de que le dé unas pesetas (Gascón, 1913: 231)—, o bajo un prisma crítico —véase un ejemplo en *Caras y Caretas* donde se entabla una conversación entre un hombre descreído de la bohemia y una mujer pasiva abstraída que parece todavía creer en ella⁸⁹—, o incluso todavía con verdadera nostalgia —como el varias veces citado López Núñez, que todavía en el postrero 1934, en colección *Tipos extraños del extraño siglo XIX*, tituló una semblanza como “El último bohemio”:

Últimos bohemios ha habido muchos. De últimos bohemios han sido calificados muchos. De últimos bohemios han presumido bastantes artistas y numerosos escritores; pero al único a quien corresponde este amplio enfático y al parecer calificativo es —aparte de Manuel Paso— a Florencio Moreno Godino, tipo interesante y sugestivo, que para contradecir a la ciencia —él era contradictorio en todo— murió a los ochenta y cinco años de edad, y no murió más tarde vayan ustedes a saber por qué (López Núñez, 1934: 6).

Y de un epígono de aquella bohemia romántica como Armando Buscarini, el gran fotógrafo Alfonso Sánchez Portela⁹⁰, que alcanzó a conocerlo, llegó a decir:

Además, también en la esquina de la calle de Alcalá, vimos cantar al último romántico de Madrid, al último bohemio mejor dicho. Armando Buscarini que trataba de vender sus libros, ya a últimas horas de la tarde, exhibiéndolos apoyados en la fachada del Ministerio de Hacienda. Era encontrarte con un hombre que andaba a bofetadas con la peseta y no encontró mejor escaparate que en los muros del Ministerio de Hacienda. Lo recuerdo perfectamente. Aquél hombre enjuto, “atacao” por la tuberculosis, como los hombres del Madrid de entonces. Con sombrero de ala ancha. Con chalinas y una capa larga. Aquél hombre fue el último bohemio, en desaparecer de nuestras calles. (Citado en Cordero Avilés, 2018: 832-833).

⁸⁹ La conversación abierta por el caballero y que en esencia es un monólogo, pues la mujer solo llega a asentir comienza de dicha forma: «Sí, señora... el último bohemio es el último imbécil. No le quepa a usted duda. El ciclo de Murger terminó con la muerte del ‘Pauvre Lelian’ y resurgió con falsía, merced a las fiebres cerebrales de los mil y un poetillas de la América española. ¿No piensa usted lo mismo? Tanto peor para usted...» (Tena, 1907: 47).

⁹⁰ Alfonso Sánchez Portela (1902-1990) fue uno de los jóvenes reporteros gráficos más destacados hasta la última guerra civil, sobresalió por sus fotos cotidianas de la vida de Madrid en los años 1920-1930, llegándose a encargar incluso de las imágenes para las crónicas de Emilio Carrere en el diario *La Libertad* entre junio y octubre de 1933. También inmortalizó grandes momentos como la famosa fotografía de la entrevista de Oteyza con el líder de los rebeldes rifeños Abd-el-Krim en 1921, amén de su labor en el frente republicano durante la deflagración; sin embargo al terminar la guerra quedó ostraquizado por el Régimen, y solo con la llegada de la democracia su figura quedaría restituida reconociéndosele su labor hasta llegar a ser elegido como el primer fotógrafo en engrosar la plantilla de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* en 1989.

Sin embargo, vistos los ejemplos, quizá López Núñez fuera uno de los más justos al hacer constar que con aquel octogenario Moreno Godino se fue el verdadero, y último, bohemio representante de la bohemia romántica —con permiso de Marcos Zapata unos años más joven⁹¹—, pues el resto fueron y serán siempre una ristra de penúltimos.

2.3. LAS TRES ETAPAS HISTÓRICAS DE LA BOHEMIA ESPAÑOLA

Hecha la clasificación de la bohemia y los bohemios literarios, toca situarlos en el tiempo reseñando para ello, cuáles fueron sus principales etapas históricas y sus sucesivas generaciones. A este respecto, cabe considerar que la bohemia histórica y literaria española fue un heteróclito conjunto de escritores mejor identificados por su forma de enfrentarse a la vida —«un modo de ser y explicar el mundo» (Phillips, 1999; 332)— que por una escuela estética común. Tal bohemia abarcó aproximadamente un tramo de unos ochenta años; de la misma forma también se puede afirmar que son —a grandes rasgos— tres las generaciones que los expertos en literatura bohemia han venido señalando:

1. La primera generación⁹² es la bohemia de *El frac azul*: se trata de una bohemia de jóvenes de procedencia desigual, pero en cualquier caso predominantemente de un estrato humilde o pequeñoburgués; suele calificársela de bohemia ‘galante’ a la manera de las novelas de Murger o George du Maurier, de espíritu romántico⁹³, y que, por lo

⁹¹ «Con Marcos Zapata se fue para siempre el último vestigio de una raza y de una bohemia que él como nadie supo mantener con altanero carácter» se citaba en una semblanza de ABC, al respecto del dramaturgo aragonés al poco de su muerte (*Floridor*, 1913: 3). Este Zapata (1842-1913) todavía vivió aquella bohemia tardoisabelina y del Sexenio, y conoció a no pocos de sus veteranos representantes.

⁹² Si la primera generación de la bohemia española se remonta a la generación de 1850, se debe a que anteriormente, aunque hubiera por parte de algún artista ciertas poses modernas, no se había desarrollado lo suficiente el entramado económico e industrial del país, como para apuntar un fenómeno donde un grupo de autores tomaran conciencia de su propia condición de excluidos frente a un entramado mercantil de la cultura, recordemos que la generación de principios del siglo XIX todavía formaba una clase ilustrada capaz de influenciar y ser atendida moralmente por la élite burguesa. Pedro J. de la Peña, a propósito de su introducción en la *Antología de la Poesía Romántica* afirmaba que «De un modo general —y contra la opinión vulgar, que aún los tiene por pobres desamparados y bohemios— los románticos pertenecieron a las clases más privilegiadas del país, sobre todo si somos conscientes de que apenas un seis por ciento de los españoles era capaz de leer y escribir hasta 1840» (Peña, 1984: 38). Con dichos datos, tildar de bohemios a los escritores del romanticismo español, cuando menos resulta sonrojante, salvo excepción quizá de Eulogio Florentino Sanz.

⁹³ Este espíritu romántico no es otro que el de la ‘voluntad de gloria’ de los escritores propiamente románticos que ya apuntara Guillermo Díaz Plaja, y de los cuales los bohemios no son otra cosa que fenómenos epigonales de dicha actitud estética y social. Los caracteres del predominio del ‘yo’, la necesidad de sentirse centro de atención, la constante insatisfacción vital y literaria, siendo rasgos del escritor romántico, también lo fueron en gran medida de los bohemios; posiblemente por ello con el auge del periodismo en el siglo XIX estos escritores más que nunca se convirtieron en ejes de la vida pública, encontrando en la prensa sumejer medio propagandístico (Díaz-Plaja, 1972: 60).

general, acaba entrando a formar parte del mercado literario. Si bien no es menos cierto que hubo muchos que cayeron en la miseria. Sus miembros constituyen un grupo de ‘almas’ con pulsiones literarias que van desde el romanticismo liberal de la literatura burguesa, pasando por el costumbrismo hasta el realismo⁹⁴.

Cultivaron, especialmente, obras teatrales como zarzuelas, dramas, juguetes cómicos⁹⁵, medio de ocio más frecuentado por aquel entonces, y con el que era más fácil hacerse un nombre llegados a Madrid (Romero Tobar, 2006: 87-88), amén del subgénero de la novela folletinesca. Adscritos los más comprometidos al radicalismo político y social del partido republicano y demócrata (Ricci, 2010: 151) históricamente vivieron las revoluciones del Bienio progresista, que corresponde a los años 1854-56, y del Sexenio revolucionario que acabó con el reinado de Isabel II, 1868-74, pero que también supuso el fracaso de la revolución burguesa en España. De esta primera generación, destacan personajes como Florencio Moreno Godino, Roberto Robert, Antonio Altadill, seguidos de otros algo menores como Pelayo del Castillo o Pedro Marquina.

2. De la segunda generación y debido al amplio tramo cronológico que abarca cabría distinguir —como ya apuntra Allen W. Phillips en su obra *En torno a la bohemia madrileña*—, dos grupos: el primero estaría configurado hacia 1885 y se hacían llamar *gente nueva*. A la cabeza de ese racimo de intelectos hallaríamos al gran bohemio por excelencia de la literatura española: Alejandro Sawa, y otros más que, como el aragonés Joaquín Dicenta, ya nada tenían que ver con los bohemios románticos y realistas. Estilísticamente estaban inmersos en la línea del naturalismo zolesco, o apuntaban los primeros esbozos modernistas, sin llegar a serlo.

No obstante suele olvidarse que hacia 1885 empezó a formarse en Madrid una generación levemente anterior a la más sonada de 1898. Los miembros de esa agrupación, menores en capacidad literaria y apenas recordados hoy

⁹⁴ Son cada vez más voces las que, como Germán Cánovas, apuntan artificial la división entre románticos y postrománticos, en definitiva cabe plantearse la pervivencia del romanticismo como una regla más allá de la segunda mitad del siglo XIX (Cánovas, 2008: 79). A lo sumo se puede hablar de la desaparición de un romanticismo liberal entendido como moda (de Llera Esteban, 1996: 213).

⁹⁵ Se podría afirmar que los años centrales del siglo XIX fueron la época dorada del teatro; los adelantos en el transporte permitieron ampliar el público llegado de provincias, dejando, por ello, de ser un entretenimiento reservado a un reducido grupo de ‘habituales’ y críticos capitalinos; la burguesía convirtió al teatro de entonces en la mejor arma de difusión del ideario burgués en la sociedad (Hauser, 1969: 1087-1089) cuando no eran simples entretenimientos como los apropiados, juguetes cómicos, y aun décadas después el ‘género chico’. Avalando esta afirmación contamos con el testimonio de Julio Nombela que afirmó cómo tras la moda de la literatura popular, de la que él mismo participó, fueron «los autores dramáticos [...] los únicos que han podido vivir con holgura y hasta con esplendor de los productos de su ingenio unos y de los de su habilidad otros» (Nombela; 1976: 988).

en su mayoría, gustaban en denominarse a sí mismos *Gente nueva* (Phillips, 1999: 14).

En este grupo —escritores nacidos en torno a la década de 1860— sus miembros son precursores del noventayochismo, y reaccionan contra el realismo decimonónico que tiende a mostrar al hombre burgués como héroe de sus peripecias (*Ib.*), por lo que prefirieron a los *outsiders*, aquellos que vivían fuera de las normas establecidas por la sociedad: «Es decir, al hombre excepcional e individualista que no pertenecía al rebaño y que se empeñaba en singularizarse» (*Ib.*: 15). Algunos de sus más destacados miembros se reunieron en torno a la revista literario-política *Germinal* (1897-1899), cuyo título ya muestra esa influencia zolesca; fueron según Ramos-Gascón los primeros en advertir las limitaciones y el carácter ecléctico del naturalismo practicado en España por escritores como Pardo Bazán (Ramos-Gascón, 1978: 83). Cabe mencionar entre sus redactores y colaboradores a Joaquín Dicenta, Ernesto Bark, Rafael Delorme o Sawa. Otros autores de esta generación también fueron Manuel Paso, Silverio Lanza o Pedro Barrantes.

Después de la bohemia de *gente nueva*, nos topamos ya con el segundo grupo de esta generación: el de la bohemia modernista del último lustro del s. XIX y primera década del XX. En aquella bohemia —que reacciona contra el arte anterior representado por Campoamor en poesía o Echegaray en teatro— se opta por un nuevo gongorismo del lenguaje, una literatura aristocrática, un refinamiento, el *art nouveau*, lo raro, las sinestesias, etc., que se acaban convirtiendo en claras manifestaciones de aquel gusto sublimado⁹⁶. Políticamente algunos de ellos fueron filoanarquistas en su juventud como Martínez Ruiz, Julio Camba, López de Ayala, aunque pronto se preocuparon más por la libertad artística que política (Lida; 1970: 362-364). Vivieron los acontecimientos del Desastre del 98 —momento histórico en que se liquidaron los restos del viejo Imperio español— y la I Guerra Mundial. Dentro de este segundo grupo —junto a los anteriormente mencionados— y con un marcado carácter modernista-esteticista cabría resaltar nombres tales Manuel Machado, Isaac Muñoz, Francisco Villaespesa...

Aznar Soler define muy bien esta generación, donde se imbrican el culto individualista, la lucha social y la aristocracia de la inteligencia:

⁹⁶ En esta nueva *renascencia* romántica, resultan visibles las huellas de corrientes como el esteticismo inglés y el decadentismo francés. Esta bohemia no solo reacciona contra el arte anterior representado por Campoamor o Echegaray, sino que en general reacciona contra la literatura burguesa representada mayoritariamente por el realismo, y en menor medida por el naturalismo.

La concepción aristocrática de un «arte por el arte» es la que defienden la mayoría de escritores bohemios. Bohemia, anarquismo y aristocratismo artístico van unidos en la actitud estética «modernista» [...] el grito del bohemio verlainiano Henry Cornuty en el teatro Barbieri de Madrid; los poemas de Pedro Barrantes al puñal y a la dinamita en su *Delirium tremens*; el ¡Viva la bagatela! valleinclaniano; el paraguas rojo del joven Martínez Ruiz, terrible anarquista literario entonces y conservador Azorín después; el ¡Mueran los jesuitas! del Maeztu radical, son otros tantos signos de esa compleja posición anarcoaristocrática de los escritores españoles finiseculares. La actitud bohemia de protesta antiburguesa se impregnaba claramente de anarquismo literario «pour épater le bourgeois» (Aznar Soler, 1979: 79).

3. La tercera generación asimilada a la ‘golfemia sablista’: fue una bohemia contemporánea a las primeras vanguardias y se extenderá hasta el estallido de la Guerra Civil. Practicó, en sus vertientes más geniales, las nuevas corrientes vanguardistas y, en las más mediocres, continuó con epigonales esteticismos tardomodernistas hasta el estallido de la contienda. Según Víctor Fuentes fueron estos quienes «mantenían vivos en nuestra poesía el legado de Baudelaire y Verlaine» (Fuentes, 1999: 209). Desde una perspectiva política, cabe reconocer que aquella generación de escritores, pese a lo que pudiera parecer, también estuvo comprometida políticamente puesto que la dictadura de Primo de Rivera, la Guerra de Marruecos y la II República española favorecieron el ímpetu social y político en la sociedad. Se podrían resaltar aquí nombres como los de Vidal y Planas, Armando Buscarini o Pedro Luis de Gálvez.

2.3.1. Algunos apuntes sobre la primera generación

Ahora bien, dado que el presente trabajo pretende dar a conocer a un escritor adscrito a la primera generación, convendría matizar y ahondar en ella:

Los primeros miembros de esta generación, cuyo periodo de apogeo comprende entre las décadas de 1850 y 1870 se diferencian claramente en dos grupos: por un lado estarían aquellos escritores que podrían calificarse de ‘malditos’ o ‘marginales’, pues sus principales valedores fueron víctimas de sus propias ínfulas y del alcohol. Nos referimos aquí a los bohemios Pelayo del Castillo, Pedro Marquina, Pedro Escamilla, Guyón o Manuel Alaminos; autores de piezas cómicas y dramáticas en general, sus andanzas todavía serían recordadas en la prensa española hasta bien entrados los años veinte. En algunos de ellos su actitud bohemia antiburguesa fue tal que incluso se permitieron rechazar destinos de trabajo para el Estado (Nebot Nebot, 2013: 18-19). La otra promoción de artistas bohemios, correspondería a la de Florencio Moreno Godino,

Pérez Escrich, Roberto Robert y Antonio Altadill. Estamos quizá ante el paradigma de la bohemia dorada española, una bohemia equiparable de aquella que brotaba al amparo del Segundo Imperio Francés, caracterizada por practicar una bohemia juvenil tras la cual consiguieron brillar y alcanzar cierta nombradía y estabilidad con las letras o en política.

En este sentido la bohemia bajo el reinado de Isabel II lastraba aquellos vestigios románticos ya mencionados; era de hecho un tiempo en el cual la alta sociedad todavía organizaba respetadas tertulias junto a los artistas: como aquellas de Mariano Roca de Togores —Marqués de Molins— donde los miércoles en su casa de la calle del Prado se reunían eminentes litertos como Hartzenbusch, Bretón de los Herreros, Alcalá Galiano, González Bravo (Velasco Zazo, 1952:); o las de José Joaquín de Osma en su palacio de Las Huertas, el cual, los sábados, obsequiaba a sus presentes con banquetes y largas sobremesas (Valera, 1903: 284). Era, además, la época de una bohemia hasta cierto punto de guante blanco:

Bohemios de guante blanco, de sombrero lustroso, de frac irreprochable, otros poetas y periodistas que, como Alarcón, como Correa, como Palacio, como Florentino Sanz, como Bécquer, como Carlos Rubio, como otros cien, ni se rindieron al vicio, ni se olvidaron de su decoro (Anónimo, 1886b: 3).

Una ‘bohemia galante’ —como la definiera Víctor Fuentes en su *Poesía bohemia española*— que reunida en los veladores del Suizo era capaz de embromar y compadrear con la élite social como en aquella remembrada invitación en verso, para degustar un almuerzo de a dos pesetas en la fonda de París, remitida a José de Salamanca en enero de 1859 por parte de Manuel del Palacio⁹⁷, Ramón Rodríguez Correa, Luis Rivera y otros. Invitación que al industrial don José le cayó en gracia y solicitó de Campoamor ayuda para contestarla afirmativamente de la misma lírica forma: «Con labios agradecidos/ cual su arrogancia merece/ a los doce consabidos/ les besa la mano el trece». La fiesta, como no pudo ser menos entre festivos hombres de letras, finó en un espontáneo homenaje a Cervantes, junto a la estatua erigida aún hoy en la Plaza de las Cortes (Almodóvar Martín; 2009: 56-59).

No sería, por tanto, hasta el Sexenio democrático cuando aquella forma de vida literaria comenzara a resquebrajarse: el realismo triunfante denunciaba, a su manera, los

⁹⁷ Aunque calificar a Manuel del Palacio de bohemio pueda ser demasiado arriesgado, es el propio Víctor Fuentes quien dentro de esa preterida bohemia galante lo incluye por haberla frecuentado en sus años de juventud. (Fuentes, 1999: 23).

problemas atávicos de la sociedad; de hecho es entonces cuando el sistema de mecenazgos, tan enraizado aún en el entramado de la sociedad literaria isabelina⁹⁸, empiece a entrar en crisis repercutiendo de esta forma en el viejo modelo. Cansinos Assens reflexionaba a este respecto en su ensayo *Los temas literarios y su interpretación* (1924):

El gran Mecenazgos de la nueva era democrática es el pueblo; el arte, eterno parásito, se hace obrero a su modo, creando la novela realista. De igual manera entre nosotros, la revolución del 68 trunca las tradiciones mecenáticas de la simpática Corte isabelina, cierra los salones literarios y acaba con la bohemia de *El frac azul* [...]; en la época isabelina abundan estos salones —recordemos los del duque de Rivas, el Marqués de Molins, el financiero Salamanca— y es moda que los próceres aristocráticos, los personajes políticos y aun los escritores encumbrados —recuérdense las prodigalidades de Ventura de la Vega— practiquen el mecanismo literario. Raro es el libro que entonces no se acoge al patrocinio regio o no está auspiciado por un prócer (Cansinos Assens, 1998: 145).

Y Romero Tobar advierte que si bien el sistema de mecenazgos heredero del Antiguo Régimen no desaparece en el siglo XIX, este se irá matizando con el desarrollo de las estructuras del Estado liberal (Romero Tobar, 2006: 88) donde los próceres de la nueva política⁹⁹ tenderán a integrar a los escritores en la estructura estatal; por lo que cabe terminar afirmando que «el moderno Estado liberal ocupó una función tutelar para muchos escritores decimonónicos que encontraron en la actividad política o en los Cuerpos de la Administración la retribución económica inasequible solo con el cultivo de las Letras» (*Ib.*: 88)¹⁰⁰.

⁹⁸ De este sistema de mecenazgos daba cuenta, una vez más, en sus memorias Julio Nombela: «El ejemplo que había dado el conde de San Luis protegiendo a unos cuantos jóvenes literarios era imitado por algunos altos empleados, y el autor de una oda, de un cuento o de una comedia, aunque fuese en un acto, si sabía cultivar esas cualidades podía estar seguro de ascender con más facilidad que los covachuelistas a secas» (Nombela, 1976: 427-428).

⁹⁹ Destaca, a este respecto, el caso del político Francisco Romero Robledo, Ministro de la Gobernación en varias ocasiones por el partido canovista —y por tanto cabeza jerárquica del sistema caciquil moderado (López Aranguren, 1965: 169-170)—, ayudó siempre que pudo a los escritores más atribulados. No será inútil recordar que Robledo ofreció a Pelayo un destino de 12.000 reales, el cual sirvió tan solo unos días. El Ministro también costeó su entierro (Anónimo, 1883: 3). Pero también ayudó a otro como a Campoamor o Eusebio Blasco, a este último, además, ofreció el mismo destino que a Pelayo, pero el aragonés más práctico que el castellanense, sí parece que aceptó la plaza, aunque solo fuera para acudir una vez al mes a cobrar su paga (Nombela, 1976: 987-988).

¹⁰⁰ Este sistema de prebendas no era más que una extensión de la inmoralidad administrativa y gubernamental que dominaba los sectores vehiculares del Régimen canovista. Un régimen donde se promocionó toda una suerte de red clientelar de socorros mutuos, denunciados ya por el político Valentín Almirall en 1886: «Nadie, pues, se sorprenderá al saber que en todos los servicios del Estado se cometen infinidad de abusos. Hay un enorme número de empleados que nunca van a la oficina, excepto el día que han de cobrar, para embolsarse el sueldo correspondiente para empleos interesados» (citado por Jutglar, 1969, vol. II: 76).

Pero al final, incluso entre aquella aristocracia de la sangre y aristocracia de las letras, tan enraizada durante el siglo XIX, y en parte producto de la confusión igualitaria que la revolución liberal facilitaba (Alonso, 2010: 173), con el cambio de siglo acabaría por levantarse una suerte de muro entre la nobleza y los pujantes intelectuales españoles. Si en el siglo XIX todavía se observaba a estos aristócratas de sangre frecuentar u organizar tertulias junto a la aristocracia de talento —como los salones del conde de Cheste dedicados a la tertulia y por donde pasaron multitud de artistas del periodo romántico (Velasco Zazo, 1947: 129-130)—, compartir anécdotas, y proteger a los más distinguidos parece que al final, traspasado el umbral del nuevo siglo una suerte de velo de indiferencia acabó interponiéndose entre ellos. La infanta Eulalia, hermana de Alfonso XII, que pasó gran parte de su vida viajando por Europa y frecuentando muchas de sus cortes, fue testigo de este cambio de paradigma donde la afición por las artes de la otrora mecenática nobleza perdía interés entre los más jóvenes inficionados como estaban por la deportemanía, afición que al cabo repercutiría negativamente en los cimientos del reinado Alfonsino, pues rompió los lazos de entendimiento entre la imponderable Generación de Plata de las Letras españolas y los aristócratas de su momento. Eulalia, consciente de cómo esto ayudó en parte para el advenimiento de la II República, le prestó agudísimos comentarios en sus memorias de 1931.

Nada de leer, ni de seguir el pensamiento del mundo, como en Berlín. Nada de dedicar atención a los hombres que, escribiendo novelas o comedias, trataban de reflejar las inquietudes espirituales del momento que se vivía. Todo era el deporte sin medida y nada más [...]. Habíamos perdido la clásica tradición española y ya los grandes señores no tenían a gala sentar a su mesa a los que forjaban el pensamiento y aumentaban el ideario español. Esto trajo después consecuencias funestas, pero la Corte y, muy especialmente, la nobleza joven no lo querían ver (de Borbón, 1991: 259).

Asimismo, se comprueba cómo en aquella época tardorromántica y realista, el final de aquellos risueños y jóvenes bohemios fue poco a poco resolviéndose en diferentes sentidos. Pérez Escrich alcanzó grande fama como autor de novelas de folletín; los catalanes Roberto Robert y Antonio Altadill, comprometidos políticamente con el federalismo ostentaron cargos de importancia en las estructuras del Estado¹⁰¹. Por último los que prosiguieron en la bohemia bien como Florencio Moreno Godino

¹⁰¹ El caso más claro es el de Roberto Robert que fue diputado en dos ocasiones, la primera en la asamblea constituyente de 1869, tras derrocar a Isabel II, y la segunda en 1872 y hasta su muerte acaecida un año después. También ostentó «la Veneratura de la logia *Caballeros Cruzados*, n° 48, al menos en 1870» (Paz Sánchez, 2008: s. p.). Antonio Altadill, por otro lado, fue Gobernador civil de las ciudades de Guadalajara y Murcia.

continuaron en un estado latente de medianía respetable, cultivando las relaciones de tipo horizontal en tertulias, teatros y cafés, y otros como Pelayo o Marquina, serían laminados de la vida producto de los vicios en la década de 1880.

Por tanto se podría decir de sus miembros, que hacia los años setenta y ochenta habían abandonado el inconstante estilo de vida bohemio, salvo, como ya se consignó, el caso de Moreno Godino, dando el testigo así a la ‘gente nueva’. Que sea la segunda generación la más importante —o al menos conocida— no quita para restar su importancia a la primera, y ponderar más justamente su papel dentro las letras. Aquella ‘gente vieja’, como fue conocida la generación del 68 —y cabría añadir la del 54— en la etapa del cambio de siglo en contraposición a la ‘gente nueva’, fue pródiga cultivando una poesía festiva y satírica, a la que, según palabras de Felipe Sassone, el propio Rubén Darío reconoció su papel en la renovación lírica:

Rubén Darío había ya señalado mucho antes, con alborozo y extrañeza el caso excepcional de que fueran en España precisamente los poetas cómicos los que con más segura agilidad trabajaban por la versificación moderna, que iba lubricando y agilizando la rigidez anquilosada del verso español del siglo XIX, Sinesio Delgado, desde las páginas de la revista *Madrid Cómico*, dirigía, burla burlando, sin manifiestos ni pedanterías, la desenfadada renovación formal (Sassone, 1958: 304).

2.4. GALERÍA DE RETRATOS

A continuación se expone una galería configurada por una suerte de pequeñas semblanzas donde se resaltan las andanzas, así como la obra principal, de los protagonistas más reseñables de aquella primera generación de escritores bohemios, ya hemos visto cómo algunos de ellos practicaron la bohemia más canalla, cuyas andanzas se testimonian en la novela *El último bohemio* (1908) de Moreno Godino como Pelayo del Castillo o Pedro Marquina; otros apenas son siluetas esbozadas en el cuadro de la bohemia como Molina o Guyón; estarían también aquellos que, tras pasar por el caos de la bohemia juvenil, acabaron medrando: estos son los bohemios que protagonizan *El frac azul* (1864), incluyendo a su propio autor; y por último están aquellos cuya vida fue una suerte de desorden simpático, al estilo de *Escenas de la vida bohemia* pero que hallaron finalmente oficio fuera de la literatura: me refiero aquí a Eduardo Inza y Ulpiano Segarra. Para nuestra clasificación —manifiestamente maniquea— hemos optado por dividir a los bohemios en dos grupos: en el primero —denominado del vino y el aguardiente— incluimos aquellos nombres que Moreno Godino cita en su artículo

“Episodio bohemio: El festín de Pelayo”, de *La Época* donde nos describe la existencia de una «sociedad báquica» de pícaros artistas bebedores coaligados en torno a Pelayo del Castillo, lo que no exime para que algunos fueran afanosos creadores como Escamilla; y en el segundo grupo —denominado de pipa y café— incluimos aquella bohemia más comprometida con la sociedad del momento, y de costumbres aparentemente menos patibularias.

a) *La bohemia del vino y el aguardiente*

Guyón: Tanto Guyón como Alaminos son personajes escurridizos, mencionados fugazmente en algunos artículos de la época; el mejor documento para conocer sus andanzas se encuentra en la novela *El último bohemio* de Moreno Godino. De Guyón¹⁰² encontramos una primera referencia en un jocoso romance aparecido en la colección de semblanzas rimadas *Melonar de Madrid*, que rezaba lo siguiente: «Un desdichado barón/ de grande y rubia melena,/ que del brazo con su musa/ en todas partes se cuela/ pero muy especialmente/ en los cafés y tabernas,/ donde habla una hora en verso/ si le dan una copeja./ Por un bifteck con patatas/ habla seis horas en décimas» (Segovia, 1873: 202-203). Este Guyón si nos atenemos a la descripción que de él realiza Moreno Godino coincide en el aspecto físico y actitud:

Buena figura, blanco, de ojos azules, de cabello rubio naturalmente rizado, revelaba sangre francesa, pues, según él era hijo del barón de Guyón, pero él prescindía de su origen aristocrático, y era acérrimo demócrata, y ferviente aspirante a la celebridad literaria. Tenía inspiración e improvisaba discursos disparatados en los que intercalaba versos. Era galante con las mujeres y presumía de tenorio (Moreno Godino, 1908: 35).

Por lo que no resulta descabellado dilucidar que tales descripciones correspondan a la misma persona. Ahora bien, si su identidad resulta escurridiza sus obras aún lo son más. Llama la atención que personaje tan popular en los cenáculos bohemios no haya dejado constancia escrita de alguna obra suya¹⁰³, y es que quizá Guyón, tan solo fuera

¹⁰² Cuyo nombre no queda claro pues Moreno Godino lo consigna en su novela como Enrique (Moreno Godino, 1908: 110,117), pero Ángel M. Segovia del *Melonar de Madrid* lo consigna como Francisco Guyón (Segovia, 1873: 202), aunque puesto a elegir, por las fechas, nos fiamos más del segundo testimonio.

¹⁰³ Salvo que demos por auténticas las coplas escritas junto a Pelayo y aparecidas en el capítulo XV de *El último bohemio*.

propenso a recitar alegremente de aquella forma «repentista»¹⁰⁴, pues su origen aristocrático¹⁰⁵ le permitiría concederse ciertas licencias.

De Manuel Alaminos Sánchez Moreno Godino vierte algo de información sobre este personaje al cual debió conocer bien: «Joven imberbe, pequeño, pero muy greñudo, era hijo del alguacil del Ayuntamiento de Villarejo de Salvanes y pasante de un domine de dicho pueblo» (Moreno Godino, 1908: 11); también era «adamado y de voz dulce» por lo cual era perfecto para interpretar un papel femenino en el teatro ante la falta de féminas (Moreno Godino, 1900b: 1). De su vida cuenta que Alaminos escribió y mandó a Manuel Catalina y Julián Romea una obra titulada *El caballo de Troya*, que estos rechazaron por resultar inviable su puesta en escena (Moreno Godino, 1908: 12). Más adelante añade algo más de información sobre el aspecto físico del bohemio: «Ofrecía la particularidad de ser manco del brazo izquierdo (que llevaba postizo) y con el derecho había escrito una novela de costumbres inglesa titulada: *El paseo de San James*, para lo cual todavía no había encontrado editor» (*Ib.*: 35-36). No se ha hallado rastro alguno de dicha novela, quizá nunca la llegara a publicar. Pero sí sabemos que, al menos, escribió la comedia en un acto *Un error frenológico* (1859) estrenada el 6 de mayo de 1859, y una suerte de folleto, junto a un tal Hipólito Sánchez de la Plaza, sobre la situación del teatro contemporáneo titulado *El teatro español bajo su verdadero punto de vista* (1860). Desde luego resulta muy escasa su producción, ya fuera porque se ha perdido, o porque no consiguiera estrenarla. De Manuel Alaminos poco más se halla a este respecto, de hecho Moreno Godino en el capítulo posterior al dedicado a Manuel Alaminos en *El último bohemio*, llega incluso a lamentar iniciar su novela por entregas con un personaje tan poco relevante:

En honor a la verdad, yo no debía de haber hablado en primer término, de Manuel Alaminos, ni de las poco interesantes aventuras de su viaje a Madrid; porque inédita como sigue su tragedia clásica, fue uno de los satélites del gran bohemio que no ha dejado luz a la posteridad (*Ib.*: 16).

Pedro Escamilla: Autor prolífico de cuentos y comedias, también cultivó la narración larga y el ensayo¹⁰⁶. Y sin embargo su biografía es apenas conocida: no se

¹⁰⁴ En un artículo de *El Herado de Aranjuez* publicado por el poeta y periodista Félix de León y Olalla se le remembraba de pasada haciendo alusión a tal habilidad: «Gullón, el coplero improvisador» (León y Olalla, 1908: 1).

¹⁰⁵ Moreno Godino llegó a afirmar todavía que «era de buena familia, y antes de ser arrojado de su casa por... irregularidades conoció en ella a la condesa de B...», por lo que se entiende que se trataba con la aristocracia madrileña (Moreno Godino, 1908: 58).

sabe cuándo nació ni tampoco el año de su muerte. Sin embargo, por una mención de Florencio Moreno Godino en una semblanza sobre Francisco Arderius, es muy posible que su fallecimiento se produjera en el primer lustro de 1890: «Pedro Escamilla, discretísimo escritor muerto recientemente» (nº 715, 1895: 611). En esta semblanza, además, se insinúa que una noche en el Café Madrid, cenando juntos Escamilla, Arderius y Moreno Godino, fue el primero quien tuvo la idea de importar los bufos a España y que más tarde realizaría Arderius: «—Me he encontrado esta joya del arte, que me ha sugerido una idea, y es que este género nuevo y no explotado en España, quizá agradase al público español» (*Ib.*), ante lo cual Arderius «desde entonces la idea anunciada por Escamilla habíale estado cosquilleando» (*Ib.*)

En la novela *El último bohemio* aparece como uno de los acólitos de Pelayo del Castillo, aunque su papel resulta secundario, y si bien nos decantamos por ello a incluirlo en esta categoría, no es menos cierto que su obra resulta muy relevante comparada con el resto. Físicamente es descrito de la siguiente manera: «Pálido de cara larga, era tan sumamente delgado, que parecía un pretexto para que un alma residiese en un cuerpo» (Moreno Godino, 1908: 35). También se deduce de su personalidad que debió ser bastante tímido o reservado pues Moreno Godino lo menciona de pasada en uno de sus capítulos: «Escamilla, que era muy tímido, pasó las horas de jarana en una carbonera» (*Ib.*: 165). Por otro lado, López Núñez añadió que trabajó junto a Pelayo como ‘galeote’ para el cómico y comerciante de libros Miguel Pastorfido¹⁰⁷ (López Núñez, 1928a: 8). Y, sin embargo, pese a lo escurridizo de su vida, no es menos cierto que hoy hay un acuerdo en categorizarlo como uno de los precursores, y más prolíficos autores, del género fantástico español, identificando David Roas hasta 59 relatos fantásticos que suponen «un elevado número si lo comparamos con otros autores españoles que cultivaron dicho género» (Roas, 1998, 104), donde descolla por su tratamiento realista y cotidiano de lo sobrenatural al estilo de los modernos escritores europeos y norteamericanos (*Ib.*).

Julio Nombela lo citó fugazmente en sus memorias presentándolo como un conocido de Pelayo que realizaba obras por encargo para «perezosos o aficionados a engalanarse con plumas ajenas» (Nombela, 1976: 712), por lo que se testimonia con

¹⁰⁶ Según la investigación de David Roas el bohemio Pedro Escamilla publicó más de 400 relatos, muchos en *El Periódico para Todos*, pese a lo cual jamás abandonó su precaria forma de vida (Roas, 2001: 103).

¹⁰⁷ Si bien López Núñez no consigna el nombre del empresario en ese artículo, sabemos por el ensayo de Nebot Nebot que este fue Pastorfido (Nebot Nebot, 2013: 21-22).

ello, que como tantos otros, participó en aquellas ‘tramas de escritura’ cooperativas que organizaban los editores con el objetivo de buscar el mayor rendimiento al folletín y sostener «la estabilidad receptora del público» (Alonso, 2010:72).

Respecto a su obra llama la atención que Moreno Godino lo resalte, tan solo, como el autor de un obra titulada *La urraca ladrona*: «Aquella alma produjo *La urraca ladrona* y otras producciones literarias» (Moreno Godino, 1908: 35). Se conserva este ejemplar manuscrito e impreso en la Biblioteca Nacional: *La urraca ladrona: Melodrama nuevamente arreglado en 4 actos y en verso* que, curiosamente, fue concebido anteriormente por Gioachino Rossini: *La gazza ladra* (1817), a su vez basado en una obra conjunta de Giovanni Gherardini y Louis-Charles Caigniez: *La pie voleuse* (1815). Según otras referencias *La urraca ladrona* de Escamilla también debió de aparecer en adaptación para novela (Espasa, T. 20: 639-640), como ya sucediera con *El trapero de Madrid* de Antonio Altadill.

En el catálogo de periodistas de Ossorio y Bernard se resaltaba de este autor:

Fue toda su vida un bohemio. Bueno y castizo escritor, compuso un sinfín de obras teatrales y novelescas del género melodramático y folletinesco, que gustaron mucho por el enredo variadísimo, que despierta la atención, en lo cual fue inagotable por su rica inventiva (Ossorio y Bernard, 1903: 116).

No se hace mención a su destacada labor en el género fantástico lo cual es explicable en una época donde existía todavía una «concepción bastante vaga del género fantástico» (Roas, 2000: 377).

Pero no es cuestión aquí de reseñar su extenso listado, mas sí, para trazar una línea temporal aproximada del periodo en que Pedro Escamilla ejerció su labor, constatamos los trabajos más antiguos y recientes que de este hemos podido comprobar, y así en teatro se observa una preferencia por las comedias tales *Miguelito: Comedia en un acto y en verso* (1860); *Un gallego: comedia original en un acto y en verso* (1861); o *Jugar para que otro cobre: comedia original en un acto y en verso* (1862). Mientras que entre las má recientes encontramos *Ruperto el pobre diablo (parodia de la ópera Roberto el diablo) en un acto y cuatro cuadros en verso* (1883) y *Verónica y volapié: juguete lírico en un acto y en verso* realizado junto a José Beltrán, y estrenado en el Teatro de Apolo el 26 de marzo de 1885.

En el género de las narraciones cortas, salvo por “Rosalía: Cuento fantástico” publicado en *Lectura para Todos* el 5 de marzo de 1859, y “El gabán verde” publicado

en *El Museo Universal* el 11 de noviembre de 1860, habrá que avanzar hasta la siguiente década para que comience con profusión su obra cuentística, contándose entre los últimos trabajos “Los calamares” publicado en *El Periódico para Todos* nº 1882.

Sobre las cabeceras donde se difundieron tales obras destaca *Lectura para Todos* y *El Periódico para Todos*, otras fueron *La Moda Elegante Ilustrada*, y *La Ilustración de los Niños*.

Pedro Marquina Dutú: Fue tío del poeta modernista Eduardo Marquina. Se puede reseñar brevemente que nació en Zaragoza en 1834 y murió en Madrid el 23 de agosto de 1886¹⁰⁸. Era hijo de unos comerciantes de bisutería en la capital aragonesa que, a la muerte del padre, finiquitaron el negocio. Marchó a Madrid y probó suerte en el Conservatorio del que no obtuvo muy buenos resultados. Según recordaba Valentín González el actor García Luna llegó a decir que le faltaban condiciones para la profesión. Parece que su aspecto físico no ayudaba mucho, el mismo González lo describía como «pequeño, flaco, con el cuello apestado de escrófulas y con una voz de tan escaso timbre, que en un teatro grande era muy difícil oírle» (González, 1886: 310). Parecida descripción realizó Francisco Flores García en una magnífica semblanza al respecto de este:

Era de corta estatura, delgadillo, enclenque, desmirriado, escrofuloso, de nariz aguileña y ojos negros expresivos —aunque pequeños—, de frente despejada y un tanto deprimida, con el pescuezo lleno de costurones a consecuencia de las escrófulas, desaseado y descuidadísimo en el vestir, como era de rigor en el ya mermado *gremio* al que pertenecía (Flores García, 1907: 275).

Pero a pesar de no tener dotes para actor, sí que destacó en la década de 1870 como autor dramático, entre sus éxitos cabe recordar *El arcediano de San Gil: episodio dramático-histórico en un acto y en verso* que se estrenó en el Teatro Martín el 31 de enero de 1873, y cuyo aceptación se corrobora por al menos las ocho ediciones que se publicaron del texto hasta 1922. Otros títulos representativos del autor fueron *El poeta de guardilla comedia en un acto y en verso* estrenada en el Teatro Martín el 6 de septiembre de 1874, y del que hallamos todavía una cuarta edición en 1912, o *El grano de trigo: comedia en tres actos y en verso original escrita expresamente para la eminente actriz Matilde Díez*, que se estrenó en el importante Teatro Apolo el 4 de

¹⁰⁸ Un poeta y autor dramático muy conocido en Madrid no sólo por sus obras, sino por su vida de bohemio, ha fallecido repentinamente a las doce del día de hoy en el portal de la casa núm. 11 de la calle de Lavapiés. (Anónimo, 1886a: 3).

febrero de 1874. Cultivó también la poesía lírica de tono romántico en *Papel impreso* (1878), donde cabe destacar su poema *El reo*.

En lo que respecta a la prensa, pese a que Manuel Ossorio no haga mención alguna, hay constancia de que al menos dirigió durante un breve periodo, y de forma interina, el periódico liberal *El Juez de Paz*¹⁰⁹.

En sus últimos años vivió totalmente embrutecido por el alcohol tal «un mendigo astroso» (Flores García, 1907: 279); y como consecuencia de aquello la calidad de sus obras se resintió, lo que conllevó que los dueños de los teatros le temieran debido «a los líos a que daba lugar el cobro de los derechos de representación de sus obras» (*Ib*: 278), pues se hizo costumbre, por su parte, cederlos previamente a los taberneros para pagar la bebida.

Sobre la muerte del autor curiosamente circularon dos versiones:: la del propio Flores García que coincide con la noticia de la prensa: «Un día que iba por la calle de Lavapiés, se sintió repentinamente indispuerto, se metió en un portal, se dejó caer sobre las baldosas..., y se murió tranquilamente, [...]» (*Ib*.: 279); y la de López Núñez que quizá por su cariz folletinesco fue la más repetida entre los cronistas de la bohemia española: «Había muerto unos días antes en una ínfima casa de huéspedes, y la patrona, para ahorrarse quebraderos de cabeza, preocupaciones y molestias, echó su cadáver en una triste noche entre la nieve de la calle, que fue donde le hallaron al día siguiente» (López Núñez, 1924: 6)¹¹⁰.

Pelayo del Castillo López: Nació en Castellón el 10 de septiembre de 1837 (Nebot Nebot, 2013: 14) y murió en Madrid el 4 de enero de 1883. De su aspecto físico decía Moreno Godino que era «de mediana estatura, fornido, de gran cabeza, de fisonomía inteligente, de ojos vivos y de frente despejada» (Moreno Godino, 1908: 32). A esto se puede añadir que era rubio de pelo y barba según hace constar Nebot a través de una descripción de Llombart (Nebot Nebot, 2013: 22).

Pelayo hizo sus primeros pinitos como poeta dramático a los dieciséis años, vivía entonces en Valencia y estrenó una obra en el Teatro Principal de Valencia (Llombart,

¹⁰⁹ «Por causas particulares, ajenas a nuestra voluntad, se retira por algún tiempo de la dirección de nuestro periódico el SR. D. Miguel Bibiloni y Corró, encargándose interinamente el Sr. D. Pedro Marquina» (Anónimo, 1869: 1). Su nombre figura desde el 20 de junio de 1869 hasta el viernes 20 de agosto del mismo año.

¹¹⁰ Melodramática ficción resulta la versión de López Núñez si atendemos que Marquina murió un día de agosto, por lo que a todas luces resulta imposible que su cadáver fuera arrojado a la nieve.

1886: 43), pero sería en Madrid donde haría carrera. Comenzó en la coronada villa a estudiar derecho e idiomas, y pese a que sacaba buenas notas la llamada de Talía pudo más y acabó por abandonar la carrera en el último año, cuando contaba con 22 años (*Ib.*). Y es que ya en la corte cuando aún no había acabado sus estudios estrenó en el Teatro de Variedades *Ver para creer: comedia en un acto* (1856), de la que según Moreno Godino: «El novel autor reveló los puntos que calzaba: vulgaridad de argumento y facilidad y gracia en la versificación, y sin embargo, esta sola pieza le hizo célebre en los *bajos* centros literarios» (Moreno Godino, 1908: 33). Sabemos que no se estableció definitivamente allí, llevó una vida errabunda por un tiempo que le hizo establecerse en ciudades como Barcelona, Granada, Valencia o Guadalajara¹¹¹ (*Ib.*: 42). De hecho en 1866, tras haber cosechado ya éxitos en Madrid, se hallaba trabajando como redactor para *La Gaceta Popular*, cuando se enamoró de la hermana del director y pese a las renuencias de este acabó desposándose con ella en 1867 (Llombart, 1886b: 49)¹¹². Al cabo retornaría a Madrid donde parece que intentó una vida reglada, tuvo una hija y ocupó un cargo en la Administración de Correos del barrio de Salamanca, por intercesión de su amigo Romero Robledo, pero poco duraría esa vida de hombre de bien como sabemos (*Ib.*)¹¹³.

De Pelayo del Castillo son muchas las anécdotas que nos han llegado, y todas relacionadas con la picaresca y el alcohol, como aquella en la que junto a sus compinches con los cuales formaba la «Sociedad Báquica» (Moreno Godino, 1900b: 1) robaron en un teatro de Lavapiés¹¹⁴ la recaudación de la obra que iban a interpretar para dilapidar «alegremente los once duros y medio que había producido la taquilla» (*Ib.*: 1).

Seguramente hombre de gran carisma acabó convertido en una suerte de líder de los bohemios, alcohólicos y golfantes, de aquella generación, de ahí que Moreno Godino se refiriera a este como «el sol de la bohemia»:

¹¹¹ En esta ciudad, según Llombart, pasó Pelayo del Castillo un tiempo en el manicomio (Llombart, 1886b: 49).

¹¹² Para más señas el 25 de marzo de 1867 en la Parroquia de San Esteban de Valencia (Llombart, 1886b: 49).

¹¹³ Respecto a la hija Llombart deja caer que no debió satisfacerle demasiado a Pelayo: «El cielo le concedió la, para otro, felicidad de ser padre de una hermosa criatura», aunque más interesante si cabe es que esta parece que también tuvo intereses artísticos: «Acaso destinada hoy por la Providencia a ser una distinguida artista» (Llombart, 1886b: 49). De ser cierto esto valdría la pena para los biógrafos de Pelayo buscar alguna actriz o cantante con los apellidos Castillo García, pues la esposa se llamaba Josefa García Cañas.

¹¹⁴ Se trató del teatro Madrid, inaugurado en 1880 y rebautizado como teatro Barbieri en 1899.

Pelayo, el futuro *sol de la bohemia*, cuando entró en la casa de la calle del Mesón de Paredes, tenía ya cinco satélites, [...] Estos satélites se llamaban sencillamente Marquina, Escamilla, Guyón, Alaminos y López *el Sucio* [...] la atracción que sobre ellos ejercía Pelayo, borracho neófito y todavía fresco, que resistía impávido la absorción de una gran cantidad de aguardiente. Los satélites experimentaron la influencia del sol que debía eclipsarles (Moreno Godino, 1908: 34).

Anécdotas aparte, el autor castellonense escribió una extensa cantidad de juguetes cómicos¹¹⁵ que gozaron de aceptación durante gran parte de la segunda mitad del antepasado siglo, todo gracias a los conocidos como ‘teatros por horas’¹¹⁶. Lo cierto es que Pelayo destacó como un excelente versificador, no para menos Miguel Sawa, en su terrible artículo donde rememora el momento en que conoció al castellonense en una taberna totalmente envilecido por el alcohol, tuvo tiempo de resaltar ciertos resquicios de talento:

Hacía diez minutos que Pelayo improvisaba. De aquel cerebro irritado por el alcohol, surgía fácil el verso, como hecho de molde [...] ¡Oh!, pero aquella cabeza admirablemente modelada, sólida y fuerte, aquella frente ancha, espaciosa, revelaban al poeta, al hombre de talento (Sawa M., 1894: 3).

Rasgo que también destacó su amigo y compañero de redacción en *La Gaceta Popular* de Valencia, Constantino Llombart:

Convertido en otro Poe, apenas si se concibe cómo tuvo nunca tranquilidad para componer toda esa preciada galería de graciosos cuadros donde campean, entre abundantes chistes, las primorosas galas de una versificación fluida, de un natural y fácil diálogo y de un correcto y elegante lenguaje (Llombart, 1886a: 42).

Este talento también sería recordado justamente por Moreno Godino que llegó a afirmar: «El gran bohemio no era loco, porque ningún demente, ni aun en sus intervalos lúcidos, puede hacer los fáciles y correctos versos con que dialogaba Pelayo del

¹¹⁵ El juguete cómico, es un subgénero dentro del conocido ‘género chico’, y muy ligado al teatro por horas. Para Margot Versteeg, el juguete cómico se diferencia de la zarzuela chica, en que el primero nunca tiene música (Margot Versteeg, 2000: 319), si bien esto cabe matizarlo pues los juguetes-líricos sí la incluían. Así, Sook-Hwa Noh definía al juguete cómico como «un género dramático que se dio a finales del siglo XIX. A veces se utilizaba como complemento de otras obras, a modo del actual cortometraje. Normalmente se desarrollaba en un acto único debido a la imposición del teatro por horas» (Noh, 1998: 197); y Ángel Raimundo Fernández añadía que generalmente se desarrollaban en un acto y varios cuadros y los personajes solían pertenecer a la clase baja o burguesía media (Fernández González, 2005: 74).

¹¹⁶ El ‘teatro por horas’, fue una popular fórmula de espectáculo del llamado ‘género chico’, donde a lo largo de la tarde se representaban en las salas varias obras de una hora aproximada de duración. En el Teatro Variedades sería donde el ‘teatro por horas’ alcanzaría su mejor acogida (Íñiguez Barrera, 1999: 124).

Castillo» (Moreno Godino, 1908: 94). Hay que comprender que Pelayo no fue un vago como esos bohemios contra los que arremetía Pío Baroja: «Lo que más me chocó siempre era la holgazanería, sobre todo para trabajar en cosas que, según aquellos bohemios, eran las que más les gustaban» (Baroja, 1997: 699). Trabajó afanosamente para Pastorfido e hizo de ‘negro’ para otros autores como Camprodón (Nebot Nebot, 2013: 20); por tanto el mal de Pelayo fue el alcohol y su existencia bien podría resumirse como hiciera don Florencio:

La existencia de Pelayo se resumía en estas tres aspiraciones: trabajar como un negro en lo que él sabía hacer para tener dinero, o procurárselo sin reparar en los medios, con el solo y único fin de embriagarse, embriagarse, y dormir la embriaguez con la sensibilidad de los seres inferiores (Moreno Godino, 1908: 95).

Una de las características de Pelayo, como indica Nebot, es que pese a su propensión por los juguetes cómicos, no hizo oídos sordos —especialmente en la lírica—, a la cuestión social; de tal forma arremete contra la corrupción de los políticos, la censura, la política de los estados, asuntos que pueden encontrarse en algunos de sus poemas recogidos para la colección *Poesías varias* (1879) como “El colono y su amo” (Nebot Nebot, 2013:115) o “Antes de las elecciones” y “Después de las elecciones” (*Ib.*: 116). De sus juguetes cómicos en todas las semblanzas se le recuerda como autor de *El que nace para ochavo* (1867), obra que debió ser muy aplaudida pues gozó en imprenta de varias reediciones¹¹⁷. El grueso de su producción para el teatro se concentra en la década de 1860, su época de esplendor, practicando la comedia. Así podemos citar obras reseñables como *Ver Los treinta mil del pico* (1866); *Las huellas del crimen* (1867); *Un diputado de antaño: juguete cómico en verso* (1868); o *Un año después, segunda parte de El que nace para ochavo* (1870); o *Marzo y agosto: juguete en un acto y en verso* (1872) del que aún hay una tercera edición en 1910. Cabe también mencionar como hiciéramos con Roberto Robert, al menos una producción dramática escrita en la melodiosa lengua valenciana: *El diable en cápa de sant* (1870), (Llombart, 1886a: 43).

¹¹⁷ Desde su estreno en 1867 y hasta 1911 se hicieron al menos doce ediciones, lo que indica la vitalidad de la pieza cómica (Nebot Nebot, 2013: 21).

De la importancia del autor en su momento de apogeo debe resaltarse que es el único de los componentes de aquella balumba de poetas que llegó a estrenar obras en Sudamérica como resalta la prensa¹¹⁸.

* * *

Por último hubo algunos otros bohemios de menos importancia que también aparecieron consignados en mayor o menor medida en artículos de la época; en este caso Moreno Godino también les presta atención en sus renglones; justo es empezar recordando a Ricardo Rivera, pintor y crítico de arte, al cual le dedica el segundo capítulo de su novela *El último bohemio*, y que se caracterizaba por ser socio *in partibus* de aquella “Sociedad Báquica”:

No era escritor, y sí solo pintor y crítico de artes, mas no lo suficientemente fargallón. Además Rivera era solo socio *in partibus*, pues se presentaba a aquellos nebulosos como las cometas, que no se sabe adónde van, ni de dónde vienen; bebía cuanto podía, hablaba de sus recuerdos de Roma y Venecia, y desaparecería para no volver a aparecer en meses enteros” (Moreno Godino, 1900b: 1).

Rivera viajó pensionado por el señor don José de Salamanca, hecho que narra Moreno Godino y la prensa así atestigua (Anónimo, 1861: 4). Según Moreno Godino contaba con veintitrés años, por lo tanto habría nacido hacia 1839. Hay también constancia de que el pintor Víctor Manzano le realizó un retrato que pertenecía a la familia en 1860 (Anónimo, 1866a: 4), poco más se sabe de este bohemio, salvo una breve y anecdótica mención, donde se le hace constar como parte de un jurado improvisado, junto con otro grupo de bohemios, en el café de la Iberia, ante la lectura del drama *La capilla de Lanuza* del aragonés Marcos Zapata (Zapata, 1902: 113) y (Floridor, 1913: 3). pero más allá de este hecho le perdemos la pista¹¹⁹.

Y el último de estos destartados bohemios fue un tal Molina: poeta repentista (Moreno Godino, 1900b: 1) natural de Canarias y bohemio de «media sangre, pues si hubiera sido de *sangre pura*, no hubiese dejado la bohemia, en la que brillaba como

¹¹⁸ «Pelayo del Castillo autor de “El que nace para ochavo” y de otras varias obras aplaudidas con los teatros de España y Sud-América, falleció ayer mañana en el Hospital provincial, víctima de una larga y penosa dolencia» (Anónimo, 1883: 3) y «Las cuales [las obras] como muchas otras que omitimos, han obtenido siempre la nuuy satisfactoria aceptacion en los teatros de la Península y Américas (Llombart, 1886a: 42-43).

¹¹⁹ En *El Semanario Pintoresco* participa por los años 1850 un grabador llamado Ricardo Ribera, quizá pudiera tratarse del mismo. Véase por ejemplo el grabado de la página 45, correspondiente al cuento *La deuda más olvidada* pp. 43-46, de Juan Eugenio Hartzenbusch en *El Semanario Pintoresco Español* del 10 de febrero de 1856.

satélite del gran Pelayo del Castillo» (Moreno Godino, 1908: 141). Parece que tenía familia en Arganda, y acabó trabajando para su tío que era cosechero. No encontramos testimonio de ninguna obra suya¹²⁰, pero como bien se deja notar en la novela, el teatro no le era ajeno, ya que su tío tenía acondicionado un escenario en una de las salas de su casa (*Ib.*: 142), costumbre muy en boga entre las formas de esparcimiento de la aristocracia y burguesía¹²¹; también se sabe por el periodista Felix de León que estuvo casado con una mujer muda «decía que la mujer sería un ángel si no tuviera lengua y se casó con una muda que hablaba con las manos más que él con la boca» (León y Olalla, 1908: 1). Por último se menciona a Joaquín Ardila que escribió la obra teatral *Una vendimia en Jerez* (1874), novelas seriadas, y artículos varios bajo el pseudónimo ‘El marqués de San Eloy’ —siendo este periodista de ideas republicanas— en el diario *El Periódico para Todos* (Ardila, 1873: 15); también fue director de la *Ilustración Popular* (1873) y colaboró en la *Ilustración Ibérica*; más tarde dirigió la *Revista de los Intereses de España* (1892-1894) y formó parte de la redacción de algunos periódicos republicanos como *La Justicia* (Ossorio y Bernard: 22). Como tantos otros murió de una pulmonía, tras haber pasado innúmeras penurias el 21 de agosto de 1894 dejando a su familia en situación de desamparo¹²².

Por último, y casi de forma anecdótica, se debe citar su papel como director del periódico *El Fisgón* en 1865 (Ossorio y Bernard, 1903: 116), y el de redactor en *La Oposición* (1881)¹²³.

¹²⁰ Cabe especular si este Molina pudo ser Blas Molina, un autor dramático por lo mediano del que hay testimonio escribió algunas comedias entre las décadas de 1850 y 1860, dramas y cuadros de costumbres andaluzas como *El rigor de las desdichas o Don Hermógenes* (1853), *La codicia rompe el saco* (1858) o *Rodrigo Sandoval* (1863) entre otros.

¹²¹ La literatura para consumo íntimo o privado fue desarrollada en los circuitos sociales de la burguesía y aristocracia desde el Antiguo Régimen, así no eran raro los álbumes poéticos donde firmaban y dedicaban poemas los invitados, los dramas estrenados en teatros caseros, las correspondencias, etc. (Romero Tobar, 2008: 81)

¹²² «Tan triste es la situación en que ha quedado la familia del que fue nuestro compañero en la prensa, D. Joaquín Ardila, que varios amigos del finado se han visto en el caso de costear la conducción del cadáver al cementerio. [...] Mas en las presentes circunstancias, conviene por el pronto excitar el sentimiento de la caridad en favor de la familia de Ardila, seguros de que todos los periódicos de Madrid habrán de secundar el pensamiento, a fin de que no perezcan en la miseria las personas que vivían al amparo del compañero y amigo que acaba descender al sepulcro en medio de la más absoluta pobreza. [...]» (Anónimo, 1894: 4).

¹²³ Para más información véase la entrada del grupo GICESXIX dedicada al autor y redactada por Lorena Castilla Torrecillas en <http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=429>. Fecha de consulta 20 de enero de 2020.

b) *La bohemia de la pipa y el café*

Enrique Pérez Escrich: (Valencia 1828 – Madrid 24 de junio de 1897), también conocido por los seudónimos Tello y Carlos Peña-Rubia, fue un literato y dramaturgo español que alcanzó gran popularidad con el género de la novela folletinesca y por entregas. Su repetitiva temática moralizante en muchas de sus obras hizo que se le ponderara como «el novelista de las familias» (López Núñez, 1928-b: 8). Su vida de bohemia aparece recogida en la novela autobiográfica *El frac azul*. Se casó con apenas diecinueve años y no tardó en tener una niña, mas el espíritu inquieto del autor, le hizo dejar temporalmente a su familia en Valencia para marchar a Madrid (1853) esperando conquistar la fama por medio de los guiones dramáticos. Un drama y una tragedia se llevó por carta de presentación para los teatros capitalinos, sin embargo, las musas Melpómene, siempre caprichosa y exigente no tuvo a bien recibirle en aquellos primeros años de lucha dramática; por lo que pronto el ilusionado Escrich pasaría a engrosar —temporalmente— las filas de la bohemia matritense. Allí, entre cafés y figones conocería y llegaría a amistar con otros bohemios como Florencio Moreno Godino, Roberto Robert o Antonio Altadill. Para subsistir se vio obligado a desempeñar varios oficios —cuyas vicisitudes se relatan en *El frac azul* (1864)— como escritor de romances y aleluyas para un librero, discursos para la escuela de arquitectos de Madrid, memoriales por encargo, e incluso trabajó de corrector para un periódico menor, oficio este que a punto estuvo de costarle la vista.

En la coronada villa Escrich fue también testigo privilegiado de la revolución de 1854, para la cual escribió, junto con Antonio Altadill, una obra alegórica titulada *La voz de las provincias* (1854)¹²⁴. Pero pasadas aquellas primeras dificultades, con su mujer e hija ya en Madrid, sería en la novela de folletín y no en el teatro donde por fin hallaría su seguro medio de subsistencia y éxito social. El primer gran triunfo le sobrevino al trasladar al formato de novela una obra de teatro titulada *El cura de aldea* (1858), más tarde llegarían otros éxitos como *El mártir del Gólgota* (1863), *El frac azul* (1864), *La mujer adúltera* (1864), etc. Su popularidad creció tanto que el editor Manuel Guijarro llegó a un sonado acuerdo con Escrich adquiriendo la exclusiva de todas sus obras durante un periodo de cuatro años:

¹²⁴ Con Altadill también escribió un drama de corte social titulado *Jorge el artesano*, estrenado el mismo año de 1854.

El señor Miguel Guijarro, editor muy conocido, ha verificado un contrato con el fecundo novelista Pérez Escrich que tanta celebridad ha conseguido con *El cura de aldea*, *Las obras de misericordia*, *La caridad cristiana* y tantas otras, por el cual y mediante la gruesa suma de doce mil duros, tiene el privilegio de publicar exclusivamente cuantas obras produzca la prodigiosa inventiva del señor Escrich durante cuatro años. [...] (Anónimo, 1865: 3).

Enrique Pérez Escrich vivió así sus años dorados en las décadas de 1860 y 1870, siendo considerado, tras Fernández y González, el autor más importante y prolífico en aquel género literario. Famoso y requerido por los editores, se retiró a una finca cerca de Pinto donde siguió trabajando y practicando su otra gran pasión: la caza.

Ahora bien, pese a ser un autor exitoso, lo cierto es que apenas sí supero el examen de la crítica pasada ya la fiebre folletinesca. Así, encontramos al asturiano Palacio Valdés juzgándole severo e irónico por el uso de sus recursos estilísticos en un temprano 1878:

Por Pérez Escrich supe yo, primero que por nadie, de la existencia de los puntos suspensivos. Cuando algún héroe de sus novelas iba a perder el juicio, nunca dejaba de lanzar primero una carcajada histérica, después de lo cual venían dos o tres líneas de puntos suspensivos. Por bajo de ellos decía el Sr. Escrich: «Estaba loco» o «estaba loca» según fuese varón o hembra el demente (Palacio Valdés, 1879: 114).

Y todavía la crítica posterior quiso juzgarle negativamente en lo que respecta a la calidad literaria de sus obras¹²⁵:

Es algo entre Balzac y Alejandro Dumas el de *Los tres mosqueteros*. Mucha imaginación, mucho movimiento, mucho efecto teatral; nada de caracteres, de almas, de humano, honda y realmente entendido. Las mismas situaciones se repiten en todas sus obras, los mismos caracteres, con sólo mudar el escenario. Es fórmula uniforme que le permite escribir mucho, mucho. La forma literaria, el pincel, no son nada para él, como ni el fondo psicológico, real, desmenuzado, ni casi la pintura de costumbres (Cejador y Frauca, 1918: 58).

Escrich, ajeno a estas críticas en vida, continuo escribiendo. Sin embargo, en sus últimos años quedó arruinado debido a una mala gestión de sus finanzas, por lo que tuvo que volver a trabajar en algo ajeno a la actividad de literato. Así, gracias a la

¹²⁵ Armando Palacio Valdés realizó en *Los novelistas españoles* (1878) una semblanza muy crítica a Pérez Escrich, donde arremetía contra su estilo morigerado; entre otras cosas llegó a afirmar que sus acciones «generalmente llevábanse a efecto en alguna guardilla o sotabanco, y los que allí se reunían, más buenos que el pan candeal, solían festejar su honradez con algún extraordinario en medio de la mayor cordialidad y buen orden. Las guardillas de Pérez Escrich exhalan un olor tan fuerte a virtud, que echa para atrás» (Palacio Valdés, 1878: 118).

vindicación de varios periódicos de la época¹²⁶, el valenciano consiguió el cargo de director del Asilo de las Mercedes de Madrid —tras votación favorable de la Diputación Provincial— el 17 de marzo de 1888. Allí terminaría su vida de forma tranquila y con el suficiente tiempo para escribir algunas obras menores como la novela de costumbres *El violín del diablo* (1889) o *Narraciones literarias* (1894) de tendencias católico-conservadoras¹²⁷ entre otras.

Roberto Robert y Casacuberta: nacido el 12 de septiembre de 1827 en Barcelona y muerto el 18 de abril de 1873. De su juventud sabemos que quedó huérfano de padre a los seis años; trabajó con esfuerzo en todo tipo de negocios, desde platero a contable en una casa de comercios; sus estudios giraron en torno a las humanidades en un colegio público, si bien su madre no pudo costearle una carrera literaria (Alonso, 2010: 174). Aunque de claras convicciones políticas, pare que también llegó a Madrid con pretensiones literarias, si no atenemos a lo que afirma Moreno Godino cuando le fue presentado en compañía de Nicolás María Rivero y otros: «y D. Roberto Robert, escritor recién venido a Madrid, el cual si no se le tuerce el carro llegará a morir de hambre, como tantos otros» (nº 691, 1995: 227). Su vida bohemia queda atestiguada en la novela de *El frac azul*. Robert era uno de los jóvenes que frecuentaba el café de la Perla, y en su primera aparición en la novela Pérez Escrich dejaba notar sus ideas políticas de oposición al gobierno moderado:

Ese demócrata, ese romano puro, que soñaba, a pesar de su levita negra, con la toga viril de los patricios; ese periodista inteligente, cuyas ideas republicanas se mantenían puras como el armiño, sin mancharse en el cieno de la corte, como la de los amigos de Casio y Bruto en los sangrientos campos de Farsalia; ese espartano que no inclinó jamás la frente ante sus enemigos políticos, ni en la cárcel del Saladero, ni en las barricadas, ni en las tribunas del congreso (Pérez Escrich, 1874: 178).

¹²⁶ «Con motivo de haber fallecido el director del Asilo de las Mercedes (uno de los pocos cargos de libre provisión que pueden servir para recompensar con servicios públicos que no sean de carácter administrativo), algunos periódicos han recomendado la candidatura de Enrique Pérez Escrich, novelista que compartió con Fernández y González, la popularidad en la época de las novelas por entregas» (*Fernaflo*, 1888: 34).

¹²⁷ En *Narraciones literarias*, por ejemplo, Escrich se dirige a la Diputación, donde explica el motivo de su obra buscando con ello la aprobación y consecuente subvención para la edición: «Así, pues, comprendiendo que es preciso que estas pobres niñas conozcan las virtudes y bellezas que debe atesorar el corazón de la mujer honrada, me permito someter á la Superioridad de la Excma. Diputación provincial de Madrid esta colección de NARRACIONES LITERARIAS, que creo útil para la educación moral de las Asiladas de Nuestra Señora de las Mercedes, a cuyo frente me hallo como Director, más que por mis merecimientos, por la bondad de los señores Diputados» (Pérez Escrich, 1894: 6).

Entre sus aventuras está aquella en la que escapó de la redacción del periódico *La Europa* por un lío con unas proclamas republicanas; cuando la policía se personó a las puertas de la redacción «Robert, por salvar a sus compañeros, había cogido el fajo de proclamas, se las había atado en el pecho, y abrochándose el gabán y saltando por una ventana había burlado a la policía» (*Ib.*: 308). Después de aquello enterró las proclamas, pero de poco le sirvió tal argucia, pues tras dirigirse a su casa para recoger dos pruebas de impresión que tenía sobre la mesa fue arrestado (*Ib.*: 310).

Cuando se produjo el levantamiento de 1854, y ya dueños los sublevados de parte de la ciudad de Madrid, Escrich nos relata cómo los jóvenes bohemios, armados, se apostaron en distintas barricadas: Roberto Robert «el más ardiente patricio de todos» en la calle del Prado, Altadill en la calle Hernán Cortés y *Floro Moro* junto con Pérez Escrich en la del Príncipe. Finalmente los cuatro amigos acabarán confluyendo en la barricada de la calle del Prado y allí, entre poemas y odas, Roberto Robert volvería a destacar por ser el más comprometido con la causa: «No era extraño encontrar detrás de la barricada, echados sobre la arena, a *Floro* recitando versos, o a Altadill leyendo una oda a la libertad. Entre tanto Roberto hacía de centinela» (*Ib.*: 446). Sin embargo, a pesar del triunfo, no tardaría Robert en dar con sus huesos en la cárcel del Saladero por no mostrarse conforme con aquel gobierno¹²⁸. Escrich cuenta cómo allí pasó 18 meses, siendo visitado por Altadill y él mismo casi a diario. Y es que pese a las adversidades aquella hermandad cimentada en la amistad no tenía visos de romperse: «Roberto encarcelado, Altadill, Ignacio y Elías pobres, se reunían en el Saladero a soñar durante algunas horas del día. La desgracia y el amor al arte les había unido; hermanos del corazón, compartían su pobreza con noble desinterés» (*Ib.*: 520).

Después de aquellas aventuras Roberto Robert siguió trabajando y colaborando afanosamente en la prensa republicana: en 1864 escribió mordaces e irónicas crónicas en *La Discusión* (Espasa-Calpe, 1926: 965) e hizo gala de un atrevido ateísmo que, sin duda, resultaría incómodo en la España de la época (Blasco Soler, 1873 b: 5-6). Fue concejal de Barcelona en 1868 y finalmente diputado por Manresa tras la revolución

¹²⁸ Posiblemente la causa se deba a la fundación del periódico *El Tío Crispín*, cuya publicación acabaría por conducirlo a un proceso con el gobierno y cumplir condena de prisión por dos años (Espasa-Calpe, 1926: 965). Este periódico fugaz creado en 1855 estaba redactado por Roberto Robert y ya aparece denunciado el 26 de junio del mismo año «La vista de los dos artículos denunciados del periódico el *Tío Crispín*, se trasladó para, hoy a la una en la sala baja de la Audiencia. Los señores Pi Margall y Maya, están encargados de las defensas» (Anónimo, 1855: 4).

septembrina de 1868, repitiendo cargo ya en época de la I República (1872). Murió Roberto Robert cuando se disponía a partir a Suiza como embajador.

Parece que el catalán, pese a la convulsa carrera política que llevó, debió de ser grande persona para con sus amigos y rivales, pues a su entierro, como describe Eusebio Blasco, acudieron personajes de índole muy variada: «Eran tantas y de tan diferentes aspectos las personas que allí acudieron, que una por una nos acordábamos de toda la vida y milagros del escritor republicano» (Blasco Soler, 1873 b: 5). Y todavía más en una descripción de este decía el mismo autor aragonés:

Decíamos al principio que la variedad de personas que acudió al cementerio había llamado nuestra atención poderosamente. Conjunto extraño, que revelaba la estimación de todas las clases sociales al festivo escritor. Al lado del general Milans, de gran uniforme, los dueños del café Suizo; junto a dos voluntarios federales un duque y dos actores; el presidente de la Asamblea (que fue), los secretarios de algunos ministerios, un corresponsal de diarios extranjeros, pintores, literatos, obreros la sociedad, en fin (*Ib.*: 6).

A todo esto hay que sumarle que Roberto Robert llegó a presidir una de esas logias masónicas que abundaron por aquella segunda mitad del siglo XIX, y más concretamente la de *Caballeros Cruzados*, con el cargo de Venerable Maestro. Como dato curioso cabe apuntar que a dicha perteneció un jovencísimo José Martí tras de su llegada a España; y como afirma Paz Sánchez, es más que probable que Robert fuera «amigo apreciado y personal de José Martí» (Paz Sánchez, 2008: 89).

De su relación con la prensa se sabe que dirigió el periódico republicano *El Tío Crispín*, también fue redactor de *La Península* (1856-1857), *La Discusión* (1862) y *El Fomento* durante varios años (Ossorio y Bernard, 1903: 382). Además colaboró en la prensa ilustrada como *El Museo Universal*, *La Ilustración Española y Americana*, o el semanario satírico *Gil Blas* (*Ib.*: 382) y satírica como redactor del almanaque ilustrado *El Tiburón* (1863-1867), también corrdinó algunas colecciones como la colección costumbrista *Las españolas pintadas por los españoles* (1872), y la miscelánea de humor *El Mundo Riendo* (1866).

Obras de caracter más político, pero sin abandonar la vena satírica que lo caracterizó son *Los cachivaches de antaño* (1869), *Los tiempos de Mari-Castaña* (1870) y *La espumadera de los siglos* (1871) que «constituyen una trilogía esencial en el conjunto de su producción histórica, satírica y literaria» (*Ib.*: 79), así como un ensayo denuncia sobre la situación de la cárcel de El Saladero de Madrid: *El Saladero de*

Madrid: su historia, sus costumbres, su estadística, su organización (1863); o la traducción del francés del ensayo *El origen de todos los cultos* (1871) de Charles Francois Dupuis. Por último no fue ajena su pluma al arte de los prosenios y, según el *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX* de Rodríguez Sánchez, caben resaltar *El conde Selmar* (1857), *El primer vuelo de un pollo* (1861), *Carralón* (1861) o *Crítica de la bufonada cómica Macarronini* (1870) en referencia a la llegada de Amadeo de Saboya (Rodríguez Sánchez, 1994: 498). Fue además uno de los fundadores de la *Asociación de Escritores y Artistas Españoles* en 1872 (Espasa-Calpe, 1926: 965).

No resultaría justo, en el caso de Robert, dejar de atender a su producción en catalán que también la tuvo. Colaboró en Barcelona en semanarios como *Lo Trós de Paper* (1865), *La Rambla*, *La Pubilla*, y *Lo Noy de la Mare*. Como poeta satírico y realista en su descripción *¡Pobre Llatzer!*, la cual aparece repetida en las antologías de poetas catalanes del siglo XIX. También realizó estudios de crítica y arte en las revistas catalanas, resultando, además, como escritor de costumbres, un precursor del popular dramaturgo catalán Emilio Vilanova¹²⁹ (Espasa-Calpe, T.51, 1926: 965).

En definitiva Roberto Robert, más que ningún otro, fue un representante de aquella particular bohemia del periodo isabelino que, lejos de vivir frívolamente se vinculó a las ideas demócratas y republicanas, combatió la tiranía con todo su arrojo llegando a pasar varias estadias en prisión, pero que también cultivó el arte de la pluma con mordaz destreza, y ocupó finalmente puestos de cierta relevancia en la política.

Antonio Altadill Teixidó: Nacido en Tortosa el 17 de abril de 1828 y fallecido en Barcelona el 15 de enero 1880. Como indica Miralles García en su estudio sobre la obra narrativa de este catalán, fue una figura que en su época gozó de cierta fama gracias al volumen de sus obras y al éxito comercial (Miralles García, 2011: 471). Parece ser que comenzó la carrera de Derecho en Barcelona, mas no la terminó prefiriendo marchar a la capital del reino y darse allí a conocer en los ambientes literarios y políticos de la época (*Ib.*: 472). De los tiempos de aquella pronta bohemia pasó tanta hambre que llegó a jugarse el pellejo arrebatando un trozo de carne a un león enjaulado (Altadill Teixidó, 1866: 379) y (Moreno Godino, 1898: 6). Estamos en esos momentos del primer lustro de la década de 1850, cronológicamente coincidiendo con las escenas bohemias relatadas en *El frac azul*. Altadill como otro contertulio más del café La Perla conoció a

¹²⁹ Emilio Vilanova (1840-1905) fue un eximio escritor y dramaturgo en lengua catalana, caracterizado principalmente por el género costumbrista catalán y barcelonés.

Pérez Escrich en dicho establecimiento: de este autor la descripción que dio el valenciano fue la siguiente: «Escritor cuya fisonomía es la más a propósito para expresar todos los afectos del corazón, cuyo lenguaje chispeante atrae como imán, y cuya vida está llena de aventuras inverosímiles» (Pérez Escrich, 1874: 182).

En aquellos años de bohemia Antonio Altadill tuvo tiempo de escribir, con su amigo Escrich, una pieza de teatro alegórica con motivo de la revolución titulada *La voz de las provincias* (1854), y más tarde un drama titulado *La pasión de Jesús* (1855). Pero parece que finalmente concluyó aquella vida de bohemia juvenil hacia 1857 cuando regresó a sus tierras catalanas (Miralles García, 2011: 472). Por aquellos años su militancia republicana y progresista, al igual que a su compatriota Robert, lo llevaron a bogar por redacciones como las de *La Discusión*, *El Estado Catalán* o *El Cañón Rayado* (*Ib.*: 472). En Barcelona se sumergió junto a Narciso Monturiol, también miembro del partido demócrata, en la aventura del Ictíneo: el primer submarino sin fines bélicos de la historia de la navegación y que sería oficialmente presentado en 1861. Para ello Altadill fue encargado, como secretario, de recaudar fondos para la empresa; en 1863 fue destinado por Monturiol a las Antillas españolas, de las cuales regresó con 20.000 duros que sirvieron para la construcción del Ictíneo II en 1864¹³⁰.

Desempeñó cargos de gobernador durante el Sexenio; primero en Guadalajara y durante la República en la ciudad de Cartagena, donde le tocó lidiar con el levantamiento popular que produjo el famoso cantón el 12 de julio en 1873, y por el cual sería más tarde acusado de connivencia. Caído Pi y Margall, su protector, el 18 de julio del mismo año Altadill sería relevado y condenado a muerte por orden de Salmerón, en su política de cesar a todos los gobernadores anteriores afines al proyecto federalista. Pudo fugarse sin embargo a Perpiñán hasta que le llegó indulto¹³¹.

¹³⁰ En el *Tiburón: Almanaque humorístico Ilustrado*, del año 1864 hallamos una caricatura de Antonio Altadill en Cuba que clava una gran pluma en tierra y salen montones de monedas; bajo el dibujo hay un texto que reza así: «La expedición de D. Anotnio Altadill a la Habana, donde, cual otro Isidro, plantó su victoriosa pluma en defensa del Ictíneo, para que saltaran del suelo, como saltaron, raudales de oro y plata» (Anónimo, 1864b: 3)

¹³¹ Es posible que al bueno de Altadill el puesto le fuera grande, parece que se cumple aquí el paradigma que denunció el por aquel entonces todavía compañero de bando, Valentí Almirall, que en su libelo *España tal como es* (1886) afirmó: «El gobernador civil es generalmente un hombre salido de la nada que debe su cargo al favor del ministro [...] No faltan ejemplos de gobernadores que, antes de obtener el pachalicado, eran simples gacetilleros de un periódico sin suscriptores [...] El almuerzo, la cena y lo demás se lo proporcionaban mediante ardides propios de los bohemios» (citado por Jutglar, 1968, vol. II.: 90).

Como novelista este autor publicó 24 novelas que han sido estudiadas por Enrique Miralles; estas se clasifican de la siguiente forma: siete como leyendas bíblicas, 16 contemporáneas y una histórica. Miralles apunta como en su mayoría tratan temas sociales y moralizantes, mezcla de directrices progresistas y conservadoras, si bien, como «el lustre conservador de quien adoptó el seudónimo de Antonio de Padua, con el que firmó algunos de sus libros, no deja de ser paradójico para quien presumía de progresista» (*Ib.*: 473-474). Destacan entre sus obras *Barcelona y sus misterios* (1860), *Los hijos del trabajo* (1866) amén de *El trapero de Madrid* (1861), publicadas en Barcelona, durante la época en que estuvo también inmerso en el proyecto del submarino, quizá su época más estable. Allí Altadill trabajó con notable éxito (Alonso, 2010: 465) antes de comenzar su carrera política en la década siguiente. Desde entonces y hasta el final de sus días parece que el escritor vivió con suma discreción.

En líneas generales y ponderando a este exbohemio, escritor y político bien podría servir aquella reseña que de él escribiera Fernández Bremón con motivo de su muerte:

Ha muerto en Barcelona un novelista y autor dramático cuyas vicisitudes contribuyeron tanto como sus escritos a darle a conocer. No deja en realidad ninguna obra notable, aunque no carecía de ingenio y agudeza porque la necesidad de atender a su subsistencia con el producto de su pluma privaba a sus trabajos de la meditación y estudio que requieren las obras importantes (Fernández Bremón, 1880: 42).

* * *

Fueron más los que en aquella generación soslayaron o se abismaron a las estrecheces de la bohemia¹³², pero no sería justo despedir este apartado sin mencionar, aunque brevemente, a otras dos figuras de tal balumba artística: Eduardo Inza y Ulpiano Segarra Balmaseda, que tan buenos recuerdos dejaron entre aquellos que los trataron.

¹³² Un apunte que escapa a este estudio, es la figura de Carles Altadill (1830-1878), hermano del Antonio Altadill, que murió en Barcelona un año antes que este. Parece ser que fue un bohemio de *pro* al que en la Espasa se le calificó de «dotado de ciertas condiciones como literato, estas se malograron a causa de la originalidad de su carácter y de la excentricidad de la vida que llevaba [...] se conservan gran número de anécdotas, tan chispeantes como paradójicas y por las cuales es más conocido que por sus mismas obras» (Espasa, T.4., 1908: 919). También en la revista catalana *Pél y Pluma* se encuentra una anécdota de este bohemio donde su autor, Pompeyo Gener, resaltaba de Carlos Altadill que «pretendía tener derecho a que el Ayuntamiento le nombrara *gandul municipal*, con sueldo fijo y habitación debajo del murciélago del remate de la Casa Consistorial» (Gener, 1900: 9), escribió algunas obras dramáticas en catalán donde cabe resaltar precisamente *Lo gandul* (1872), así como poemas humorísticos.

Ulpiano Segarra Balmaseda: Nacido en Haro llegó a Madrid siendo muy joven (Palacio, E., 1887: 16) donde murió el 3 de marzo de 1886¹³³. Físicamente aquellos que le conocieron lo describen con pelo largo, barbas negras pobladas —ya canas cuando fue hallado muerto—, y con unos pequeños pero vivaces ojos (Sánchez Pérez, 1894: 49) y (Fernández Bremón, 1887: 16). Era asiduo de la tertulia del Suizo (viejo) en la cual tomó parte junto con Manuel del Palacio, Roberto Robert, Eduardo Inza, Moreno Godino, y tantos otros siendo bautizada como *La Hijuela del Parnasillo* por Antonio Sánchez Pérez. Segarra era además «carlista y soñador, pero carlista a su manera» (*Ib.*: 1887: 16). Según cuenta el propio Sánchez Pérez, Moreno Godino y Ulpiano eran inseparables (Sánchez Pérez, 1894: 49). Este autor no presumía de gracioso, y sin embargo sostenía con «Saco, Zapata, Robert, y aun con el maestro Inza (que maestro en genio y en gracia pudiera titularse) aquel incesante pugilato de chistes diarios» (Palacio, E., 1887: 16).

La enciclopedia Espasa lo llegó a calificar de «verdadero bohemio literario» (Espasa-Calpe, T. 54, 1927: 1444). De entre sus anécdotas se puede recordar una acaecida en el Suizo, que es buen ejemplo de esa guasa por la que tanto era recordado: Entregó una vez al camarero un duro, y cuando el camarero tentó la moneda y la lanzó al suelo para comprobar si era falsa, este le recriminó: «Este duro es falso», a lo que Segarra respondió: «Y no puede ser falso el velador» (Sánchez Pérez, 1894: 49). Parece que como pasara con Moreno Godino sus únicos vicios fueron el café y el tabaco, si bien al contrario que el madrileño, gozaba de un carácter rudo el cual hacía que no devolviera los saludos hasta que intimara con esa persona (Palacio, E., 1887: 16).

Ulpiano Segarra debió de ser, como buen bohemio, personaje escurridizo pues hay un listado en *El Diario de Avisos* donde el Ayuntamiento de Madrid publica una serie de nombres de vecinos cuyo domicilio no tiene registrado y a los que requiere para «enterarles de un asunto de interés» (Anónimo, 1884: 2). Tras su triste muerte dejó a una huérfana de la que parece se había ocupado con esmero. Como antes se mencionó Ulpiano fue un bohemio al estilo de Moreno Godino, sin vicios, pero a diferencia del primero, tuvo una hija y trabajó como secretario en algún lugar para proveerla con una manutención: «Había sido durante muchos años empleado útil y muy puntual en un escritorio» (Fernández Bremón, 1887: 16).

¹³³ Su cadáver fue hallado en el portal número 96 de la calle Hortaleza (Fernández Bremón, 1887: 16).

Segarra escribió algunas obras de teatro de carácter cómico según atestigua Fernández Bremón; entre ellas se pueden consignar *La capa rota* (1872), *Bueno y malo* (1879), y *Más y menos* (1879). También publicó en prensa aunque la mayor de la veces sin firma; colaboró en la colección costumbrista *Madrid por dentro y por fuera* (1874) con el cuadro “Doña Guadalupe”; pero en lo que más destacó fue en su poesía lúdica y epigramática, casi toda publicada en almanaques; hasta tal punto pergeñaba con maestría tal labor que se decía que había sido «el inspirador, de las dos terceras partes, lo menos, de cuantos chistes hay repartidos en casi todas las piezas en un acto que se estrenaron en su tiempo» (Sánchez Pérez, 1894: 48). Algunos ejemplos de sus poemas quedan atestiguados precisamente por aquellos que escribieron sus recuerdos: Sánchez Pérez rescataba unos versos satíricos en los cuales arremetía contra los poetas «sietemesinos y enclenques (de cuerpo e inspiración)» (*Ib.*:49): «Pajarillos picoteros/ que en la enramada cantáis,/ pajarillos picoteros, ¡buenos pájaros estáis!/ Al lucerito del alba/ mis penillas le conté, y me contestó el lucero/ ¿A mí qué me cuenta usted?» (*Ib.*: 49). Eduardo del Palacio, entre otros, también resaltó su poesía sentimental: «¿Adónde vais, errantes golondrinas?/ ¿Qué tierra ha de prestaros más favor/ que en la tierra que os llaman peregrinas/ porque diz que arrancasteis las espigas/ de la angustiada frente del Señor?/ —Buscamos en las playas argelinas/ más fuego... más amor» (Palacio E., 1887: 16). En el semanario *El Garbanzo*, se encuentran además una serie de “aforismos higiénicos” los cuales sirven como prueba del ingenio que tanto prodigó en los cafés el bueno de Segarra Balmaseda: «Si quieres tener gana de almorzar/ pasea sin comer y sin cenar; Huye de la mujer que tenga madre/ porque será la perra que te ladre; No le echas agua al vino/ ni te frotes los ojos con tozino» (Segarra Balmaseda, 1872: 4).

Pero Segarra Balmaseda, que vivió sin muchas pretensiones, murió «sin haber realizado lo que podía esperarse de su talento y de su gusto, algo más delicado que el de otros ingenios más venturosos» (Fernández Bremón, 1887: 16). A su sepelio no acudió demasiada gente así que su despedida fue modesta, como también lo fue su vida, dejando para la posteridad un puñado de buenos recuerdos entre sus colegas de la prensa, que, mirándolo bien, quizá sea más de lo que dejaron muchos otros hijos de la bohemia.

Eduardo Inza: Se desconocen su lugar y fecha de nacimiento, aunque sabemos que murió el 27 de junio de 1879 en Barcelona. Este autor fue quien puso a Moreno Godino el sobrenombre de “El murciélago alevoso”. De su muerte se hicieron eco algunos

periódicos con breve esquel¹³⁴ donde se lamentaban del fallecimiento del apreciable escritor y periodista en Barcelona, sin dar o aportar algún dato más a su memoria. Eduardo Saco, que le brindó una excelente crónica, añadía información sobre el suceso de su muerte: según este, en sus últimos días de agonía, fueron Antonio Vico y Joaquín Parreño los dos únicos que le asistieron en la ciudad condal tras haber caído enfermo de muerte por beber agua muy fría¹³⁵ en el primer entreacto de una obra representada en el Liceo de Barcelona (Saco, 1891e: 1).

De sus inicios sabemos que comenzó su andadura artística por teatros provinciales, de cuya profesión quizá sacará ese genio para el chiste fácil que tanto dio que hablar entre sus contemporáneos. Probablemente de aquella época, también, sean sus colaboraciones en la publicación *Teatro Español* (1849) (Ossorio y Bernad, 1903: 207). Ya en Madrid trabajó en el periódico moderado *La España*, traduciendo novelas de folletín (Saco, 1891e: 1). Tras abandonar el trabajo por estar mal estipendiado, pasó a encargarse en varios periódicos de las ‘crónicas extranjeras’, traduciendo para ello, y del francés, portugués o italiano, artículos y noticias sobre materias artísticas y literarias. Trabajó también en el diario *Las Noticias* entre 1860 y 1863 y más tarde pasó en la redacción de *Los Sucesos* (1866) permaneciendo allí hasta 1869, donde conseguirá llegar a ser redactor jefe; finalmente, entre 1869 y 1870, aparecería su rúbrica en el diario *Las Cortes*.

No parece que Inza destacara por su quehacer literario, de hecho el propio Saco declaró que la literatura no era su fuerte:

Sin embargo, Inza no había nacido para escribir, y lo sabía. Jamás supo llevar, ni a la novela, ni al artículo, ni a la obra teatral, un solo átomo de aquel donaire de que tan pródigamente habíale dotado la Naturaleza. Inza nació para hablar; para decir a cada momento una frase chispeante, una sentencia cómica, una gracia ejemplarísima; para burilar con un solo rasgo de ingenio una perfecta caricatura (Saco, 1891e: 1).

De entre sus obras se pueden recordar: *El hombre propone* (1853), *Chocheces* (1864), *Los aires de Chamberí* (1864), *El mono* (1872), *Una visita* (1872), *Pelos y*

¹³⁴ Tanto en los diarios *La Época*, como *La Discusión* se hacían eco de la muerte de Inza el día 30 de junio de 1879, tres días después del suceso.

¹³⁵ En *El Viagero Ilustrado* el 1 de julio de 1879, se hace también una mención a la muerte de Inza provocada por la ingesta de unos vasos de agua, no con cierta ironía: «Solo dos vasos de ese pérfido líquido han bastado para apagar casi instantáneamente el fuego de una de las más vivas y fecundas imaginaciones que conocíamos. Nuestro querido amigo y antiguo compañero en la prensa el ingenioso escritor y decidor ocurrente Eduardo Inza, ha sucumbido en breves días al pernicioso influjo de aquel fatal elemento» (Bremón, 1879: 2).

señales (1873), *Bromas con la vecindad* (1873), *Los tres mosqueteros* (1873), *Cazar con liga* (1877), *Del cielo a la tierra* (1877). Además colaboró en la obra conjunta *Crímenes célebres españoles*¹³⁶ (1859) con su monografía “Martín Merino el regicida”. Como el resto de sus correligionarios también se vio su firma por las colecciones costumbristas de la época, así junto a Moreno Godino, Pérez Escrich, Ulpiano Segarra y otros aparece en la colección *Madrid por dentro y por fuera* con un artículo titulado “Los alabarderos”.

Pero no solo del periodismo y del teatro vivió este ingenio fugaz, además sirvió en varios puestos oficiales de menor rango. Así, fue oficial de tercera para la contaduría de hacienda pública en Tarragona en 1857¹³⁷, y en Cuba fue secretario del Corregimiento de la Habana y Jefe de negociado en la sección de bienes embargados a los insurrectos (Saco, 1891e: 1).

Tanto Sánchez Pérez, como Eduardo Saco se hacen eco de varias ocurrencias o bromas que el periodista solía gastar a la primera ocasión, y que no hacen sino arrojar algo de luz sobre su personalidad risueña y burlona. Por ejemplo: de un escritor ingenioso pero excesivamente obeso decía Inza: «Señores ese hombre abusa del espacio» (Sánchez Pérez, 1894: 51). Otra broma que se le atribuye con un actor muy pobre conocido por *Membrillo* ocurrió la siguiente manera:

—¡Ah, Sr. D. Eduardo, usted ya no me conoce! Soy *Membrillo*; pero... ¡ya se ve!... ¡Estoy tan escuálido!... ¡Tan falto de carnes!... —¡No, hombre no!— contestó Inza—. Al contrario, ¡está usted admirable! Porque yo no paso por delante de confitería, repostería o tienda de comestibles, donde no encuentre un cartel en que se anuncia ¡*Carne de Membrillo!*!... Y así resulta maravilloso que le quede a usted todavía alguna encima de los huesos (Saco, 1891e: 1).

Y parece que ese humor lo mantuvo incluso en sus momentos finales, cuando asistido por Vico, según cuenta Saco, llegó a afirmar: «¡Me mata un vaso de agua! ¡Tal vez el único que he bebido en toda mi vida!» (*Ib.*).

En conclusión Eduardo Inza, aunque hoy olvidado de las páginas literarias, y aún de las periodísticas, parece que en su época gozó de grande aprecio por parte de sus

¹³⁶ Esta obra muy posiblemente se inspirará de aquella de Alejandro Dumas *Crímenes célebres* publicada entre 1839-1841 donde se narraba la vida de criminales famosos y la muerte de personajes importantes de la historia.

¹³⁷ El periódico barcelonés *La Corona* recoge su cesantía del puesto de la forma siguiente: «También ha sido declarado cesante el oficial 'tercero de contaduría de hacienda pública, nuestro particular amigo y compañero de redacción don Eduardo de Inza» (Anónimo, 1857: 1).

compañeros de filas, dejando gratos recuerdos en la memoria hasta que poco a poco aquellos que lo trataron fueron marchando también al otro lado. «Inza vivirá más por sus frases que por sus obras. Era un ingenio hablado, según frase de otro poeta, y un ingenio siempre nuevo, siempre chispeante y oportuno» (Espasa, 1926, 1897), como ejemplo, de esas palabras quede este epigrama en verso cuya gracia es otra muestra de su talento en dicho subgénero: «—No beba usted de mi vaso, no descubra algún secreto—;/ dijo Elisa a un ser indiscreto/ que bebió sin hacer caso./ Y en efecto resultó/ lo que Elisa se temía/ pues cuando el mozo bebió/ un diente en el vaso había» (Inza, 1868: 4).

2.4.1. OBRAS REPRESENTATIVAS DE LA LITERATURA DE ÍNDOLE BOHEMIA EN LA PRIMERA GENERACIÓN

A continuación dedicamos un espacio para atender aquellas obras paradigmáticas del asunto bohemio realizadas por algunas de las plumas de aquellos miembros de la primera generación: pues fueron aquellos los que allanaron el camino para la ulterior y abundante literatura de temática bohemia que tan en boga estuvo en el periodo finiprimisecular.

a) Teatro

El teatro en el siglo XIX era el género mayor, y para los aspirantes resultó el cauce principal con el que darse a conocer y triunfar. Además objetivamente resultaba el más ponderable para enjuiciar ya que precisamente podía medirse su éxito inmediato según el número de representaciones que cada drama o comedia fuera representado. Los bohemios tendieron a practicar especialmente el género chico destacando Pelayo del Castillo y Pedro Marquina, aunque ya vimos que otros como Inza o incluso Robert no fueron ajenos.

Caracterizadas muchas de estas obras por su pertenencia al género chico¹³⁸ tan en boga desde la segunda mitad del siglo, se observa un especial auge hacia finales de los sesenta y sobre todo la década de los setenta, lo cual no puede sorprendernos debido a

¹³⁸ «Genero teatral español que comprende varios tipos de piezas teatrales coracterizadas por la sencillez de su argumento, por su no excesiva duración y por la escasa trascendencia de su contenido. Dada la larga duración de las funciones convencionales, a mediados del siglo XIX tres actores de café-teatro, Vallés, Riquelme y Luján, idearon la fórmula de pedir a los autores obras de pocos personajes, con un solo decorado y de menos de una hora de duración. Como era uso pregonar por las calles madrileñas la mercancía con la locución “¡A real la pieza!”. dichos intérpretes denominaron “piezas” a este tipo de obras, y empezaron a cobrar a “real” la entrada». Entre sus modalidades está el juguete cómico, el sainete, comedia lírica, zarzuela lírica, etc. (Gómez García, 2007: 355).

que es el momento de difusión de la modalidad de teatro musical de los bufos¹³⁹: género importado de Francia y explotado exitosamente por el empresario Francisco Arderius. Además los bufos se acompañaban de números musicales por lo que en ellas colaboraban muchos de los mejores compositores del momento: Arrieta, Oudrid, Barbieri, etc. Parte del éxito de estas operetas españolas lo explica Casares Rodicio al coincidir su aparición «con un intento de buscar una nueva vía de salida a la situación de marasmo del teatro musical» que la zarzuela atravesaba desde 1863, así como a la respuesta que con ellos se dio ante «la demanda de una sociedad cansada y con demasiados problemas políticos y sociales, que anhelaba un modo de evadirse» (Casares Rodicio, 1996-1997: 75). Pues no olvidemos que desde 1865 con la matanza de estudiantes de La noche de San Daniel, pasando por la sublevación de los sargentos en 1866, hasta el derrocamiento de Isabel II 1868, y todo el turbulento Sexenio hasta 1874, coincide, en gran parte con el periodo de gran producción de estas piezas cómicas que observamos en autores como Moreno Godino, Pelayo del Castillo o Pedro Marquina.

A continuación realizamos una descripción selectiva de las obras dramáticas donde estos autores abordaron asuntos y vicisitudes relacionadas con la bohemia tales la explotación del autor por el editor, los subterfugios para no pagar el alquiler o, incluso, las vicisitudes de la cesantía, siempre rayana con la bohemia, y que nos dan cuenta de la gran ductilidad del tema bohemio desde época tempranas en nuestro país.

*El que nace para ochavo: proverbio en un acto y en verso*¹⁴⁰, de Pelayo del Castillo, que se estrenó en el Teatro del Príncipe el 19 de enero de 1867. Fue la obra más representativa del autor castellonense y tan es así que el guion tuvo a lo largo del siglo XIX y primeros del XX más de diez reediciones. En este proverbio cómico participan seis personajes: doña Luisa la regente de una casa de huéspedes; don Tadeo inquilino y autor de dramas y novelas inéditos; don Cucufate, también inquilino y cesante; doña Paquita inquilina cincuentona que pretende ganarse los favores de Tadeo; además de dos alguaciles que actúan como secundarios. Como resulta común en este tipo de tramas de artista, a don Tadeo y don Cucufate les persigue su casera esperando

¹³⁹ «El término de "teatro bufo" se define una variante de nuestro teatro lírico, de carácter cómico-burlesco, inspirado en Francia (lo que no era una novedad), de duración efímera y creado por Francisco Arderius, que tuvo importancia en España desde 1866 hasta 1872, en que su creador abandona la aventura bufa» (Casares Rodicio, 1996-1997: 73).

¹⁴⁰ Los proverbios como su nombre indica son una modalidad teatral cuya intención es poner en acción un proverbio o refrán (Gómez García, 2007: 685).

cobrar el alquiler sin éxito alguno. La historia se entremezcla con una serie de enredos cómicos en un intento por medrar artística y laboralmente pero que resultaran infructuosos y sin posibilidad de mejora, lo que vendrá a justificar así el proverbio de la obra: *el que nace para un ochavo...* (no llega para cuarto). Es decir que los pobres Tadeo y Cucufate no consiguen prosperar, doña Paquita no consigue enamorar a Tadeo y la casera continúa sin recibir las mensualidades de los inquilinos morosos.

Un año después, segunda parte de el que nace para ochavo: juguete cómico en un acto y en verso, del mismo autor, fue estrenada en el Teatro Español el 17 de abril de 1870. Repite el esquema de actores pero esta vez se reduce la *dramatis personae* a cinco: Tadeo, Cucufate, Luisa la patrona y Paquita, al que se añade el personaje de Judas, el editor. En esta segunda parte Tadeo trabaja bajo condiciones leoninas para un editor que lo exprime hasta el punto de interponerse en una futura boda con Paquita, que vuelve a pretender a Tadeo, porque no quiere que este sea independiente monetariamente. Cucufate aparece al inicio con la seguridad de que va a ser covachuelista ya que un paisano suyo ha conseguido cargo en el gobierno, y Luisa antes las expectativas de ambos se ve cobrando muy pronto todos sus atrasos; pero como es de suponer tras los habituales giros cómicos ninguno de los personajes conseguirá aquello que pretendía, haciéndose de nuevo recurrente el proverbio.

El poeta de buhardilla: comedia en un acto y en verso de Pedro Marquina, se estrenó en el Teatro Martín el 6 de septiembre de 1874. Dedicada además a la madre del autor doña Joaquina Dutú. *La dramatis personae* se configuran con cinco nombres que son Leandro poeta que malvive en una buhardilla junto a su esposa, llamada Lucía, y un niño pequeño que adolece malnutrición (este no aparece representado por actor). Los otros personajes son don Gil, tiránico editor que acosa constantemente al poeta para que redacte innumerables capítulos de una novela por entregas, y cuyo argumento varia a capricho de este; el otro personaje como no podía ser de otra forma es el casero llamado don Eloy, que como prototípico casero de una historia de bohemios, acosa a sus inquilinos para que paguen el alquiler con el esperado nulo resultado. El último que aparece en escena es Roque, paisano de Leandro que acaba de llegar a la capital portando una notificación de un familiar lejano. Finalmente, y tras sucederse una suerte de escenas más o menos cómicas y moralizantes, el poeta acaba descubriendo que ha heredado unas tierras en el pueblo, así que con la herencia el poeta decide saldar sus deudas y regresar con el albacea y su familia dejando atrás la aventura de las letras.

b) *Novelas*

Los críticos de mitad del siglo XIX concebían ya la novela como un medio de representación de lo real bajo la premisa de cumplir unos objetivos moralizantes y educadores entre las clases sociales, así fue como la novela histórica de tema contemporáneo comprometida con la actualidad junto a otras modalidades como memorias y biografías vinieron a servir como medio de divulgación de gran parte de los conocimientos del hombre medio del siglo XIX (Giménez Caro, 2008-2009: 165). Y es en esta línea donde nos cabe enmarcar el interés de las novelas que veremos a continuación para el público lector de su época, ya que en unas predomina el afán testimonial y más o menos moralizante (*El frac azul*), en otras el afán instructivo y también moralizador (*Los hijos del trabajo*) y, por último, en otras el tema biográfico salpicado de un cariz sensacionalista esperpéntico (*El sol de la bohemia*).

El frac azul: episodios de un joven flaco (1864)¹⁴¹ de Pérez Escrich. Ya se ha mencionado que es la novela fundacional de la literatura bohemia española: se trata de todo un *bildungsroman* que cuenta el periplo del joven Elías que desde Valencia viaja a Madrid, hacia la mitad de 1850, para hacerse un hueco en el mundo artístico capitalino. Se plantean las relaciones del artista con la sociedad moderna destacando los capítulos “Los bohemios. Escenas nocturnas” y “Rasgos típicos” donde se exponen los idearios de aquel grupo; otros asuntos tratados son la revolución liberal del 54, o diferentes aspectos de la literatura y el entramado del mundo del teatro; además desfilan por sus páginas diferentes personajes reales como M. de los Santos Álvarez, E. Florentino Sanz, González Bravo, etc. Siendo especialmente significativo el capítulo “Rasgos típicos” donde se da cuenta de la intrahistoria del mundo de los estrenos; por todo ello esta novela cobra especial interés histórico al ofrecernos un testimonio esclarecido del panorama social y cultural del Madrid 1850 más allá del componente fictivo.

Los hijos del trabajo (1866) de Antonio Altadill, si bien la obra se halla dividida entres libros que va más allá del asunto que nos ocupa, tratando el tema social (Libro II) y la trama melodramática (Libro III); no es menos cierto que el primer libro —el más extenso de todos—, versa precisamente sobre la historia de dos artistas que hacia la década de 1840 experimentan su viaje de crecimiento de Barcelona a Madrid. Al contrario que en la obra de Pérez Escrich los personajes en principio son ficticios, —no

¹⁴¹ Ya la tercera edición varia su marbete de ‘episodios’ a ‘memorias’, hecho nada baladí que busca reforzar el elemento realista y testimonial de la obra y de su autor con aquella.

hay un narrador extradiegético que acabe desvelando su identidad— aunque no podemos obviar cuánto habrá de la experiencia personal del autor en la trama. El primer artista es Luis Valcárcel un estudiante de leyes, y poeta, recién huérfano con aspiraciones de triunfar en los escenarios por lo que abandona Barcelona para lograr su sueño¹⁴² en Madrid. En su periplo tendrá tiempo para colaborar en la prensa opositora al gobierno, recibir los reveses de la crítica teatral, y sufrir las condiciones leoninas¹⁴³ de un editor de novelas: parte esta sumamente interesante por cuanto refleja la situación de debilidad en que se hallaban muchos de estos escritores explotados por el sistema del mercado de las novelas por entregas. El otro artista es un pintor, Fernando Bertrand y viaja en compañía de su vieja madre para prosperar ya que en Barcelona tenía problemas con su instructor. Su historia resulta menos interesante para nosotros ya que se ve enrevesada por un melodramático romance con una sirvienta llamada Clara, acosada a su vez por su señor, pero hay motivos como el del mecenazgo aristocrático que resultan muy ilustrativos en esta parte de la trama. No faltarán en el primer libro de *Los hijos del trabajo* relaciones de hermandad bohemia en los sotabancos, visitas a los cafés de turno como el Príncipe —ya de capa caída—, el de Las Columnas, y sobre todo el Suizo, donde se reúnen los artistas para rendirse cuentas.

Otra novela que no podemos dejar de mencionar aquí es *El sol de la bohemia* (1902-1903) de Moreno Godino. Esta obra se publicó de forma seriada en la *Ilustración Artística* y relata las andanzas de aquella cofradía piruetista congregada en torno a Pelayo del Castillo. Si las obras anteriores es muy posible que se divulgaran primero por entregas en quioscos y librerías, en este caso nos hallamos con un ejemplo de novela seriada directamente para las revistas. Su estructura además resulta fragmentada por lo que cada capítulo da pie a una aventura que comienza y termina. Cabe recordar que el capítulo final no llegó a publicarse en la *Ilustración Artística*, y solo podría verse en el libro *El último bohemio: historia verídica* (1908) publicado por la Editorial

¹⁴² Véase aquí cómo coincide con las circunstancias vitales de Antonio Altadill que abandonó la carrera de leyes para marchar a Madrid (Miralles García, 2011: 471).

¹⁴³ A colación de leones, no podemos dejar de apuntar que el episodio bohemio de Moreno Godino publicado en *El Gato Negro* y titulado “¡Lo que puede el hambre!”, del 30 de julio de 1898, recoge con variantes el episodio XLVI “El rey de la selva el rey de la creación” (pp. 375-379) de esta novela, donde el protagonista roba el alimento a un león de un espectáculo. Esto nos reafirma en el carácter autobiográfico de la misma obra a tenor de que el propio Godino afirma al inicio: «No voy a contar un cuento, sino un suceso real y positivo acaecido hace bastantes años y que tuvo gran resonancia en los círculos de la bohemia madrileña» (Moreno Godino, 1898: 6), y finaliza el episodio tras escapar el protagonista apuntando sobre el bohemio: «Este no habría podido escribir las cosas buenas que escribía, ni demostrar sus aptitudes de mando en un cargo gubernamental y político que ejerció posteriormente» (*Ib.*:8).

Iberoamericana, y cuyo título y epígrafe responde a la bohemiomanía de entonces. Pelayo del Castillo se presenta en la obra como un licenciado en Derecho —¡otro!—, que decide no regresar a su tierra para lanzarse a la carrera artística. La trama nos permite así rastrear algunos de los datos anecdóticos de este bohemio los cuales ha estudiado y expuesto José Nebot Nebot y al que remitimos para saber más sobre el personaje¹⁴⁴. En cada capítulo irán desfilando unos y otros personajes que comparten experiencias y picardías, destacando especialmente Guyón —bohemio de origen francés, que también protagonizará varias desventuras—, Pedro Marquina, Pedro Escamilla, Manuel Alaminos, López *el Sucio*, el pintor Ricardo Rivera o las llamadas «tres Gracias», personajes que participan odo con codo en las andanzas truhanescas del grupo de Pelayo, sin equivalente en los casos anteriores.

b) *Poesía*

Como nos advierte Víctor Fuentes la primera generación practicó una poesía más bien narrativa, anecdótica y satírica, que quedaría abolida por la poesía ulterior de las generaciones del siglo XX (Fuentes, 1999: 15). Pero no es menos cierto que en estas obras menores hallamos también asuntos que abordan los motivos y preocupaciones del sentir bohemio.

Por ejemplo en *Poesías varias* (1879) de Pelayo del Castillo, hallamos algunos motivos típicos de la literatura bohemia como el de la grisetilla en “La modistilla de antaño”, donde se apuntan sus características y cómo este tipo tiende a desaparecer ya: «Corta falda, aunque no tanto/ que provoque a pensar mal,/ pulcra media, negro manto,/ y vestido de percal [...]/ Sin ser liviana, coqueta/ ponía el alma en un tris,/ pero no cual la griseta/ la griseta de París [...]/ No existe ya aquel tipo ya,/ se fue como yo me voy,/ pasó, como pasará/ la modistilla de hoy» (Nebot Nebot, 2013: 81). En la misma obra y dentro del universo de la noche contamos con “Escenas nocturnas”, poema este que supone todo un «peregrinaje noctívago por las calles madrileñas» donde se diserta de arte y se visita el café; se divide en cuatro escenas donde cabe destacar la tercera, que se desarrolla a la salida del Teatro Español en que dos jóvenes recorren las calles opinando sobre arte, así estos «dos jóvenes que se juzgan/ literatos de conciencia/ porque cursan no sé qué año/ de filosofía y letras [...] Y los dos insignes críticos/ sin dejar de hacer

¹⁴⁴ Pelayo del Castillo: la obra lírica de un escritor castellonense en la bohemia madrileña decimonónica, en Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013.

piruetas,/ entran, dándose importancia,/ en el café de la Iberia,/ en donde los dejaremos/
que sigan haciéndose ofensas/ a las musas, si las musas/ se dignan oír simplezas» (*Ib.*:
99-101). Otro motivo que referirá el autor en *Poesías varias* es el de la dicotomía entre
el poeta como hombre soñador en contraposición al materialista y práctico editor que
vive a su costa, así en “El editor y el poeta” el primero es comparado con un casero que
cobra los alquileres: «Hace el poeta una obra, adquiere nombre y le sobra, y el editor
que la tasa, es *el casero que cobra, el alquiler de la casa*. [...] Para vivir satisfecho,/ te
basta el humilde techo/ de solitaria guardilla,/ la luz de una lamparilla/ y un viejo sofá
por lecho [...] aunque errante pasajero/ de la vida, volandero/ pájaro, sin nido eres.../
¡no te libras del casero/ que cobra los alquileres!» (*Ib.*: 122-126).

En poesía también cabe resaltar la colección *Sonetos de broma* (1890) de Moreno
Godino, en conjunto hay 83 sonetos narrativos caracterizados por un tono irónico
humorístico y cuyo abanico temático resulta variado; entre estos temas o motivos que
abordan algunas de las piezas de catorce versos hay espacio para las situaciones de la
vida del bohemio y sus costumbres, que no eran otras que las del mismo autor. Así por
ejemplo en el soneto nº 12 se comentan las partidas de billar en el Suizo: «Cuando había
billar en el Suizo,/ un mozo viejo estaba tanteando,/ y dos pollos raquícos jugando,/
pues el billar de pollos es hechizo» (Moreno Godino, 1900a: 20); en el soneto nº 30 el
autor trata el motivo del empeño de la ropa para sobrevivir y recuerda cómo aquellas
prendas lejos de recuperarlas se perdieron para siempre: «Prendas/ amadas, que hoy en
más estimo/ porque me fue imposible rescataros/ de prestamistas sórdidos y avaros/
contra quien mal mi cólera reprimo!» (*Ib.*: 38); en el nº 41 será Madrid el motivo a
tratar, asunto que luego será muy recurrido en autores como Emilio Carrere, en la línea
de un costumbrismo deformante y literaturizado, de los paseos bohemios:

Ni en Cuenca ni en la villa de Mostoles
(el consonante se comió al acento),
no puede haber igual Ayuntamiento
al de Madrid, que tiene tres bemoles.
¡Qué empedrado, que baches, qué faroles
de resplandor mezquino y macilento!
¡Qué paseos, que tienen por cemento
callos, para los pies, y... ¡caracoles!
Este tal municipio, que da risa,
hace una plaza, y sin estar entera,

hace otra también, vaga é indecisa;
parece aquel hidalgo de gotera,
que no se puso nunca una camisa
y compraba botones de pechera (*Ib.*: 41).

Y en el soneto nº 70 el asunto de la sempiterna pobreza que atenza al escritor, romántico escritor lleno de esperanzas y que aún sueña con la riqueza en las noches de soledad en su mechinal: «Volví tarde al tugurio donde habito,/ a mediados de Marzo, una mañana;/ como de noche estuve de jarana/ busqué la horizontal muy cansadito./ Dormí y soñé. ¡Qué sueño, Dios bendito!/ Soñé que una onza de oro mexicana,/ filtrándose á través de mi ventana,/ se posó en mi nariz como un mosquito» (*Ib.*: 70). Y si la pobreza es la enfermedad crónica del bohemio, un paliativo podría hallarse con la resolución del siguiente acertijo planetado en los tercetos del soneto nº 4: «Un problema hay mayor, que por su lastre,/ quizá en la humana comprensión no quepa,/ y que tal vez hasta el final desastre/ continuará en etapa o en estepa,/ y es, vestir bien, y no pagar al sastre,/ consiguiendo que el sastre no lo sepa» (*Ib.*: 12).

El motivo del casero, clisé obligado de las novelas bohemias, también tiene cabida tiene cabida también en uno de los fragmentos del poema “Letrilla” de Eusebio Blasco, el cual se caracteriza porque en el último verso de cada estrofa se repite siempre «Hasta cierto punto»; y dice así: «Señor de casero,/ por Dios y los santos,/ ya sé de memoria/ que estamos a tantos./ Pero yo deseo/ que usted se convenza,/ de que estos piquillos/ me causan vergüenza./ Estoy esperando/ salir de un asunto./ ¿Usted me comprende?/ — *Hasta cierto punto*» (AA.VV., 1883: 114-115).

Marcos Zapata, que fue intregante postrero de dicha generación, da cuenta de sus dificultades capitalinas justo en la época que se hallaba terminando de componer lo que posteriormente sería su gran éxito: *La capilla de Lanuza* (1871); y así en sus recuerdos a colación de la redacción y estreno de la obra dejaba también testimonio en redondillas de aquellos apuros de aspirante a dramaturgo en pos de la gloria: «Y, entre tanto, *La capilla*,/ se alzaba con tal apuro,/ que ya el conseguir yo un duro/ era asombro y maravilla./ Dábame un perro calor,/ y un banco del Prado, cama/ ¡Y ahora sienta usted la llama/ de la patria y del amor!» (Zapata, 1902: 112).

Por último Víctor Fuentes cita a través López Núñez unos versos de Pedro Escamilla donde se aborda el asunto del poeta fracasado en su lid, de ese poeta anónimo

que fenece sin alcanzar la gloria o queda escorado en el arcan de la anonimia: «Con genio y sin un nombre, oscurecido,/ y con la luz del arte el alma llena,/ cayó tras lucha estéril en la arena/ como el robusto gladiador herido./ Ni un triste aplauso acarició su oído,/ aunque dio grandes obras a la escena,/ vivió y pasó del mundo inadvertido,/ lleno de angustia, de dolor y pena...» (citado por Fuentes, 1999: 12)¹⁴⁵.

* * *

En conclusión la bohemia de la primera generación, aquella que abarca las décadas de 1850-1870, fue la primera en experimentar íntegramente esas contradicciones dimanadas del choque entre la vieja concepción aristocrática de las letras —heredada del siglo anterior y todavía del romanticismo primero—, y las demandas al respecto de la cultura que la nueva sociedad burguesa y capitalista. Y es que Madrid pese a su reducida población —apenas 300.000/400.000 habitantes— comenzaba a asemejarse a una gran urbe donde los artistas de provincias ponían el foco para alzarse con los laureles, teniendo que arrostrar para ello un mundo cerrado de relaciones sociales, pequeñas empresas de edición, condiciones leoninas de trabajo y gustos adocenados, lo que suponía finalmente arrojar a muchos de los aventureros a aquella vida de bohemia, etapa necesaria para salvaguardar su independencia, pero que difícilmente podía mantenerse de forma perpetua. Al final, cómo ya dijimos, o se triunfaba y por lo tanto se entraba en el juego imperante de *establishment* cultural, o, si no, se estaba abocado a terminar en las fosas de la marginalidad y pobreza, cuando no de la aniquilación vital.

¹⁴⁵ Sin poner en duda la referencia de López Núñez, cuyo volumen no hemos podido consultar, lo cierto es que hallamos un poema prácticamente similar de Carlos Coello y Pacheco, dedicado a un fenecido José Antonio Paz: «Con genio y sin un nombre, oscurecido/ y con la luz del arte el alma llena,/ cayó tras lucha estéril en la arena/ como el robusto gladiador vencido./ Vivió y pasó del mundo inadvertido/ con tanto numen y con tanta pena:/ ni un verso suyo resonó en la escena,/ ni una palmada acarició su oído./ Fue el de la muerte su primer desmayo,/ sólo una vez se abate un alma altiva./ La fresca rosa que envanece a Mayo/ tronchada y mustia se sostiene viva;/ mas ¡ay! al roble herido por el rayo/ su propia fortaleza lo derriba» (VV.AA., 1883: 49), lo que nos indica que se incurre en un claro caso de plagio. Además en el nº I de *La Ilustración Española* de 1880, en un artículo de José Nakens que repicamente versa sobre los hombres de talento que fracasan en el empeño de hacerse un nombre, se recoge también este soneto, advirtiéndose que Carlos Coello lo realizó para un compañero fenecido un año atrás, por lo que cabe suponer se hallaba escrito hacia 1879: «Antes de terminar estos renglones, voy a insertar aquí el magnífico soneto que el elegante escritor Carlos Coello dedicó, hace cosa de un año, a otro joven, amigo mío también, cuya suerte corrió parejas a la de Enrique [...]» (Nakens. 1880: 11).

CAPÍTULO III. PRENSA Y LITERATURA DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX HASTA LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX

3.1. EL PERIODISMO DEL SIGLO XIX: UN MODO DE VIDA COLINDANTE AL DEL ARTISTA LITERARIO.

La profesión del periodista durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX tuvo mucho de improvisación, y en no pocos casos de *aristeia*¹⁴⁶ griega, entre sus más fieles devotos. Y es que en un gremio donde todavía no existía una formación reglada casi cualquiera que supiera escribir y leer, e hiciera gala de improvisación o de manejar la tijera¹⁴⁷, era apto para desempeñar el oficio de redactor por los numerosos periódicos y revistas que menudearon durante el siglo XIX.

Apuntaba Rafel Mainar cómo por aquel entonces había dos sistemas periodísticos definidos: el inglés y el francés. En el primero el periodismo resultaba ya un fin y no un medio, y, por ende, los redactores si bien no solían firmar sus artículos, pues no buscaban la ‘gloria’ —«piensa y escribe por cuenta ajena y con responsabilidad propia» (Mainar, 2005: 39)—, por el contrario resultaban bien retribuidos; mientras que en el sistema francés primaban los artículos firmados, perdiéndose así espontaneidad, ya que el redactor piensa más para sí. Concluía que el procedimiento francés tendía a favorecer el periodismo ocasional antes que el profesional, pues acababa por convertir a los periodistas en literatos y políticos (*Ib.*: 41). En España por afinidad latina primó la escuela francesa, sin renegar de las ‘ventajas’ de la inglesa, ya que, si en el procedimiento francés los redactores se especializaban en un tema, en el caso español más ‘eclectico’: «Un mismo redactor suele tener a su cargo el artículo político y crítica teatral, y aun promiscuar con ellos tal cual información del crimen del día o de cuestiones económicas» (*Ib.*). La ventaja que veía Mainar en el procedimiento francés

¹⁴⁶ Palabra utilizada para denominar a los combates singulares, la lucha noble, de los héroes épicos.

¹⁴⁷ Manuel Ciges relata en su novela pseudobiográfica *Del periódico y de la política* cómo comenzó a trabajar en la redacción de *El País* sin un sueldo y realizando un poco de todo, entre tales labores estuvo precisamente la de redactor de tijera. Básicamente el oficio consistía en recortar noticias de otros diarios, y pegarla en los espacios en blanco de alguna sección con más o menos correcciones antes de mandarla a imprenta: «Ya no me apuro. En pocos días me he doctorado en alto periodismo. De *La Época* y *El Correo*, cuyo radicalismo es bien notorio, recorto la información política. Hago en los recortes algunas enmiendas: escribo ‘ayer’ donde dice ‘hoy’, pego, y despacho muy contento al regente» (Ciges Aparicio, 2013: 106). Sobre esta cuestión la investigadora Valera Villalba afirma que «las tijeras, fundamentales para que el periódico pueda publicarse pues la técnica del recorte de las columnas de otras publicaciones permitía completar los espacios en blanco de un periódico. Era una práctica que hoy censuraríamos y calificaríamos de *plagio* pero que entonces se consideraba más o menos lícita y era frecuente en todas las redacciones» (Valera Villalba, 2016: 84-85).

es que favorecía el cuidado del escrito, y aplicado en absoluto resultaría beneficioso porque «dejaría la profesión de ser el *refugium peccatorum* de muchos fracasados de la Universidad, de la Literatura y hasta de los oficios mecánicos» (*Ib.*: 42).

Refugium peccatorum porque lo cierto es que los jóvenes artistas, periodistas, aspirantes de la política, o de todo un poco, compartieron las mismas vicisitudes de una vida bohemia, hecho este que podemos ver testimoniado en las siguientes palabras de Elías Gómez, protagonista de *El frac azul*, cuando ya viejo remite al narrador su permiso para que escriba su historia pero advirtiéndolo antes:

Te suplico que si algún gacetillero, alguno de aquellos compañeros de vida bohemia, alguno de esos mártires del periodismo que sirven de escalera para que otros cojan el nido, me trata mal, pídele en mi nombre un poco de consideración para el antiguo compañero de otros tiempos, que no se atreva a llamar más desgraciados a los presentes (Pérez Escribá, 1874: XI-XII).

Y es que en las redacciones se compartían ilusiones, discutía como en la tertulias de café, e incluso se llegaba a dormir en los divanes de la redacción cuando alguno no tenía dinero para pagar la pensión una noche¹⁴⁸. Aún más si se entiende que dichas redacciones, en ocasiones, apenas pasaban por una miseria planta ubicada en algún que otro callejón. Alejandro Sawa, en su novela *Declaración de un vencido*, realizaba una descripción muy concisa de la redacción a la que el joven protagonista de la obra había acudido, con sus credenciales de Cádiz, para iniciarse en la vida periodística:

En aquel espantoso callejón fúnebre, estaba la casa en que comenzó mi iniciación madrileña en la vida de la publicidad [...] Era una ruinosísima construcción de principio del siglo, enjalbegada cuidadosamente de roña por la acción del tiempo, cuya entrada, vista a distancia, parecía la boca de una cueva, y de cerca, el boquete que da acceso a un lugar de tormento [...] *La Voz Pública* se redactaba en un zaquizamí. Una gran mesa de madera basta, de madera barata, en el centro, y una docena de sillas de rejilla rodeando a la mesa. Pendiendo del techo un quinqué ahumado, y larga hilera de periódicos

¹⁴⁸ Era conocido un desvencijado diván que ocupaba el vestíbulo de la redacción de *El País* utilizado por esta turbamulta de bohemios periodistas cuando no tenían donde pernoctar. Así lo menciona Cansinos Assens en *La novela de un literato* cuando por primera vez pisa dicha redacción: «Al fondo un viejo diván desvencijado, donde habían dormido sus sueños de borrachos toda una generación de ilustres y desdichados bohemios» (Cansinos Assens; 1982, vol I: 59). Augusto Martínez Olmedilla se hacía eco de cómo Pedro Barrantes dormía no pocas veces allí: «Cuando no estaba preso [Barrantes] dormía en un diván de *El País*, como otros bohemios, arropándose con periódicos viejos, a falta de mantas. La suciedad de Barrantes llegó a ser tal que un día tuvieron que fregarlo con una bruza de limpiar las formas de imprenta» (Martínez Olmedilla, 1956: 212). Más detalles arrojará Manuel Ciges en su novela *Del periódico y de la política*, que califica esa redacción como de «sangre y oro» (Ciges, 2011: 56) pues rojas eran las paredes y los divanes, todos ellos iluminados por nueve grandes globos de luz. En la novela los famosos divanes suelen ocuparse la mayor parte del tiempo por un director anegado de abulia.

sujetos por clavos en toda la extensión de las paredes. Este era el decorado de la redacción. El director guardaba admirablemente analogía con la casa; queda escrito, y también mi desengaño (Sawa, 2005: 140-141).

Y es que como afirma Juan Cantavella: «Las soldadas que recibían durante el siglo XIX y buena parte del XX no eran como para entregarse ardorosamente a la tarea» (Cantavella, 2015: 14); por tanto se entiende que muy pocos llegaron a alcanzar en tal oficio, suficiente reconocimiento como para recibir una retribución digna. José López Pinillos ya denunciaba en “El hambre de los periodistas” la situación precaria y polivalente que vivían los trabajadores de la prensa:

Sé de una redacción en la cual pagaban al articulista que hacía los fondos con treinta duros. Era —y es— un escritor excelentísimo, de gran cultura y pluma castiza, valiente y elegante. Un literato que escribía con intención y gracia, lo mismo de literatura y de música que de política y de toros, cobraba veinticinco. Otro que hilvanaba críticas, componía crónicas, *inflaba* telegramas y enjaretaba revistas parlamentarias, veinte, y los demás quince, doce y diez. En aquella casa, feudo de hambre, no se pensaba más que en comer. Mascar algo, tragar algo, fuese lo que fuese, para que los estómagos vacíos cesaran de martirizar. Con veinte céntimos de bacalao y un panecillo, cenaban tres o cuatro. Desde el día veinte, fumar era una cosa fantástica, y tomar café, un suceso inverosímil. Y, no obstante, se trabajaba; salía el periódico, y sólo algunos párrafos desmayados denunciaban que se había escrito entre bostezos, flatos, angustias y trasudores (López Pinillos, 1904: 5).

De esta suerte, el bohemio, por su propia idiosincrasia se ajustaba perfectamente al oficio de *reporter* en ese «*refugium peccatorum*» de las redacciones españolas: personaje que vivía al día, redactando o confeccionando artículos para algún diario de noticias oficiosas, y siempre bajo la pretensión última de una advocación literaria. Estos escritores periodista aspirantes de literatos con tal de ver su firma en letras de imprenta recogían toda suerte de encargos cuando les era permitido; además, trabajaban o colaboraban en la crítica mordaz del *establishment* redactando ocasionales artículos, crónicas, o publicando cuentos en revistas literarias, como vimos con Pedro Escamilla, pues para ellos las publicaciones periódicas se convertían en el medio más accesible para hacerse un nombre y ganarse, mal que bien, la vida (Rebollo Sánchez, 1998: 14). Algunas veces escribían bajo seudónimo, otras ni siquiera firmaban para cobrar, y en

ocasiones su único estipendio era el ‘honor’ de ver plasmada su rúbrica. Tal era la brega si querían hacerse populares, triunfar y conseguir la admiración: la *areté*¹⁴⁹.

Un nonagenario Emilio Gutiérrez Gamero, escribió en 1933 un artículo sobre los tiempos de la bohemia isabelina (décadas de 1850-1860), en que tras dar cuenta de cómo era el bohemio Moreno Godino, entre otras cosas, apuntaba las estrecheces que se veían obligados a arrostrar los escritores de la prensa en aquellos tiempos:

¡Triste sino el de los literatos de entonces, cuya pluma, por prestigiosa que fuese, no daba apenas para untar un diente, y cuyos recursos iban disminuyendo al correr del tiempo! Durante la vida de mi dicho amigo [Moreno Godino] el periodismo era muy poco retribuido, y los jóvenes que entraban de meritorios en un periódico veíanse obligados a trabajar varias horas del día y de la noche durante años antes de llegar a disfrutar de un estipendio de veinticinco duros al mes (Gutiérrez Gamero, 1933: 5).

Y, sin embargo, que el entramado de la prensa periódica todavía se mostraba más apetecible para un escritor que el mundo editorial no puede extrañar si tenemos en cuenta la crisis del sector editorial surgido a comienzos de la Restauración, y que fue producto del avance y abaratamiento en las técnicas de impresión que se tradujo en un aumento, y exceso, de oferta literaria sobre la demanda. Esta falta de demanda se debió al bajo índice de alfabetización de la población española¹⁵⁰, y en última estancia repercutió negativamente en la independencia de los escritores, lo que a su vez ayudó a que proliferaran famélicos hijastros de las Letras. Solamente en Madrid, capital y crisol del orbe cultural del Reino, y donde se ubicaban los principales centros literarios, se estima que para el año 1881 el 71’5 % de sus ciudadanos no sabían leer¹⁵¹ (Álvarez Sánchez, 2007: 62-63). Lo que provocó que en los últimos años del siglo XIX y

¹⁴⁹ La excelencia. Y sin duda dicha creencia en la excelencia alcanzada por publicar en la prensa debió estar muy inveterada entre los escritores-periodistas del XIX. En la novela de Julio Nombela *Los 300.000 duros*, un poeta y aspirante a redactor tras verse rechazado por el protagonista de la obra, que pretende fundar un periódico, llega a referirle desesperadamente: «Si no me puede usted dar sueldo trabajaré gratis: yo, francamente, lo que deseo es formar parte de la redacción de un periódico; porque esto da cierto lustre» (Nombela, 1866, t. I: 494).

¹⁵⁰ Valera, en la semblanza que dejaba escrita al respecto de Antonio Trueba para su *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* apuntaba con cierta sorna sobre el reconocimiento relativo del autor precisamente por la falta de alfabetización entre la población española: «El mérito de las composiciones de Trueba, fue reconocido y celebrado si no por muchas personas, porque en España se lee todavía poquísimo, por los pocos que leen, sobre todo en la clase media» (Valera, 1903: 311). No deja de ser sintomático hasta qué punto los grandes autores del momento, por muy valorados que fuesen, apenas eran leídos por una minoría de la minoría, por lo que se debe ser precavido y relativizar la popularidad de dichos escritores entre la sociedad española de gran parte del siglo XIX.

¹⁵¹ Todavía a comienzos del siglo pasado los índices estaban muy lejos de ser óptimos, el 55’8 % de los hombres continuaban siendo analfabetos, mientras que en las mujeres esta cifra se elevaba hasta el 71’4 % (Luengo López, 2009: 267).

comienzos del XX la industria del libro atravesara un periodo de crisis cuya contrapartida vino por el auge de la literatura periodística (Ezama Gil, 2011: 227-228) y las pequeñas colecciones de libros ilustrados o con ‘monos’¹⁵².

Bien es cierto que se pueden hallar casos paradigmáticos de escritores, dentro de este complicado mercado, que consiguieron vivir holgadamente de su pluma. Ejemplos los hay como el de la condesa de Pardo Bazán, que, pese a no iniciar su carrera por necesidad, pues era noble y acomodada, en una encuesta para el *Gráfico* titulada “¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?” responde que 75.000 duros a lo largo de toda su carrera principiada esta en 1876 (Anónimo, 1904d: 1)¹⁵³; Pío Baroja ya en 1903 cobró 2000 pesetas por *El mayorazgo de Labraz*, tras lo cual marchó a Londres una temporada (Juan Arbó, 1963: 386) y Unamuno ganó 1500 pesetas por *Paz en la guerra*, mientras que un catedrático por esas fechas ganaba 3000 pesetas anuales (Álvarez Sánchez, 2007: 64). Mas pese a darse tales casos siempre fueron los menos, incluso no fueron pocos los casos de escritores de reconocido prestigio que compaginaron su tarea artística con otra mejor estipendiada para vivir relajadamente:

En España solo se puede vivir de las formas más bajas de la Retórica y la Poética: de la oratoria, del artículo poético, del teatro cómico. Los cultivadores de otros géneros y especialmente de la poesía lírica han de tener rentas propias, como Campoamor, o agenciarse una cesantía de ex ministro como Núñez de Arce o encasillarse en un escalafón burocrático y llegar a jefe de Negociado de tercera como Salvador Rueda (Pérez, 1914: 2).

De hecho en la misma encuesta de *El Gráfico* encontramos casos tales los de Valle-Inclán que llegaba a afirmar que hasta ese momento (julio de 1904) «jamás he ganado cosa alguna con mis libros. De los primeros he vendido cinco o seis ejemplares; de los últimos alguno más, pero nunca lo bastante para costear las ediciones» (Anónimo, 1904c: 5).

Con tal panorama en el mundo de la edición de libros, no puede extrañar que el periodismo se mostrara, casi, como la salida natural para aliviar los problemas pecuniarios. El erudito Pedro Henríquez Ureña a este respecto afirmaba lo siguiente:

¹⁵² Algunos ejemplos de estas colecciones fueron la *Biblioteca Mignon* (1899-1910) que se vendía a 75 cts. Ejemplar, o los de la *Biblioteca Moderna* (1900-1901) a 50 cts. (Ezama Gil, 2011: 228).

¹⁵³ En otros números se encuestó a más autores como Valle-Inclán, Manuel Palacio o Luis Taboada entre otros, este último, además, daba cuenta de lo fructífero de su trabajo habiendo ganado más de 200 duros con su primera colección de artículos *Madrid de broma*, de *Titirimundi* sacó 2000 pesetas, y de *La viuda de Chaparro* 9000 (Anónimo, 1904e: 1).

Los hombres de profesiones intelectuales trataron de ceñirse a la tarea que habían elegido, y abandonaron la política [...] Y como la literatura no era en realidad un profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o maestros, cuando no en ambas cosas (Henríquez Ureña, 1994: 165).

Así, para aquellos incipientes escritores rayanos en la bohemia y todavía bajo el sortilegio del ideal romántico, pero inmersos ya en una sociedad donde imperaba una clara división del trabajo, el periodismo que aún tenía mucho de romántico y literario resultó un canto de sirena para su *modus vivendi*. Quizá quedasen algunas esporádicas renuencias por parte de algunos escritores como el joven Valle-Inclán, que bajo esa suerte de bohemia forzada por la que peregrinó hasta el triunfo de las *Sonatas*, prefirió recurrir a ayudas benéficas, como las otorgadas por la *Fundación San Gaspar* (Zamora Vicente, 1905: 445-475) antes que ejercer en la carrera periodística:

Indiferente a la estrechez, Valle-Inclán no tenía más que una preocupación: su obra futura. «¿Por qué no colabora usted en los periódicos?» —solíamos preguntarle—. «La prensa —contestaba— avillana el estilo y empequeñece todo ideal estético». «Pero el periódico —le replicábamos— puede extender más rápidamente su reputación». «Eso es un error, las reputaciones que crea la prensa son deleznable. Hay que trabajar en el aislamiento, sin enajenar nada de la independencia espiritual». Esa era la respuesta. (Bueno, 1923: 44).

Si bien cabría matizar pues según descubre Aznar Soler:

Refractario a prostituir la musa a la necesidad Valle-Inclán se va a obstinar en ser fiel a sí mismo, al Héroe modernista que prefiere el hambre a la prostitución artística. Naturalmente, esa bohemia heroica no es absolutamente inmaculada, ya que Valle-Inclán va a pagar el inevitable peaje al mercado literario cuando acepta escribir en 1900 una novela por entregas titulada *La cara de Dios* o versos publicitarios como los dedicados a la estomacal Harina Plástica (Aznar Soler, 1994: 7).

Y es que el mismo Valle-Inclán, aunque rechazaba en general la literatura por encargo, no se mostraba igual de renuente ante la posibilidad de publicar su obra literaria en la prensa. Por ejemplo sus *Sonatas* (1902-1904) o *La media noche* (1916), incluso la inconclusa y póstuma *El trueno dorado* para el diario *Ahora* (1936); amén de teatro poesía y cuentos (Rebollo Sánchez, 1997: 31-32)¹⁵⁴.

¹⁵⁴ El propio Rebollo Sánchez, a pesar de consignar varios trabajos de Valle-Inclán para la prensa desde 1888, no deja de lado que estos no fueron suficientes para vivir; admitiendo así el rechazo del escritor gallego a dejarse prodigar mucho en la literatura mercenaria: «Pero en honor a la verdad, Valle-Inclán se

Al fin y al cabo, la inmensa mayoría de escritores, sin ser ajenos a dicho conflicto, no dudaban en pergeñar con denuedo una tarea de redactor que les podía propiciar dinero rápido, y con ello poder colar sus obras con menos dificultades. El principal peligro para estos periodistas-literatos radicaba en la posibilidad de caer bajo la tiranía del poder político o del mercado literario. Ejemplos los hay, y el descontento que producía se halla pronto denunciado en la literatura: así, se refleja por ejemplo en *Las Ilusiones perdidas* de Balzac, cuyo protagonista Lucién de Rubempré —supuesto trasunto juvenil del autor— representa a un joven poeta de provincias que, mientras aguarda al triunfo literario por medio de un libro de sonetos y una novela histórica, menudea e intenta medrar en las redacciones de los periódicos de partido allá en el París de la Restauración. Y es que al igual que las redacciones servían de refugio a los escritores periodistas, también se convertían en lugar de tribulaciones y desencantos, especialmente para los más idealistas, pues el servilismo hacia los partidos y la manipulación de noticias resultaba labor renuente para los convencidos en el oficio. El propio Balzac, tildó negativamente el atajo periodístico del aspirante a literato en su novela *Ilusiones perdidas*:

No se sabía colocado entre dos caminos distintos, entre dos sistemas representados por el cenáculo y por el periodismo, en el que uno era largo, honroso y seguro y el otro sembrado de escollos peligrosos, lleno de arroyos fangosos en donde su conciencia debía embarrarse (Balzac, 1991: 252).

* * *

Y es que en general para el mundo de las Letras del XIX, pese a que el periodismo fuera una suerte de ‘balsa de la Medusa’ donde los más se aferraron para sobrevivir, hubo entre periodistas de redacción y literatos alguna que otra rivalidad también. Manuel Bueno a este respecto reconocía en 1915 que literatos y periodistas tenían un tronco común, pero que con el tiempo había acabado por imponerse una cierta rivalidad que no era otra cosa que «una prueba más de la identidad del origen»:

En las redacciones de los periódicos, cuando asoma un escritor con ideas, un poco culto y dotado de cierta pulcritud de léxico, suele decirse de él con una reticencia desdeñosa: es un literato. Luego, andando el tiempo [...] cuando su pensamiento tropieza espontáneamente con el tópico y la frase hecha, y avillana del todo el estilo con la descripción sistemática de la estepa y los sucesos pedestres que ocurren en nuestra sociedad, entonces acabamos por

negó a trabajar asiduamente para la prensa, y ese quizá, fuera uno de los motivos de sus dificultades económicas» (Rebollo Sánchez, 1997: 31).

decir de él: «es un periodista» [...]. Si alguna vez el periodista, reconciliándose amenudo tardíamente con su pasado rompe el cautiverio de su espíritu y escribe una novela o una comedia, los literatos, velando por el decoro de la clase, apresúran a restablecer la filiación del escritor con estas o parecidas palabras: «Es un periodista». (Bueno, 1915: 5).

Otros autores del 1900 como *Clarín*, además abogaron por el papel educador de los periódicos, aceptando la labor del buen periodista como un ejercicio complementario al desempeñado por el maestro en las escuelas. Leopoldo Alas, muy preocupado por la responsabilidad que estos debían ejercer para con la sociedad, primó la labor educacional del periodismo, en detrimento de aquel meramente encargado de recopilar noticias; cuestión nada baladí en un país donde había poca cultura del libro:

En España empieza ahora a haber una gran tribuna para la enseñanza popular, y no se aprovecha: el periódico [...] Que el pueblo sepa leer. Pero, ¿leer por leer? No, leer algo que le enseñe algo. ¿Qué? ¿Libros? ¡Sello ideal lejano! Periódicos, eso lee el pueblo ahora. Pues bien, tanto como el maestro que pone el medio, el saber leer, importa el periodista, que deba poner el fin, lo que el pueblo debe leer (*Clarín*, 1899: 1).

Además defendía, no solo la prensa como medio por el cual educar a las clases populares, sino que creía que la nueva juventud ilustrada debía, y estaba en la obligación, de encargarse de dicha misión. Baste recordar que ya por aquellos años comenzaban a asomar los primeros brotes de firmas que poco después conformaría lo que comúnmente se ha conocido por el sobre nombre de *Edad de Plata* de nuestra literatura:

Sí, el periódico en España es hoy escuela para adultos. No puede ser indiferente la calidad del maestro. Lo mejor sería que los más sabios, los más elocuentes, los mejores, fueran los periodistas [...] Se prefiera como elementos nuevos del periódico a los muchos jóvenes ilustrados, entusiastas, llenos de ideas y nobles tendencias, que vienen del libro y del noble ensueño poético de la adolescencia reflexiva y generosa [...] ¿Qué savia mejor podría entrar en la prensa que la de esa juventud, universitaria o no, pero ilustrada, seria, pura, noble, llena de esperanzas y de fe en la abnegación y en el porvenir? (*Clarín*, 1895: 1-2).

Aunque pocos, muy pocos, puede decirse que, buscando sustento en el periodismo, alcanzaron una situación económica acorde a sus elevados conocimientos: «No pudiendo ser el periodismo una profesión que mantenga con algún desahogo a quien la ejerce, los escritores más competentes permanecen poco tiempo en ella y pasan pronto a algún empleo público» (Anónimo, 1868c: 2).

Conocimientos, por otro lado, que servían para que una misma persona escribiera ya sobre política, ya sobre literatura, según viniera al caso, pues por aquel entonces los periódicos se fundaban con mucha facilidad por grupos reducidos de entusiastas, lo cual hacía que estos, por fuerza de necesidad fueran decididamente polivalentes: «*Pour tout faire*, y con ellos atiende a todo, desde el párrafo suelto a la crítica literaria. Quizás no haya en el mundo escritores que tengan la maravillosa facilidad de improvisación que los periodistas españoles» (*Ib.*: 2). Esta opinión era compartida igualmente por Ossorio y Bernard en su artículo “El redactor universal”, artículo donde simula la nota de un redactor universal que ha perdido su puesto y solicita uno nuevo anunciándose de la forma siguiente: «Don n. n., periodista, que ha puesto su pluma al servicio de todas las causas, solicita colocación. Tiene periódicos de todos colores que abonen su conducta; es una especialidad para las crónicas extranjeras y las revistas de toros; hace fondos y gacetillas, confecciona, arregla y traduce, y se contentará con un pequeño jornal. También recibirá la ropa usada con que gusten favorecerle las buenas almas» (Ossorio y Bernard, 1877: 61).

Dentro de este, no muy animoso panorama, no es menos cierto que la prensa española de fines del XIX mostraba una tendencia alcista en cuanto a publicación de cabeceras se refiere. Lo que vierte luces sobre una situación nunca antes vista en el gremio nacional capaz de absorber y dar trabajo a no pocos periodistas. Ernesto Bark en su conocida obra *Estadística social* (1914) vertía algunos datos sobre la situación de la prensa primisecular señalando que España contaba con 147 diarios, siendo las tres primeras ciudades Madrid con 37, Tarragona con 15, y Barcelona con 14; además, estimaba en más de cuatro mil el número de personas que vivían de su pluma, si bien no muy holgadamente.

En definitiva la actividad periodística era ese «*panem lucrando*» que citaba Nombela «para los que podrían llamarse jornaleros de la Prensa» (Nombela, 1976: 988), dándose la paradoja de que periodistas, que se codeaban familiarmente con políticos, generales o magistrados, cobraran «a veces menos, que un buen oficial albañil o un hábil oficial carpintero» (*Ib.*: 989). Por tanto es totalmente comprensible que los que alcanzaban el reconocimiento abandonaran pronto la labor, o la convirtieran en actividad secundaria, salvo casos contados como pudiera suceder con *Clarín*, el cual se consideraba a sí mismo «periodista», o los de Gómez de Baquero, que siguiendo aquella premisa que reza: «No hay nada peor que ser de los convencidos, ni nada mejor que

dejarse querer», para ganar su *panem lucrando* podía colaborar en la prensa no afín a sus ideas sin pudor alguno (Martínez Olmedilla, 1956: 173).

3.1.1. La situación del escritor-periodista hasta la profesionalización del sector

El literato y periodista Julio Camba escribió respecto a la situación del escritor en los inicios del siglo XX: «Al escritor que quiera morir de hambre le bastará para ello con ejercer honradamente su profesión, y no tendrá necesidad ninguna de proponérselo a priori» (Camba, 1961: 5). Azorín en su folleto juvenil *Charivari* (1897), daba cuenta de la situación de los redactores y su forzosa polivalencia en el trabajo para poder sobrevivir:

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 esp son republicanos— de los *correligionarios* (Azorín, 1959, t. I: 254).

Y Manuel Ciges en su novela *Del periódico y de la política* (1907) describía también la precaria labor del periodista con ínfulas literarias:

Los meses pasan tristes y lánguidos recortando telegramas de la prensa nocturna y pegando los de Fabra. Como el sueldo aumenta con penosa lentitud, empiezo a traducir obras extranjeras; escribo a una agencia cinco, seis, siete artículos diarios (¡treinta y cinco, cuarenta y dos, cuarenta y nueve cuartillas diarias!) para ganar cinco, seis o siete pesetas... Hueco el cráneo, doloridos los huesos, agotadas las fuerzas físicas, no tengo otro modo de distraerme y reponerlas que componer un libro, por cuya publicación en el periódico nada cobro, pero que aun he de pagarlo... Y aún dijeron algunos que había pulido en exceso el estilo o inventado cosas... ¡Para primores y fantasías estaba! (Ciges, 1920: 202).

Otro bohemio incorregible, y de ideas anarquizantes, Ernesto Bark, analizó desde un punto de visto socio-político la situación de aquellos ‘proletarios de la prensa’ primiseculares en su panfleto *Estadística social*. Bark se mostró solícito en estructurar una suerte de hermandad bohemia, para con ello crear una nueva conciencia de clase entre lo que él denominaba «proletariado de levita», es decir todos aquellos trabajadores de cierta cualificación pero mal pagados, como médicos, maestros, curiales, periodistas, etc. «Si todo ese proletariado de levita hallara su Murger para cantar su triste bohemia, creo que los periodistas se resignarían con su suerte» (Bark, 1999: 73). Ahora bien, a

pesar de que sus postulados se mostraran a todas luces como una utopía pretenciosa, no dejan de ser interesante para esta investigación alguna de tales reflexiones:

Entre los dependientes y empleados merecen, bajo diferentes puntos de vista, un interés especial los periodistas de levita y sombrero de copa, peor pagados que los mismos empleados de ferrocarriles, y sin embargo, son sus cerebros, focos que reflejan diariamente los rayos del primer poder del estado moderno: la opinión pública [...] ¡Cuán superficiales e ignorantes son aquellos que en la *cuestión social* solo perciben la lucha de los pobres contra los ricos o la protesta de los obreros del taller, de los trabajadores de las ciudades! Mucho más importantes, para la solución del problema, son los proletarios de levita, los dependientes, empleados, y, sobre todo, los periodistas, que las masas trabajadoras que actualmente se agitan con preferencia en los partidos socialistas (*Ib.*: 73-75).

Un dato a tener en cuenta es que Ernesto Bark, en los mismos años en que se clamaba desde las redacciones por la necesidad de profesionalizar el sector, este defendía aún postulados románticos abogando porque en aquel gremio participasen todos aquellos individuos capacitados intelectualmente:

Debemos procurar los periodistas que tomen parte activa en el periodismo todas las personas que en cualquier concepto valgan algo, como los políticos, empleados oficiales y particulares, médicos, abogados, maestros y profesores, industriales, comerciantes, etc. Alfonso Karr era un comerciante en artículos de modas; Emilio Zola debutaba como dependiente de una librería. Las inteligencias privilegiadas deben apreciar como una honra el pertenecer al periodismo (*Ib.*:73).

Y es que no se puede obviar que durante estos años, los campos de la bohemia, la literatura, el periodismo y la política mantuvieron, no pocas veces, una estrecha relación. Algunos personajes como Roberto Robert o Antonio Altadill, dieron el paso a la política institucional; otros como Joaquín Dicenta o Ernesto Bark, se mantuvieron en el limbo de la política subversiva, socialista o anarquista; y otros, incluso tomaron posiciones conservadoras como Emilio Carrere. Según Miguel Ángel del Arco el principal tema que trataron estos bohemios fue el de la cuestión social: «De todos los asuntos y figuras de los que se ocupan los periodistas bohemios o los reporteros de la bohemia, o los colaboradores bohemios de los periódicos, hay uno que les es propio, uno que no cesaron de reivindicar, los temas sociales» (Arco, 2013: 955). En el caso de la primera generación cabría resaltar entre todos al citado Roberto Robert que descolló como «batallador y demoledor periodista revolucionario que hacía gala de ser ateo y fue, por lo menos, de ingenio incisivo y muy culto» (Cejador y Frauca, 1918: 194); y si bien hubo otros autores que negaron tal compromiso como Ricardo Baroja: «Las

cuestiones sociales interesaban muy poco a nuestro círculo. Acaso se sentía cierta simpatía platónica por los anarquistas y los dinamiteros» (Álvarez Sánchez, 2007: 66); es palmario que desde Roberto Robert o Antonio Altadill, pasando por Alejandro Sawa o Joaquín Dicenta, hasta Ernesto Bark o Eugenio Noel —por citar a representantes de las distintas generaciones—, la cuestión social no dejó de estar presente, y ocupó parte de su tiempo en mayor o menor medida.

Por tanto cabe afirmar que la labor desempeñada al servicio de periódicos y revistas, ya fuera de redactor o de colaborador, vino a confirmarse como la alternativa laboral más aceptable para los bohemios debido a sus semejanzas con la literatura. Así, en los primeros años de la Restauración, muchos de los escritores pusieron su pluma al servicio de las principales cabeceras del momento. Estando en ciernes el proceso de formación de la prensa nacional moderna «los límites entre fruición literaria e información eran todavía muy vagos» (Alonso, 2010: 108). El periodismo, de esta suerte, actuó como plataforma para los noveles escritores que quisieron darse a conocer de forma rápida. Importante, también, fue el papel jugado por aquellos que tomaron partido por una opción política: «Las redacciones eran templo y club a un tiempo mismo: de ellas se salía para la cárcel o para el ministerio» (Pérez, 1904a: 4); pero no es menos cierto que hacia «1875 el sacerdocio se trueca en profesión» (*Ib.*: 4), pues las empresas y redactores tienen cada vez más fe «en el sueldo que en el triunfo de la idea» (*Ib.*: 4). Finalmente será el público el que dicte sentencia y con el cambio de siglo esos «periódicos netamente políticos, confesados en una bandería, advierten que el público los abandona y olvida» (*Ib.*: 4).

Sin embargo, habría que esperar hasta bien entrado el siglo XX, para que se consolide la profesionalización del sector que venía gestándose en torno al 1900. El periodismo empezó a resultar entonces un fin en sí mismo, y no parte de un todo utilizada como trampolín.

En el siglo XIX los periódicos «tenían cuatro hojas y se publicaban cargados de noticias sin firmar. Cuando aparecía un nombre propio constituía una excepción» (Arco, 2017: 73), mientras que en el XX, aunque mal y precariamente, se pudo comenzar a ejercer la profesión como medio de vida, así los casos de Pedro Barrantes, Luis Bonafoux o Rafael Delorme, entre otros, lo atestiguan.

Y con tal panorama, se explica que no fuera hasta finales de 1919 cuando se diera la primera huelga del sector de la prensa, precisamente reclamando mejoras en los

contratos. Así, ya en octubre de 1919 desde el diario *El Debate* —que fue el promotor de la primera escuela de periodistas española—, se discutían importantes cuestiones ante el futuro del oficio con motivo de esas carencias y privaciones que sufrían los obreros de la pluma:

Los redactores de los periódicos no se muestran propicios a renunciar [a] un derecho que no se niega ya a nadie: el de ocuparse de los intereses de su clase, y procurar colectivamente la dignificación y el mejoramiento material que impone la general carestía de la vida [...], ¿qué han de hacer los periodistas si no tienen otro medio de conseguir que se les mejore la retribución y se les considere por lo menos de grado igual que los demás trabajadores? El alza general del coste de la vida, que hasta en el precio de los servicios de limpiabotas ha tenido un reflejo, no ha llegado a los sueldos de los escritores de periódicos. [...] Los periódicos que se ocupan de todas las injusticias sociales, no pueden ocuparse de estas. Donde tienen cabida todas las quejas, solo se niega publicidad a las de los periodistas [...], en la mayoría de los casos los redactores están retribuidos con mezquindad (Pujol, 1919: 1).

A aquel conflicto el autor Rafael Cansinos Assens dedicó su novela *La huelga de los poetas* publicada en 1921 por la editorial Mundo Latino. En ella se plantean precisamente las vicisitudes de los redactores y su sindicación para pedir mejoras ante la poca importancia que se les daba en el sector, así como el papel, ya marginal, de los antiguos artistas-periodistas —poetas en la novela— dispuestos a publicar sus artículos sin percibir ningún ingreso por ser su firma suficiente pago:

¿Irán los proletarios a recoger la lira que abandonan los poetas? Mejor remunerados por una civilización que atiende en primer término a lo material, en posesión del ocio, primera condición del arte [...]. Quizá los proletarios puedan hacer en lo porvenir la ofrenda impagable que hoy se ven obligados a rehusar los poetas... (Cansinos Assens, 2010: 239).

Concluyendo el presente apartado se puede afirmar que el heterogéneo cenáculo de la bohemia —pues el fenómeno de la bohemia nunca fue un movimiento unido y homogéneo sino diverso y heterogéneo—, vino a converger en las redacciones de revistas y periódicos para jugar allí un papel contestatario, a la par que sirvió a sus cofrades como trampolín desde el cual labrarse un nombre en la difícil república de las letras, y ya de paso, arremeter contra la burguesía ‘filistea’, principal enemiga de sus aspiraciones estéticas. Especialmente en el caso de los escritores interseculares, la relación con la prensa se mantuvo en una ambivalencia de dependencia y rechazo a la par pues los periódicos de empresa reducían al escritor a mero instrumento de redacción

telegráfica, y en pocas ocasiones se daba opción a ejercitar el estilo literario como el escritor hubiera deseado. Ramiro de Maeztu, que consideraba la prensa como el medio más eficaz del momento para educar cívica y políticamente a las masas, reflexionaba a este respecto en su colección de artículos *Hacia otra España*:

Los verdaderos hombres de letras que se sientan en la mesa del café murmuran de la prensa. Tienen motivos particulares para odiarla. En esta labor del periodismo la belleza serena de la obra de arte no es posible. Se escribe con la cal y la arena del lugar común y de la frase hecha. El mármol y el granito literarios se agotaron con los clásicos. Hoy la cuestión estriba en fabricar mucho. Y a la gente de talento cuéستale gran esfuerzo resignarse a hacer del pensamiento una máquina de emborronar cuartillas. Los que me rodean no se resignan, pero se limitan a protestar en voz baja y a dejarse oscurecer por el reportero (Maeztu, 1899: 18).

3.2. ANTECEDENTES DE UN MARIDAJE COMPLICADO: LITERATURA Y PERIODISMO

Si partimos de la idea de que todo periodista es escritor pero no todo escritor es periodista, cabría entonces atender a los aspectos literarios que, alejados de la mera redacción de noticias —tarea más propia del oficio del gacetillero o *reporter*—, se daba en los periódicos. Recordemos que la literatura desde sus tempranos inicios tuvo cabida en la prensa y esta desempeñó durante parte del siglo XVIII, el siglo XIX y el XX, un papel mediador entre autores y lectores, a través de la crítica, reseñas, etc. No pocas veces escritor y periodista ejercían un mismo papel: «Se llama periodista el literato que escribe con frecuencia o de diario o casi de diario en un pliego o grande hoja volante, que se estampa periódicamente y se difunde entre el público, a veces por centenares de miles de ejemplares» (Valera, 1898: 39).

Y si bien es cierto que, por regla general, el vivir de la pluma carecía «de la protección de las musas» (Ortega, 2002, 9), algunos ejemplos hubo que rompieron dicha norma. Como apunta Albert Chillón oportunamente uno de los primeros casos de dicha simbiosis entre periodismo y literatura fue el del novelista Daniel Defoe —autor de *Robinson Crusoe* y *Moll Flanders*—, que ya en 1722 redactó un reportaje novelado intitulado *A journal of the Plague Year* sobre una plaga de peste que azotó Londres en 1665 (Chillón, 1999: 77). En España un caso paradigmático lo tenemos en el admirado coronel y hombre de letras José Cadalso con *Las noches lúgubres* publicadas entre 1789 y 1790 en el *Correo de Madrid*, o las *Cartas marruecas* también en el mismo. Pero sería ya en siglo XIX cuando se acrecienta exponencialmente esta tendencia culminando

en el primer tercio del XX. Moreno Godino, por tanto halló acomodo en el momento más idóneo para desarrollar su obra literario-periodística. Justo en ese periodo donde devino una perfecta «simbiosis entre el periódico y el escritor» (Seoane y Saiz, 2007: 57).

Pero este ‘periodismo literario’ no era solamente aquella literatura publicada en los periódicos, sino, como apunta Angulo Egea: «Un macrogénero que, bajo otros géneros, agrupa a un conjunto de textos que son al mismo tiempo Periodismo y Literatura. Es decir, composiciones que aúnan el rigor del reporterismo, el respeto por el pacto de lectura [...] y la calidad estética del relato» (Rodríguez Rodríguez y Angulo Egea, 2010: 11). Así visto, todo ello dio como resultado reportajes, crónicas, artículos, semblanzas, etc., donde a la eficacia fáctica (del hecho) del escrito se sumaba la estética literaria que buscaba embellecer al texto (*Ib.* 2010: 12).

Por tanto que la literatura del XIX acabara abocada a participar de una u otra forma en los periódicos y revistas casi diríase que fue inevitable: el periodismo así entendido era un medio de difusión clave:

Las reseñas bibliográficas, los artículos de crítica, las polémicas de los grandes acontecimientos literarios quedan reflejados en las páginas de la prensa periódica. Pero igualmente la literatura se publica en ella antes de su impresión definitiva en libro. Obras de teatro, novelas por entregas o poemas hacen su aparición en este medio escrito. Todos los géneros tienen cabida. Si la poesía, e incluso el teatro, se privilegian más en la primera etapa del siglo, la segunda mitad de la centuria, con el empuje de la industrialización y el triunfo del capitalismo, verá nacer un público más identificado con novelas y cualquier tipo de narración que se convierten en ingrediente esencial de estas publicaciones (Palacios Bernal, 2006: 1090).

Y Alas *Clarín* en la misma década que Eugenio Sellés y Fernanflor también vindica el papel de la prensa para la difusión de la literatura:

Por lo que toca a las letras, hay épocas en que la prensa española las ayuda mucho, les da casi, casi la poca vida que tienen; esto es natural en un país que lee poco, no estudia apenas nada y es muy aficionado a enterarse de todo sin esfuerzo; mas por lo mismo, por ese gran poder que el periodismo español tiene en nuestra literatura, cuando la prensa se tuerce y olvida o menosprecia su misión literaria, el daño que causa es grande (*Clarín*, 1893: 27).

Preocupación esta del papel rector de la prensa en la que volverá incidir en más ocasiones:

Mas natural parece otra cosa, que el público español empiece ahora a leer de veras, es decir, que empiece ahora a leer, *mucho público*, y en vez de comenzar por *Pepita Jimenez* y *Sotileza*, como debiera, empiece por los papeles de actualidades políticas y de todos géneros que le ofrecen a *perro chico* por las calles. Lo deplorable es que la prensa no aproveche estas buenas disposiciones populares para ir encauzando el gusto y el juicio de las *masas*, camino del alimento espiritual que puede convenirles (*Clarín*, 1894: 1).

En definitiva, la prensa periódica acabó siendo un compendio donde tendrían cabida amén de noticias de diversa índole, el entretenimiento; la nueva demanda de los lectores así lo requería:

El lector, que antes solo lo era de vez en cuando, y ahora lo es a cada instante, necesita, para no fatigarse y para no aburrirse, que la lectura no fatigue su cerebro ni aburra su espíritu. Así, pues, el periódico que más y mejor le entere, y que a la vez más y mejor le divierta, será el que elija (Luis Alfonso, 1879: 294).

* * *

Y entre los fenómenos editoriales, surgidos en la segunda mitad del siglo XIX, y concebidos para promover la cultura en la prensa periódica contamos con los suplementos. Precisamente, gracias a la modernización anteriormente indicada y más concretamente por las mejoras en la mecanización de las rotativas pronto llegarían a las calles los conocidos como suplementos culturales.

Los antecedentes de estos suplementos modernos cabe rastrearlos en empresas como *El Español* de Andrés Borrego, que en su segunda época de 1845-1848 editó un apéndice cultural bajo el título de *Revista de literatura, bellas artes y variedades*; lo dirigió a petición de Borrego Navarro Villoslada y en sus páginas se dieron cabida firmas reconocidas como las de Juan Eugenio Hartzenbusch, José Amador de los Ríos, o Cayetano Rosell, para ofrecer artículos de crítica teatral, historia, política, etc. (Gómez Aparicio, 1967: 337)¹⁵⁵.

También *Las Novedades*, fundado en 1850 por Ángel Fernández de los Ríos, con un carácter de moderno diario de noticias dedicaría los lunes a la literatura y el arte, como más tarde haría *El Imparcial* (Martínez Olmedilla, 1956: 151).

¹⁵⁵ Carlos Mata Induráin que dedica un artículo al periodista navarro Villoslada destaca que este ganó inmenso prestigio «como crítico literario imparcial y cualificado; tanto es así que destacados dramaturgos como Bretón de los Herreros o el propio Zorrilla, que comenzaba a triunfar, le enviaban respetuosas cartas» (Mata Induráin, 1999: 597).

El Imparcial, periódico fundado por Eduardo Gasset Artime en 1867, lanzó su exitoso suplemento misceláneo-cultural conocido como *Los Lunes de El Imparcial* (1874)¹⁵⁶, siendo Isidoro Fernández Flórez (Fernanflor) su director. Ya por aquellos años, en las páginas de los nuevos suplementos se dejaba de lado la política para tratar más a fondo otros asuntos de índole social (entre ellos la literatura). De hecho, en el primer número de *Los Lunes de el Imparcial* podía leerse:

Vemos que en nuestra patria abundan los periódicos como en las naciones más adelantadas de Europa, pero que todos los periódicos se parecen tanto en su índole como en su forma y sus tendencias. Cuestiones de partido, cuestiones de ambición, cuestiones de mando siempre, pero poco o nada para la ciencia, poco para el arte, poco para la vida social, poquísimo para la cultura (Castro y Serrano, 1874: 1).

El propio Fernández Flórez, en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua refirió la importancia del suplemento de *El Imparcial* para la divulgación de la literatura en general, pues al contrario de lo que sucedía en el pasado, lejos primar los intereses ideológicos, lo fueron, o pretendían serlo, estrictamente culturales.

Venido a la prensa poco antes de la Revolución de Septiembre, con más aficiones literarias que políticas, pareciome injusto el exclusivismo de los periódicos... La literatura de ellos era para ellos solo; moderada, progresista, carlista o republicana. Era literatura de grupo para lectores de partido. [...] *El Imparcial* inauguró, en sus Hojas literarias semanales el movimiento independiente que ha popularizado a los más contrapuestos autores (Fernández Florez, 1898: 2-3).

Más allá de que las alabanzas de Flórez respondieran a un más que probable proselitismo, cabe rescatar aquellas palabras de Benito Pérez Galdós, que arremetiendo contra la crítica literaria tras su fracaso en el estreno de *Los condenados* (1895), solo de *El Imparcial* juzgó una política literaria favorable:

La fiebre informativa ha llegado a ser tan intensa, que ella consume toda la savia intelectual del periodismo [...]. En remotos tiempos, que ahora motejamos de atrasados y cuando los periódicos eran pobres, y casi de milagro vivían, no había ninguno que dejase de tener en su Redacción una pluma perita que trataba desahogadamente, con libre criterio, los asuntos literarios. Hoy, la Prensa rica, potente y bien administrada, no les presta la atención debida [...] sólo hago una excepción en favor del que fue mi querido amigo, D. Eduardo Gasset y Artime, fundador de *El Imparcial*. A otras personas que en la dirección literaria de aquel diario le sucedieron, debo también una benevolencia cariñosa, y no creo inoportuno consignarlo

¹⁵⁶ Cecilio Alonso realizó en 2006 un sobresaliente catálogo editado por la Biblioteca Nacional, que registra todos los artículos y autores que aparecieron en dicho suplemento entre 1874 y 1933.

aquí, sin que esto invalide ni poco ni mucho las ideas que vengo sosteniendo.
(Galdós, 1898: 17-18).

A rebufo de *Los Lunes* no tardarían en aparecer otros suplementos culturales, por ejemplo en *El Liberal* —escisión de *El Imparcial* tras la aceptación por parte de Gasset del proyecto canovista de la Restauración—, se publicó *Entre Páginas* (1880) con Fernanflor a la cabeza. *Entre Páginas* al contrario que *Los Lunes* vino ya a ofrecer por vez primera un contenido preferentemente focalizado en la literatura. Al socaire de aquellos suplementos surgieron con mayor o menor éxito otros tales el de *El Día*, propiedad del Marqués de Riscal, que entre 1881 y 1886 contaba con el *Suplemento*, verdadero abanderado del Regeneracionismo (Lissorgues, 2009: 85); en *Hoja Literaria de los Lunes* del diario *La Época* dirigida por Alfredo Escobar Emilia Pardo Bazán publicó su famosa serie a colación del realismo y naturalismo *La cuestión palpitante* (1882-1883); o *La Correspondencia de España*, el gran rival de *El Imparcial*, que en 1890 lanzaría el *Suplemento semanal de Ciencias, Literatura y Artes*, que según Cecilio Alonso fue «el de mayor lectura de cuantos se publicaron en el siglo XIX» (Alonso, 2010: 111) a pesar de mantenerse en el mercado poco más de un año. De *La Correspondencia* cabría recordar también cómo, ya en los albores del XX, su director Leopoldo Romeo tuvo la idea de ofrecer una biblioteca de novelas cortas diarias a los compradores, y, con ello, contribuir al auge de la lectura popularizando autores que antes apenas llegaban al gran público (Martínez Olmedilla, 1956: 90-91).

Así pues, el camino que iniciaron Fernanflor y otros con los suplementos «lunáticos» supuso el nacimiento de una forma de divulgación periodística donde los avances en ciencias y artes hallaban un cauce más popular de publicidad.

Al margen de la información de actualidad general, en un espacio del diario donde cabía la escritura de ficción, enriquecida con géneros periodísticos nuevos que, como la crítica o la crónica, conectaban la creación pura con la cultura cotidiana (Alonso, 2010: 109).

Tales suplementos pronto resultaron un medio excelente para que autores de distintas generaciones como Manuel Ossorio y Bernard, J. Gutiérrez Abascal, Pilar Sinués, Zorrilla, Juan Valera o el propio Moreno Godino¹⁵⁷; pasando por Emilia Pardo Bazán, Pérez Galdós o Leopoldo Alas *Clarín* dejaran destellos de su talento

¹⁵⁷ Entre 1876 y 1885 Godino dejó plasmada su firma en varios cuentos en el suplemento *Los Lunes de el Imparcial*.

periodístico, o llegaran a entablar auténticas disputas en materia de estética¹⁵⁸. Pero quizá lo más significativo de todo fuera su legado, pues se principió un nuevo formato de divulgación cultural, cuyo marco separado del periódico aún hoy viene respetándose en la mayoría de los diarios españoles.

3.3. PACHECO, SELLÉS Y FLÓREZ: EN DEFENSA DE UN GÉNERO LITERARIO.

Como ya apuntamos debido a que desde el siglo XVIII los periódicos acogían una gran variedad de tipos de texto, por lo que tratados de retórica y preceptiva literaria tuvieron dificultad para situar en una determinada categoría discursiva a estos. Por ello, en un primer momento, concluyeron que «se trataba de formas extrañas y bastardas del discurso literario tradicional» (Rodríguez Rodríguez, 2016: 87). Así, antes de la mitad de siglo muy pocos son los manuales que dedican alguna referencia específica: «La primera de ellas la encontramos en la obra de J. Gómez Hermosilla (1826), aunque L. Mata y Araujo (1839), P. F. Monlau (1842) y A. Gil de Zárate (1842) hacen también alusión al periodismo o a su modalidad más conocida, el artículo» (Mancera Rueda, 2011: 232). Y es que la propia rigidez de los contenidos de las preceptivas literarias, que tendían a organizarse principalmente en Retórica y Póetica, así como a que los periódicos aglutinaban varios tipos de texto, preceptistas y retóricos tuvieron dificultades para catalogarlos e integrar al periodismo como un género literario especial (*Ib.*: 236-237)

Por tanto habrá que esperar al último tercio del XIX para que los tratadistas y preceptistas se cuestionen si cabe definir al género periodístico con rasgos diferenciados propios de los géneros literarios o si los textos que se publican allí no son más que adaptaciones literarias al formato del periódico (*Ib.*: 234). Algunos ejemplos a favor los hallamos ya en el *Compendio de retórica y poética* (1878) de Salvador Arpa, donde se dedica una sección a los ‘artículos de periódicos’ definiéndolos como «todos aquellos escritos que se destinan para ser publicados en diarios, periódicos, revistas y otras publicaciones de índole análoga: como sus materias pueden ser tan diferentes, de ahí el que unas veces correspondan a un género y otras a otro» (Arpa, 1878: 187).

¹⁵⁸En el suplemento de *El Día*, se produjeron discrepancias entre su director-propietario el marqués de Riscal y su principal redactor literario, *Clarín*, respecto al naturalismo. Yvan Lissorgues dedujo discrepancias estéticas para el cese del asturiano en julio de 1884. «[quizá] esa divergencia sea el motivo del cese de *Clarín*, como confiesa él mismo en una carta a Galdós y como cree Simone Saillard, la mejor conocedora de las relaciones entre *Clarín* y el Marqués» (Lissorgues, 2009: 73).

O también en *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva* de Hipólito Casas y Gómez Andino (1880) que concluye su obra afirmando sobre los ‘artículos de periódicos’ lo siguiente:

Son aquellos escritos que se destinan a ser publicados en diarios, periódicos, revistas y otras publicaciones semejantes. Versan sobre todo género de asuntos, y suelen ostentar elocuencia y gallardas formas literarias, según que a ello se presten más o menos la naturaleza del asunto y el ingenio del escritor. Su estilo y lenguaje tienen mucha analogía con el de la oratoria (Casas y Gómez Andino, 1880: 265).

Y será en este contexto de construcción semántica del periodismo donde Joaquín Francisco Pacheco, político, jurista y escritor, venga a reivindicar, por vez primera, el periodismo como género literario desde el alto púlpito que representaba ya el discurso de ingreso a *La Real Academia de la Lengua* (Rodríguez y Angulo, 2009: 210). Pero cabe matizar como bien apunta Jorge Miguel Rodríguez, que si bien Pacheco, y más tarde Sellés y Florez, se alzaron como corifeos en defensa del periodismo literario ante La Academia, no es menos cierto que también coincidieron en que se trataba de un género de segunda «que nunca alcanzaría el nivel estético de las grandes obras poéticas» (Rodríguez Rodríguez, 2016: 87), actitud esta heredada de los hombres de letras, o literatos, del XVIII¹⁵⁹.

a) *Francisco Joaquín Pacheco*

Será en junio de 1845 cuando Joaquín Francisco Pacheco lance ante los académicos el debate de legitimación, o mayoría de edad, del periodismo por medio de la literatura. Aprecia este nuevo académico en su discurso de ingreso la evolución del periodismo desde su condición de «hecho instintivo, y no otra cosa, encaminado a la esfera política» (Pacheco, 1864: 191), hasta alcanzar su carácter literario:

Literatura, señores, que puede sujetarse como todas a reglas, que puede recibir de la observación y de la filosofía sus preceptos, que puede entrar, hasta donde es factible que entren las obras del ingenio humano, en los grandes moldes que concibe el espíritu y señala el compás de la razón. Género literario [...] que en el día debe ser, como lo son también todos, una obra de la naturaleza y del arte (*Ib.*).

¹⁵⁹ Principalmente serán dos las razones de los literatos ilustrados para atacar a los primeros periodistas — con mayor o menor razón—: primero por su deficiente formación cultural para ahondar en el pensamiento crítico, será entonces cuando se acuñe el término ‘crítico a la violeta’ o violeto; y segundo por el aspecto mercantil del oficio periodístico (Rodríguez y Angulo, 2009: 206-208).

Pero pese a esto, Pacheco en ningún momento pretende equiparar el periodismo a los géneros literarios clásicos:

No tiene derecho el periodismo para ostentarse tan pura, tan altamente literario, como las insignes creaciones que recibimos de la clásica antigüedad, y que hemos conservado cuidadosamente, uniendo a la primitiva forma la inspiración de nuestra moderna fantasía [...] A fuerza del talento de que se ha servido, conseguiré que se le abran estas puertas, y se sentará en este festín; pero su puesto no será de los más elevados, su corona nunca será de las más brillantes. (*Ib.*: 193).

Porque cree que «ha de haber constantemente algo de grosero y de precipitado en él; y esa grosería, y esa precipitación empañarán con su hálito la pureza de la forma, que es la condición esencial de todo lo eminentemente bello» (*Ib.*). Y consigna además «un defecto interior del que nunca ha de poder eximirse» (*Ib.*): su carácter efímero, fugaz, su incapacidad de perdurar en el tiempo, porque para Pacheco el germen de «la belleza», del elemento estético que hace del texto periodístico arte parte precisamente del «asunto, consistiendo en la aplicación oportuna de ideas que suscitan fugaces circunstancias, [y] huyen y mueren con estas, sin que apenas quede sino una levisima memoria del efecto que causaron» (*Ib.*: 194).

Por tanto es cierto que cabe a Pacheco el honor de abrir el camino del periodismo como género literario, pero no es menos cierto que no está exento todavía de prejuicios al considerarlo inferior —«como ha de pretender el fugaz *periodismo* igualarse con las concepciones eternas de la imaginación y del gusto, en que hallo sus delicias la más remota antigüedad» (*Ib.*)—; valoración negativa que lo llevará a incurrir en el error de que el artículo no podrá nunca configurar un libro impreso de carácter literario, debido a que resulta hijo de «las fugaces circunstancias» (*Ib.*)¹⁶⁰.

b) *Eugenio Sellés*

Llama la atención que no fuera hasta medio siglo después, 1895, que otro académico volviera a poner en la palestra este asunto; fue Eugenio Sellés, dramaturgo y político sobre todo, y le cupo plantearse de nuevo la gran pregunta en su discurso de ingreso en La Academia: «El periodismo ¿es género literario? [...] hemos de concordar en que es un género de la literatura, aunque los preceptistas no lo hayan empadronado en su censo» (Sellés, 1896: 9).

¹⁶⁰ Como un ejemplo de lo errado del aserto ya en el siglo XIX, véase la recopilación en libro de los *Paliques* de *Clarín* en 1893. En *Paliques*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.

Es género literario la oratoria [...] es género literario la historia [...] es género literario la novela [...] es género literario la crítica (...) es género literario la dramática; ¿no ha de serlo el periodismo que lo es todo en una pieza, arenga escrita, historia que va haciéndose efeméride instantánea, crítica de lo actual, y por turno pacífico, poesía idílica cuando se escribe en la abastada mesa del poder, y novela espantable cuando se escribe en la mesa vacía de la oposición? (*Ib.*: 9-10).

Como vemos para Sellés el periodismo es literatura y tanto más porque aún los diferentes géneros literarios¹⁶¹. Además guarda Sellés un recuerdo para Pacheco subrayando cómo este antes que él defendió la beligerancia literaria del periodismo (*Ib.*: 10). Uno de los elementos a su favor como foco de divulgación es que ejerce una fuerte autoridad sobre el vulgo, especialmente a través del artículo anónimo de opinión ya que la prensa es una fuerza social capaz de sugestionar al vulgo, y califica al “ánónimo” como «la vara de medir del periodismo» (*Ib.*:12).

Afirmará que el periódico en su evolución desde el siglo XVII «fue antes noticiero; después literario; ahora es además político» (*Ib.*: 20). Y mantiene una suerte de deuda con la literatura debido a que en los momentos de apuros para la prensa debido a la censura, la literatura actuó como «su salvavidas, su cable de auxilio en apuros y necesidades» (*Ib.*: 18) porque «cerradas así las fuentes de información, ¿de dónde se saca una noticia? ¿Cómo se da interés al periódico? ¿Cómo se suple la penuria de ese día nefasto? Con la hoja literaria» (*Ib.*).

De esta forma:

La literatura comparte con la información el hueco que la política va dejando en el periodismo. Además del folletín, inquilino viejo que continúa aposentado en la planta baja, la prensa publica bien a diario, bien en suplementos semanales, toda especie de escritos de útil o de amena literatura.

Y como sucediera con Pacheco, pero no tan tajante como este también confiesa cierta inferioridad de estilo del periodismo frente a la obra literaria clásica:

Dícese que es rebelde a la gramática, contrabandista de locuciones y palabras extranjeras, corredora de frases hechas, tomadas de ese idioma peculiar, o mejor dialecto de la política y de la mala oratoria parlamentaria [...] El estilo de batalla y de diario no es en verdad un modelo de bien decir. Tampoco puede serlo (*Ib.*: 33).

¹⁶¹ «Cuentos y estudios históricos; carcajadas de la musa festiva y lamentos del dolor poético, vulgarización de la ciencia, y crítica de las obras del arte, van incorporando en la prensa diaria la materia que era antes privativa de las publicaciones ilustradas» (*Ib.*: 28).

Pero pinacula su apartado del discurso en relación con la prensa, partiendo una lanza a su favor y es que sirve como instrumento de cultura popular, como necesidad social del mundo moderno. El periodismo es necesario y es influyente, y aunque no haya enseñado a leer a ningún literato ha «enseñado a leer a mucha gente que no sabía» (*Ib.*: 34-35).

c) *Isidoro Fernández Flórez*

Apenas unos años después de Sellés, en 1898, el periodista Fernández Flórez, más conocido por el sobrenombre de *Fernanflor*, volvió a traer ante el púlpito de La Academia la cuestión del periodismo literario. No pretendía ser su discurso un panorama teórico; dice que está «evitando un estudio serio de este difícil asunto; porque la índole de mi profesión y de mi genio no lo consiente. Haré, pues, una larga crónica, no un breve discurso» (Fernández Flórez, 1898: 4). Sin embargo hallamos que, como sus predecesores, también cree en la inferioridad del hacer periodístico respecto del literario dimanado de la imperiosa inmediatez del texto: «Ni aun ducho ya el periodista en las habilidades del oficio podrá escribir como maestro; no se le pide que escriba bien; se le advierte que escriba pronto. A este ejercicio atropellado del pensamiento y de la palabra, a este *sport* literario llegué yo —permitidme este recuerdo personal— cargado de libros viejos» (*Ib.*: 4).

Además realiza *Fernanflor* una vindicación de la lengua: «¡Si el culto de la lengua patria debe ser acto de verdad y de honor para todos, más debe de serlo para los que, como los literatos y los periodistas, vivimos de ella! [...] La primera condición del periodista es tener metido el castellano en la médula de los huesos» (*Ib.*: 8). Porque es con su buen dominio como se puede causar el *efecto* en el lector, si bien este parece estar reservado solamente al literato: «¡solo el literato es *efectista*; solo este puede ser *sensacional!*» (*Ib.*: 6).

Y en consonancia con su apuesta por el periodismo literario una de las cualidades de que debería hacer gala el neófito de la prensa es la de escribir versos, pues con ello desarrollará las dotes principales que se requieren en el oficio: «la concisión y el agrado» (*Ib.*: 10). Entiende la poesía como un ejercicio estilístico para el desarrollo del trabajo periodístico: «Hacer versos sirve para todo, menos para ser poeta. Ser poeta, es pensar en verso: versificar es cortar con guillotina la prosa» (*Ib.*), pero más adelante confiesa que «el verso da justeza y gusto y acentos musicales [...] y tiene, por tanto, los

hilos mágicos con que debe tejerse la literatura periodística: los hilos del color y de la luz» (*Ib.*: 11).

Incluso llega a sentenciar: «Para mí, en literatura, sólo hay que hacer dos cosas: hacer bien lo que está mal hecho y hacer mejor lo que está hecho bien. Como veis mi espíritu no es el espíritu del periodismo corriente» (*Ib.*: 16), y será en ese afán de saberse diferente —al periodista común—, donde veamos el epítome a su postulado: que el periodismo es literatura, pero no todos lo practican.

* * *

Aunque todavía más interesante que el discurso de *Fernánflor* sea la contestación de Juan Valera a este. Por un lado defiende que el periodista es un literato «de cierta y elevada clase» (Valera, 1898: 39), y por otra que «lo que distingue al periodista de otro cualquiera escritor, poco o nada tiene que ver con la literatura» (*Ib.*). Para el crítico andaluz la diferencia estriba primero en la frecuencia de escritura y segundo en su capacidad para influir en la opinión pública: es decir el periodista es el «literato que escribe con frecuencia o de diario o casi de diario en un pliego o grande hoja volante» (*Ib.*), y cuando esta hoja volante puede editarse en centenares de miles de ejemplares, poseerá una poderosa herramienta «para influir en la opinión, para modificarla o dirigirla, ya en buen sentido, ya en malo» (*Ib.*).

Y por último —y difiriendo también de Pacheco en si se puede publicar un libro reuniendo una colección de artículos—, va más allá y apunta que entre el periódico y el libro no existen diferencias literarias:

El libro es un medio de publicidad y el periódico es otro. De ambos medios se vale o puede valerse el escritor, pero no hay en realidad diferencia literaria entre ambos medios. De una serie de artículos se forma a menudo un libro, y de fragmentos o pedazos de un libro se hacen a menudo también no pocos artículos de periódicos como un libro puede publicarse de forma fragmentaria en el periódico (*Ib.*: 41).

Porque al final para Valera (y la *Real Academia*) lo que importa del escritor, sea o no periodista de oficio, es «el valer del escrito, prescindiendo de su extensión y de la manera con que está publicándolo» ya que el periódico simplemente es otro medio más de publicación de una obra literaria y no un género en sí mismo de literatura (*Ib.*).

3.4. LA FIGURA DEL PERIODISTA: DEL SACERDOCIO A LA PROFESIONALIZACIÓN.

Visto cómo aquellos académicos del siglo XIX vinieron a vindicar con más o menos énfasis el carácter literario del periodismo, y cómo un prohombre como Juan Valera reconocía el valor de la prensa como difusor de la literatura debido a su capacidad para llegar a más público, toca ahora ver quiénes configurarían aquella panoplia del oficio periodístico.

Lo cierto es que antes de la profesionalización del sector —es decir durante la centuria decimonona— lo que se pedía o deseaba de un redactor era una formación general para ejercer el oficio con pulcritud, de ahí que muchos de ellos fueran escritores periodistas. Así, no fue extraño ver cómo una parte de los redactores más preparados utilizaban la prensa como trampolín para dar el salto a la política. Esto se debió, en parte, a que los miembros que componían las élites —burguesía y aristocracia—, eran también aquellos que desempeñaban el arte de las letras y la política. Baste como ejemplos Luis José Sartorius (Presidente del Consejo de Ministros), Fernando Corradi (embajador), Agustín Esteban Collantes (ministro) y González Bravo (Presidente del Consejo de Ministros), todos ellos aparecidos en la *Galería de la prensa: colección de retratos políticos de los periodistas de España, hechos al daguerrotipo* (1846) de Juan Pérez Calvo, de cuyo título se desprende ya la intrínseca relación de ambas actividades en el comedio del siglo XIX.

En este orden Hauser señaló que «los valores literarios son considerados premisas obvias de una carrera política, y la influencia política es, con frecuencia, el pago de servicios literarios» (Hauser, 1969: 988), porque la profesión del escritor por sí sola tampoco parece que fuera una mejor alternativa en el siglo XIX, de hecho Fernando Araujo en 1905 testimoniaba cómo el hacer literario, apenas treinta años atrás, era usado —al igual que el periodismo— como vía para medrar en política:

La literatura no era aquí más que un pasatiempo de aficionados o una puerta de entrada en la carrera política. Juan Valera ha contado que su célebre *Pepita Jiménez* no le ha valido el precio de un traje de baile para su señora; la poesía hizo a Campoamor consejero de Estado y a Núñez de Arce ministro de Ultramar (Araujo, 1905: 163-164).

Baste recordar en España casos tales como Ros de Olano, Luis González Bravo, o Julio Burell, pasando por Donoso Cortés y Cándido Nocedal, Castelar, Cánovas, Sagasta, Pi y Margall..., que son tan solo algunos célebres ejemplos (Cantavella, 2013:

10). Y esta situación de literatura y periodismo como vía y no fin se mantuvo aproximadamente hasta el cambio de siglo, y tan fue así que en 1903 Modesto Sánchez Ortiz en su tratado sobre periodismo todavía abogaba por un cambio de situación:

El periodismo, como las otras profesiones análogas, no puede ser considerado como un medio, sino como un fin; ni estación de cruce para tomar el tren que más convenga, sino punto de llegada en donde encuentre el espíritu los elementos de su desarrollo y la satisfacción de sí propio (Sánchez Ortiz, 1903: 11-12).

Pero es que además este periodismo ejercido por grandes plumas que parecen intentar asegurarse «una influencia considerable y unos ingresos importantes» (Hauser, 1969: 988), se vio impelido por las permeables fronteras que se dan entre el oficio del escritor y el del periodista, y que en España al menos cuenta con una larga tradición: desde Larra con sus artículos de crítica, Mesonero Romanos con sus artículos de costumbres, Pedro Antonio de Alarcón con sus crónicas sobre la Guerra de Marruecos, pasando por Gómez Carrillo y sus crónicas parisienses; o por otros como Pardo Bazán, Galdós, Maeztu, Cavia, Azorín, e incluso hasta hoy día, si se quiere, con autores y reputados cronistas tales el quevedesco Pérez Reverte, el esteticista Luis Antonio de Villena, el castizo y elegante Paco Umbral o, incluso, el heterodoxo católico Juan Manuel de Prada; todos ellos son la evidencia de que el escritor, ayer y hoy, ha desempeñado su oficio sin renegar del que durante mucho tiempo ha sido, y es, el principal medio comunicativo: la prensa. Entendido así, y como afirma María Angulo: «España, pues, ha tenido y tiene entre sus hijos e hijas a brillantes literatos-periodistas, periodistas-literatos y *periodistas literarios*» (Rodríguez Rodríguez y Ángulo Egea, 2010: 10).

* * *

Ahora bien, ¿y qué pasaba con el resto de los redactores o periodistas que escribían las gacetillas, sucesos, anuncios, etc., y que solían trabajar asalariados de forma permanente (o casi) para el periódico? ¿Y con los repórteres que salían a la calle en busca de la noticia o las redactaban dando forma? Ellos eran los auténticos proletarios de la empresa.

Dado que durante el siglo XIX no se elaboraron manuales de periodismo que marcaran unas pautas, el redactor desarrollaría el oficio de forma totalmente autodidacta

e intuitiva. Baste solo fijarnos en el testimonio de una autoridad como Fernanflor para dar fe de ello:

No se necesita en realidad más que un rimero de papel y una caja de plumas. Después, hablar como persona civilizada y participar de las pasiones, de los errores y de las virtudes de todo el mundo. [...] De todos modos, ni aun ducho ya el periodista en las habilidades del oficio podrá escribir como maestro; no se le pide que escriba bien; se le advierte que escriba pronto (Fernández Florez, 1898: 4).

Ya comentamos cómo los grandes periodistas del siglo XIX, incluso defendiendo el periodismo como género literario, tendieron a tratar con cierto desdén el periodismo de noticias: trabajo cuya función no requería para ellos de un estilo cuidado. En este mismo sentido apunta Rodríguez Rodríguez que «al periodista se le encasilló como un hombre de medianías profesionales, un advenedizo que deambula en tierras habitadas durante milenios por los sabios y doctos (la escritura y los libros)» (Rodríguez Rodríguez, 2016: 88).

Como ya se mencionó anteriormente, durante gran parte del siglo decimono la labor periodística era vista por los escritores como un medio para ganarse el sueldo, pero no un fin.

Sin embargo a finales de la centuria decimonona comienza a cambiar la percepción con los nuevos modelos de empresa, y se acepta como un medio en sí mismo; esto repercutió directamente en lo que a la idea del estilo se tenía: una de las ventajas del texto periodístico vino en base a su ductilidad; ductilidad que Valera apuntó: «Y nada hay que no pueda insertarse con éxito en los periódicos, cuando la inserción es oportuna y atinada. La cuestión está en que venga a cuento o a pelo lo que se inserta, presuponiendo que no es malo o tonto, sino que es ameno o instructivo» (Valera, 1898: 42); por otro lado Alejandro Sawa consideraba que «no es el más insigne periodista el que escribe mejor, sino el que comprende y maneja mayor número de postulados intelectuales» (Sawa, 1907: 6).

Por tanto, resulta comprensible que algunos escritores considerasen que aquello que se escribía sin estilo, o bajo el ‘estilo periodístico’, era propio de reporters o gacetilleros; en la misma línea se postulaba también Rubén Darío que no dejó de ser indiferente al trabajo periodístico.

Hoy, y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir. [...] si os referís solamente a la parte mecánica del oficio moderno, quedaríamos en

que tan solo merecerían el nombre de periodistas los *reporters* comerciales, los de los sucesos diarios; [...] El periodista que escribe con amor lo que escribe, no es sino un escritor como otro cualquiera. Solamente merece la indiferencia y el olvido aquel que, premeditadamente, se propone escribir, para el instante, palabras sin lastre e ideas sin sangre (Darío, 1925: 219-220).

La temporalidad, es una característica de la escritura de los periódicos, y no solo en lo referente sino en el interés que pudiera producir en el lector (Rotker, 2005: 115), afirmación innegable si se tienen en cuenta las limitaciones y las presiones editoriales, amén de la velocidad exigida en las redacciones para escribir los artículos. Y para algunos recelosos escritores esto era censurable, recuerda Sawa en “El cuarto poder” que Flaubert llegó a sentir una repugnancia profunda por el periódico, debido a lo efímero y pasajero de sus textos, pues entendía que aquello importante un día, dejaba de serlo al siguiente (Sawa, 1907: 6).

La concisión en el escrito era la segunda característica de estos textos, dado el espacio limitado de las columnas; y sobre esto Valera incidía defendiendo que lejos de ser algo fácil y poco trabajoso, requería, bien hecho, de mayor técnica y laboriosidad que una redacción larga:

No falta quien imagine y crea que esto de escribir con estilo conciso y ligero es invención novísima, y que los antiguos, como gozaban de más vagar y reposo y no tenían en su vivir la agitación de la época presente, pecaban de difusos y hasta de pesados [...] quien escribe a escape, a no ser en raro momento de inspiración feliz, peca siempre de verboso, ya que para encerrar con claridad y orden muchos conceptos en pocas frases se requieren mayor tiempo y trabajo que para escribir difusamente. No lo recuerdo bien, pero creo que es de Talleyrand de quien se cuenta que compuso un despacho muy largo, y como alguien le advirtiese y le censurase de que lo era, Talleyrand dio por excusa que no había tenido tiempo para componerle más corto (Valera, 1898: 51-52).

Hay que comprender que la figura del *reporter* o periodista de noticias surgió «como consecuencia directa del lenguaje de las noticias telegráficas» (Rotker, 2005: 95). Había una idea, por tanto, de que el estilo periodístico se reiteraba en el lugar común, en el *clisé*, atentando contra la originalidad por actuar el *clisé* como una figura de estilo recurrente y manida. Es interesante la descripción que realiza el periodista Louis Veuillot sobre las características que debe tener un buen periodista, y que cita Azorín en su artículo “Los periodistas”:

El talento del periodista consiste en la prontitud, el rasgo, y ante todo, la claridad. El periodista no dispone más que de unas cuartillas y de una hora

para exponer el problema, batir al adversario y dar su parecer; si escribe una palabra que no sea eficaz; si escribe una frase que el lector no comprenda inmediatamente, ese periodista no sabe su oficio. Que se apresure, que sea límpido; que sea sencillo. [...] Pero nada de énfasis; sobre todo, que no caiga en la tentación de buscar elocuencia (citado por Azorín, 1976: 221-222).

Precisamente por esas características: prisa, limpidez, y sencillez, que están en oposición directa con el énfasis en el estilo, se pueden entender —que no compartir—, las ideas de Flaubert y otros procelosos escritores para con el hacer periodístico. Ahora bien, ha de quedar claro que en un artículo, noticia, u otro texto puramente periodístico lo que los define no es su intencionalidad artística, sino su posición dentro de la época; de ahí que la crónica acabara convirtiéndose, especialmente para los modernistas, en una nueva práctica de escritura adaptada a la prensa: «Porque terminó cambiando incluso la concepción de los *temas poetizables*: el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante, todo es capaz de convertirse en poesía pasado a través del alma del poeta» (Rotker, 2015: 117-118). Lorena Villalba apunta además cómo en el oficio del periodista se abusa de tópicos y expresiones comunes según la sección que ocupe el redactor: por ejemplo el gacetillero abusará «con mayor énfasis el empleo de estructuras y expresiones vacías y repetitivas» (Villalba, 2016: 87); en el caso del cronista de salón será la exageración en la descripción del lujo la nota característica (*Ib.*); en la crítica musical Villalba resalta por descripciones de Zamora y Caballero cómo estas adolecían falta de rigor terminológico, algo que también podía suceder en la crítica taurina como apuntamos en los casos de Mariano de Cavia o Moreno Godino del capítulo I —y no puede sorprender que de la crítica en la prensa se hicieran cargo en su mayoría aficionados y no expertos *per se*, sabiendo cómo funcionaban las nóminas y sueldo de los reporteros—; otros como el redactor de sueltos abusaba de la mofa y el escándalo; mientras que el parlamentario resultaba comedido y respetuoso (*Ib.*: 89).

Y si bien la profesionalización del periodista tardaría en llegar, ya en la primera mitad del siglo XIX podemos encontrar al menos los primeros catálogos que dan cuenta de la atención que iba cobrando el oficio en la sociedad: por ejemplo la *Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletistas y articulistas de Madrid* de Manuel Eduardo Gorostiza y Cepeda (1822), donde se realiza una serie de breves retratos de algunas de las figuras del periodismo del Trienio Liberal, o la más interesante *Galería de la prensa o colección de retratos políticos de los periodistas de España, hechos al daguerrotipo* (1846), donde se desarrollan cuatro semblanzas de

cuatro figuras señeras del periodismo y la política del momento, precedidas estas por una introducción donde se plantea ya alguno de los debates que el periodismo arrastrará toda la centuria: como por ejemplo sobre el estilo:

Creen algunos que el periodismo es un arma terrible con la que se hiere de muerte la literatura de un país. [...] Es verdad que una gran parte de las personas que leen, han estragado su gusto por la lectura de periódicos, y que esto ha llegado hasta el extremo de que lean con preferencia un párrafo picante y epigramático, que un artículo de fondo serio y razonado; pero ¿quién duda que cuando esgrimen su pluma los maestros en el arte, los artículos se leen como se leen los libros que merecen ser leídos? (Pérez Calvo, 1848: 21-22).

Juan Pérez admite incluso que el periodismo resulta nocivo para la pureza de la lengua, lo cual va en consonancia con otras opiniones de la época sobre la infravaloración del estilo periodístico, pero se muestra optimista a este respecto y achaca el defecto a la novedad de la actividad: «Ha nacido ayer, y no hay nada que comience por ser perfecto. En nuestro sentir, a medida que avance la civilización, su porvenir será inmenso» (*Ib.*: 24).

Y es que no podemos obviar que entre las copas destellantes de escritores periodistas había también toda una fronda de medianías que ocupaban, con no menos derecho, puestos varios en sus respectivas redacciones; medianías a las que ya José María de Andueza, en la colección *Los españoles pintados por sí mismos* (1844), dedicó unas líneas advirtiendo del intrusismo de aquellos jóvenes que sabiendo leer o escribir, pero con apenas formación, se creían con «derecho para aspirar al rango de literato-periodistas» (Andueza, 1844: 487). Además, a los ya consabidos atrasos de la alfabetización española, cabe sumar la falta de una industria de la prensa que promocionara la formación del periodista profesional (Mainar, 2005: 37). Esta situación lejos de solucionarse traspasaría la centuria y en 1901 Jerez Perchet advertía el mal endémico que el sector arrastraba:

Consiste, la mayor parte de las veces, en que un individuo *se siente* periodista; y si tiene algunas pesetas funda una revista semanal, excepto cuando carece de dinero y logra el ingreso en la Redacción de un diario [...] ¿Cuál es la base de todo esto? Ninguna; porque a ese hombre le faltan estudios; y aunque disponga de facilidad para escribir, no ha de valerle este requisito en la natural ambición de aparecer como literato y de adquirir *personalidad*; esa personalidad que equivale al *exequatur* del mérito reconocido (Jerez Perchet, 1901: 23).

Porque el periodismo durante buena parte del siglo XIX se concibió, por necesidad o deficiencias de la profesionalización, más en una suerte de sacrificado sacerdocio donde los implicados, precariamente remunerados¹⁶² se entregaban en cuerpo y alma a la labor por una causa: «Nada hay de baladí ni despreciable para un *reporter* que se persuade de lo trascendental de la misión que tiene que cumplir. Pero la supremacía, en sacerdocio tan sublime, corresponde al que con especialidad se ocupa de la política [...]» (Blanco Asenjo, 1888: 122).

Y lo cierto es que aquella idea romántica todavía perviviría paradójicamente, en algunos de los primeros tratados modernos sobre la materia, como pueden ser los de Jerez Perchet con *Tratado del periodismo* (1901)¹⁶³, o Modesto Sánchez Ortiz con *El periodismo* (1906)¹⁶⁴. Sin embargo, también en el último tercio del siglo XIX se produce un cambio de percepción del oficio, con la aparición del periódico de empresa, que tiende a desmitificar la enfática idea sacerdotal: «No es menos cierto que el público no considera a la prensa como un sacerdocio (hasta la frase se ha hecho ridícula y ha habido que archivarla)» (Gómez de Baquero, 1898: 1).

Y el mismo Sánchez Ortiz, pese a su ambigüedad romántica, supo apuntar una carencia fundamental del sector que debía subsanarse, y que pronto tomaría visos de materializarse:

No pido, desde luego, que el periodismo se convierta en carrera universitaria, regulada y autorizada por el Estado [...] Mi objeto principal ahora es señalar la necesidad de dar al periodista una preparación adecuada a sus funciones, como sucede ya en Estados de mayor cultura (Sánchez Ortiz, 1903: 18).

De esta suerte, y como si recogiera el guante arrojado por el periodista andaluz, en marzo de 1926, y al amparo del periódico católico *El Debate*, se creó finalmente la primera escuela de periodistas de España.

Esta escuela de periodistas promovida por *El Debate* obtendría un éxito creciente, pero la Guerra Civil dio al traste con aquella afanosa labor, prolongándose de tal suerte

¹⁶² El periodista *León Roch* sobre la precaria situación del oficio en 1850 apuntaba: «Los periódicos no pagan, o pagan muy mal, salvo la ‘Gaceta’, y hay muchos periodistas que dan el salto milagroso desde el almuerzo de un lunes a la comida de un jueves, sin tropezar en un garbanzo» (*León Roch*, 1927: 71).

¹⁶³ En Perchet pervive todavía la idea del periodismo como medio o escuela de donde han de salir los hombres llamados a regir el país, y en el cual se ejerce una labor instructiva y regidora para con el pueblo (Jerez Perchet, 1901: 13).

¹⁶⁴ Para Sánchez Ortiz el periodismo es como un sacerdocio «aunque se le niegue esa consideración [...] en cuanto es disciplina, perfeccionamiento, preparación del espíritu del hombre para la vida moral, en cuanto es propagación de la Verdad y del Bien» (Sánchez Ortiz, 1906: 9).

la precaria situación de los redactores ‘no especializados’ que servían para todo, y que, «a veces sin solución de continuidad en el trabajo», realizaban «una revista de toros y una necrología *muy sentida*» (Mainar, 2005: 192)¹⁶⁵. Lo cierto es que no puede extrañar que desde el periódico católico se abogara por la fundación de dicha escuela cuando tratadistas como Basilio Álvarez estuvieron precisamente encargados de su dirección, o plumas como las de Salvador Minguijón colaboraron en el medio.

Pero incluso entonces y de forma casi disonante con los tiempos, hallamos a personalidades del oficio que aún parecen mostrarse escépticos con la enseñanza del periodismo en escuelas; Azorín escribía en 1928, a colación del arte de contar:

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 o social. Y esa explicación —con su jerarquía de tonos y de valores— también es contar, relatar. ¿En qué escuela se aprenderá eso? [...] El arte del periodista no se puede enseñar en ninguna escuela; es intuición rápida y visión exacta de las cosas; todo lo demás —cultura, erudición, historia, sociología— son adherencias que no crean la aptitud innata necesaria (Azorín, 1976: 228).

* * *

Mas para concluir este apartado todavía cabría preguntarse: ¿Y qué cualidades destacaban o apuntaban estos tratadistas que debía tener el periodista moderno? Pues en el tratado de Jerez Perchet, por ejemplo, se mencionaba que el buen periodista debía hacer gala de mundología y saber guardar el secreto profesional (Jerez Perchet, 1901: 24-25)¹⁶⁶. En el caso de Mainar se puede resumir en que el periodista —a la moderna¹⁶⁷— debería centrarse en contar la noticia, los sucesos que ocurren tal como han sucedido (Mainar, 2005: 197), y aconseja no firmar los artículos en la medida que estos se hacen con prisa, sin atender a un estilo pulido amén de que piensa y escribe por cuenta ajena pero con responsabilidad propia (*Ib.*: 39). Sánchez Ortiz, a parte de poner en solfa que el trabajo periodístico necesita estar bien remunerado para compensar el esfuerzo y restituir su decoro social (Sánchez Ortiz, 1903: 13), apunta más adelante que

¹⁶⁵ Habrá que esperar a 1941 para que finalmente, y de forma permanente, se funde otra escuela similar bajo la advocación del Estado: la Escuela Oficial de Periodismo (Cantavella, 2013: 8).

¹⁶⁶ «Es indispensable que maneje la llamada *mundología*, tanto para las manifestaciones sociales de trascendencia, cuanto para las frívolas de otros actos; y en orden a estudios conviene que reúna conocimientos de Filosofía, ciencias morales y políticas, letras, idiomas y artes [...] El periodista debe sigilar lo que sabe, respecto de la información. Esta pertenece al periódico, y reclama todo respeto» (Jerez Perchet, 1901: 24).

¹⁶⁷ Según Mainar, solo con la aparición de los periódicos de empresa aparece el periodista profesional, pues solo sometido a las leyes de la competencia de mercado, se hace del periodismo un oficio (Mainar, 2005: 36).

el periodista debería ser garante de la justicia del periodismo y hacer gala de una energía moral, dominio de sus pasiones, inteligencia equilibrada amén de resistirse y no dejarse llevar por la codicia de los periódicos de empresa y el sectarismo de la prensa de partido (*Ib.*: 28-29).

Sea como fuere aquellos trabajos como el *Tratado de periodismo* de Augusto Jerez Perchet (1901); *El periodismo* de Modesto Sánchez Ortiz (1906); *El arte del periodista* de Rafael Mainar (1906); *Las luchas del periodismo*, de Salvador Minguijón (1908) o *El libro del periodista* de Basilio Álvarez (1912), además de marcar unas pautas que los preceptistas retóricos no habían hecho al actuar tan solo como «guardianes de una literatura canónica, entendida como expresión de elevada calidad lingüística, lírica y didáctica» (Rodríguez Rodríguez, 2016: 89), contaron a su favor aparecer en el momento más apropiado para el periodismo español, como ya advertimos antes, en plena transición entre un declinante modo de sentir el periodismo todavía bajo un halo romántico (el sacerdocio), y otro ascendente (el del profesional) dimanado del concepto de empresa relacionado con el entramado de los negocios del siglo XX:

Los primeros periódicos que empiezan a pagar decorosamente son los diarios de empresa nacidos ya en el siglo XX. Los que proceden del XIX, aun en el caso de los de gran circulación, mantienen hasta el final una redacción aún muy teñida de bohemia y picaresca y no retribuyen adecuadamente a los redactores, excepto a una o dos figuras. En los pequeños periódicos de opinión, sobre todo en los republicanos, campea la bohemia más astrosa, la que serviría de modelo a Valle-Inclán en *Lucas de Bohemia* (Seoane y Saiz, 2007: 162).

3.5. EL DESARROLLO DE LA PRENSA EN EL SIGLO XIX: DIARIOS Y REVISTAS

En torno a 1830 los periódicos españoles «se separa[n] ya decididamente del tronco común del libro y el folleto» (Seoane y Saiz, 2007: 96), comenzando a alborear cabeceras como el *Eco del Comercio* (1834), *La Abeja* (1834), *El Español* (1835), o *Revista Mensajero* (1835), que se caracterizaron por presentar un gran tamaño, una estructura de cuatro páginas, texto en varias columnas y secciones delimitadas, lo que las convierte de forma preclara en directas precedentes de los actuales formatos. Recién fallecido el monarca Fernando VII los liberales fundaron *El Mensajero de las Cortes* (1834) dirigido por el duque de Rivas, o *El Observador* (1834) de Alcalá Galiano; y los conservadores *La Abeja* (1834) considerado como el primer periódico romántico, aunque de corte moderado.

Una segunda revolución sobrevino hacia la década de 1880, cuando el aspecto amazacotado de las columnas comienza a dinamizarse para resaltar noticias sensacionales con grandes titulares (Seoane y Saiz, 2007: 141) y aparecen también los primeros precedentes del diarismo ilustrado, con eventuales dibujos estampados o «monos» en *El Globo* (1874) de Pedro Avial y en *Las Ocurrencias: Periódico popular ilustrado y político* (1884) de Esteban Collantes, si bien aún «sometidos a la lenta estampación de la máquina plana» (Gómez Aparicio, 1974: 184).

Merece la pena rescatar aquí el comentario de Francisco Pérez Mateos (*León Roch*), testigo casi directo de una época que ya advirtió aquella segunda transformación de la prensa en *75 años de periodismo*:

La gran transformación de la Prensa madrileña se inicia en el último cuarto del siglo XIX. Rápidamente desaparece el formato de los antiguos periódicos, con sus planas amazacotadas y columnas y columnas llenas de sueltos y gacetillas, sin que un sólo título interrumpiera la monotonía de la confección. Empiezan a surgir entonces las grandes titulares y las cabezas a doble columna; se clasifica el texto en variadas secciones, la confección cambia por completo, y el periódico adquiere su fisonomía moderna (*León Roch*, 1923: 252).

En los diarios cabría además hacer una diferenciación entre aquellos considerados de partido y opinión, puestos al servicio de un aparato, ideología o figura política relevante y los periódicos de industria. De los primeros volviendo al testimonio de *León Roch* se apuntaba acertadamente que...

La escasa duración de aquellos batalladores diarios, la inconsistencia de sus empresas y la escasez de sus medios, revelan bien a las claras su carácter. Eran aquellos periódicos no más que instrumentos de lucha y vehículos de ambiciones políticas, creados ocasionalmente para servir a una causa pasajera y muchas veces a bastardas pasiones, y desaparecidos luego, apenas realizado el propósito o la ambición que con ellos se perseguía. El periodismo, por tal causa, no era aún una verdadera profesión, como ha venido a ser luego, sino medio fácil de realizar aspiraciones políticas o de conseguir destinos (*León Roch*, 1923: 258).

Estos con el tiempo quedarían relegados por los de empresa, cuyos mayores capitales y aparente imparcialidad los posicionaba en mejor lugar para alcanzar al gran público, captar anuncios y, por ende, ampliar sus tiradas:

Así, los periódicos dejan de escribirse para grupos y banderías políticas, y se escriben para todo el mundo, sirviendo a los intereses del «gran público», a las conveniencias generales, aunque alguna vez, por ofuscaciones pasajeras, por ambición o por codicia, hayan derivado los nobles anhelos y las

ambiciones generosas hacia campañas lamentables, que el país pagó tan caras... (*Ib.*: 259).

3.5.1. Prensa de partidos.

Como acabamos de señalar los periódicos de las primeras décadas del periodo liberal son mayoritariamente de opinión y servían de altavoces a las facciones en disputa de un orden germinal y en composición, sin embargo hacia la década de 1860 y con el tiempo empezarían a ceder espacio a los periódicos de noticias supuestamente más imparciales debido a que no pedían cuentas a ningún político de turno; finalmente ya con el cambio de siglo la prensa de partidos quedaría básicamente circunscrita a ideologías extremas: anarquistas, obreristas e independentistas.

Apuntado esto, cabría ahora consignar algunas de las cabeceras más representativas de la centuria decimonona delimitadas por las tres grandes corrientes ideológicas de casi todo el siglo XIX: prensa moderada, liberal, y carlista, ya que los partidos obreristas y anarquistas hasta finales de la centuria fueron todavía muy minoritarios, integrados en mayor medida en las corrientes demócratas y republicanas antes de su descomposición tras el fracaso del Sexenio.

a) Tendencia conservadora-moderada

Entre los de tendencia moderada cabría apuntar *La Abeja* (1834-1836) fue uno de los primeros diarios que defendió El Estatuto Real (Seoane y Saiz, 2007: 94), dirigido por Joaquín Francisco Pacheco que llegaría a ser presidente del Consejo de Ministros en 1847. Entre su nómina de colaboradores hallamos a Bravo Murillo, Ríos Rosas o Donoso Cortés, de este dijo Gómez Aparicio que fue el periódico más inequívocamente romántico tanto en sus doctrinas como en su manera de exponerlas (Gómez Aparicio, 1967: 201).

El Herald (1842-1854) portavoz de las políticas moderadas de Narváez, estaba dirigido por un joven Sartorius de veinticinco años. Este Sartorius que con el tiempo acabaría siendo Presidente del Gobierno y Conde de San Luis, resulta el paradigma del periodista político, que se sirvió de la profesión para escalar socialmente. Destacaron en la redacción José Antonio Escobar, Ríos Rosas o García Tassara o Donoso Cortés que ejerció de corresponsal en París en 1842. Según Gómez Aparicio la mayor parte de sus editoriales fueron redactados por Sartorius, y como curiosidad fue de los primeros en insertar novelas largas en el folletín, por lo general traducciones del francés (Gómez

Aparicio, 1967: 289-290). El periódico —como Sartorius en el gobierno— cesaría con el triunfo de la Revolución de 1854.

La Época (1849-1936) —uno de los periódicos donde podemos encontrar la firma de Moreno Godino— fue de los más longevos: fundado por Diego Coello y Quesada que se encargará de dirigirlo hasta 1866, era heredero de *El Faro* y sufrió los recelos y trabas del Conde de San Luis, a la sazón Presidente del Consejo de Ministros e inspirador y propietario de *El Herald* (*León Roch*, 1923: 27). Se caracterizó por tomar una postura de centro dentro del ala moderada; *Kasabal* dijo de este periódico que «*La Época* quedó siendo siempre el periódico del hogar, y del hogar respetable y bien acomodado» (*Kasabal*, 1923: 66). Y si bien saludó la revolución de 1854 que hizo caer el gobierno de Sartorius, con la Unión Liberal de O' Donnell se convirtió en su más preclaro defensor. Además fue uno de los valedores de la Restauración con su director Ignacio José Escobar. Cabe destacar la colaboración de Ramón de Navarrete entre sus redactores que ya desde su primer número publicó una crónica literaria en su folletón (*Ib.*: 23).

b) Tendencia católica y carlista

El liberalismo conservador siempre se mostró propicio a la reconciliación con amplios sectores del carlismo, fruto de ello fue la integración en la vida pública de muchos de los militantes, y signo de esa integración surgiría en 1844 el primer diario netamente carlista *La Esperanza: periódico monárquico*, que resultó de larga vida pues alcanzó su publicación hasta 1873, y en las estadísticas de pago de franqueos de 1850 aparecía como el segundo de España, siendo además el primero en suscripciones de provincias (*León Roch*, 1923: 169-170.). Se caracterizó esta publicación por ser «periódico ideológico, político, polémico, y de cerrada oposición a la Revolución y al Régimen de Isabel II; *La Esperanza* hizo honor a su nombre, porque mantuvo inabatemente en alto una 'esperanza' que no vería nunca» (Gómez Aparicio, 1967: 326). Fundó este diario Pedro de la Hoz que en tiempos de Fernando VII fue director de la *Gaceta*. Supo aprovecharse de las moderneces del periodismo liberal contando con su propio folletín reservado para novelas o acogiendo la tan necesaria publicidad comercial para sufragarse.

La Regeneración (1855-1874), fue el órgano de los neocatólicos, que buscaban una alternativa más allá de la defensa partidista del carlismo. Fundado por el Conde de Cangs Argüelles, estaba especialmente interesado en crear un buen diario

implementando los recursos y material amén de atraerse a redactores sobresalientes católicos como Antoni Aparisi y Guijarro o Miguel Sánchez Pinillos. Su éxito fue tal que llegó a ocupar el segundo puesto en el pago de timbres para provincias en 1866, solo por detrás de *La Correspondencia de España* (Gómez Aparicio, 1967: 422), y eso que en 1886 pasó un crisis de redacción que apuntó estuvo de acabar con él. Acabaría virando al carlismo y tras el Golpe de Pavía sería suspendido, junto con otros periódicos carlistas, debido a la guerra.

El Siglo Futuro fundado en Madrid en 1875 acabaría en 1888 representando a los ‘integristas’, fanáticos tradicionalistas que con Ramón Nocedal a la cabeza discreparon del pretendiente don Carlos por supuestas connivencias con el liberalismo. Ese mismo año el carlismo oficial a instancias del rey y por vía de Luis María Llauder fundó *El Correo Español*, donde colaboraron entre otros el exquisito Marqués de Cerralbo, a la sazón representante de don Carlos en España y uno de los artífices de la reorganización del partido.

c) Tendencia progresista

Entre los primeros periódicos de tendencia liberal exaltada o progresista cabe mencionar *El Eco del Comercio* que gozó de una relativa larga vida —1834-1849— comparado con otros contemporáneos de su cuerda; se caracterizó en sus inicios por su oposición al Estatuto Real o al Regente Espartero. Gómez Aparicio dijo de él que «fue un alarde de acometividad en unos tiempos en que contaba infinitamente más la doctrina que la información» (Gómez Aparicio, 1967: 200) destacando aquí el procurador y periodista Fermín Caballero.

Pero sobre todo de este periodo sería *La Iberia* (1854-1936) el que mejor representaría la causa liberal progresista (e iberista), dirigido por Pedro Calvo Asensio hasta 1868; en él figuraron hombres de valía como Práxedes Mateo Sagasta que tras la muerte de Asensio se haría con la dirección y se serviría de ella para encumbrarse, otros fueron Ángel Fernández de los Ríos o Francisco Montemar, inmortalizados en una fabulosa fotografía que resulta epítome de una época y generación. Desde *La Iberia*, con Pedro Calvo Asensio a la cabeza, se promovió la iniciativa de coronar como poeta nacional al viejo Quintana, propuesta que sería bien recibida por la prensa e ilustres escritores como Hartzenbusch. Finalmente el hecho se produjo con la aquiescencia de Espartero y la Reina y resultó todo un hito de concordia entre los diferentes rivales políticos (Cambroner, 1972: 166-169).

d) Tendencia republicana

De la misma manera que había diferencias entre los partidos monárquicos, así también había discrepancias entre los republicanos, especialmente por los dos modelos de concebir la República: el modelo federal defendido entre otros por Pi y Margall o el unitario defendido por Castelar. Y Así también en la prensa republicana cabría mencionar varias cabeceras en las distintas corrientes:

Primero *La Discusión* (1856), que viviría tres etapas (1856-1866, 1868-1874 y 1879-1887). Su primer director y propietario fue el bravo Nicolás María Rivero, pero acabó cediendo la propiedad a Sixto Cámara que moriría cerca de Olivenza tras intentar una insurrección en 1859 (Gómez Aparicio, 1971: 56), sucediéndole su mujer hasta que Bernardo García a la sazón director de este y aficionado a firmar los artículos políticos de sus jóvenes redactores (Flores García, 1913: 109-110), se desposó con la viuda y se hizo propietario también (Pérez Roldán, 1999: 320). Durante la República se mantuvo en una posición intermedia entre el federalismo defendido por *La Igualdad* y el unitarismo de *El Pueblo* (Martínez Olmedilla, 1956: 145). Redactores del mismo fueron la ilustre poeta Carolina Coronado, Pi y Margall (que también ejerció de director antes de Bernardo García), Castelar, Eusebio Blasco, Estanislao Figueras, Luis Rivera o Roberto Robert (*León Roch*, 1923: 255). Flores García que trabajó como redactor en la época de Bernardo García lo definió como «un periódico republicano a secas, y en tal concepto representa la parte más numerosa y más sensata de la gran familia republicana» (Flores García, 1913: 115).

La Igualdad (1868-1880) como ya hemos mencionado cabecera del republicanismo federal, curiosamente su «inspirador preferente» fue José María Orense, marqués de Albaida, que aunque noble fue un histórico y furibundo republicano más célebre por sus chistosas ocurrencias que por su actuación política (Martínez Olmedilla, 1956: 149); figuraron allí plumas de la intelectualidad republicana como Pi y Margall o Roque Barcia, y gozó de tiradas de hasta 36.000 ejemplares distribuidos en el 80% de las provincias (Seoane y Saiz, 2007: 123). En mayo de 1869 se uniría a este el equipo de *El Amigo del Pueblo* periódico republicano radical de Pau Angulo, logrando así «el más completo conjunto de escritores revolucionarios de aquel tiempo» con Carlos Martra, Andrés Mellado o Nicolás Salmerón entre otros (Gómez Aparicio, 1971: 55).

El Pueblo, periódico segregado de *La Discusión* en 1860, lo funda Manuel Gómez Marín pero pronto será Eugenio García Ruiz —que llegó a ser Ministro al final de la

República (Cepeda Meneses, 1985: 13)—, quien lo diriga (Gómez Aparicio, 1971: 55). Se caracterizó este periódico por hacer gala de una «irreductible fidelidad a la República unitaria» en pugna con la corriente federalista (*Ib.*: 58), y por mostrarse renuente a cualquier tipo de concesión a la monarquía, de hecho el motejo de ‘cimbríos’ para calificar a los demócratas que aceptaron la monarquía en la Revolución salió de entre sus páginas (Cepeda Meneses, 1985: 36). También contó en su redacción con Roque Barcia y el marqués de Albaida (Pérez Roldán, 1999: 320)

3.5.2. Periódicos de empresa

Ya dijimos que hacia finales del siglo XIX el periódico de partido o de opinión había comenzado a entrar en franca decadencia debido al llamado periodismo de empresa o industrial. Esta nueva forma de concebir el oficio partiría en España de aquellas cabeceras que hacia 1860 se fundaron con un caracter eminentemente independiente. Se trataba de periódicos de noticias que con la Restauración, y amparados por el clima de relativa estabilidad política consolidaron su mercado (Seoane y Saiz, 2007: 131). Los autodenominados «independientes» (*Ib.*) —lo que no era óbice para tomar inclinación por una tendencia ideológica—, procuraron reflejar todos los aspectos interesantes de la vida dando cierta latitud a sus redactores y acudiendo a las autoridades de los bandos y partidos en demanda de información (Mainar, 2005: 36).

En la génesis de estos diarios independientes de noticias habría que comenzar citando *Las Novedades* (1850) de Ángel Fernández de los Ríos, con este se daría el pistoletazo de salida al nuevo tipo del periodismo informativo español que avanzando la centuria desplazaría a la prensa de partidos (Urquijo y Goitia, 1980: 14). Martínez Olmedilla le otorga el título de primer diario de noticias¹⁶⁸ basándose en que *La Carta* se reprodujo autográficamente hasta 1858, y no impresa como así lo hizo desde el inicio *Las Novedades*, dominaría el panorama de la prensa madrileña en sus primeros años (Martínez Olmedilla, 1956: 149-150), para desaparecer en 1872.

Le sigue por tanto *La Correspondencia Autógrafa de España* (1851), que a su vez partía de la *Carta Autógrafa* de 1848, la cual, más que un periódico, fue una suerte de servicio de noticias cuya reproducción se realizaba por medio de una prensa litográfica

¹⁶⁸ Fue *La Estafeta* (1836), empresa de Paula Mellado, el primer diario dedicado en exclusiva a dar noticias, realizado de forma casi artesanal con una prensa rudimentaria que compró Mellado (Gómez Olmedilla, 1956: 104); sin embargo fracasó la empresa porque «inexistente todavía el telégrafo, la información que publicaba era pobre, retrasada y desvaída» (Gómez Aparicio, 1967: 220).

y se servía después a los suscriptores (Seoane, 1983: 176)¹⁶⁹. Su director, Manuel María de Santa Ana, con una amplia visión comercial, dio un salto cualitativo y acabó creando *La Correspondencia de España* que llegaría a editarse hasta 1925. La importancia de Santa Ana se comprende al ser un prefigurador, y abanderado en ciertos aspectos, del periodismo de empresa: «Introdujo en España una serie de novedades como los reportajes, la publicidad comercial y los vendedores callejeros» (Sánchez Illán, 2001: 402).

El diario se caracterizaba por no adscribirse a ningún partido político, y su pretendida orientación liberal-moderada lo convertía en lectura apropiada tanto para conservadores como para liberales. Pasó a ser el primer ‘periódico de empresa’ que lejos de expedirse solamente por suscripción, como hiciera el resto, apostó por un sistema de ventas eminentemente callejero: «Se vendía en las calles por los que hasta entonces solo expedían los llamados romances de ciego o los fijos de la lotería» (Nombela; 1976: 109). Las noticias que publicaba pretendían ser asépticas, con él «la noticia adquirió [...] una importancia que venía siendo exclusiva de los llamados artículos de fondo» (*Ib.*), e introdujo otras novedades como la aparición de esquelas. En sus páginas, como no podía ser menos, las novelas de folletín también tuvieron cabida.

Roig y Bergadá, que escribió el prefacio para el pionero manual de 1906 *El arte del periodista*, dilucida algunas claves del nuevo modelo periodístico donde el gran capital y el desarrollo de las rotativas —que implementaron las tiradas— resultaron de suma importancia.

La rotativa con sus tiradas fabulosas y rápidas ha hecho nacer el diario de empresa, mejor diríamos, ha traído la industria del periódico. Búscase en ella el empleo de capitales y el logro de un lucro comercial. Por este motivo es este periódico el que más cuida de alcanzar y conservar el favor del público, tratando todos los asuntos con un gran espíritu de justicia y con una imparcialidad e independencia de que no pueden disponer los llamados diarios de partido (Roig y Bergadá, 2005: 22-23).

Como dato objetivo de la importancia del modelo industrial baste apuntar los datos que arroja Rueda Laffond respecto al número de ejemplares tirados por las principales cabeceras a la altura de 1880: «*La Correspondencia de España* o *El Imparcial* superaban los 40.000 ejemplares. *El Globo* y *El Liberal* superaban los

¹⁶⁹ También *León Roch* apuntaba que aquellas hojas más que con un periódico tenían que ver con un servicio de noticias semejante a las Agencias Fabra y Radio, de la cual se servían los periódicos, Ministerios, Sociedades y Círculos suscritos para utilizar sus noticias (*León Roch*, 1923: 35 y 48).

25.000. El resto de las cabeceras se situaban en cifras sensiblemente inferiores» (Rueda Laffond, 2001: 79). Si bien eran estos datos ínfimos comparados con los de los países del entorno —Francia y Gran Bretaña huelga decir—. Algunas carencias tecnológicas de nuestra industria periodística las subraya el periodista y profesor Miguel Ángel del Arco al indicar cómo, aún a fines de siglo, la mayoría de los periódicos se tiraban en máquinas planas «lo que hacía que no se pudiera superar en ningún caso las cuatro páginas» (Arco Bravo, 2013: 224), apuntando además que hasta 1895 no se importó la primera linotipia por *El Imparcial*, que permitía implementar la composición de textos de forma automatizada (*Ib.*).

Y pese a que este proceso de cambio y renovación fuera más lento que en otros países, no es menos cierto que poco a poco los hombres de letras se fueron adaptando a la situación del mercado. Así, junto al nuevo modelo de prensa comenzaron a asociarse también grandes nombres, que harían un nuevo tipo de periodismo «bien extraídos del elemento puramente literario, bien como hombres de empresa y periodistas simplemente» (Acosta Montoro, 1973, t. I: 261). Para Acosta Montoro, por ejemplo, fue Pedro Antonio de Alarcón el primer prototipo de corresponsal español, merced a sus crónicas sobre la campaña de Marruecos publicadas como suplemento por el *Museo Universal*, y que se compilarían en *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859) llegando a vender 60.000 ejemplares (*Ib.*: 261). Le seguiría como paradigma Núñez de Arce, futuro ministro de Ultramar, por las crónicas sobre dicha guerra que envió al periódico *La Iberia*. Por tanto, con estos dos autores nos encontramos ya en el alborar del moderno reporterismo de guerra español.

* * *

Pero antes de proseguir con las cabeceras de los periódicos modernos, cabe hacer un parentesis por nuestra parte y dedicar unos renglones a cómo el desarrollo de la tecnología del telégrafo contribuyó sobremanera a la difusión de noticias, sin el cual nunca habría sido posible. Seoane explica de qué manera «junto a las noticias extraídas como antes de los periódicos de provincias y del extranjero, o enviadas por el corresponsal del periódico, aparecen las noticias acabadas de recibir por telégrafo» (Seoane, 1983: 175). El telégrafo óptico, que no pasaba más que por unas torres de vigía estratégicamente colocadas para ser visibles entre sí, se inauguró en 1831 para unir Madrid con las residencias reales de La Granja y Aranjuez; pero sería el eléctrico el que revolucionaría las comunicaciones permitiendo enviar información de lugares lejanos

instantáneamente y haciendo posible, por tanto, el desarrollo de un periodismo telegráfico capaz de ofrecer actualidad informativa¹⁷⁰: sus tres primeras líneas unieron hacia el medio siglo la capital con Irún, Barcelona y Sevilla respectivamente (Gómez Aparicio, 1967: 353-354).

Al socaire de dichos cambios, además, asistimos a la creación de las primeras agencias de noticias nacionales. Una ellas, obviando la primitiva *Carta Autógrafo*, creada por Nilo María Fabra bajo el nombre de *Centro de Corresponsales*; y unos años después (1870), con el nombre de *Agencia Fabra*, acabaría absorbida por la multinacional francesa Havas vinculándose así a la *Federación Internacional de Agencias Telegráficas* (Sánchez Illán, 2001: 195). Si sumamos a tales hechos el avance imparable de la red de ferrocarriles y su utilización en el transporte de correos, que implementó la difusión más allá de sus centros de impresión (Seoane y Saiz, 2007: 115); o el del pujante modelo mercantil donde el gran capital acabaría interviniendo, pues «la prensa se convierte en una industria que requiere grandes gastos con los que garantizar su duración» (Sánchez Illán, 2001: 401), se comprende cómo el impacto de la Revolución industrial —empujada por la máquina de vapor y la electricidad—, dio alas al ascendente papel que jugó el periodismo en la incipiente cultura de masas, y, no menos importante, en su función clave para la cohesión nacional de los países hasta la irrupción de la radio¹⁷¹.

* * *

Y ese contexto de bullentes avances industriales y técnicos, se fueron consolidando algunas de las principales cabeceras periodísticas del momento. *El Imparcial* de Eduardo Gasset fue de las más señeras: se fundó en 1867 con una clara vocación de empresa, representando un intermedio entre el periódico político y el informativo. Cabe mencionar de *El Imparcial* (1867) que fue el primero en usar una rotativa conocida en España en 1875, se trataba de una “Marinoni” (Gómez Aparicio, 1971: 251). Adscrito ideológicamente al liberalismo que lideró la política nacional durante el Sexenio (1868-74), con la Restauración borbónica se convirtió en rival de *La*

¹⁷⁰ Como curiosidad en 1850 apareció *El Telégrafo: periódico de noticias*, que amparado por la nueva tecnología pretendía ofrecer noticias de la más rabiosa actualidad, sin embargo fracasó su empresa estrepitosamente pues apenas superó los cuatro meses de andadura (Gómez Aparicio, 1967: 354).

¹⁷¹ Pese a los innegables avances, cabe matizar que en España se dejaron notar menos debido al endémico retraso industrial que lastraba el país. Rafael Mainar todavía en 1906 se hacía eco de deficiencias en el servicio de telégrafos, correos..., o de otros más modernos como el teléfono que podían ser, y lo eran, utilizados por las redacciones (Mainar, 2005: 215-219).

Época, órgano del ministerialismo canovista (*Ib.*: 250). Además contó en su haber el prestigioso suplemento cultural de *Los Lunes*: «Máxima aspiración de todo escritor» (Seoane y Saiz, 2007: 133).

De aquel surgiría por escisión el *Liberal* (1879), cuando algunos miembros de la plantilla no toleraron que el dueño de *El Imparcial* transigiera con la corona de Alfonso XII; así que Fernanflor junto con Luis Polanco (otrora director de *El Imparcial*) lideraron la marcha; destacó *El Liberal* por su apertura a los sucesos sensacionalistas, dar gran espacio al folletín, su suplemento literario de *Entre Páginas* publicado los miércoles y domingos, así como por haber introducido los anuncios económicos o por palabras como forma de financiación (Gómez Aparicio, 1971: 410, 412-13).

Otros egregios periódicos de empresa fueron el *Heraldo de Madrid* (1890), el más leído de la noche bajo la dirección de Augusto Suárez Figuerola y de tendencias demócratas y casi republicanas; o *El Debate* (1910), fundado por Ángel Herrera, que fue exponente de la prensa católica y uno de los primeros donde, como antes se mencionó, se abogó por la profesionalización del *reporter*.

Todo este proceso de modernización culminaría —bajo la dirección de Miguel Moya—, con la creación en 1906 de la *Sociedad Editorial de Autores* o ‘Trust’, fusión de los tres grandes diarios *El Liberal*, *El Imparcial* y el *Heraldo de Madrid* —y otros de provincias— para imponerse en un mercado cada vez más competitivo, ante la creciente estrategia de sindicación mercantil a que las grandes empresas tendían con una clara intención de control monopolista.

Lejos empezaban a quedar ya aquellos tiempos donde:

Hasta entonces [ca. 1872] para fundar un periódico no había más que un medio: contar con un político importante que tuviera a su devoción un banquero; [...] Todavía no se conocían los *trusts* americanos que se han europeizado. [...] Y si en Francia, Inglaterra y Alemania los más afamados periódicos eran publicados por compañías financieras o por comanditas, en España, donde tantas sociedades de crédito se habían fundado y habían desaparecido con los ahorros de los que juzgaban posible que sus capitales produjesen un 10, 15 y hasta un 20 por 100, no se había pensado que uno o más periódicos podían ser objeto de una explotación análoga a la de una fábrica, una granja o una mina (Nombela, 1976: 805).

3.5.3. Prensa satírica

Recoge una larga tradición española dada a combatir el poder más «con las armas del sarcasmo y del ridículo que con el razonamiento [...]» (Gómez Aparicio, 1973: 60).

Y lo cierto es que en una España adoleciente de verdadera libertad de información durante casi todo el siglo decimonono, y con una sucesión de gobiernos cambiantes y grupos opositores conspirando los unos contra los otros, cabe entender la popularidad de este tipo de prensa, que actuó como vehículo idóneo para arremeter contra el rival.

Gutiérrez y Rodríguez la caracterizan como prensa de humorismo de trazo grueso y sintomática de aquellas sociedades insatisfechas con el *stablishment*, cuya tradición en España cabe remontar a épocas mediavales y renacentistas —como la *Crónica burlesca del emperador Carlos I* de Francesillo de Zúñiga—, pero ahora implementada con el desarrollo de la impresión (Gutiérrez Sebastián y Rodríguez Gutiérrez, 2006: 201-203). Y si bien es cierto que antes del triunfo liberal menudearon periódicos de esta índole los cuales sirvieron de sátira combativa durante la Guerra de la independencia véase *La Abeja Española* de José Gallardo o durante el Trienio Liberal como *El Zurriago* de Felix Mejía y Benigno Morales entre otros (Seoane y Saiz, 2007: 82), será en el periodo romántico cuando este tipo de publicaciones comiencen su fructífera andadura prodigando gran número de cabeceras —aunque en general de escasa vida, y ligadas a las circunstancias—.

Por sus títulos Gutiérrez Sebastián ha identificado una tendencia a la relación o hermanamiento de las revistas satíricas que se pueden clasificar en cuatro grandes series. Véase la serie de los eclesiásticos (*Fray Gerundio*, *Padre Cobos*, *Fray Supino Claridades*, *Fray Tinieblas*, etc.); la serie de los tíos (*El Tío Fidel*, *El Tío Camorra*, *El Tío Macaco*, *El Tío Crispín*, etc.); la de los animales (*El Murciélago*, *El Cínife*, *La Cotorra*, etc.); y los de tipo oportunista como *La Gorda* y su opuesto *La Flaca* en clara alusión a *La Gloriosa* (Gutiérrez Sebastián y Rodríguez Gutiérrez, 2006: 203).

Un avance tecnológico del que se sirvió la prensa satírica a partir de la década de 1840 y que andando el tiempo acabaría por caracterizarla, serán las imágenes. En este caso *Fray Gerundio* fue una de las primeras publicaciones donde se hallan ya caricaturas de carácter joco-serio¹⁷² que sirven para subrayar el asunto del artículo (Fuentes Boix, 2011: 274).

Sea como fuere a los redactores de aquella turbamulta de prensa no les pasó inadvertido el poder de la imagen, y bajo la premisa de que una imagen vale más que

¹⁷² Mónica Fuentes identifica lo joco-serio como el elemento característico de las caricaturas de la prensa satírico-política del XIX y se caracteriza por ser una «mezcla grotesca de lo cómico y lo serio llegando, algunas veces, a rozar lo esperpéntico» (Fuentes, 2011 :270).

mil palabras poco a poco la caricatura fue cobrando protagonismo, especialmente hacia 1860, cuando las técnicas de impresión permitieron introducir de forma corriente el color por medio de las cromolitografías o «cromos», lo que ayudó incluso a cambiar la fisonomía de la prensa satírica, pues en sus páginas centrales empezaría a añadirse una gran imagen cromolitográfica sobre el tema o la cuestión principal (Gutiérrez Sebastián y Rodríguez Gutiérrez, 2006: 201).

Hecha la presentación y para comenzar citando ejemplos paradigmáticos de cabeceras, nada mejor que comenzar con *Fray Gerundio* que se publicó desde 1834 —si bien con interrupciones por causas diversas tales traslados de ciudad, enfrentamientos personales o decadencia de ventas— hasta 1842. Lo meritorio de esta publicación es que resultó obra de una misma persona: Modesto Lafuente. Y el éxito del semanario que comenzó publicándose en León —su ciudad natal— fue tal, que finalmente Lafuente optaría por trasladarse a Madrid en 1838 para proseguir con su exitosa labor, con el plausible objetivo de medrar en política, como tantos otros entonces, pues la sátira no dejaba de ser otra forma de practicarla (Fuertes Arboix, 2010: 18). Lafuente cuyos estudios en humanidades, teología y filosofía le dotaron de una gran cultura y ojo para comprender la sociedad de su momento, analizó en sus artículos los elementos políticos y sociales de aquellos primeros años del liberalismo en los cuales «el lector esperaba encontrar comentarios a las acciones del gobierno en boca de los personajes que daban cohesión a estos artículos: Fray Gerundio y Tirabeque» (*Ib.*: 19).

En plena efervescencia de la revolución moderada progresista del 54, y como reacción a esta surge el *El Padre Cobos*, que Según Gómez Aparicio se fundó a instancias del compositor Emilio Arrieta. Colaboraron allí varios redactores de *La España* como Navarro Villoslada o Esteban Garrido; también escritores como Adelardo López de Ayala o la misma Fernán Caballero (Gómez Aparicio, 1967: 472). En un principio no tuvo un carácter político, pero la animadversión de sus redactores a la coalición de Espartero y O'Donnell durante el Bienio les llevó a actuar de tal suerte. Sufrió por ello varias denuncias y supresiones y parece que leerlo en público a la vista de todos, era hacer alarde de moderantismo. Fue asaltado por milicianos sin uniforme en mayo de 1856, pero aún así prosiguió su andadura hasta la caída de O'donnell, con Narváez en el poder. Cándido Nocedal, a la sazón director del periódico, fue alzado con la cartera de Gobernación, con lo que *El Padre Cobos* dejó de publicarse.

Gil Blas, fundado a finales de 1864 por Luis Rivera y Manuel del Palacio, se publicó hasta 1872; se caracterizó por sus ingeniosas y caústicas sátiras, resaltadas especialmente por medio de la caricatura. Entre sus colaboradores destacaron ilustres escritores como Roberto Robert, Eusebio Blasco o Federico Balart. Ya vimos cómo aquí Moreno Godino colaboró con sus artículos madrileños y su parodia de crónica de viajes donde dejó lucirse a su pluma más observadora y chocarrona. Sufrió la revista varias veces denuncias y sanciones, amén de cambio de periodicidad que se trasluce en sus cuatro sucesivas épocas: 3 de diciembre de 1864 al 16 de junio de 1866; 4 de octubre de 1866 al 3 de noviembre de 1867; 7 de noviembre de 1867 al 31 de diciembre de 1871 (el periodo más brillante y donde participa Moreno Godino); y del 1 de enero de 1872 al 29 de septiembre de 1872. Volvería en 1882 pero ya sin fuerza, no pasando del año.

3.5.4. Las revistas ilustradas

Las primeras revistas gráficas seguirán modelos ingleses como *The Penny Magazine* (1832), *Saturday Magazine* (1833) y franceses como *Le Magasin Pittoresque* (1833). En sus páginas se recogen noticias de actualidad y sucesos internacionales como guerras, exposiciones, etc. Estas primeras publicaciones añadían en sus títulos la palabra *magazine*, o *magasin* (almacén) dando a entender su claro carácter misceláneo, y también del adjetivo *pittoresque* —categoría estética del romanticismo que hacía mención a aquello digno de pintarse¹⁷³—, ya que los textos vendrían acompañados de exquisitas ilustraciones —xilografías en el *Semanario Pitoresco* o litografías en *El Artista*— ayudando a los receptores a disfrutar con mayor fruición de su lectura (Seoane y Saiz, 2007: 98-99).

Por tanto será *El Artista* (1835) la primera revista española que presuma de incluir grabados de forma programática¹⁷⁴ con el «objeto de presentar a nuestros lectores una imitación del grabado en madera que han elevado a tan alta perfección los artistas ingleses y franceses» (Rodríguez Gutiérrez, 2011: 11). *El Artista* con un claro sentido elitista, comenzó su andadura el 5 de enero de 1835 gracias al empeño e ilusión de dos

¹⁷³ En España vemos que la voz ‘Pintoresco’ se recoge por vez primera en 1780 como «adj. Lo que toca, o pertenece a la pintura, o a los pintores. *Pictoricus*»; pero será en 1812 donde se varíe la acepción con el significado que atañe a las revistas románticas: «Adj. que se aplica a las cosas que presentan una imagen bizarra y digna de ser pintada. *Pictoricus*».

¹⁷⁴ Antes de *El Artista* y *El Semanario Pitoresco*, las ilustraciones en la prensa española habían aparecido de forma circunstancial, como en *Cartas Españolas* (1831-1832) o el *Correo de las Damas* (1833-1834) (Romero Tobar, 2010: 131).

jovencísimos Eugenio Ochoa y Federico Madrazo; su suscripción costaba 30 reales, frente a los 4 de *El Semanario Pintoresco* (Seoane y Saiz, 2007: 100) que había nacido bajo la premisa de «escribir muy bien» y «barato» (Anónimo, 1836: 3), por lo que indefectiblemente acabó fracasando ya que «aquellos dos artistas apuntaban demasiado alto: [y] el periódico resultaba superior a la cultura media del público» (Anónimo, 1904b: 11). Sea como fuere el final, la importancia de la revista es innegable para la época, pues aparte de su contribución a consolidar el romanticismo moderadamente liberal —Espronceda publicaría su ‘Canción del Pirata’ en el nº 4 de 1835—, se caracterizó por el novedoso uso de los grabados no ya como acompañamiento de los textos sino «de una parte consustancial de los artículos, poemas, biografías, narraciones, etc., que se ofrecían a los lectores en cada una de las narraciones» (Ferri Coll, 2011:247)¹⁷⁵.

La otra gran revista abanderada del romanticismo, y la más importante de su época, fue *El Semanario Pintoresco Español* (3 de abril de 1835), nombre hermanado con sus homólogas europeas y toda una declaración de intenciones, al que de hecho en el nº 1 de la revista alude explicando que «los almacenes pintorescos, pueden considerarse como el compendio de la Europa científica y literaria en el siglo actual» (Anónimo, 1836: 4-5) y más adelante atendiendo al uso de la imagen por medio de grabados que «solo cumpliríamos una parte de nuestra intención si no hubiéramos procurado dar a nuestro Semanario la misma forma *pintoresca* de los publicado en Francia e Inglaterra» (*Ib.*: 5).

La publicación fue dirigida primero por Mesonero Romanos, hasta 1842, y le sucedieron otros como Gervasio Gironella, Francisco Navarro Villoslada y Ángel Fernández de los Ríos:

Hace gala el *Semanario* en todo de un espíritu mesurado, prudente, pequeño-burgués, alejado de toda estridencia como el propio Mesonero, que lo dirigió desde su fundación hasta 1842. Como suele ocurrir, el declarado apoliticismo de la revista era en realidad conservadurismo (Seoane y Saiz, 2007: 99).

¹⁷⁵ Romerto Tobar que también ha estudiado la relación entre el grabado y los relatos de las revistas románticas, indica que pese a que en *EL Artista*, debido al sistema litográfico, las láminas iban separadas del texto, y en *El Semanario*, por la impresión xilográfica, junto a este, ambas coincidían en lo fundamental: «La intuición básica de la correlación entre texto y grabado [...] de ambos procedimientos» (Romero Tobar, 2010: 132).

Aquel supuesto apoliticismo, por tanto, sumado a la manifiesta finalidad divulgativa, fueron características patentes de este tipo de prensa romántico-costumbrista, consumida preferentemente entre la burguesía española a partir del segundo tercio del siglo XIX. En esta mimesis costumbrista de la que participan tanto los géneros literarios como pictóricos, será donde mejor se proyecte el ejercicio de autoafirmación burguesa emergente, pues se descendía de los grandes temas un tanto exagerados del primer romanticismo, a los de la vida cotidiana, «a la esfera de sociabilidad burguesa y de las clases populares [...] persiguiendo los valores que se creen auténticamente españoles» (Peñas Ruiz, 2011: 628).

A partir de entonces otras revistas seguirían la estela de *El Semanario Pintoresco Español*: «Desde 1843 a 1849 (*El Laberinto*, *El Ómnibus*, *La Semana* y otras varias de menos duración), pero a todas vino a echar por tierra *La Ilustración: Periódico Universal* que fundó y dirigió —también— Fernández de los Ríos desde el 3 de marzo de 1849 hasta el 6 de julio de 1857» (Anónimo, 1904b: 12). El periodo dorado de las revistas ilustradas coincidió con el auge en los modernos sistemas de reproducción de imágenes; así, la galvanoplastia, la cincografía o, ya hacia 1890, el fotograbado, implementaron sucesivamente el panorama de las *Ilustraciones* (Vélez, 1996: 82)¹⁷⁶.

La Ilustración: Periódico Universal inauguró un tipo de revistas —tanto en formato como en contenido— que venía haciéndose en Inglaterra (*The Illustrated London News*) y Francia (*L' Illustration*) años atrás. Solo hay que ver cómo se citan en la editorial del número inaugural de la *Ilustración: Periódico Universal*:

Del primer número de la *Illustrated London News* al que acabamos de recibir hay una distancia inmensa: *L' Illustration* francesa está también lejos de ser lo que fue al principio: nosotros esperamos asimismo trazar nuestra marcha por el camino del progreso y de los adelantamientos (Anónimo, 1849: 1).

Este concepto de periodismo ilustrado se caracterizaba por ofrecer la información a través de la imagen y también por la incorporación del dibujo de actualidad (Seoane, 1983: 190), pero conseguirlo no resultó fácil, así lo reconocieron los redactores que se propusieron abordar el asunto: «En España hay además otro obstáculo más que vencer: el de la confección y rápida estampación del texto con las láminas, de modo que estas parezcan presentables» (Anónimo, 1849: 1). Y así será 1857 fecha clave para la edición

¹⁷⁶ Como ejemplo de esta modernización cabe mencionar *la Ilustración Artística*, cuyas imágenes estaban cuidadosamente trabajadas, primero a base de xilografías y galvanotipias y finalmente por medio de fotograbados (Vélez, 1996: 85).

y publicación de la revistas ilustradas decimonónicas, pues en aquel año desaparecieron las grandes cabeceras como *El Semanario Pintoresco* y *La Ilustración: Periódico Universal*, recogiendo su testigo *El Museo Universal* de la mano de los editores José Gaspar y Gaspar Roig, que venían de hacer su célebre *Biblioteca Ilustrada* (1851). *El Museo*, en un inicio quincenal, y más tarde hebdomadario, dio un salto cualitativo destacando por sus delicados grabados tomados tanto del extranjero como nacionales: Tomas Carlos Capuz¹⁷⁷, Bernardo Rico Ortega¹⁷⁸ o Valeriano Bécquer fueron tan solo algunos de sus más excelsos colaboradores. En *El Museo* también dejaron ver su rúbrica literatos varios de la talla de G. A. Bécquer, Gaspar Núñez de Arce, José Canalejas, Fernández y González o Pedro Antonio de Alarcón... Ya bajo el Sexenio democrático se iniciaría una nueva etapa en la historia del periodismo ilustrado, con la aparición de la gran revista de este género: *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921). *La Ilustración* vio la luz el 25 de diciembre de 1869, un mes después de que *El Museo* publicara su último número, precisamente bajo la batuta de Abelardo de Carlos que, tras adquirir la revista fundada por Gaspar y Roig, decidió refundarla incluyendo los últimos avances en imagen; para ello proyectó un nuevo formato donde primó la información gráfica de actualidad extranjera, la cual se mostraba por medio de imágenes adquiridas de sus homólogas europeas (Seoane y Saiz: 2007: 126). A *La Ilustración Española* le seguirán otras de la misma índole como *La Ilustración de Madrid* (1870-1872) cuyo primer año fue dirigida por Gustavo Adolfo Bécquer hasta su muerte, y donde M^a Pilar Sinués se encargó de una sección titulada ‘Modas’; o las catalanas *La Ilustración Artística* (1882-1916), *La Ilustración Ibérica* 1883-1898), y más adelante *Álbum Salón*¹⁷⁹ (1897-1907) o *Hispania* (1899-1902). De hecho en la propia revista *Blanco y Negro* a propósito de la labor educadora para la burguesía de las revistas ilustradas se llegó a reconocer la importancia de *La Ilustración*:

La Ilustración Española y Americana con sus dieciséis grandes páginas de texto y grabados, puede afirmarse que ha contribuido poderosamente a la cultura de la burguesía española, sabiendo alternar con gran acierto y con discreta medida la parte artística con la informativa, y el artículo de actualidad o la crónica semanal con el cuento, la poesía y el trabajo de erudición sobrio y nada indigesto (Anónimo, 1904b: 13).

¹⁷⁷ Carlos Capuz (1834-1899) consiguió la fama con sus trabajos en el *Museo Universal* y *La Ilustración Española y Americana*.

¹⁷⁸ Bernardo Rico (1825-1894) colaboró en revistas como el *Museo Universal* y en *La Ilustración de Madrid*, y llegó a ser director artístico de *La Ilustración Española y Americana*.

¹⁷⁹ En cuyo epígrafe aparecía escrito «Primera ilustración española en colores».

Pero todas estas publicaciones burguesas, concebidas como publicaciones recreativas, de actualidad, y con cierto lujo decorativo, amén de los avances técnicos invertidos para su edición, debido a su coste resultaban inasequibles para el público menos pudiente. Para los sectores letrados pero de escasos recursos, la opción más accesible pasaba por acudir a los conocidos ‘gabinetes de lectura’ donde se cobraba por ejemplares leídos; o entrar en los populosos cafés donde, tras pedir una consumición, tenían opción de leer la prensa allí ofrecida. No resulta extraño, que bajo tal panorama, ya en la década de 1890 otras revistas busquen ampliar su mercado con precios más populares como la también ilustrada *Blanco y Negro*¹⁸⁰, *Nuevo Mundo*, *Alrededor del Mundo*, etc. —todas ellas, unas más que otras, con un fuerte componente literario y recreativo— cubrieron el nuevo espectro social¹⁸¹.

3.6. LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA, «OBRA MAGNA» DE DOS EDITORES CON MUCHO PESQUÍ.

Los afamados editores Ramón Montaner Vila y Francesc Simón Font fundaron el 1 de enero de 1882 la que sería en palabras de Cecilio Alonso su «opus magna» la *Ilustración Artística*, que se publicó hasta el 25 de diciembre de 1916. No se concibió esta como una publicación que buscara competir en la calle con sus homólogas, sino que servía de acicate para fidelizar a los suscriptores de la colección *Biblioteca Universal Ilustrada* (Ruiz-Ocaña, 2004: 80); en su misma cabecera podía leerse: «Regalo a los señores suscritores de la Biblioteca Universal Ilustrada», y es que ni siquiera contaba con mancheta donde aparecieran los directores de la misma, como era habitual en la prensa periódica¹⁸². La realidad es que fue concebida como un objeto lujoso dirigido especialmente a un público; tal fue así que incluso durante sus primeros ocho años tampoco contó con publicidad en sus páginas.

La *Ilustración Artística*, junto con *El Salón de la Moda* y la *Biblioteca Universal Ilustrada*, hicieron aparición en sociedad justo en los años dorados de dicho tipo de

¹⁸⁰ La revista *Blanco y Negro* costaba dos pesetas al trimestre con periodicidad semanal, mientras que *La Ilustración Española y Americana* costaba diez pesetas y era decenal; así pues, aunque la primera pudiera resultar de inferior calidad como afirma Seoane, lo cierto es que alcanzó gran éxito, contando para 1904, con más de 25.000 compradores (Seoane, 1983:269).

¹⁸¹ Por ejemplo la suscripción trimestral en la Península de *Blanco y Negro* era de 2 pesetas, mientras que la de *La Ilustración Española* costaba 10 pesetas. El número suelto de *Blanco y Negro* costaba 15 céntimos mientras que el de *La Ilustración Ibérica* llegaba a 25 céntimos.

¹⁸² Será el investigador Eduardo Ruiz-Ocaña quien en su tesis doctoral desvele la identidad de los directores de la misma: apuntando así al periodista y escritor Manuel Angelón y Broquetas hasta su muerte (1831-1889), sucediéndole su hijo Manuel Angelón y Coll (1857-1924) desde entonces hasta el cierre (Ruiz-Ocaña, 2004: 81-82).

publicaciones —las dos últimas décadas del XIX—, cuando «se intensificó la dispersión geográfica de los periódicos ilustrados así como su especialización temática» (Alonso; 1996: 48). Los empresarios, instalados ya por aquel entonces en la nueva sede de la calle Aragón¹⁸³, después de haberse labrado un merecido éxito editorial con publicaciones tales *La Historia General de España* de Lafuente o *La Revolución francesa: el Consulado y el Imperio* de M. Thiers entre otras, todas ellas ilustradas por Gustavo Doré (Espasa-Calpe; 1927, t. 56: 412), se vanagloriaban justificadamente de la buena acogida de su revista haciendo gala de cómo sus grabados eran adquiridos por ilustraciones de otros países. Además de esto firmaron un contrato con *Le Monde Illustré* «para insertar reproducciones de las obras más notables de las exposiciones artísticas parisinas» (Álvarez; 2010:185).

La Ilustración se repartía en entregas semanales primero de ocho páginas, después de dieciséis, se imprimían los artículos a tres columnas; cada número comenzaba con el sumario y se estructuraba en secciones. Temáticamente se trataba de una revista ecléctica de divulgación y de entretenimiento dirigida al público burgués «acomodado y culto» (Ruiz-Ocaña, 2004: 92). En ella podían encontrarse igualmente artículos de arte y ciencia, reseñas y crítica pictórica, o artículos sobre artefactos técnicos tales la perforación de pozos instantáneos (nº 25), novedades en la máquina taquigráfica (nº 198), los preludios de la navegación aérea (nº 517), incluso instrucciones de experimentos caseros de física.

Comenzó denominándose *Ilustración Artística* hasta que en su número 210, incluyó el artículo y acogió su rubro definitivo de *La Ilustración Artística*¹⁸⁴ junto al marbete de «periódico semanal de literatura, artes y ciencias». De gran formato¹⁸⁵ rivalizó pronto con *La Ilustración Española y Americana* difundiéndose al igual que la madrileña tanto por el territorio nacional como por los países de la América española.

¹⁸³ Nos referimos al edificio obra del arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner (sobrino del primer propietario) y que actualmente es sede de la Fundació Antoni Tàpies. Fue allí donde gracias a las modernas maquinarias y su visión de expansión los Montaner y Simón se convertirían en auténticos referentes «de la concordia entre el arte y la industria, del deseo del trabajo bien hecho a partir de nuevos sistemas de reproducción y de la mecanización de la imprenta tradicional» (Vélez Vicente; 1996: XX). Ese pozo sin fondo de información que resulta la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana* destacaba en las entradas dedicadas a los dos socios la pericia artísticoliteraria y administrativa de Simón así como la profesionalidad en los talleres gráficos de Montaner. El primero llegaría con el tiempo a presidir el Instituto Catalán de las Artes del Libro y el segundo, por su contribución a la cultura patria entre otras cosas, obtendría el título de primer conde de Valle del Canet. Sea como fuere su labor para con el desarrollo de la cultura y las artes del libro español resultan hoy innegables.

¹⁸⁴ Para evitar confusión, y siendo que Moreno Godino comenzó desde el primer año, usamos para denominarla su título sin artículo *Ilustración Artística*.

¹⁸⁵ Primero contaba con un tamaño de 44x32 cm para en 1889 reducirse al más manejable de 40x29 cm.

Hasta el segundo semestre de 1890 no comenzó a incluir publicidad para financiar los gastos de impresión (*Ib.*: 97). Y sería tanta su popularidad que con el tiempo acabaría invirtiéndose el fin para el cual había nacido: «Siendo muchos los lectores que se suscribían más por la revista que por la propia *Biblioteca*» (*Ib.*: 88). Pilar Vélez destaca su imagen extraordinariamente lujosa y profusamente ilustrada, primero a base de xilografías o galvanotipos y después con fotograbados y fotografías. Además contó con ilustradores de primera fila tales José Cabrinety, Josep Triadó, Pujol Hermann¹⁸⁶ o Cutanda entre otros. Entre sus redactores más afamados podemos encontrar a Castelar con su serie de artículos “Murmuraciones europeas” estudiadas por Denis Rodrigues (AA. VV., 1996: 163-175), Emilia Pardo Bazán con su sección de artículos “La vida contemporánea” estudiados por Ruiz-Ocaña, José Echegaray con crónicas parisinas y madrileñas, las científicas a cargo de José Rodríguez Mourelo, etc.

Según la ficha biográfica de la Biblioteca Nacional a partir de su número de 25 de septiembre de 1883 empezará a publicar fotografías a través del sistema de fotograbado de Meisenbach, técnica que todavía estará muy lejos de preterir al tradicional sistema de xilografías, las cuales, según Eliseo Trenc, el público burgués seguía prefiriendo al considerar dicha técnica —reconocible por su entramado de líneas—, «más noble, más artística, más original que la imagen más neutra obtenida por el fotograbado» (Trenc. 1996: 208).

Como advierte Eduardo Ruiz-Ocaña la revista, por su calidad, estaba destinada al coleccionismo lo que justificaba que cada tomo anual de su colección incluyera un índice de autores y grabados del año vencido para su encuadernación.

3.6.1. La obra narrativa de Moreno Godino en la *Ilustración Artística*.

En la *Ilustración Artística* Moreno Godino comienza a colaborar cuando había pasado de largo los cincuenta años¹⁸⁷; estamos pues ante un veterano escritor que presumiblemente desde Madrid envía sus trabajos a la redacción catalana sin apenas interrupciones hasta el último año de vida¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Sobre Gastón Pujol Hermann, que también ilustró “El sol de la bohemia y sus satélites” para *Pluma y Lápiz*, véase la edición crítica de la misma novela publicada en 2013 por STI, nota nº 36 p. 29.

¹⁸⁷ El primer cuento “La momia de Pedro Azua” aparece el 7 de julio de 1882, aquí siendo cautos y ateniéndonos a la fecha oficial de su natalicio (1829), contaría con cincuenta y dos años.

¹⁸⁸ Entre 1887 y 1888 no aparece ninguna obra suya, y ya no será hasta 1901 cuando deje en blanco otro año, intuimos que coincidiendo con su estadía parisiense. Ya mencionamos que a partir de 1904 sus colaboraciones apenas son más que testimoniales hasta el mismo año de su muerte de 1907. Quizás los

A continuación, y para ofrecer una mejor panorámica del escritor madrileño en este medio, desglosaremos el número de trabajos que de cada género publicó en la revista catalana. Desde 1882 hasta 1907 publicó en la *Ilustración Artística* sesenta y uno cuentos, seis novelas cortas y una larga, diecisiete semblanzas, siete crónicas o artículos, dos efemérides, y siete traducciones del francés. Sobre estas últimas cabe puntualizar que hay tres cuentos de Jules Lemaître, uno de Antoine Albalat y otro de Claude Couturier respectivamente, también una *nouvelle* o novela corta de Jules Claretie, un *roman* o novela de François Coppée¹⁸⁹, amén de un breve ensayo o artículo del actor francés Benoît-Constant *Coquelin*.

Con respecto a las traducciones publicadas en la revista barcelonesa todas aparecerán acompañadas de dibujos. En este sentido la estudiosa M^a Rosario Álvarez apuntó que el semanario tenía por norma adquirir los derechos de publicación en España y, junto a estos, también incluía las ilustraciones originales (Álvarez; 2010: 186), algo que se ve a simple vista cuando reparamos en los dibujos que acompañan a las traducciones del escritor madrileño. Por otro lado es evidente que Moreno Godino vivía en ese preciso instante su época de gloria literaria: publicaba asiduamente en la prensa y revistas; en sus traducciones figuraba su rúbrica, algo que no siempre pasaba, salvo «cuando se trataba de reputaciones asentadas» (*Ib.*); y para más señas el 22 de marzo de 1890 protagonizó la portada del *Madrid Cómic*.

Por tanto el dato que se deduce de esta primera introducción es que Moreno Godino no solo colaboró de forma habitual con el nuevo semanario catalán¹⁹⁰, sino que también lo hizo bajo la presea de una fama asentada por los años del bagaje literario, que le llevó a recibir encargos de traducciones con derecho a plasmar su rúbrica sobre estas. La expansiva colaboración que Moreno Godino mantuvo con la revista barcelonesa puede entenderse por un mutuo interés ya que la *Ilustración Artística*, y el mercado editorial barcelonés, en general, parecía retribuir mejor que el madrileño a los

nuevos gustos del modernismo triunfante así como esos achaques de los que tanto se quejaba en las epístolas de los últimos años tuvieran muy mucho que ver (anexo de cartas).

¹⁸⁹ Moreno Godino publica estas traducciones entre 1890 y 1891. Ruiz-Ocaña apunta una tendencia que se consolidaría hacia 1900 donde la revista, precisamente a partir de la publicación de la novela traducida por Moreno Godino de F. Copée, “Toda una juventud” (1890) iría dando cabida a más traducciones que publicaciones originales españolas, debido en parte a criterios económicos, pues «solían ser mucho más largas que las de los novelistas españoles [...] y a Montaner y Simón les resultaba mucho más barato la compra de derechos de publicación de obras traducidas que el pago directo de manuscritos originales en castellano» (Ruiz-Ocaña; 2004: 550). Precisamente la última novela de Moreno Godino “Dos anónimos” se publicó en 1896.

¹⁹⁰ También Eduardo Ruiz Ocaña en su tesis doctoral advertirá cómo «de entre los escritores españoles destaca, con mucho, Florencio Moreno Godino» (*Ib.*: 550).

autores como así afirmaba Palacio Valdés en su artículo “El último bohemio”: «Preciso es confesar que la población de España que más está haciendo para procurar independencia al literato, beneficiando sus obras con habilidad, en la Península, explotando los mercados de América para nosotros cerrados hasta ahora, y arriesgando fuertes capitales en este negocio, es Barcelona» (Palacio Valdés, 1883: 57-59). Sobre tales retribuciones Ruiz-Ocaña desvela algunos datos sesgados, pero relevantes, del cobro de los trabajos en la *Ilustración Artística*, apuntando así cómo Moreno Godino recibió, por ejemplo, por la novela de cuatro entregas “¡Imposible!” 150 pesetas, siendo además sus honorarios por artículo de entre 50 y 160 pesetas (Ruiz-Ocaña, 2004: 539); cifra nada desdeñable habida cuenta de que el sueldo medio anual de un jornalero de la construcción madrileño, en 1890, era de 480 pesetas (Villa Mínguez, 1986, t. II: 287).

3.6.2. AL MARGEN DEL CUENTO: OTROS GÉNEROS PRACTICADOS POR MORENO GODINO EN LA *ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA*

La labor de Florencio Moreno Godino en la revista ilustrada fue pródiga y variada, vamos ahora a ver los trabajos que realizó para la gran publicación de Montaner y Simón, comenzando por aquellos géneros de menor presencia como el caso de efemérides, para ir ascendiendo por los artículos de costumbres y las semblanzas, hasta novelas y cuentos.

Efemérides

En enero de 1899, año primero tras el Desastre, cuando España se hallaba en pleno proceso de desmantelamiento de su infraestructura administrativa y militar de Ultramar, Montaner y Simón publicó su primer número como espléndido almanaque, concretamente un almanaque literario de 24 páginas a color, destinándose dos páginas a cada mes con texto y dibujo. Las ilustraciones vienen firmadas por J. Triadó M., (Josep Triadó i Mayol), y los textos (cuentos, efemérides, y artículos de circunstancia) están firmados en el siguiente orden por Pardo Bazán (enero y julio), *Kasabal* (febrero y agosto), Moreno Godino (marzo y septiembre), Eusebio Blasco (abril y octubre), *Kasabal* (mayo y noviembre), y Zamora y Caballero (junio y diciembre).

A Moreno Godino le asignaron la tarea de redactar dos efemérides dedicadas: la una al Motín de Aranjuez con fecha para el 19 de marzo de 1808, y la otra a la preparación de Revolución Española con fecha del 29 de septiembre de 1868. Como si de un ejercicio de historia comparada se tratara, en los breves textos el escritor

madrileño pone el acento primero en la huida atropellada de Godoy de palacio, escoltado a duras penas por unos fieles guardias de corps, para después reflexionar sobre la poca trascendencia del cambio de rey habida cuenta del avance de las tropas francesas por la Península; en el segundo caso esboza los prolegómenos de la Revolución del 68, relativamente reciente todavía y que dejaron huellas indelebles en la sociedad (AA. VV., 1899: 33).

Artículos

Identificamos dos tipos de artículo en la *Ilustración*, por un lado los de circunstancias, publicados para fechas festivas y señaladas cuyos títulos ya anticipan las mismas: “Nochebuena” (nº 469, 1890), “La víspera de Reyes” (nº 471, 1891), “Semana Santa” (nº 482, 1891), y “La romería de San Isidro” (nº 490, 1891), todos ellos se caracterizan por hacer gala de un estilo castizo donde se cuentan usos y costumbres del pueblo madrileño para tales festividades. Por otro lado tenemos artículos de ‘tipos’ madrileños, y más concretamente mujeres: “Tipos madrileños: La vendedora de pájaros” (nº 726, 1895), donde cuenta la labor de la tía Malicana (que vende pájaros vivos) y su sobrina Gervasia (que vende pájaros muertos), y “Tipos madrileños: La vendedora de paraguas” (nº 727, 1895) —ambos ilustrados por N. Méndez Bringa—, donde pone en relación el negocio ambulante de paraguas y relata la anécdota de una vendedora llamada Concha y un joven elegante algo achispado. Por último hallamos el extenso artículo “El torero: su vida y milagros” que consta de tres entregas, todas ellas con una cabecera magníficamente ilustrada por Daniel Perea, que versan sobre de la modernización del toreo en el siglo XIX, jalonado con anécdotas y curiosidades de algunos de sus mejores matadores, así como de ciertos aspectos ritualísticos en la plaza (nº 653-655, 1894).

Semblanzas

La semblanza es un género literario relacionado con el periodismo y que se caracteriza por el bosquejo biográfico del retratado. Género nuevo por aquel entonces incluso el propio Moreno Godino reflexiona y vierte su opinión sobre lo que él entiende que deber ser una semblanza:

La *semblanza* es un nuevo género literario especial y estereotípico que debe revelar o por lo menos reflejar el carácter, la vida íntima, la historia del corazón, los hechos y movimientos materiales del personaje que la motiva, para que sobre todas estas cosas juntas o por cada una de por sí deducir el ciclo trabajoso o esplendente, las gradaciones psicológicas por que ha tenido

que pasar y las causas predisponentes o congénitas de la labor científica, literaria o artística del que da a luz las producciones de su entendimiento y las lega a la posteridad (nº 831: 771).

La *Ilustración Artística* inauguró su sección de semblanzas con el nº 680 de 7 de enero de 1895, mientras que Moreno Godino se estrenaría en esta un mes después con la semblanza dedicada a G. A. Bécquer (nº 684). En total realizó diecisiete: trece de ellas publicadas en 1895, dos en 1897, una en 1899, y la última en 1903. Ruiz-Ocaña advierte que «la diferencia entre la fecha de la entrega de la colaboración y la fecha de su publicación puede oscilar entre un par de meses y cuatro años» (Ruiz-Ocaña, 2004:87)¹⁹¹; esto resulta evidente en algunas de las semblanzas posteriores a 1895; atendiendo a la fecha de las cabeceras ilustradas averiguamos que la de Luis González Bravo publicada el 22 de febrero de 1897, lleva fecha de 1895; la de Severo Catalina publicada el 20 de noviembre de 1899 en su cabecera aparece el año de 1895, y todavía más, la de Matilde Díez publicada el 16 de febrero de 1903, marca en la ilustración de su cabecera la fecha de 1894, ¡nueve años! Superando así con creces el dato aportado por Ruiz-Ocaña.

Sobre el estilo de Moreno Godino en la semblanza, si bien hace alarde de los clásicos retratos, parece inclinarse más hacia la descripción emotiva o etopéyica de la persona, que hacia la prosopografía: «Los poetas que sienten son desgraciados y su vida es corta: de estos era Bécquer. Poeta para sí propio, no buscaba el aplauso de la popularidad: su poesía era como la doncella principal y recatada que nunca debe exhibirse por calles y plazas» (nº 684: 772), o a lo sumo entreverada: «Severo Catalina reflejaba en su aspecto su maravillosa intuición y facilidad, por sus ojos vivos y penetrantes y por la airosa soltura de movimientos. Era atractivo en su trato y adorable en su vida de familia» (nº 934: 747). Sobre la extensión de estas semblanzas, suelen abarcar entre una y dos páginas, con una cabecera ilustrada y con retrato realizada por diversos artistas tales Javier Diéguez, Alexandre de Riquer y José Passos.

Los retratados pertenecen por lo general al mundo del arte y la política —sin ser excluyentes—, estos son G. A. Bécquer, Narciso Serra, Nicolás María Rivero, Zorrilla, Miguel de los Santos Álvarez, Pedro Antonio de Alarcón, Cristobal Oudrid, Emilio

¹⁹¹ Dicha costumbre de la dilatación de la publicación se deja ya entrever en la semblanza sobre Narciso Serra, cuando Moreno Godino transcribe una supuesta carta de Pérez Escrich donde este le hace saber que ha estado con Montaner y Simón y le han referido lo siguiente: «Como tú has escrito la semblanza de Narciso, los editores quieren que conste este rasgo de facilidad que tanto enaltece al autor de *El loco de la buhardilla*, a quien tanto queríamos todos» (nº 688, 1895: 182).

Arrieta, O' Donnell, Joaquín Gaztambide, Rafael Calvo, Francisco Arderius, Modesto Lafuente, Luis González Bravo, José María Pereda y Matilde Díez. En su estilo narrativo predominan la crítica y valoración de la obra del artista imbricada con el análisis psicológico por un lado, véase “Narciso Serra” (nº 688: 181-182), junto a la crónica anecdótica bajo el punto de vista del testigo directo que relata episodios vividos con el personaje en cuestión, véase “Nicolas Rivero” (nº 691: 227-228), Matilde Díez (nº 1103: 126), o cuya información conoce por segundas personas, véase O' Donnell (nº 707: 483-484), José María Pereda (nº 831: 771-772). En cualquier caso, Moreno Godino más que realizar una crítica objetiva del protagonista, incurre en escribir sobre la impresión que del retratado se ha formado, pues como apuntaba él mismo buscaba la excusa para después desarrollar, o esbozar, esos «hechos y movimientos materiales del personaje que la motiva» (*Ib.*).

*Novelas y nouvelles*¹⁹²

Por su extensión Moreno Godino, al menos, publica una novela propiamente dicha, que es “Dos anónimos: novela original”, la cual abarca una nada desdeñable cifra de catorce números: desde el nº 750 hasta el nº 763. Además de esta encontramos seis *nouvelles*, o novelas cortas, como “¡Fatalidad!: novela original” con cinco entregas, (nº 22 hasta el nº 26); “La caverna de la muerte”, cinco entregas, (del nº 115 al nº 119); “La caja de alerce” con cinco entregas, (del nº 158 al nº 162); “El ramo de margaritas” con cuatro entregas (del nº 232 al nº 235); “¡Imposible!: novela original” con seis entregas (del nº 474 al nº 479); y “Las dos banderas: novela original” con cuatro entregas (del nº 714 al nº 717)¹⁹³.

Estas obras son del género sentimental contemporáneo, aunque muestran diferentes matices: “Dos anónimos” desarrolla el asunto del adulterio; “La caja de alerce” juega con el enredo dramático; “¡Fatalidad!” muestra las diferencias sociales como obstáculo para el amor, “El ramo de margaritas” tiende al enredo de cariz cómico, “Las dos banderas” presenta la intransigencia paterna, y “La caverna de la muerte” se acerca a la novela de aventuras exóticas. Por tanto cabe afirmar que el tema amoroso para Moreno

¹⁹² Cabe mencionar que para diferenciar entre *novelas cortas* y *cuentos* en la producción de Moreno Godino, optamos por fijar su límite en cuatro entregas; así, aquellas obras de entre cuatro y seis entregas se considerarán como novelas cortas, mientras que las obras de tres o menos serán consideradas como cuentos. Por ejemplo ‘La caverna de la muerte’ (marzo y abril de 1885) con cinco entregas y ‘El ramo de margaritas’ (junio de 1886) con cuatro, entran dentro de la clasificación ‘novela corta’ mientras que ‘El tiesto de claveles’ (septiembre y octubre de 1885) con tres entregas todavía lo consideramos cuento.

¹⁹³ Hay una obra, “El último caballero: novela original” que pese a lo que reza en el subtítulo, por contar con dos entregas solamente, la incluimos en la categoría de cuentos.

Godino fue ese *refugium peccatorum* para desarrollar sus tramas novelísticas más populares.

* * *

Para concluir este apartado motramos desglosados los años y el número de trabajos, de todo género, que Moreno Godino publicó en la *Ilustración Artística*, con ello podremos tomar una mejor perspectiva de aquellos períodos más o menos activos en cuanto a colaboraciones:

Año	nº de obras	1892	5	1902	4
1882	3	1893	1	1903	4
1883	4	1894	3	1904	1
1884	2	1895	17	1905	1
1885	3	1896	6	1906	1
1886	2	1897	3	1907	1
1889	7	1898	2		
1890	11	1899	4		
1891	12	1900	3	22 años	100

Con estos datos observamos que en un total de 22 años Moreno Godino publicó el bonito número de 100 trabajos, destacando como los años más fértiles el trienio de 1889 a 1901 debido en gran medida a las traducciones, así como 1895 año de publicación de la gran mayoría de las semblanzas. Respecto a los menos abundantes, observamos que en 1887-1888, y 1901 no publicó nada. Desconocemos la causa del parón de 1887 —año donde no hallamos casi ninguna obra en otras cabeceras—, sin embargo en 1888 colabora de forma activa en *La Risa*, y el año 1901 podría explicarse por aquel último viaje a París que realizó invitado por un amigo; mientras que los años 1893 y el periodo final 1904-1907 cuentan con un solo título por año: para el caso de 1893 cabe justificarlo, en parte, debido a sus colaboraciones en la revista ilustrada madrileña de *La Gran Vía* entre septiembre y diciembre, mientras que 1904 y siguientes ya hicimos mención a su directa relación con el atropello, y el subsiguiente periodo de manifiesta decadencia de salud hasta su final.

CAPÍTULO IV. A CUENTAS CON EL CUENTO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

A continuación procederemos a establecer un estado de la cuestión sobre el cuento atendiendo primero a la evolución del término, que pone de relieve cómo el género ha sido interpretado a lo largo de la historia.

Realizaremos un repaso histórico del cuento prestando especial atención al siglo XVIII, cuyas últimas investigaciones aportan valiosísima información para comprender el natalicio de la narrativa breve ficcional como género literario moderno; el siglo decimonono, por razones obvias, lo subdividimos en dos partes, cuyo filo se halla en la década de 1860, momento triunfal de la nueva corriente realista. Y ya tras el estudio histórico le seguirá uno bibliográfico que pone el foco, principalmente, en aquellos trabajos o monografías que han girado en torno a la narrativa corta y su relación con la prensa, sirviendo como palanca de apoyo en este particular estudio, dando así relación del estado actual de la cuentística, especialmente desde los años noventa hasta el corriente siglo vigesimoprimer.

4.1. EL RELATO BREVE EN EL SIGLO XIX: *Terminología, definición, finalidad*

En español utilizamos la palabra *cuento* para definir una narración literaria de extensión más o menos breve (oral o literaria) y reservamos el de *novela* para narraciones extensas; esto no sucede así en otras lenguas romances como el italiano o el francés, las cuales utilizan la palabra *roman* o *romanzo* para calificar a la narración extensa y el de *nouvelle* o *novella* para la narración mediana, que en español no tiene equivalente salvo por el término poco ocurrente de ‘novela corta’. El caso inglés, quizás, se asemeja al español pues en dicha lengua se denomina a la novela larga como *romance* o *novel*, mientras que para la novela corta y el cuento literario no hacen distinción al calificarlos de *short stories*, reservando para el cuento tradicional el término *tale* (Baquero Goyanes, 1949: 58-59). A este respecto ya apuntó Leopoldo Alas cómo la terminología española resultaba engañosa y deficitaria pues unía lo que en otras lenguas serían novela corta y cuento: «En España no usamos para todo esto más que dos palabras: cuento, novela, y en otros países, como en Francia, v. gr., tienen *roman*, *conte*, *nouvelle* u otras equivalentes. Y sin embargo, el cuento y la *nouvelle* no son lo mismo» (Alas, 1893: 98). Un ejemplo que bien puede ilustrarnos tal opinión y demostrar lo deficitario de los términos lo encontramos en algunas obras de Moreno Godino,

publicadas en la *Ilustración Artística*, así en “¡Fatalidad!” (mayo-junio de 1882) con cinco entregas; “Las dos banderas” (septiembre de 1895) con cuatro entregas; y “El último caballero” (noviembre-diciembre de 1890) con dos entregas, todas ellas coinciden en llevar el marbete «novela original».

Pero volviendo a la evolución semántica de estos términos, en la Edad Media el sustantivo ‘cuento’ no era el predilecto para indicar una narración breve, prefiriéndose otros tales *fábulas, enxiemplos, apólogos, proverbios...*; por otra parte en el siglo XVI vendrá a incorporarse la palabra *novela* del italiano *novella*, para identificar a las narraciones cortas a la manera italiana. Miguel de Cervantes Saavedra tomó el modelo italiano de narraciones en prosa para denominar su colección de *Novelas ejemplares*, y en su prólogo afirmó: «Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son más propias, no imitadas ni hurtadas» (Cervantes; 2005: 52), con esto el escritor castellano venía a reivindicarse por haber creado historias totalmente originales, es decir de su autoría, y ejemplares¹⁹⁴, porque para él eran dignas de ser imitadas (Sieber, 2005: 14). Sin embargo el propio Cervantes incurrirá también en la confusión de términos, ya que pese a haber titulado a su colección *Novelas ejemplares*, en la dedicatoria al conde de Lemos, podemos leer: «Sólo suplico que advierta Vuestra Excelencia que le envió, como quien no dice nada, doce cuentos, que, a no haberse labrado en la oficina de mi entendimiento, presumieran ponerse al lado de los más pintados» (Sieber, 2005: XX).

Además, al cuento oral suele considerársele, al menos desde el siglo XIX, como el origen primitivo de la novela; así lo hace Narciso Campillo:

El origen histórico de la novela se pierde en la noche de los tiempos y hay que referirlo a las primitivas sociedades cuyos individuos satisfacían su curiosidad y su ansia por lo desconocido con los cuentos y tradiciones que desde época inmemorial habían ido pasando de padres a hijos. Posteriormente, bien fuese porque tales cuentos se hacían más complicados y difíciles de retener en la memoria, bien porque una civilización menos primitiva y ruda comprendiese el partido que de ellos podría sacar, dándoles convenientemente forma y perpetuándoles mediante la escritura, o por ambos casos juntamente, la novela pasa de la palabra al libro, se fija con carácter propio y constituye un nuevo género literario (Campillo, 1881: 223).

¹⁹⁴ Baquero Escudero nos advierte de que el título, que en última instancia sirve de vínculo de cohesión de los relatos al carecer estos del recurso de un marco común, sin embargo puede llevar a dudas «pues de manera muy cervantina, la ejemplaridad común a los relatos [...] no deja de ser ciertamente ambigua» (Baquero Escudero, 2011: 35).

Por ello se entiende que el término ‘cuento’ conviviera durante el siglo decimonono con otros términos, especialmente durante el romanticismo. No sería por tanto hasta finales de dicha centuria cuando acabara por imponerse el uso demarcativo de la narración breve. «Habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario en escribirse» (Valera, 1907: 8-9), Juan Valera con esta lapidaria sentencia corroboraba un hecho: que hasta épocas recientes se había tenido una casi nula conciencia del género.

En esta línea M^a Ángeles Ezama estudió cómo en los preceptistas epocales prevaleció la polisemia del término ‘cuento’ para significar tanto «el relato oral como el de carácter literario, sea en prosa o en verso» (Ezama Gil, 1995: 46). Se entendía entonces que el requisito básico para que dichos relatos fueran denominados ‘cuento’ debía ser que narraran una historia ficticia, independientemente de que esta fuera en prosa o verso¹⁹⁵. El pedagogo Hermenegildo Giner de los Ríos en su obra *Principios de literatura. Para texto de los alumnos de Retórica y Poética en los Institutos de Segunda Enseñanza* (1892), definía ‘cuento’ a partir de los siguientes rasgos:

Cuento consiste en la narración de un suceso real o fingido, adornado con galas de la fantasía. Generalmente, se toma como base algún suceso verdadero, más o menos desnaturalizado después por la ficción. Por esto se opone siempre en el lenguaje usual el *cuento* a la *historia*. Se escriben indistintamente en prosa o verso (citado en Ezama Gil, 1995:48).

Precisamente la investigadora M^a de los Ángeles Ayala colige al respecto de un artículo sobre los cuentos de este erudito, que hacia 1870 la voz *cuento* «ya no designa únicamente una narración fantástica, popular o infantil, sino que se aplica a nuevas modalidades de narración breve, como los que tratan de asuntos políticos, psicológicos, sociales, etc., (Ayala Aracil, 2001: 146).

Los títulos de los relatos de Moreno Godino resultan ilustrativos sobre esta confusión terminológica. Fueron 13 narraciones cortas¹⁹⁶, de un total de 67 (19’40%)¹⁹⁷,

¹⁹⁵ Por ello no puede extrañar que un escritor como Miguel de los Santos Álvarez denominara todavía en 1864 a sus *Tentativas literarias* como «cuentos en prosa», o que Pardo Bazán opinara que «*El tren expreso*, de Campoamor, ¿qué es, bien mirado, sino un delicioso cuento? Que se encargue otro prosista de quitarle la rima, y esencialmente no perderá mucho» (citado en Baquero Goyanes, 1949: 30).

¹⁹⁶ «La momia de Pedro Azúa: leyenda polar»; «¡Fatalidad!: novela original»; «El ciego de Bellver: tradición de las Islas»; «El enano de la princesa Hilda: leyenda oriental»; «Las dos banderas: novela original»; «La conciencia: cuento fantástico campestre»; «El poeta y la pastora: cuento»; «La corrida filantrópica: cuento realista»; «El último caballero: novela original»; «Tetuán: episodio de la guerra de

las que contaron con algún tipo de marbete que venía a aclarar la naturaleza o género del texto. Hallamos 4 títulos calificados como leyendas, otros 4 como cuentos, 3 como novelas, una tradición y un episodio. Algunos de estos marbetes evocan un origen romántico como «leyenda» o «tradición», o la referencia a «cuentos de antaño» en el caso de “Juan el bueno” que recuerda a los cuentos de Perrault. Sobre el origen se puede observar cómo “La momia de Pedro Azua” (1882) es tildado de leyenda polar para resaltar un presumible origen nórdico-marítimo, mientras que en la versión de “El blasfemo” (1903) no aparece dicho subtítulo, supresión indicativa de una tendencia descendente a la necesidad de calificar el género de los textos. En el caso de “El enano de la princesa Hilda: leyenda oriental” el carácter del marbete enfatiza su extrañamiento espacial y temporal, y por último para el cuento “Tetuán: episodio de la guerra de África” resalta justamente lo contrario, su carácter cercano e histórico. Otro particular es el de «cuento realista» que aparece en “La corrida filantrópica”, y que con humor parece cargar contra una costumbre taurina lo que justificaría el calificativo «realista». Además están aquellos que indican «novela original», consignados anteriormente, y que tienen doble valor semántico: primero porque recalcan tratarse de una obra original del propio autor, lo cual podría parecer un pleonismo hoy día, pero en aquella época habida cuenta de la cantidad de traducciones o reediciones en las distintas cabeceras no sucedía así; por otro lado también observamos que este marbete se reserva para aquellas obras de cierta extensión que consideraríamos nosotros *nouvelles*¹⁹⁸.

Pero es que además, y volviendo al estudio general, a esta falta de consenso en cuanto a su terminología (por ejemplo García de Arrieta los denominaba *romances*, *historietas*, *ficciones*, *apólogos*, y Pedro Felipe Monlau *cuentos*, *historietas*, *novelitas*, *anécdotas*, desacuerdo este en parte dado por el rápido desarrollo del género respecto de la crítica preceptista encargada de normalizarlo (Beltrán Almería, 1995: 22-23), había que añadir la disparidad de opiniones respecto a la función que debían cumplir en la sociedad: ya fuera de instrucción y adoctrinamiento como apuntaban M. de la Revilla y P. de Alcántara García y Giner de los Ríos (*Ib.*: 48), o de entretenimiento como creyera

África”; “Los treinta dineros de Judas: leyenda”; “Juan el bueno: cuentos de antaño”; “La última encarnación del diablo: leyenda marítima”.

¹⁹⁷ M^a Ángeles Ezama en su estudio del cuento periodístico finisecular computa aproximadamente en un 10% los cuentos que contaron con apoyo de algún tipo de marbete (Ezama Gil, 1992: 103), lo que nos indica que Moreno Godino dobló la práctica de su uso en dicha época.

¹⁹⁸ Aunque ha quedado fuera de nuestro estudio, no podemos dejar de señalar cómo la única novela extensa que Moreno Godino publicó en la *Ilustración Artística*, *Dos anónimos*, n^o 750-763, con catorce entregas, también se acompañó del marbete «novela original», lo que no hace sino apoyar nuestra afirmación.

Juan Valera con sus *Cuentos y chascarrillos andaluces*. Así y todo, la doble finalidad que dimana de los orígenes antiguos del género, no es incompatible, ya que la función recreativa y la aleccionadora pueden ir de la mano como reza el tópico horaciano *utile dulce*.

Para concluir este apartado conviene también aludir a la naturaleza proteica del cuento literario «susceptible de adoptar las más diversas formas y de convertirse en receptáculo de los más diversos contenidos» (Ezama, 1992: 14), ya fuera lindando con el artículo de costumbres (tan practicado por Moreno Godino), ya con el cuento folclórico, el poema en prosa, e incluso con el teatro (*Ib.*: 75-82). Esa capacidad proteica del cuento la justifica Beltrán Almería como producto de la modernidad surgida en el cambio de los siglos XVIII y XIX. Será entonces cuando el cuento presente suficiente madurez para desprenderse, o superar, estéticas atávicas anteriores —didactismo, hermetismo, folclorismo, y jovialidad festiva— (Beltrán Almería, 1995: 22-23), y tender así hacia la fusión con otros géneros¹⁹⁹. Precisamente Baquero Goyanes tras formular una definición del ‘cuento’ moderno en la obra de 1949²⁰⁰, apuntillaría esta subrayando la cualidad del ‘matiz’ como elemento característico del cuento en la época moderna, pues «solo una sociedad refinada, llena de experiencia, puede aprender a captar y expresar los matices» (Baquero Goyanes, 1949: 150).

4.2. ORIGEN E HISTORIA DEL CUENTO LITERARIO MODERNO.

Antecedentes inmediatos: siglo XVIII y principios del XIX

Si bien el siglo XIX supone la afirmación del cuento literario bajo el paraguas del romanticismo, no es menos cierto que los pródromos de dicho auge, según las más recientes investigaciones, deberían retrotraerse, cuando menos, a las últimas décadas del siglo XVIII. Y es que como sostenía Borja Rodríguez: «No podía ser que todo hubiera empezado en 1800» (Borja Rodríguez, 2004: 13). De hecho en su investigación ceñida al estricto ámbito del periodo dieciochesco, ya en 1764 —año de publicación de “El

¹⁹⁹ Este los clasifica en cuentos líricos, dramáticos, ensayísticos y novelísticos (Beltrán Almería, 1995: 23).

²⁰⁰ «El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata pues de un género intermedio entre poesía y novela, apresarador de un matiz semipoético, seminovelesco, que solo es expresable en las dimensiones del cuento» (Baquero Goyanes, 1988: 139). Pero él mismo matizará en su ulterior ensayo *¿Qué es el cuento?* que dicha definición no pretendía ser ni totalmente acertada ni inmodificable, pues respondía a un hipótesis concreta en la que ubicaba el cuento como género a medio camino entre la novela y la poesía (Baquero Goyanes, 1988: 139).

robo del Santo Sacramento”— observa la primera narración que pudiera ser considerada como cuento (*Ib.*). Por otro lado Marieta Cantos Casenave amplía su radio de investigación no solo a la prensa, que también, sino a pronósticos²⁰¹ (antes de su prohibición en 1767), misceláneas como *Tertulia de la aldea* (1768), *El café* (1792, 1794) y colecciones como el popular *Los mil y un cuartos de hora. Cuentos tártaros. Añadida la historia y aventuras de los siete viajes que hizo el famoso Sindad el Marino* (1796). Todo ello en un momento en que el ocio se concebía ya como diversión, por lo que parece que los escritores trataron de captar la atención de ese nuevo público lector menos interesado en el sermón —poco todavía pues el 90% de la sociedad era analfabeta—, primando textos livianos y amenos conscientes los editores de que «el rato de solaz dedicado a la lectura no es demasiado grande» (Cantos Casenave, 1998: 43)²⁰².

Y si bien Casenave subraya además el «continuo trasvase de material literario y, concretamente narrativo» entre periodistas y escritores» (*Ib.*: 31) de aquellas décadas, no es menos cierto que matiza el papel del cuento en la prensa, pues aunque reseñable para su particular historia, no pasará de ocupar un modesto espacio en líneas generales (Cantos Casenave, 2005: 32).

Por último cabe atender algunos aspectos de los cuentos dieciochescos que ya advertirán las nuevas corrientes románticas del siglo decimonono. Así, tomando como referente la *Antología del cuento español del siglo XVIII* (editorial Cátedra), de entre los cuentos de entretenimiento cada vez más abundantes, según llegamos al fin del siglo, observamos visos de las nuevas corrientes románticas en “El convaleciente y el sepulcro” (pp. 163-166) donde se percibe un ambiente gótico, encontrando allí el motivo romántico del ‘fastidio universal’ amén de un paisaje que se muestra en consonancia con las emociones desatadas del protagonista; en otros como “La peña de los enamorados” (pp. 257-273) será el asunto del amor pasional enfrentado al deber y con resultado funesto, lo que vemos; sin olvidarnos de leyendas medievalizantes como

²⁰¹ Además el hispanista Russell P. Sebold, que estudió los *Pronósticos* de Torres Vllarroel (1694-1770) advertiría en varias de sus introducciones la anticipación de lo que sería el género de costumbres, pues según este «dichas ‘introducciones’ toman la forma de aventuras más o menos autobiográficas, presentadas como cuadros costumbristas o trozos de novela, que se apoyan en la observación inmediata y descripción detallista de la realidad (material psicológico), en la narración y en el diálogo» (Sebold, 2009: 1).

²⁰² También Álvarez Barrientos en su artículo sobre la miscelánea *El café* (1792 y 1794) de Alejandro Moya, apunta cómo en tales espacios de sociabilización el público prefería «ya como oyente, ya como lector: obras breves, compendios, tratados cortos; conversaciones y no discursos» (Álvarez Barrientos, 2004: 72). Por tanto se evidencia que el tipo de obras que ofrecían misceláneas y periódicos —fuera de los campos de la erudición—, servían de apoyo para la función instructiva.

“Melusina: Novela maravillosa” (pp. 179-196) tan en boga en la centuria siguiente, así como también observamos cuentos de aventuras y corte orientalizante como “Ghulnaz” (pp. 218-225).

Por tanto, gracias al impulso de los primeros escritores periodistas en el desarrollo de la prensa —que ya advirtieron la aparición del nuevo público lector—, así como al hecho de que la brevedad del cuento facilitaba su publicación, el moderno lectorado comenzó a familiarizarse con este género (Cantos Casenave, 2005: 32); un lectorado que ya con la lectura íntima, ya con la lectura compartida en voz alta, consumió de forma generalizada por primera vez la narración corta. Además, la tendencia docente tan del agrado neoclásico, junto a su función recreativa, prepararon en el umbral del nuevo siglo al género para que dejara de ser un medio para un fin, y se convirtiera definitivamente en «una forma de expresión literaria más» (Borja Rodríguez, 2004: 47).

Y es que una de las características del cuento literario moderno se deberá a esa independencia: frente a periodos como la Edad Media o el Barroco donde el cuento se agrupaba en colecciones (*Decameron*, *Cuentos de Canterbury*, etc.) o se insertaban en novelas extensas como el *Quijote* o *El Guzmán de Alfarache*, el cuento al entrar en los umbrales del siglo XIX se transformaría poco a poco en «un refinado producto artístico, capaz de vivir con independencia» (Baquero Goyanes, 1949: 84).

El cuento literario en el romanticismo.

Mas pese al prometedor futuro de expansión, popularización y refinamiento, todavía faltaría al género recorrer una última travesía por el desierto, travesía que se extendería temporalmente por el primer tercio del siglo XIX. Porque el periodo que va de 1808 hasta 1830 supuso un verdadero erial en la producción nacional del género, y se debió directamente a los acontecimientos políticos que agitaron el país, incluyendo las severas leyes de censura que se promulgaron tras las derrotas de Napoleón (1814) y los liberales (1823)²⁰³. Fueron años de *política y silencio* (Rodríguez Gutiérrez, 2004: 140) donde o bien la censura apenas permitía que saliera a la calle alguna que otra gavilla de publicaciones banales, más allá de la prensa oficial, o bien cuando se pudo (Trienio Liberal), las mejores plumas se pusieron al servicio de la causa política, dejando preterido el cultivo de la literatura recreativa. Con semejante panorama, por

²⁰³ Por el decreto de 25 de abril de 1815 primero y Real Orden de 30 de enero de 1824 después, se prohibieron todos los periódicos del país a excepción de la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*, así como contados periódicos provinciales como el *Diario de Barcelona* (Seoane y Saiz, 2007: 75 y 87).

tanto, habría que esperar a la década de 1830, y la llegada del aún titubeante Régimen liberal, para que todo un hervidero de autores recogiera los frutos lentamente germinados de la centuria anterior (Baquero Escudero, 2011: 47).

Y con la llegada de los nuevos tiempos llegaron modernísimas revistas como *El Artista*, y, sobre todo, *El Semanario Pintoresco Español*, donde el relato corto al fin experimentó una pujante y nunca vista vitalidad que le allanó el camino a nuevas posibilidades «en todas las direcciones de la imaginación: del folclore a las situaciones reales, de la ficción a la historia, de la inocente invención para niños a los misterios horripilantes, de las costumbres cotidianas a las maravillas sobrenaturales, de la poesía al documento» (Anderson Imbert, 1959: 16).

Fueron los escritores románticos quienes, interesados en las raíces del pueblo y de la nación, tendieron a rescatar y reinterpretar la literatura popular para adaptarla a los nuevos gustos del lectorado:

El gusto arcaizante, propio de los románticos, podía explicar la utilización de términos asociados a los tonos e imágenes que se sentían como más o menos medievales, aunque no siempre lo fueran: véase *consejas* y *leyendas*. Cualquiera puede darse cuenta de que estas palabras no tuvieron empleo en la literatura medieval, y si los románticos las aceptan como antiguas fue porque para ellos importaba más la vaguedad anacrónica que cualquier empeño, precisión o propiedad histórica (Baquero Goyanes, 1992: 6).

Para el romántico las esencias nacionales había que buscarlas principalmente en las raíces medievales y cristianas y, por tanto, una de sus fuentes documentales era el folclore, vinculado a los orígenes de una etapa primitiva de la humanidad y forma pura de expresión del alma popular²⁰⁴ (Bobes, 1998: 43). Por su inclinación hacia el color local estos escritores acabaron por dignificar literariamente las formas del cuento popular (Anderson Imbert, 1959: 15), que unido al auge de la prensa que favorecía su difusión, y al regreso de algunos exiliados hacia 1833 trayendo nuevos gustos narrativos (Cantos Casenave, 2002: 126), le dieron finalmente carta de naturaleza al cuento literario. Así, el otrora cuento popular —creación de autoría anónima— con el discurrir

²⁰⁴ Los cuentos populares bebían de una tradición ancestral que en muchos casos no eran sino recuerdos remozados de leyendas y mitos atávicos del acervo popular. Sobre esta vinculación embrionaria importantes preceptistas del siglo XIX como Manuel Milá y Fontanals escribieron: «*Cuento*. Esta es la forma más antigua de las narraciones poéticas en prosa y corresponde por su índole y por su belleza a la canción narrativa popular. Muchos pueblos han conservado oralmente los cuentos maravillosos o de hadas, que provienen de antiguo» (Milá Fontanals, 1877: 220).

del primer tercio del siglo XIX fue cediendo espacio al literario que, ya sí, estaba unívocamente unido a un autor y no a una comunidad.

Y es que el siglo XIX fue más que ninguno «el gran siglo de los cuentos de autor, quizá debido a la estima de que gozaron las colecciones de cuentos populares recogidas por los románticos y objeto de estudios comparatistas, formales y funcionales» (Bobes; 1993: 49). Ahora bien, dicho auge periodístico provocó consecuentemente que aumentase la demanda de narraciones breves y, por tanto, terminaron por publicarse no pocos cuentos de desigual calidad (Roas, 2000: 372).

La proliferación de cuentistas mediocres se incrementó con los años, y a finales de siglo, el incombustible y acibarado Leopoldo Alas tuvo tiempo de dedicarle al tema un *palique*. Arremete el periodista, entre otras cosas, contra aquellos que se autoproclamaban cuentistas so pretexto de su inoperancia para escribir una obra de mayor envergadura (*Clarín*, 1893: 98). *Clarín* era consciente de la profusión de cuentos que se escribían y publicaban en la prensa contemporánea, mas también advertía que dicha profusión no iba pareja a la calidad y, por ello, ponía en solfa esa devaluación que algunos hacían de la narración corta, al considerarla un género de fácil pergeño en base a su extensión. Aunque también el asturiano, que tenía mucho de crítico y poco de criticastro, supo reconocer a los mismos medios antes reprendidos al menos su compromiso con las letras, comprendiendo que pese a todos sus defectos: «Bueno es que las columnas de los papeles más leídos se llenen con narraciones y desahogos que muchas veces son efectivamente literarios, hurtando algún espacio a los pelotaris, a las causas célebres, a los toros y a los diputados ordinarios» (*Ib*: 98-99).

Con todo, y pese a las imprecisiones o anacronías que se quieran subrayar, los escritores románticos tienen el mérito de haber conseguido que se reconociera la categoría literaria de las narraciones breves, hasta la fecha género «tenido por ínfimo y casi despreciable» (Baquero Goyanes, 1992: 16):

El empujón definitivo que el género necesitaba, para poderse alinear dignamente junto a los admitidos por la poética clásica fue algo que estaba reservado a los románticos; tan aficionados a todo lo que se caracteriza por la brevedad, por el fragmentarismo, por el lírico chispazo, descarga emocional o violenta y súbita iluminación (*Ib*.: 3).

En el cuento literario del periodo romántico perduran reminiscencias de la etapa precedente. Por ejemplo, a nivel pragmático persiste la reproducción de moldes orales a

través de los «marcos aglutinadores de relatos breves que venían a reflejar la situación de enunciación propia de la especie, relativa a la narración oral que un emisor hace a un receptor» (Baquero Escudero, 2011: 48). Aunque también este antiquísimo artificio será remozado y el otrora primitivo marco de reunión que era excusa para justificar diferentes relatos, acabará sirviendo de justificación a un único relato: bien por medio de una reunión donde alguien cuenta una historia; bien por referencia del narrador de que la historia que va a exponer le fue relatada por otro ya transcribiéndola él mismo, ya cediendo la palabra a un narrador intradieético (*Ib.*: 50).

Por otra parte, a nivel sintáctico, el cuento romántico tendió a hibridarse con «varios géneros característicos de la época: la leyenda, el cuento fantástico, el artículo de costumbres, el poema narrativo» (Baquero Goyanes, 1949: 156), de entre los cuales el de temática fantástica se alzaría «como el cuento por excelencia» (*Ib.*).

Y, sobre todo, en esta época el cuento se aproximará a la novela al hacerse literario; se produce lo que Beltrán Almería califica de «novelización del cuento» (Beltrán Almería, 1995: 23) al entender este que su canon tiende a disolverse; así surgen los cuentos líricos, los dramáticos, ensayísticos, etc.

* * *

Hablemos ahora del cuento fantástico moderno, ese que intensifica «su componente sobrenatural (en detrimento del tradicional valor religioso o moral) para convertirlo en verdadero cuento de miedo» (Roas, 2002: 12). Nació en España por imitación del que ya se cultivaba en otros países y, cronológicamente, cabría advertir en su devenir la influencia de la novela gótica inglesa, género que se difundió en nuestras fronteras por medio de traducciones francesas (Trancón Lagunas, 2000: 49). Pero además de la influencia gótica hubo también autores que dejaron su señal en la renovación: el primero de ellos E. T. A. Hoffmann, conocido en España desde 1830, y cuyo nombre llegaría a estar asociado indefectiblemente a la palabra ‘fantástico’ (*Ib.*: 50); así como también E. A. Poe, del cual habría que esperar hasta 1858 para encontrar una traducción de sus *Narraciones extraordinarias*²⁰⁵ realizada a partir de la versión francesa de Charles Baudelaire en 1856/57. De esta edición dejó, ya en 1858, un juicio literario Pedro Antonio de Alarcón dando cuenta de cómo se popularizó en la capital:

²⁰⁵ El volumen contenía cinco cuentos del autor angloamericano, así como uno de Fernán Caballero titulado “Dicha y suerte: cuadro de costumbres populares” pp. 249-288; a buen seguro a manera de reclamo comercial, debido al prestigio de la autora en la época (Klibbe, 1977: 528).

Hace cosa de un año que circulan por Madrid diez o doce ejemplares de una obra titulada *Histoires extraordinaires*, traducción francesa de la que escribió con el mismo título el angloamericano *Edgar Allan Poe*. Esos diez o doce ejemplares habrán pasado a estas horas por más de doscientas manos [...] Ocurriósele a un editor de Barcelona publicar en castellano las *Historias extraordinarias* de Edgardo Poe, idea que al poco tiempo halló eco en otro editor de Madrid. —Dentro de pocos días, por consiguiente, va a apoderarse nuestro público de una obra que hasta aquí fue patrimonio exclusivo de unos cuantos iniciados (Alarcón, 1883: 108-109).

Ahora bien, la recepción, lectura, y admiración que Hoffman y otros autores causaron entre nuestros literatos no se tradujo en un significativo aumento del género fantástico en nuestras letras durante la primera mitad del siglo²⁰⁶; el mismo Baquero Goyanes matiza su relevancia: «En España no tuvo demasiados cultivadores; muy inferiores éstos, desde luego, a los grandes creadores del género» (Baquero Goyanes, 1949: 156); y Borja Rodríguez lo avala señalando que tan solo un 8'02% de los cuentos publicados en prensa, hasta 1850, pertenecerían a dicho género²⁰⁷.

Así y todo, aunque en España el género fantástico todavía estuviera supeditado a su variante de lo fantástico-legendario²⁰⁸, y el relato «hoffmaniano»²⁰⁹ pese a las prontas traducciones²¹⁰ no ejerciera primeramente demasiada influencia sobre nuestros autores, no es menos cierto que a posteriori contribuiría a «despertar, o mejor, incrementar el interés de los lectores y autores españoles por el género fantástico» (Roas, 2002: 14)²¹¹.

²⁰⁶ Lo mismo sucedería con el precedente de la estética gótica, David Roas apuntaría lo siguiente: «Sin embargo, la novela gótica no arraigó bien en la literatura española. Aunque fue bastante leída y traducida (con notables ausencias y retrasos), no provocó demasiado interés entre los creadores» (Roas, 2002: 9).

²⁰⁷ David Roas ofrece una explicación del porqué esa discordancia entre recepción y reproducción: «Durante la primera mitad del siglo, una época que podríamos calificar como de aclimatación del género, muchos autores (y lectores) españoles no se sintieron cómodos jugando con lo fantástico. La competencia literaria, la influencia de las preceptivas neoclásicas y [...] la falta del escepticismo necesario para enfrentarse con lo sobrenatural, afectaron decisivamente a la producción fantástica de este periodo» (Roas, 2014: 479).

²⁰⁸ Por ejemplo en la revista romántica *El Artista* (1835-1836), de los siete cuentos que se publicaron allí, cinco pertenecen a la corriente fantástico-legendaria y dos a la corriente moderna intitulada por Roas como 'hoffmaniana' (Roas, 2014: 474).

²⁰⁹ Elementos característicos de lo *hoffmaniano* son el alejamiento de tratamiento gótico y legendario para ambientarse preferentemente en el mundo cotidiano del lector; así, se halla en ellos la intensificación en la percepción de lo fantástico mediante el sueño, el delirio, el doble, el magnetismo, etc. (Roas, 2002: 13).

²¹⁰ Trancón Lagunas indica que fue en 1837 cuando aparece la primera traducción de un cuento de Hoffman; este fue "Lección de violín" en una de esas colecciones misceláneas todavía con nombre reminiscente de la centuria anterior *Horas de invierno* (1837); mientras que en 1847, y desde Barcelona, se publicarán en cuatro tomos sus obras completas (Trancón Lagunas, 2000: 52).

²¹¹ Sirva de botón de muestra la publicación de cuentos románticos fantásticos "El castillo del espectro" de E. Ochoa, publicado en *El Artista* (1835) en la línea de lo fantástico-legendario, y "La madona de Pablo Rubens" de Zorrilla, publicado en *El Porvenir* (1837) en la línea de lo hoffmaniano.

Vayamos a otro elemento de la renovación romántica, esta vez en el aspecto formal: la narración corta dramatizada.

No cabe duda de que uno de los géneros por excelencia del romanticismo fue el teatro²¹². Era, de las artes escritas, con mucho, la manera más rápida de darse a conocer al público y ganar dinero —recordemos que en la novela de *El frac azul*, su protagonista Elías Gómez, pese a sus múltiples oficios lo que ansiaba era triunfar sobre los escenarios—, de tal suerte resulta hasta cierto punto natural que autores que se dieron a conocer por la poesía o el teatro, pero que por unas u otras circunstancias practicaron el cuento, acabaran experimentando con este al incluir recursos del arte de Talía y Melpómene²¹³, y que pueden resumirse de la siguiente forma:

División de la historia en unas pocas escenas suprimiendo los nexos intermedios; predominancia del diálogo y monólogo sobre la descripción y la narración; preferencia por las escenas que enfrentan a personajes y consiguen tensión dramática; búsqueda de escenarios adecuados a la acción y efectos de “caída de telón” (Rodríguez Gutiérrez, 2004: 229).

Así expuesto²¹⁴, es palmario cómo dicha fórmula contrasta con la narración dieciochesca caracterizada por largos pasajes narrativos o resúmenes de escasa carga dramática, sin apenas diálogos y puntos culminantes (*Ib.*: 221). Como ejemplos de tal hibridación hallamos cuentos más o menos dramatizados entre los autores españoles: por ejemplo a Pedro de Madrazo con “Yago Yasch” (*El Artista*, 1836), o “Una impresión supersticiosa” (*No me olvides*, 1837); y también Mariano Roca de Togores con “El marqués de Lombay” (*Semanario Pintoresco Español*, 1836) o una nueva versión de “La peña de los enamorados” (*Idem*). En el caso de Moreno Godino no hallamos propiamente cuentos dramáticos que cumplan el ‘tipo’ indicado por Borja

²¹² Romero Tobar, además, resalta cómo durante la etapa del cruce secular en la literatura europea se produjo un «rápido traspaso de una trama acreditada en un género a una nueva versión que cristaliza en otro género literario» (Romero Tobar, 2010: 226). Ejemplos hay como la novela gótica de Heinrich Zschokke *Abelino, el gran bandido* (1794) adaptada poco después para el teatro inglés, o también la novela maravillosa *Ondina* (1811) del Barón de La Motte Fouqué que Hoffmann y el propio autor convertirían en ópera en 1816.

²¹³ Según cuenta Baquero Goyanes parece que no poco tuvieron que ver los redactores de las revistas de la época para incentivar el cultivo del cuento en autores más interesados en la poesía (como Larra) o el teatro (como Zorrilla). Por tanto concluye que fue «la necesidad de llenar las páginas literarias de diarios y revistas con colaboraciones breves y que supusieran textos completos, a la manera del género *cuento*, [lo que] convirtió en *cuentistas* a ciertos escritores que alcanzaron fama, sobre todo, como poetas y dramaturgos» (Baquero Goyanes, 1992: 164).

²¹⁴ Romero Tobar también subraya una influencia a la inversa, con la titulación de las secuencias en los dramas románticos, por influjo de la novela. Influencia que fue además parodiada por Mesonero Romanos en su cáustico y malediciente artículo “El romanticismo y los románticos” (Romero Tobar, 1994: 318).

Rodríguez, si bien en las escenas hay cierta tendencia a prescindir de los comentarios del narrador, tan típicos de la prosa narrativa, véase por ejemplo “El ramo de margaritas”, “La caja de alerce”; “El loro del Príncipe de Asturias”, etc; y en “¡Se parece a Voltaire!” Moreno Godino se sirve de un listado inicial o *dramatis personae*, a imitación de los guiones teatrales, para presentar en un punto determinado a los personajes femeninos²¹⁵.

Y esto todavía lo seguiremos observando en autores de generaciones literarias posteriores como Azorín, cuya colección de cuentos titulada *Bohemia* (1897), presenta cuatro títulos, de los seis que la componen, bajo la forma dramática.

* * *

Antes de terminar el apartado de la primera mitad del siglo XIX cabría recordar también que si no hubo apenas alternativa a la prensa periódica como medio de difusión de la narración breve, se debe a que el formato en volumen apenas tuvo relevancia en un precario mercado del libro. Gutiérrez Díaz-Bernardo incide en que las primeras ediciones en volumen del siglo no fueron originales sino traducciones, y algunas, además, habían sido publicadas en el siglo anterior tales *Cuentos morales americanos y orientales* (1803) de Saint Lambert, o *Cuentos Tártaros. Los mil y un cuartos de hora* (1820), sin olvidar una colección miscelánea de Cándido María Trigueros publicada en 1803 pero escrita también en la década anterior como *Mis pasatiempos* (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2003: 66). De hecho Romero Tobar pondera para ese periodo eclosivo de los años 1830, tan solo dos colecciones relevantes de las cuales se hiciera eco la crítica (Romero Tobar, 2010: 130) —y ni siquiera originales—: *La Galería Fúnebre de Espectros* de Agustín Pérez Zaragoza (1831), en doce tomos, que son traducciones y adaptaciones de obras extranjeras de terror, principalmente de J. P. R. Cuisin, y cuyos relatos se coordinan por el tema de la tragedia; así como *Noches de Invierno* (1836), en tres tomos y con traducción de Eugenio Ochoa, donde se recogerán entre otras traducciones cuentos de A. Dumas, V. Hugo, H. Balzac, W. Irving, E.T.A. Hoffmann, etc.

Según los estudios de Baquero Goyanes, no aparecería una colección de cuentos española verdaderamente original hasta la publicación, ya en 1838, de *Leyendas y*

²¹⁵ Además no podemos obviar cómo el cuento de título proverbial “El mayor monstruo los celos” admite tomarlo Moreno Godino tomarlo de la comedia de Calderón: «He tomado para epígrafe de este artículo, que es una narración verídica, el título de una famosa comedia de Calderón» (nº 1281, 1906: 459).

novelas jerezanas de Miguel Hue y Camacho, que abriría las puertas a ulteriores colecciones de otros autores tal *La España caballeresca, crónicas, cuentos y leyendas de la Historia de España* (1845) de José Muñoz Maldonado (Conde de Fabraquer), compilación de tres novelas históricas con una clara influencia de Walter Scott; o *Mil y una noches españolas*, del que solo apareció un volumen, dándose allí cita plumas como las de Gregorio Romero Larrañaga, José María de Andueza, Antonio Neira de Mosquera, Juan Eugenio de Hartzenbusch, y Francisco Corona Bustamante, con obras «de marcado corte ‘romántico’: dos tradiciones, una leyenda, una crónica y una novela fantástica» (Ezama Gil, 1997: 740).

El cuento a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Hacia las décadas de 1850 y 1860 en general el cuento español mantiene todavía los moldes del cuento romántico; nos hallamos en el momento de afianzamiento del cuento literario, y también en el periodo en que algunos escritores como Cecilia Böhl de Faber, Antonio Trueba, o el Padre Coloma —en menor medida²¹⁶—, comienzan la labor de recuperación y/ o imitación del cuento tradicional, así como también de la traducción y difusión de cuentos populares de otros países en revistas como *La Abeja* (Barcelona, 1859-1861) o el *Semanario Popular* (Madrid, 1862-1865)²¹⁷. Tradición esta de recuperación folclórica que unos años después sería atendida de manera más científica por Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, del que cabe destacar la dirección de la colección *Biblioteca de Tradiciones Populares* (1883–1888).

Con respecto a las características de estos autores de cuentos de transición hacia el realismo (1850-1860) la actitud didáctica persiste en escritores como Böhl de Faber o Antonio Trueba que pretenden moralizar con largas digresiones (Baquero Goyanes, 1949: 82), y que cabe entender dentro de la poética de la verdad próxima al costumbrismo romántico que revertería en el realismo. De hecho, parece que la crítica contemporánea no tardó en acusar a la escritora de abusar del recurso de los excursos aleccionadores, acusación que conduciría a Fernán Caballero a defenderse en sus

²¹⁶Aunque adolece Luis Coloma de beber de fuentes librescas, como la propia Fernán Caballero, o de retocar algunos cuentos con fines moralizantes, según apunta Máxime Chevalier, aún así se le reconoce su valor folclorista por haber sido el primero en recoger al menos cuatro cuentos de la tradición oral española: “La muñeca maravillosa”, “San José amenaza con abandonar el cielo”, “El escultor incapaz” y “La semana del viudo” (Chevalier, 1985 :246).

²¹⁷ María Ángeles Ezama enfatiza que fueron los hermanos Grimm los más traducidos por esas primeras décadas de la segunda mitad, sin obviar algunos otros cuentos alemanes sin rubro, véase “La náyade o ninfa de la fuente: Imitación de un cuento alemán”, *La Ilustración*, 1850; o “Ricardo y Margarita: Balada alemana”, *El Mundo Pintoresco*, 1859 (Ezama Gil, 1997: 745).

propios textos: «Esta es la ocasión perentoria de hacer una digresión. El autor tiene todo derecho por hacer cuantas quiera, así como el lector tiene el de no leerlas» (*Fernán Caballero*, 1856: 31).

Otros elementos característicos de la cuentística de esta época serán la búsqueda de la cercanía espacial y temporal, dando así pábulo al fenómeno de los cuentos de costumbres contemporáneas²¹⁸ (Ezama Gil, 1992: 88) frente al gusto por el extrañamiento de los escritores románticos, o frente a la indeterminación espacial y temporal que caracteriza a los cuentos de antaño. Con ello los autores pretendían representar una realidad cercana y reconocible para el lectorado, véase por ejemplo el tardío cuento “Tetuán” (nº 1048, 1902) de Moreno Godino, el cual, además, luce el marbete “episodio de la guerra de África” con lo que viene a ensalzar el carácter realista. De la misma manera Fernán Caballero reservaba el término ‘relación’ para relatos que se sobreentendían verídicos, y el de ‘cuento’ para aquellos pretendidamente falsos o de pura invención (Baquero Goyanes, 1949: 61). Y en ese contexto de cambio de 1850 será cuando nuestro escritor Moreno Godino comience su carrera literaria en prensa al publicar sus primeras narraciones en *El Semanario Pintoresco*, véase “Rosalía” (1853), “La silla del marqués: novela original” (1853) o “Un amor increíble: novela original” (1857), todavía con un marcado carácter sentimental.

* * *

Con respecto a la divulgación de la narrativa, atendiendo al formato del libro pese a la escasa producción de volúmenes de cuentos en la primera mitad, hacia el comedio de siglo la situación se irá revertiendo fruto del relativo auge del mercado editorial y del interés mostrado por los nuevos autores por el cuento. Cabría identificar una etapa de gestación transicional entre 1845-1864, antes de hablar del definitivo despegue editorial

²¹⁸ Este término fue propuesto por M^a Ángeles Ezama en su trabajo *El cuento de la prensa y otros cuentos* (1992), subrayando que estos tenderían a presentar temas y personajes que no son otra cosa que trasunto de la sociedad de su momento. Se trataría por lo general de cuentos urbanos y burgueses, cuyos temas girarían sobre cuestiones de actualidad asumiendo así «la temática ‘contemporánea’ que antes era privativa del cuadro costumbrista» (Ezama Gil, 1992: 88). Estudios posteriores han desarrollado oportunamente las características de este ‘tipo’ apuntando entre sus rasgos que «la elección del escenario suele coincidir con la gran ciudad y/o, en menos ocasiones, con algún lugar campestre. Los personajes se desenvuelven en el ambiente propio de su época, que es retratada desde un punto de vista que difiere del costumbrismo clásico, pues mientras que este se centra en la descripción de estereotipos sociales, sacrificando la acción para desarrollarlos, el cuento de costumbres contemporáneas otorga el papel principal del cuento a la acción y al personaje protagonista. De esta forma, los usos y costumbres de la sociedad de aquel entonces terminan por ser retratados, pero de forma casi circunstancial, como dato necesario para comprender el transcurso de la historia y de las vivencias de su protagonista» (López Sanz, 2002: 184).

del género breve a tenor «del importante número de colecciones publicadas» a partir de entonces (Ezama Gil. 1997: 743)²¹⁹. Así podríamos citar en esos años los *Cuentos populares* (1853) de Antonio Trueba, *Relaciones* (1857) de Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces* de Alarcón (1859), etc.

Pero serán las revistas quienes continúen siendo el medio de difusión señero del género breve, si bien en pocos años se agregarán otros espacios culturales alternativos pertenecientes a los periódicos diarios, como el famoso *Los Lunes de El Imparcial* (1874) a nivel nacional, o *Los Domingos de El Serpis* (1878) a nivel provincial. Sea como fuere hallamos revistas que perduran aún de las anteriores décadas, así como las de nuevo cuño; véanse el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), *El Museo de las Familias* (1843-1867), *La Ilustración* (1849-1857), *El Museo Universal* (1857-1869), o *La América* (1857-1886).

Además se evidencian diferencias entre los cuentos de periódicos diarios y revistas: los primeros apuestan por mayor brevedad en sus páginas mientras que los segundos permitirían al relato una mayor propensión a dilatarse gracias a la fragmentación de un relato en varios números. Tal observación podemos verla en la obra de Moreno Godino, atendiendo a sus cuentos que suelen presentarse más desarrollados, y por ende extensos, en revistas como la *Ilustración Artística* (véase “El fantasma” [n^{os} 520-521, 1891]; “¡Misterio!” [n^{os} 543-544, 1892]; “La dama negra” [n^{os} 576-577, 1893]; etc.); mientras que en periódicos diarios la peripecia apenas sobrepasa la anécdota (véase “Los tres porrazos” en *Los Lunes del Imparcial*; 18 de diciembre de 1876; o “El festín de Pelayo”, *La Época*, 23 de julio de 1900; etc.).

También, promediada la centuria, se observan ciertos cambios en el uso y costumbre de las publicaciones de cuento, por ejemplo hay una disminución de los relatos impresos que no llevan firma, o tan solo una inicial, además de producirse un incremento de los cuentos signados por la nómina de autores españoles, en detrimento de las firmas extranjeras (Ezama Gil, 1997: 746).

Por otra parte, y a medida que avance la centuria hacia su pináculo, los volúmenes de cuentos serán más habituales. Por ejemplo hallamos colecciones de cuentos reunidos de forma heterogénea y yuxtapuesta, y cuyo rubro vendrá signado unas veces por una de

²¹⁹ La misma Ezama Gil ofrece un surtido número de dichas colecciones que sirven de apoyo a la teoría de 1864 como fecha demarcativa del despegue: Hartzenbusch, Alarcón, Fernán Caballero, Trueba, etc. (Ezama Gil. 1997: 743-744).

las narraciones, sea el caso de *Pipá* (1886) en *Clarín*, otras por su carácter humorístico y popular como Valera en *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1896), y otras donde la coordinación llega por un tema general que es justificado en el marco, sea el caso de Pedro Antonio de Alarcón con sus tres colecciones *Cuentos amatorios*, *Narraciones inverosímiles*, *Historietas nacionales*, sin obviar la forma como en *Cuentos rápidos* (1888) de Fernánflor, su funcionalidad en *Cuentos para el viaje* (1894) de F. Degetau y González, etc. (Baquero Escudero, 2017: 62).

También serán los últimos lustros del XIX cuando se manifieste cierto agotamiento del cuento burgués realista cuyo cultivo generalizado condujo al género hasta un acartonado estereotipo, dimanado este de copiar y repetir estructuras, personajes, temas y un estilo amplificatorio lleno de formulismos. En consecuencia, dentro de la renovación del cuento finisecular, observamos una tendencia hacia el impresionismo descriptivo, la parcelación de la historia narrada, el abandono de la digresión explicativa, o la intensificación de lo ambiental (Ezama Gil, 1998b: 20). Además, esa nueva estética finisecular promocionará prosas más breves, emparentadas con el poema en prosa, y de estructura abierta (*cuentos estampa o cuentos situación*):

Cuya finalidad no será ya didáctica; la anécdota deja de tener tanta relevancia, y el personaje protagonista se traducirá como un héroe espiritual presentado en su interioridad. Además, el estilo de la narración breve de entre siglos abandonará la retórica de «tono menor» por una prosa poética en la que antes que nombrar se opta por sugerir (*Ib.*).

De esta forma, hacia el final del siglo XIX, el relato breve firmaría definitivamente la cédula de su identidad genérica, identidad alcanzada gracias al apoyo prestado por la prensa periódica (Ezama Gil, 1992: 26), así como también a la popularidad de las colecciones de cuentos, que menudeaban de forma habitual desde la década de 1860 (Ezama Gil, 1998a: 700-701).

4.3. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL CUENTO LITERARIO Y LA PRENSA

Historias del cuento literario.

Comenzando con los trabajos de carácter general no podemos dejar de mencionar *El cuento español en el siglo XIX* (1949), estudio que publicara Mariano Baquero Goyanes —fruto de su tesis doctoral bajo la atenta dirección de Rafael de Balbín Lucas—, que pese a ser un trabajo pionero resulta aún valioso para el investigador. Y es

que con la publicación de dicha tesis, gracias al CSIC, vendría a iniciarse el estudio moderno del cuento español. Baquero Goyanes abordó asuntos como el devenir del término que debería denominar a la narrativa corta española —cuento, novela corta, cuento largo— contrastándolo con el de sus homólogos italiano, inglés y francés. Otro tema abordado será la relación y dependencia del cuento de géneros como la poesía, la novela corta (o cuento largo) y, sobre todo, la novela; cuestión esta que abordaría además en trabajos ulteriores como *Qué es la novela* (1961) y *Qué es el cuento* (1967) publicado por la editorial argentina Columba. Además el ensayo de Baquero Goyanes plantea la clasificación temática del cuento literario en catorce categorías que son las siguientes: cuentos legendarios, fantásticos, históricos y patrióticos, religiosos, rurales, sociales, humorísticos y satíricos, de objeto y seres pequeños, de niños, de animales, populares, de amor, psicológicos y morales, y trágicos y dramáticos. Categorías que sentarían la base para ulteriores investigaciones como la de Borja Rodríguez o la de esta misma tesis doctoral.

Aparte de aquella, Baquero Goyanes dejó una obra póstuma donde revisó algunas cuestiones de su primer ensayo, y que la investigadora Baquero Escudero se encargaría de ordenar y publicar bajo el rubro *El cuento español del romanticismo al realismo* (1992). Se aborda en sus páginas la evolución del cuento español desde el romanticismo al realismo, centrando su estudio en autores como Fernán Caballero, Ros de Olano, *Clarín*, Pilar Sinués, etc. También, añadirá y avanzará en aspectos relacionales o de influencia con otros medios o géneros tales el periodismo, la novela o el drama.

Mas, abandonando ya el siglo viejo, y dentro de las historias del cuento decimonónico hay que citar una obra de corte didáctico como *El cuento español del siglo XIX* (2003) del investigador Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo. En este ensayo el autor abarca cuestiones genéricas tan interesantes como aspectos temáticos, formales y estilísticos del género, a partir del análisis de obras concretas de autores románticos, realistas y naturalistas tomando sus ejemplos de los grandes paradigmas tales Fernán Caballero, Alarcón, *Clarín* o Pardo Bazán, y resaltando diferentes aspectos estilístico-formales, especialmente en el realismo. Y con respecto a la cronología del movimiento romántico Esteban Gutiérrez-Díaz considera que el romanticismo español quedaría totalmente finiquitado hacia 1869, fecha que justifica por el cierre de la revista *El Museo Universal* considerada como la última revista de pervivencia romántica (Gutiérrez-Díaz, 2003: 39).

De 2004 tenemos la gran obra del cuento español relacionado con la prensa: se trata del trabajo de Borja Rodríguez *Historia del cuento español (1764-1850)*. Dividido el ensayo en tres grandes capítulos el primero aborda el devenir del cuento desde 1764 hasta la última década del XVIII, donde se producen los brotes del incipiente romanticismo español o neoclasicismo-sentimental, antes de que se impongan las primeras leyes de censura en febrero de 1793. El segundo capítulo estudia el desarrollo del cuento de 1800 hasta 1850; y el último se centra en la labor cuentística de toda una panoplia de escritores románticos.

Para ello Rodríguez Gutiérrez realiza un vaciado de los cuentos literarios publicados en la prensa española desde 1764 hasta 1850 y examina con detalle los elementos formales y temáticos de aquellos cuentos: véase las relaciones entre el cuento y el cuadro de costumbres, la temática de los relatos a partir de una síntesis y perfeccionamiento de la que hiciera Baquero Goyanes, o el examen de patrones narrativos como el del cuento dramatizado.

De Marieta Cantos Casenave cabe el mérito de ofrecer el mejor estudio, hasta la fecha, sobre el estado del cuento dieciochesco que ella misma reconoce ha sido ignorado por los historiadores de la literatura (Cantos Casenave, 2005: 83). En su *Antología del cuento español del siglo XVIII* de Cátedra, reúne una cuidada selección de relatos que basculan entre aquellos de corte moralista adoctrinador —paradigma de los de corte más tradicional—, y los que pretendieron servir ya al puro entretenimiento; tampoco podemos olvidar importantes hallazgos como el subrayado de los primeros visos románticos de la narrativa corta dieciochesca española, con lo que Cantos Casenave viene así a adelantar en unas décadas la introducción de la estética romántica en la literatura española.

Más reciente es el estudio histórico de Ana L. Baquero Goyanes, *El cuento en la historia literaria* (2011), editado por Academia del Hispanismo, en el que viene a analizar el devenir del cuento desde sus orígenes medievales hasta los primeros años del siglo corriente, tomando como eje la dependencia o autonomía de la narrativa corta en su difusión. Este estudio por su carácter diacrónico permite a la autora analizar el fenómeno de los géneros híbridos —véase ciclos de cuentos o novelas fragmentadas— donde el cuento, como obra solitaria, parece que vuelve a ceder cierta autonomía en detrimento del volumen debido a la pérdida de preponderancia de la prensa diaria en su papel difusor.

Estudios sobre el cuento literario y la prensa.

Cabe empezar aquí con el trabajo que M^a Ángeles Ezama publicara en 1992, resultado de su tesis doctoral referida al cuento finisecular español, y que tuvo a bien intitular *El cuento de la prensa y otros cuentos*, con la editorial Prensas Universitarias de Zaragoza. Este ensayo, novedoso en su día, repasa las características formales del género en la prensa periódica de las dos últimas décadas del XIX, resultando aún hoy de obligada consulta si se pretende abordar no solo tal periodo finisecular, sino también aspectos técnicos como la caracterización formal del cuento periodístico que desarrolla en diferentes apartados. Otras colaboraciones de M^a Ángeles Ezama se hallan en manuales como *Historia de la literatura española* de Espasa-Calpe donde ha publicado capítulos tales “El cuento hasta 1864” (1997) en el tomo I, abarcando la evolución del género desde finales del siglo XVIII hasta esa fecha, y “El cuento entre 1864 y el fin de siglo” (1998); por último no podemos dejar de citar otro trabajo de la investigadora y que de alguna forma viene a complementar su mencionado ensayo como “La narrativa breve en el fin de siglo” publicado en la revista *Ínsula* (1998).

Otras aportaciones a la investigación del cuento en la prensa las llevaron a cabo investigadoras tales Montserrat Amores, miembro fundador del grupo GICES XIX (Grupo de Investigación del Cuento Español del Siglo XIX), que desde 1999 y junto a otros colegas mantiene y aumenta:

Una herramienta dirigida a los investigadores de la narrativa breve española del siglo XIX, en especial la divulgada por la prensa periódica. En la actualidad la herramienta proporciona una detallada información sobre los cuentos aparecidos en el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), *El Laberinto* (1843-1845), *El Siglo Pintoresco* (1845-1847), *El Museo Universal* (1857-1869) y *El Mundo Pintoresco* (1858-1860). (<http://gicesxix.uab.es/> consultado el 23 de diciembre de 2019).

El catálogo se presenta bajo tres modelos de informe: uno dedicado a los cuentos españoles, donde desarrollan una ficha catalográfica para cada obra; otro similar al anterior pero limitado a las traducciones, por lo que cuando resulta posible se añade información relevante sobre su origen; y el último sobre el autor, que permite al investigador realizar una búsqueda especializada cuando considere procedente. Por tanto GICES XIX se presenta como una potente herramienta de trabajo en continua actualización que ofrece tres puntos relevantes: a) «el índice de autores españoles que publicaron cuentos en la prensa periódica»; b) «una cronología de los cuentos»; y c)

«facilita el estudio temático de los relatos, comprobando la recurrencia de temas, de tipos de personaje y de motivos literarios en las revistas estudiadas» (Amores, 2014: 79).

Además Montserrat Amores, junto con María Jesús Amores, redactaron en 2016 un extenso catálogo sobre *La narrativa breve en el Semanario Pintoresco Español (1836-1857)*. Este catálogo se halla estrechamente relacionado con el grupo de investigación GICES XIX, y de hecho lo complementa, pero focalizando su interés en la publicación clave que fue *El Semanario* «donde pueden rastrearse los avatares del género en un período en el que el relato de procedencia tradicional convivía con las incipientes expresiones del cuento moderno y en un espacio, la prensa periódica, que fue su consustancial medio de difusión» (Amores y Amores, 2016: XIV). Así, para el caso de Moreno Godino que publicó allí “Rosalía” (1853), “La silla del marqués: Novela original” (1853) y “Un amor increíble: Novela original” (1857), el autor queda perfectamente alineado a la nómina de autores que «en este período [...] sitúan sus cuentos en su tiempo [...] que se mueven entre lo moral, lo sentimental y lo satírico» (Amores y Amores, 2016: XXIV).

Y a colación de GICES cabría mencionar a un investigador que participó en el grupo hasta 2009: David Roas. El crítico catalán presentó en 2000 su sobresaliente tesis doctoral, dedicada en exclusiva a la todavía poco estudiada materia fantástica española: *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, donde vendría a contextualizar la recepción y cultivo de uno de los géneros paradigmáticos del romanticismo que, pese a resultar minusvalorado por críticos e historiadores contemporáneos, gozó de relativa aceptación entre lectorado, crítica y autores españoles del siglo XIX (Roas, 2000: 735). Pinaculaba su obra con un encomiable apéndice donde se propone catalogar por orden cronológico y espacial las primeras traducciones del género que se publicaron en nuestro país. Así, primero inventaría la novela gótica inglesa; segundo la narración fantástica; tercero, lleva a cabo una breve selección de antologías que incluyen relatos fantásticos como la conocida *Noches de Invierno* dieciochesca (siendo esta parte la más deficitaria); y, por último, otra dedicada a traducciones de cuentos maravillosos de corte popular. Como curiosidad cabe mencionar también su artículo “Entre cuadros, espejos y sueños misteriosos. La obra fantástica de Pedro Escamilla” publicado por *Scriptura* (2001) donde recupera la labor de un escritor bohemio apenas conocido biográficamente como ya vimos, pero cuyo trabajo

cuentístico resulta ingente. También el ensayo *Hoffmann en España* (2002) editado por Biblioteca Nueva donde desarrolla parte de lo que ya tratara en su tesis doctoral: es decir, el tratamiento que de lo hoffmanianno hicieron los autores españoles a partir de la recepción del autor alemán en nuestro país.

No podemos abandonar el asunto del cuento fantástico sin citar también a la pionera de los estudios modernos sobre la materia: Montserrat Trancón Lagunas, la cual ya en 1991 presentó su tesis doctoral *Prensa y cuento fantástico en el romanticismo español*, luego publicada en forma de libro con el título de *La literatura fantástica en la prensa del romanticismo* (2000), que coadyuvaría a cambiar la perspectiva sobre la idea de lo fantástico en la literatura del periodo romántico español. En este ensayo esboza un preámbulo teórico sobre los prolegómenos del género y su consolidación en el romanticismo que se alargan en línea ascendente hasta 1868²²⁰. Además examina las peculiaridades de lo fantástico literario que caracterizan al género. Ya en el capítulo dos aborda el papel de la prensa en el desarrollo de lo fantástico. Trancón, como antes lo fueran Baquero Goyanes y Ángeles Ezama, es sensible al papel que jugó la prensa en la construcción de la cosmogonía romántica, así como la popularización del cuento fantástico. Por último, ya en el tercer capítulo la investigadora se dedica a resaltar todos aquellos elementos compositivos comunes de los cuentos fantásticos, ya sean temas, personajes, cronotopos, etc.

²²⁰ Incluso contemporáneos como Francisco Giner de los Ríos, en 1863, advertirían que si bien el romanticismo era cosa ya pasada, todavía estaban calientes sus cenizas (Trancon Lagunas, 2000: 42).

CAPÍTULO V. LA NARRATIVA BREVE DE MORENO GODINO EN LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA (I). CUENTOS HÍBRIDOS. CUENTOS EN VARIANTES. TEMAS.

Florencio Moreno Godino fue autor muy activo en la revista de la *Ilustración Artística*, capaz de dedicarse a cumplir los diferentes encargos que desde los talleres de la casa editorial ‘Montaner y Simón’ le llegaran; así, no puede extrañarnos que de su prolífica pluma, entre 1884 y 1907, llegará a publicar solo para este medio —siguió trabajando para otros— 62 cuentos, 17 semblanzas, 7 artículos, 5 *nouvelles*, 2 efemérides y una novela.

Pero... ante el anterior planteamiento, cabe hacer dos preguntas: ¿realmente su obra puede acotarse en apartados tan preclaros? y, además, ¿realmente todas y cada una de estas obras fueron originales? Respondiendo a esta última no cabe duda de que la novela, las semblanzas y efemérides lo fueron, incluso los artículos parece que también. Sin embargo con respecto a sus narraciones cortas, es decir *nouvelles* y cuentos, el asunto cabe matizarlo, y eso, es lo que veremos a continuación.

5.1. CUENTOS HÍBRIDOS

Entendemos por cuentos híbridos aquellos que tienden a mezclar aspectos formales de dos o más géneros. En nuestro estudio hemos observado una clara hibridación entre el cuento literario y la leyenda así como también entre el cuento y el artículo de costumbres. Veremos en este capítulo al menos cuatro cuentos donde la peripecia del cuento literario se imbrica con estereotipos narrativos del mito (“El laberinto del amor”), de la leyenda cristiana (“Los treinta dineros de judas”), del folclore (“El peje y la sirena”) y del artículo de costumbres (“El Cristo de San Sebastián”).

“El laberinto del amor” (nº 337, 1889) —metáfora para denominar las complicaciones surgidas de este sentimiento— está a medio camino entre la relación y el cuento alegórico, debido a que «el laberinto inextricable» que significa el amor sirve de excusa para contar la historia de aquella construcción laberíntica levantada en tiempos de la legendaria Semíramis. La narración toma como punto de partida la historia mitológica del laberinto de Creta: «El Laberinto de Creta es una ficción. Ariadna, desenvolviendo de su madeja el hilo conductor que le asegurase la salida, es el mito del ingenio, de la previsión con los que se sale de los más grandes atolladeros»

(*Ib.*: 98), y del que cabría así suponer, esta invención surge como imitación. En la última sección del cuento se desarrollan tres breves acciones focalizadas en tipos particulares, dos de ellos estuvieron a punto de escapar y el tercero sí lo logró. Tal desarrollo del argumento, al trasladarse de la generalización del laberinto a casos concretos, es lo que nos permite motejarlo de género híbrido. Por otro lado, la última parte es un colofón donde se argumenta el motivo del relato como metáfora «del amor [que] siempre tendrá en el espíritu humano un laberinto inextricable» (*Ib.*: 99).

“Aventura del peje y la sirena” (nº 430, 1890) es un cuento de raíces folclóricas, que toma como punto de arranque la tradición pseudohistórica del hombre pez de Liérganes²²¹ (s. XVII); historia que se contrasta con la tradición folclórica medieval napolitana del Peje Nicolao, enmarcada en tiempos del rey Federico I de Nápoles (ss. XIII-IV). A continuación Moreno Godino desarrolla una disparatada anécdota del supuesto peje con una sirena tras la cual, desaparecería en el fondo del mar embelesado por ella, y cuya resolución tan solo conocerá por un ‘manuscrito hallado’ en una biblioteca de Walz, donde un Príncipe alemán ficticio (Storningen-Walz) había dejado testimonio de su encuentro con el fenómeno marino. Sin embargo lejos de darle verosimilitud, el narrador llega a cuestionar la verdad del encuentro: «Aquí vuelvo a interrumpir las palabras atribuidas al Peje, pues aunque resucitara el Príncipe de Storningen-Walz, y puesto en cruz o a la coxcojita me jurase que eran verdaderas, yo no las creería; y si las consigno es a beneficio de inventario» (*Ib.*: 531).

En realidad el relato no es más que una humorada sobre la leyenda del Peje, cargada de misoginia y cuya intención es advertir a los desprevenidos varones, sobre las mujeres embaucadoras que buscan desplumar, o mejor descamar, a los hombres incautos: los pejes.

Con “El Cristo de San Sebastián” (nº 770, 1896) estamos ante un texto híbrido, esta vez entre el cuento y el artículo costumbrista²²². Comienza con generalizaciones sobre la veneración del Santo Cristo en Madrid donde presenta la capilla y su relación con artistas, actores y músicos; a continuación va esbozando una serie de anécdotas en relación con la imagen. Pero es precisamente en el tercio final del relato donde se

²²¹ Todavía a principios del XIX se recogieron casos sobre apariciones de ‘hombres pez’, como en el artículo “El pez hombre”, de *El Semanario Pintoresco Español* de 1839, p. 30. Además Julio Caro Baroja (1984: 7-16) dedicó un artículo a esta leyenda donde apuntaba su origen exacto y variaciones.

²²² Ya Baquero Goyanes advertía que en ocasiones para discernir entre artículo costumbrista y cuento dicha «semejanza con el cuento estará en razón directa de la dosis argumental que el autor haya vertido en la acción» (Baquero Goyanes, 1949: 96),

focaliza la dosis argumental con un personaje concreto (el comandante de reemplazo Justo Martín) y una breve trama, llena de humor y escepticismo religioso, experimentada con la imagen del Cristo.

“Los treinta dineros de Judas” (nº 1056, 1902) es un híbrido a medio camino entre leyenda alegórica cristiana y cuento, referido a la pasión y muerte de Cristo —que además cabe calificar también como de ‘circunstancias’ pues se incluyó en un especial sobre la Semana Santa. La primera parte de la historia, hasta la sección cuarta, pone el foco en la figura de Judas, su traición, y sus dudas, convertido en una suerte de instrumento del sino fatal. A partir de la sección quinta se describen la Pasión y duelo propiamente dichos: al apóstol Pedro una extraña mujer le impele a realizar su periplo hasta Roma para dar la Buena Nueva. Actúa esta como una suerte de ‘donante’, según término Proppiano, pues ofrece a Pedro los treinta dineros de Judas, el ‘objeto mágico’, transformados en oro para ayudar en su misión. Al final se desvela que la mujer no era sino la esposa del *Cantar de los Cantares* es decir la propia Iglesia Católica antropomorfizada: «Tú me has unido a mí, la esposa del *Cantar de los Cantares*, con mi *Real Esposo*, o la Iglesia con *el Cristo*. Tu misión está terminada; ve, pues, a la muerte inmortal» (*Ib.*: 244).

Aunque más que con el modelo de cuento de Propp podríamos hacer una comparación con el modelo sintáctico actancial de Greimas, que comporta un revestimiento de significación más notorio y donde hay una mayor interrelación entre los actantes distribuidos en binomios: así el *sujeto* de este cuento es Cristo y el *objeto* la salvación del mundo mediante la Pasión y muerte; el *destinador* la iglesia antropomorfizada y el *destinatario* la humanidad; el *oponente* Judas, que no es sino una representación de la debilidad humana y por último el *adyuvante* Pedro y el resto de apóstoles en la tarea evangelizadora.

5.2. CUENTOS EN VARIANTES

Una práctica habitual del autor madrileño fue reutilizar sus textos para posteriores publicaciones, así lo hemos detectado en varios casos de la *Ilustración Artística*. Por un lado observamos cómo Moreno Godino puede aprovechar cuentos que ya publicara en otras revistas o periódicos, véase “El perdis de la media negra” (*El Museo Universal*) (1866) publicado como “El maestro triste” (1885) en la *Ilustración*; pero incluso también se sirve de cuentos publicados en la misma revista, véase “La momia de Pedro Azua” (1882) y “El blasfemo” (1903).

Las variantes que vamos a anotar a continuación responden a títulos, nombres, personajes y trama. Para ello seguiremos un criterio organizador cronológico, al entender que este refleja más diáfananamente la evolución narrativa del autor.

Empezamos por el grupo mayor (“El perdis de la media negra”/ “Los tres porrazos”, “El maestro triste”/ “Mirtila y sus tres enamorados”). Cronológicamente se redactaron primero los textos ajenos a la *Ilustración*, y son un buen ejemplo de cómo un cuento sin prácticamente asunto y con personajes tragicómicos (Baquero Goyanes, 1992: 106) acabará versionado hasta dos veces más antes de su reelaboración final en “Mirtila y sus tres enamorados”. Que Moreno Godino aprovechara en varias ocasiones este cuento sin apenas trama²²³ ofrece una pista de hasta qué punto el público lector del siglo XIX seguía aceptando un tipo de narrativa cercana al costumbrismo, del cual Moreno Godino fue un esclarecido heredero.

Por tanto, ante la escasa peripecia, lo que hallamos a nivel formal es un predominio de los pasajes descriptivos sumados a algunas escenas y sumarios de acción. El cuento trata sobre la miseria y la fatalidad focalizadas en uno de sus representantes *el Perdis*, coloquialismo de perdido; se abre con una larga descripción del protagonista y del resto de los personajes: Alegría y Mistris Gorris. *El perdis* se enamora de esta última a la que le envía una carta; Mistris Gorris lo rechaza y después de aquello sufrirá este una sucesión de desdichas fruto de la inexorable fatalidad²²⁴, perdiendo todo aquello que realmente quería; se cierra la narración con *el Perdis* transitando en un limbo de vida oscura y sopa boba.

Con respecto a la segunda versión, también ajena a la *Ilustración Artística*, poco cabe decir, salvo que aparecerá en *Los Lunes del Imparcial* del 12 de diciembre de 1876, bajo el título de “Los tres porrazos”. Observamos algunos cambios que se mantendrán en lo sucesivo. Amén del cambio de título, hallamos un texto de apertura diferente que sirve para consignar el nuevo sobrenombre del protagonista (*el maestro triste*); otra modificación es la eliminación de una referencia a una copla liberal gaditana que entonaba Alegría antes de dormir: «Con las bombas/ que tiran los fanfarrones» (nº 44, 1866: 350).

²²³ Precisamente por esas características cercanas al tipo costumbrista —sin apenas peripecia y presentación de personajes excesivamente caricaturizados—, además cabría considerarlo híbrido.

²²⁴ Baquero Goyanes incluso llega a calificar esta obra como sentimental y «casi precursora de alguna de *Clarín* y Juan Ochoa» (Baquero Goyanes, 1992: 106).

En “El maestro triste” se mantienen las modificaciones anteriores a las cuales se suman algunas menores que no afectan a la trama. Así, el nombre de la otrora Mistris Gorris²²⁵ será aquí Mistris Kanaris. Además se modifica información para contemporizarla con el presente; por ejemplo tanto en *El Museo* como en *El Imparcial* se cita al padre del protagonista como «autor de una famosa décima, publicada en *La Gaceta* de 1812»; pero en “El maestro triste” se le consigna ya como nieto del «grotescamente célebre don Diego Rabadán, autor del famoso soneto ‘A los Reyes Magos’» (nº 175, 1885: 142). Por otro lado Alegría conserva el mismo nombre pero su caracterización queda reducida a unas pocas líneas: «El hombre era un muchacho llamado Alegría, memorialista ambulante de las aguadoras del Prado, y acomodador de criadas» (*Ib.*), y se elimina la transcripción de una canción cantada por Alegría, la cual todavía figuraba en “Los tres porrazos”: «Cuando nuestro rey Fernando, para remediar sus daños [...]» (nº 44, 1866: 350).

Pero será “Mirtila y sus tres enamorados” (nºs 391-392, 1889) la versión que más cambios presente a nivel del argumento. Tras la introducción de personajes, en que pervive el texto costumbrista de tono caricaturesco, se varía y amplía el discurso hasta el punto que podríamos calificarlo de un nuevo texto desarrollado a partir de la versión anterior. El amor interesado, la miseria y ciertos visos de golfemia, se entrecruzan en la patética amistad de tres desclasados con una vieja profesora inglesa. El final llega a tomar visos de esperpento cuando Mistris Mirtila decide robar la ropa de los hombres mientras duermen, con el fin último de venderla y pillar así una curda en Nochebuena. Acaba el relato con la ulterior aparición del cadáver de Mirtila en la calle a causa del alcohol.

Primeramente, que la historia se desarrolle en dos entregas ofrece una pista de las palmarias diferencias en su cuerpo narrativo: así, amén de los habituales cambios de nombre (Moreno Godino recupera el de *el Perdis* y mantiene el de Alegría), se añade un personaje nuevo, el Tío Rata²²⁶. La narración comienza con la presentación de los

²²⁵ Se trata de un nombre recurrente del autor, volverá a utilizarlo en el cuento de “La última encarnación del diablo” (nº 1095, 1902), además ya fue utilizado anteriormente para su crónica de viajes publicados en el *Gil Blas* en fecha de 24 de abril del 1868: «Estando yo en Cádiz sucedió un siniestro de esta clase. Una inglesa llamada Mistris Gorris, llevada por un impulso de una cometa, voló desde el terrado de una fonda y fue a caer en el mar».

²²⁶ El Tío Rata que tiene visos de haber existido en la realidad, como tantos otros personajes de los artículos de Moreno Godino, ya fue descrito por el autor años ha en la serie “Madrid de noche: artículo quinto” publicado en el *Gil Blas* el 24 de febrero de 1867. Entonces tratábase del alcantarillero mayor, y con ayuda de un inspector del barrio de Madrid, participa en la inspección de un albañal en busca del cuerpo de un hombre víctima de un supuesto crimen. En tal artículo afirmaba además que no había bajado

amigos haciendo mayor énfasis en descripciones exageradas y deformantes. Por ejemplo en *Alegría* se añade al inicio: No sería feo a no tener siempre la nariz encarnada como una remolacha. Viste con algún abandono, y en su traje predomina siempre el color rojo, sin duda para hacer juego con el de su nariz» (nº 391, 1889: 350). Y del *Perdis* dice que es «Un hombre que lo mismo puede tener treinta años que setenta, puesto que en su apergaminado rostro no puede leerse la edad. Con una nariz apenas perceptible, unos ojillos opacos que parecen dos incisiones en una calabaza» (*Ib.*).

Con respecto al personaje femenino, *Mistris Mirtila* —la otrora *Misstris Kanaris* y antes *mistris Gorris*—, también se alarga su retrato e incurre en exagerar ligeramente algunos rasgos. Sirva de ejemplo la cabellera, donde de *Mirtila* dice: «Sus encrespados cabellos eran del color del cromato de plomo y sus ojos del ácido fórmico» (nº 175: 142), de *Kanaris* decía «era rubia bermeja con cabos blancos» (nº 391: 215). Ahora bien —amén de lo expuesto y un par de referencias al *Quijote*—, la mayor diferencia que hace del cuento una reelaboración lo hallamos en el cambio de la trama. Ya no aparecen esos tres porrazos o fatalidades del *Perdis*, sino que se desarrolla una peripecia que da un salto temporal a las vísperas de Navidad y cuya acción es lineal y sin fragmentación.

Concluyendo, las últimas versiones —“El maestro triste” y “Mirtila y sus tres enamorados”²²⁷— que dimanan de “El perdis de la media negra” y “Los tres porrazos” determinan sus variaciones cuanto mayor es el alejamiento con la versión primera. Así también, cabe advertir que los cuatro son ejemplos de cuentos híbridos con el artículo de tipo costumbrista, pues si bien hallamos anécdota o peripecia en todos, la dosis argumental no es demasiado relevante (salvo en el último caso), lo que recuerda a otras obras híbridas como *Doce españoles de brocha gorda* (1848) de Antonio Flores, por citar un caso, cuya construcción novelesca se realizó a partir del retrato de aquellos

nunca con este a las alcantarillas sino que sabía de él por un amigo: «Yo no, pero un amigo mío ha tenido la inmensa satisfacción de acompañar en una excursión subterránea al Tío Rata, y me ha hablado de él con entusiasmo» (Moreno Godino, 1867 b: 2), mientras que en el cuento de “Mirtila” sucede lo contrario: «Un escritor bohemio, Pelayo del Castillo, me puso en contacto con el Tío Rata, y conseguimos que nos permitiese acompañarle un día a la alcantarilla» (nº 391, 1889: 214); por tanto estamos ante otro ejemplo de cómo Moreno Godino hace gala de una gran capacidad para fabular y reinventar peripecias que tienden a confundir narrador con autor real, o la ficción con experiencias supuestamente vividas. Sobre el tipo del Tío Rata volverá Moreno Godino en “Ratimago” para *Los Lunes del Imparcial* del 15 de abril de 1878.

²²⁷ Como curiosidad encontramos una nueva versión de “Mirtila y los tres enamorados”, condensada y donde el protagonismo lo ejerce el Tío Rata; esta aparece en el periódico de provincias *El Progreso: Diario Liberal* con fecha de 28 de febrero de 1915, los que nos hace suponer que se trata de una adaptación de algún pícaro redactor falto de títulos originales.

tipos que no aparecieron recogidos en *Los españoles pintados por sí mismos* (Baquero Escudero, 2013: 58).

Cambiando de tercio, hallamos la *nouvelle* “Por un retrato” que se publicó en la *Revista de España* (Tomo IV de 1868, pp. 54-91.). Historia dramática, escrita en su mayor parte con la técnica del relato epistolar, que desarrolla un triángulo amoroso entre un joven Juan Cárdenas, su mujer Ángeles, y una amiga llamada Fernanda, que finaliza de forma trágica. El cuento tiene todos los elementos de la historia sentimental romántica, con identidades escondidas, pasiones desatadas, engaños, amén de los característicos comentarios del narrador del tipo: «El lector tal vez no habrá comprendido la razón de por qué Luis pretextó un viaje a Valencia y no a Madrid, objeto verdadero del suyo. Vamos a justificarla» (*Ib.*: 87), etc. Epiloga el cuento con las visitas de Ángeles a la tumba de Juan hasta que pasado un tiempo queda abandonado.

Para la versión de la *Ilustración Artística* titulada “¡Fatalidad!” (n^{os} 22-26, 1882) la obra se mantiene exactamente igual, tanto en acción como en pasajes descriptivos y apenas varían aquí algunos datos como la edad del protagonista, que antes tenía 21 años y ahora 20, así como los nombres de los personajes: Juan Cárdenas pasa a llamarse Luis de Aguilar; Ángela pasa a Blanca; y Fernanda a Eugenia.

En la misma *Revista de España* volvemos a encontrar otra de sus *nouvelles*, que ulteriormente se publicaría en la *Ilustración*: “Por una traducción del Quijote: novela original” (T. VI, 1869: 397-437 y T. VII, 1869: 54-75), después titulada “¡Imposible!: novela original” (n^{os} 474-479, 1891). Las dos versiones se estructuran en cuatro partes, doce secciones narrativas y un epílogo. Respecto a la trama, nos topamos con una historia de corte sentimental entre un pobre y joven infanzón español y una jovencita princesa rusa, que deben enfrentarse a sus diferencias de clase así como a la distancia para hacer triunfar su amor. Entre las dos ediciones apenas se corrige el texto. Por ejemplo se modifican los nombres de los protagonistas; también, al comienzo, se añade algún inciso temporal para justificar ciertos cambios escénicos acaecidos en el ‘Parque del Retiro’, ya que difieren veintidós años entre una y otra publicación; y, por último, y más significativo, cambia el autor la traducción final de la historia a petición del Zar: «Hay en la literatura española un autor que por su profundidad, estilo, gracejo y erudición, después de Cervantes le creó el primero [...] deseo que me hagáis una versión rusa de los admirables escritos de Quevedo» (n^o 479: 139); petición esta que servirá en última instancia para sacar al protagonista de su misérrima situación. Y es

que en la primera versión de la *nouvelle* el Zar encargaba la edición de *El Quijote* de Cervantes, —cuyo título ya anticipaba la propia obra—, y en cuya escena abundaban las lisonjas del soberano ruso hacia el genio cervantino que no suceden con Quevedo: «Yo le he leído, no una vez sola [...] Quizá, y exceptuando la figura de Cristo, la inteligencia humana no ha podido crear otra más formidable» (T. VII, 1869: 69).

Otro cuento donde queda más patente el intento del autor por corregir y tratar de mejorar, aunque sea estilísticamente, la edición posterior es “María de los Ángeles” (nº 914, 1899), versión esta que se sirve en parte de la trama que apareciera en “Un retrato de Raimundo Madrazo” de la *Revista Hispano-americana* (T. VII, 1882: 133-142). La versión de 1882 no era más que un híbrido de artículo y cuento sobre los comienzos artísticos del pintor y su modo de proceder, incluyendo entre otros el retrato de Basilisa cuya anécdota quedaba inserta al inicio de la tercera sección narrativa sin llegar a resolverse, ya que esto sucedería al final del artículo, donde junto con la explicación sobre lo ocurrido con el retrato de Madrazo, también se añadiría información sobre el final trágico de la retratada.

Moreno Godino volvió a publicar el artículo en el folletín de *La Época* el 30 y 31 de agosto de 1887 bajo el rubro “Basilisa”, lo que con el título venía a enfatizar el personaje de la historia más que el trabajo del pintor y que, más tarde, aprovecharía para dar forma a la narración de la revista barcelonesa. Así, en la versión de la *Ilustración* el cuento es independiente y sus variaciones principales se hallan a partir de la tercera sección, cuando se desarrollará *ex novo* la trama: profundizando en el pasado andaluz de la joven, y dando cuenta de un romance con su primo; a continuación acaecerá la propuesta de matrimonio de un rico comerciante parisién; después, en la escena previa al enlace, una aparición final del primo que, lejos de abocar hacia un final feliz se muestra dramática al provocar la inesperada muerte de María de los Ángeles por el impacto de la sorpresa. Por tanto con tales añadidos —de tintes folletinescos—, será cómo el madrileño modifique lo que antes apenas pasaba por una anécdota inserta en un artículo, llegando así a crear un verdadero cuento.

“La amazona de la muerte: leyenda original” publicado el 26 y 30 de marzo de 1878 en *La Academia*, y en la *Ilustración* como “Sin corazón” (nº 416, 1889) y “Una hija de Albión” (nº 1129, 1902). El cuento de 1878 servirá de base para los publicados en la revista barcelonesa, si bien hay cambios perceptibles, amén de los nombres (Berta y Edward en el primero; Carmen y Luis en el segundo; Arabela y Manuel Pérez de

Vargas en el tercero), y lugar del suceso (Inglaterra uno, España en los otros dos). Lo más sustancial en este caso es que la versión primera está redactada a modo de leyenda británica, e introduce un pasaje donde la pareja se encuentra con un niño alemán que canta una balada, y que no deja de ser una variante de la que apareciera en el cuento “¡Pobre niño!” de *El Museo Universal* (nº 19, 1866: 151-152), que veremos más adelante, si bien aquí el pequeño músico cumple la función de señal premonitoria, o de mal agüero, cuando al despertar Berta este huye inopinadamente al ver sus ojos negros.

El final de “La amazona de la muerte” reviste cariz folclórico-fantástico :«En los tres Reinos se ha oído hablar de la amazona maldita como del judío de la Pasión de Cristo» (nº 4, 1878: 59), pues Berta resultará condenada por una fuerza superior a cabalgar eternamente debido a su pasión desaforada por los caballos; pasión que llevaría a la muerte a su primo, y cuyas palabras últimas desatarían la maldición: «—Muero por ti, por tu egoísmo, por tus locos caprichos, maldita, ¡maldita seas!» (*Ib.*).

En el caso de “Sin corazón”, sin embargo, el cuento se trata bajo el prisma del amor dramático, aunque se mantiene un pequeño conato fantástico que son los sueños premonitorios del pretendiente. Desaparece el elemento legendario, y tras el ahogamiento de Luis, Carmen galopa con su caballo fuera de sí para terminar chocando contra un pilar y perder de resultas un ojo.

Mientras que en “Una hija de Albión” se repite el asunto del romance entre dos jinetes, una inglesa (Arabela) y un español (Manuel), donde el galanteador acaba muriendo en un accidente tras un galope a caballo forzado por la mujer. El final además copia la fórmula del epílogo que usara para “¡Fatalidad!” (nº 25, 1882), con los viajes anuales de la mujer para visitar la tumba, hasta que llegado el año en que no se repite se concluye con la pregunta: «La tumba yace solitaria y las ráfagas de octubre no mecen como antes una corona de siemprevivas, colgada del sauce funeral. *Un poeta*: ¡Oh!, ¡habrá muerto! *Un escéptico*: ¡Eh!, se habrá consolado» (nº 25, 1882: 203); y en “Una hija de Albión”: «Este año no ha estado en Sevilla. ¿Habrá muerto? ¿Se habrá consolado?» (nº 1129, 1902: 542).

Por tanto, podemos advertir aquí cómo Moreno Godino, a partir de una pretendida leyenda inglesa, elabora dos nuevos cuentos de amor no correspondido ajenos a los elementos fantásticos pero conservando en lo esencial la trama, y cómo también se sirve de recursos literarios que utilizó en otros cuentos ajenos a este trinomio, como vimos en el epílogo de “Una hija de Albión”.

Otro cuento, en este caso de humor y visos de costumbrismo satírico publicado en prensa anteriormente, es “Un forastero en Madrid” (nº 749: 1896), que apareció en la revista *La Risa* de 30 de septiembre de 1888 bajo el rubro de “Calamocha en Madrid”. En este caso se conserva el nombre del protagonista que es Juanito Calamocha y alumbra el título en su primera edición. El cuento narra la llegada de un treintañero a Madrid para ver a su primo (vecino del narrador), el cual nunca había abandonado su tierra. Los tres realizan una excursión por la ciudad pero este lejos de impresionarse por las estatuas y monumentos se muestra chistoso cuando no indiferente. A nivel de variaciones observamos que en la sección tercera se elimina una anécdota referida a la casucha del guarda del Prado que incluía como curiosidad una referencia al difunto escritor bohemio Segarra Balmaseda; en la cuarta sección se añaden más monumentos a la visita y se añade algún chascarrillo nuevo: «—¿Y aquella mujer con unos animales? —La diosa Cibeles. —Pues siendo diosa, podía estar recogía en una iglesia, y no al aire libre» (nº 749, 1896: 326); también se modifica el nombre del presidente del Congreso de Ministros con el que topan tras un accidente de coche, el cual si en *La Risa* era Práxedes Mateo Sagasta, en la *Ilustración* será Cánovas del Castillo.

“El postre de Nochebuena” (nº 104, 1883: 414-415) es una versión abreviada, y mejorada en su trama, del cuento “¡Pobre niño!” que apareció por vez primera en *El Museo Universal* (nº 19, 1866: 151-152). En la versión de 1866 el relato se divide en tres secciones narrativas; la primera desarrolla una larga digresión introductoria respecto al río Manzanares, que sitúa la acción en Madrid y hay un narrador testigo, acompañado de un amigo, un tal F., que cuenta un casual encuentro en las inmediaciones del río con un pobre niño sollozante de aspecto extranjero. En la segunda sección el narrador afirma haberse topado con el niño en varias ocasiones junto a la embajada de Austria, donde interpretaba una balada en su lengua, cuya transcripción conocemos gracias a F. (podría ser el escritor Augusto Ferrán)²²⁸. La letra de dicha balada es importante ya que desarrolla una narración del periplo del muchacho por Europa hasta Madrid, ciudad donde tras un accidente pierde la herramienta de sustento que era el arpa. En la tercera

²²⁸ La traducción en prosa de este género era algo habitual en la época. María Victoria Utrera —que ha estudiado detenidamente la evolución del poema en prosa — advierte que las traducciones de baladas, canciones o *lieds* del original en verso a una prosa normalmente de ritmo regular «generaron una moda por imitar» dichos géneros afianzando con ello la tradición de la prosa poética romántica (Utrera, 1999: 53). Ejemplo temprano de dicha tradición lo hallamos en “Colón: balada alemana de Luisa Bracmann”, publicada en *El Semanario Pintoresco Español* de 1 de abril de 1838, pp. 517-518. Y como ejemplo de balada original de un autor español cabe resaltar “Balada en prosa. El hidalgo de Arjonilla” publicado en ídem de 20 de enero de 1856, pp. 20-21. En ambos casos observamos cómo ese ritmo regular de la prosa, de inspiración poética, se consigue mediante el recurso a breves estrofas regulares.

sección la embajadora austríaca oirá la balada del pobre niño y, apiadada, le obsequiará con otro arpa. Concluirá el relato con el narrador afirmando haber visto al niño vistiendo ropas mejores, hasta que un día desaparece.

“El postre de Nochebuena”, por otro lado, se desarrolla como cuento de circunstancias propio de las fechas en que se presenta. La carga patético-sentimental es notoria con el telón de fondo de la Pascua, y un niño pobre que canta sus penas junto a la embajada de Austria, donde se celebra una fiesta. En esta ocasión el narrador es partícipe de la cena de Navidad en dicho edificio cuando escuchan por el balcón a «un niño que apoyado en un árbol pulsaba las cuerdas de un arpa pequeña» (nº 104, 1883: 414). A continuación se vuelve a reproducir la traducción de la canción, que varía en su final pues en esta ocasión el arpa no se rompe sino que cae al río y es recuperada, lo que causa al muchacho una enfermedad de tres meses que lo imposibilita regresar para Navidad con su abuelita. Los circunstantes quedan conmovidos hasta tal punto que la mujer del embajador impele al resto a realizar una colecta de monedas de plata y oro para que dicho trovadorcillo pueda regresar a su hogar. Otra diferencia a nivel de la trama es la eliminación del amigo F., que en la versión anterior traducía la balada al narrador, y en la nueva lo realiza la mujer del cónsul: Madame Everard, la cual además toma el testigo para dar cuenta del final: «—¿Y el niño? —le pregunté. —¡Oh! El niño ya está caminando. No ha podido pasar la Nochebuena en su hogar; pero comerá en él las tortas de Pascua Florida, haciendo dormir a su abuelita con los sones de su arpa querida» (nº 104, 1883: 415).

Por tanto, de estos dos cuentos cabe concluir que el primero se caracteriza por su larga digresión introductoria, que junto con la balada²²⁹ y la escasa peripecia hacen de él uno de esos cuentos híbridos de que ya hemos hablado; mientras que en la segunda versión —siendo también híbrido—, el cuento implementa la intensidad narrativa de cariz patético-sentimental, al focalizar el nudo de su trama en la balada y con la ambientación navideña como telón de fondo.

²²⁹ Así se entiende que desde Eulogio Florentino Sanz —primero en verter al español los *leader* de Heine para el *Museo Universal* en 1857—, pasando por Augusto Ferrán y sus canciones «de inspiración alemana», hasta G. A. Bécquer en prosa y verso, se dieran influencias de la balada germana cuyo sentimiento romántico sirvió para remozar la lírica española más «artificiosa, sonora, discursiva» al asimilar la contención poética hegeliana «ajena a los grandes efectos compositivos del poema extenso, fiel al reencuentro con el espíritu popular que el romanticismo había potenciado» (Alonso, 2010: 474-475).

El siguiente grupo de versiones lo conforman “El alma en pena: memorias de un estudiante” que aparece en *Los Lunes del Imparcial* el 27 de agosto de 1877/ “¡El fantasma!” (n^{os} 520-521, 1891) de la *Ilustración Artística*/ y “El alma en pena” (n^o 1164, 1904) de ídem; las tres versiones ofrecen variaciones relevantes sin dejar de ser en su estructura y forma el mismo relato.

Cabe resaltar de la segunda versión su extensión, mientras que la última representaría no solo una revisión de las dos anteriores sino que destaca también por ofrecer a nivel narrativo-argumental una mejor técnica.

Las primeras diferencias que llaman la atención son referentes al espacio y el tiempo histórico, pues si en “El alma en pena: memorias de un estudiante” la historia se desarrolla en Toledo, con fecha de 1830, en “¡El fantasma!” sucede en Madrid en un año indeterminado de la misma década; pero en “El alma en pena”, también ambientada en Madrid, la acción se desarrolla en tiempo contemporáneo (después de la Guerra de Cuba). También advertimos el cambio de nombre del protagonista: León en la versión de *Los Lunes*, pasará a llamarse Juan de Arévalo en “El fantasma”, y por último Juanito Lumbreras.

La primera versión se encuentra delimitada por la extensión del suplemento en el que se incluye: ocupa columna y media de las cuatro que ofrecía el diario; se divide a su vez en seis secciones narrativas. La primera desarrolla la idea de marasmo social, cultural y supersticioso que padecía el país en las postrimerías del reinado de Fernando VII. En la segunda sección se presenta al protagonista romántico y escéptico universitario de 22 años, suerte de adelantado *sprit fort*, lector de Rousseau y Voltaire. En la sección tercera la acción se traslada a una tertulia que D. José y sus amigos llevan a cabo habitualmente; entonces la voz del narrador resume la conversación y da cuenta del incidente de *El alma en pena*: extraño fantasma que vaga entre las tinieblas haciendo ruidos. León como escéptico se ríe de aquellos y abandona la tertulia mientras se lamenta «del estado intelectual de España». Al final de la sección y en la tercera, cuarta y quinta se desarrolla la acción: el joven es acosado y perseguido por ese extraño fantasma desde la calle hasta el balcón de su propia casa. En la sección sexta y última, León renegará de sus ideas ilustradas y acudirá a la catedral para rezar; tras hallarse más tranquilo acudirá a casa de su prometida y será entonces cuando esta le haga saber que la noche anterior, tras finalizar la tertulia, el mono de su padre escapó: con ello se daba explicación al asunto del alma en pena.

Respecto a la segunda versión de este cuento, “El fantasma” adolece de extensas digresiones que dilatan innecesariamente la trama. El relato fue publicado en dos entregas, si bien se divide en cuatro secciones en lugar de seis como el anterior. El narrador comienza de forma similar a la versión anterior recordando el tiempo viejo, pero ahora comparado con el contemporáneo, denotando una crítica a la sociedad presente que no se daba en la versión de 1877: «Entonces todavía había creencias arraigadas, no convencionales como ahora [...] Madrid, sobre todo, se va civilizando estúpidamente [...] hemos perfeccionado la almilla, pero nos vamos quedando sin alma» (*Ib.*: 790-791).

Con respecto a los personajes, en “El fantasma” nos encontramos con Juan de Arévalo, librepensador y volteriano; viajará a Madrid por petición de su madre (Casilda) para presentarse ante su tío, que acababa de regresar de América enriquecido tras una estadía de muchos años. El joven conocerá a Inés, hija del indiano, y no tardarán ambos en enamorarse contando con el beneplácito del tío. Por otro lado la escena de la tertulia se dilata en la descripción y presentación de personajes, de tal suerte que se presenta a D. Lesmes boticario y a D. Jerónimo tendero de paños, cuando en la anterior versión tan solo se cita de pasada a D. Lesmes.

“El alma en pena”, en fin, consta tan solo de tres secciones: la primera muy breve, de apenas una columna, resume lo más concisamente posible la caracterización de los personajes que antes abarcó casi toda una entrega; y también desecha las extensas digresiones de la versión anterior. El apartado cuarto de “El fantasma” se copia en parte en “El alma en pena” para presentar una tertulia donde se diserta sobre la existencia de almas en pena de forma general; el diálogo crea un ambiente de incertidumbre que sirve para que el lector acepte como verosímil la intervención de un fantasma durante la narración²³⁰. Por otro lado la tercera sección —el regreso a casa y persecución del protagonista—, no es más que una modificación del final de las versiones anteriores donde se añade al protagonista un elemento psicológico nuevo que es la vergüenza, por haberse equivocado y renegado de sus creencias volterianas, cosa que no ocurría en las versiones anteriores.

²³⁰ Tzvetan Todorov advierte cómo en el relato fantástico hay una complicidad entre lector y personaje, o lo que es lo mismo «el papel del lector está, por así decirlo, confiado al personaje» para que el acontecimiento extraño de la historia produzca la misma vacilación o sea sentida igual en uno como en otro (Todorov, 2003: 29-30).

Los personajes se modifican en parte en esta última versión. El protagonista se llama Juanito Lumbreras —el diminutivo sumado al apellido parlante añaden una nota ridícula que, además, predispone al lector a no tomarse en serio al personaje—; el tío D. Celestino Aróstegui ya no es indiano sino un emigrado de Cuba, «un patriota», que abandonó la isla al proclamarse la independencia; y los tertulianos son un ferretero D. Jerónimo Molañas, el farmacéutico D. Lesmes Salcedo, la prima Inés, y dos nuevos: Jerónimo, cura párroco de la antigua iglesia de San Andrés, y una señora, Virtudes, que aunque no se menciona, se sobreentiende es la esposa de Celestino y madre de Inés. Además se obvia el romance entre Juanito Lumbreras e Inés, pues en esta última versión tan solo el joven se halla prendado de la prima.

Respecto a la escena final de “El alma en pena” cierra el relato un monólogo del protagonista que añade una nota de resignado reconocimiento de la torpeza: «“¡Oh! Voltaire, Voltaire —pensó en su fuero interno— tú solo eres el milagroso, el aparecido para el bien de la humanidad; no hay más *almas en pena*, que las que tú has redimido de la rutina, de la barbarie y de la superstición!” Y... sin embargo...» (nº 1164, 1904: 268).

Por tanto, la edición de 1904 goza a todas luces de mayor calidad narrativa que las anteriores, al postergar digresiones irrelevantes así como manejar con muy aceptable soltura mecanismos de intensidad e incertidumbre característicos en la narración fantástica.

Nos queda por comentar el cuento “El jaique” (nº 663, 1894), cuya versión “Percances románticos” (nº 1325, 1907), fue la última publicación del autor en la revista meses antes de su muerte. Para la segunda versión Moreno Godino cambiará los nombres y reducirá aquellas partes de la narración prescindibles para el desarrollo de la historia, como dos digresiones reflexivas, una sobre la moda romántica (nº 663, 1907: 580) y otra sobre la prenda del jaique (*Ib*: 582). De nuevo observamos que la eliminación de ciertos pasajes descriptivos así como digresiones en la nueva versión permite que la acción avance más rápidamente, con lo que el relato, lejos de mermar en calidad mejora ostensiblemente.

* * *

Concluyendo y a modo de síntesis colegimos de lo visto hasta ahora que en las variantes se observa cierta evolución a la hora de construir los argumentos de las mismas historias. Moreno Godino por lo general fue bastante fiel al tipo de narración

apegado al articulismo de los escritores costumbristas de la segunda generación: pero ya en los años del cambio de siglo vimos como tiende a eliminar digresiones, juicios, comentarios y comparaciones con el presente, dando forma a unos cuentos de carácter más breve y mayor tensión narrativa, acordes con los gustos del momento; por lo que inferimos que Moreno Godino, bien por afán de renovación estilística, bien por necesidad de atender al gusto del nuevo lectorado, supo amoldarse a unos nuevos mecanismos de construcción del cuento, donde prevalecía la acción frente a la digresión.

Los cuentos en variantes fueron en total catorce, de un corpus de sesenta y siete; es decir que el autor versionó o reelaboró un 20, 90 % del total de narraciones cortas para la *Ilustración Artística*. Esta práctica fue habitual en la prensa del XIX, dándose incluso el caso de medios que llegaron a *piratear* a algunos autores, especialmente en la prensa de provincias, como detectamos con el ejemplo de “El ciego de Bellver” en la prensa balear. Sea como fuere, resulta palmario que el autor no dudó en repasar obras anteriores cuando lo creyó necesario, así como revisarlas y/o reelaborarlas sacándole el máximo rédito posible de cara a la prensa barcelonesa²³¹.

5.3. TEMAS

Cuando el crítico se acerca al texto narrativo, una vez leído el discurso puede resumirlo de dos formas: atendiendo al *qué* se ha narrado, es decir la fábula o historia, —conjunto de los motivos ordenados cronológicamente—; pero también puede resumirlo en un segundo estadio mediante el argumento o trama, es decir el *cómo* se ha narrado —conjunto de motivos dispuestos en la forma de presentación del texto— (Bobes Naves 1993: 111). Así, la comprensión de tema y motivo resultan fundamentales para nuestra empresa pues son aquellos los elementos constitutivos que nos permitirán categorizar los cuentos por grupos, cotejada la información tras su lectura. No vamos a entrar en discusiones semióticas sobre la extensión de los términos, cuando el mismo Romero Tobar aduce que «se observa una falta de acuerdo entre los

²³¹ Práctica esta de la que no eran ajenos ni importantes plumas de primera fila como doña Pardo Bazán, como ha demostrado Mar Novo en su tesis doctoral donde indica que «el cotejo de las diferencias en los textos nos descubre a una escritora meticulosa en extremo. Solo un lector avezado puede comprender los mínimos trueques realizados: “payaso” por “clown”; “bogabante” por “lobagante”; “presbítero” por “cura”, en los que prospera la segunda opción, y otros muchos que se pueden comprobar en el análisis de cada uno de los relatos escogidos» (Novo Díaz, 2018: 8).

estudiosos de la *tematología*» (2006: 71)²³². Por tanto adoptamos una posición pragmática que nos resulte productiva: así, por tema entendemos la idea central de la historia o el sujeto, y por motivo una serie de fracciones temáticas constituyentes de la historia o del tema de una narración (Estébanez Calderón, 2015: 370). Con esta cuestión planteada el siguiente paso a seguir será la creación de un cuadro temático, cuadro que permita identificar la materia elaborada, o la idea inspiradora, de cada narración corta para una mejor ordenación y entendimiento.

En la realización de nuestra tabla temática hemos tenido por guía trabajos anteriores como *El cuento español en el siglo XIX* de Baquero Goyanes, que pese a las décadas transcurridas conserva gran parte de su vigencia, así como también el de Borja Rodríguez, *Historia del cuento español: 1764-1850*, que hasta cierto punto revisa en lo que respecta las categorías al anterior. Así, cuando Baquero Goyanes identifica catorce categorías temáticas dentro del panorama de la narrativa corta decimonónica, Borja Rodríguez opta por reducirlas a siete para el periodo que estudia (Borja Rodríguez, 2004: 157). En nuestro caso también realizamos una identificación taxonómica de siete categorías que son: 1. Amor, 2. Ficción histórica, 3. Humor y parodia, 4. Maravilloso y fantástico 5. Moral, 6. Anécdota y 7. Policiaco.

A continuación exponemos la tabla con todos los cuentos (en minúsculas) y *nouvelles* (versalitas) ordenados temáticamente y por orden de publicación en la *Ilustración Artística* (número entre paréntesis), que hacen un total de sesenta y siete narraciones; además añadimos una serie de ítems que subcategorizan algunas secciones temáticas y son *amor trágico* (a.t.) y *amor convencional* (a.c.); *maravilloso* (m) y *fantástico aparente* (f.a.); moral pasional (m.p.) y moral convencional (m.c.).

TABLA TEMÁTICA DE LOS CUENTOS

De amor (18) (27%)	Ficción histórica (8) (12%)	De humor y parodia (12) (18%)
¡FATALIDAD!: novela original (a.t.)(2)	El ciego de Bellver: tradición de las Islas (3)	EL RAMO DE MARGARITAS (13)

²³² Peter Fröhlicher todavía se muestra más desesperanzador al respecto, afirmando que resulta una utopía esperar hallar un modelo general de trabajo del texto literario, ni para su discurso, ni para sus singularidades (Fröhlicher, 1995: 37). Nosotros somos de la opinión, como Peter Fröhlicher, de que el sistema de análisis eficiente será aquel que mejor se adapte a nuestro corpus, bajo la premisa de que más que aplicar un modelo lo que hay que hacer es un uso productivo del mismo, en este caso temático, implementando así su funcionalidad.

Cada oveja con su pareja (a.c.)(4)	LA CAVERNA DE LA MUERTE (9)	Un duelo singular (20)
LA CAJA DE ALERCE (a.c.)(10)	El laberinto del amor (15)	Los nervios (25)
El tiesto de claveles (a.t.)(12)	Tal para cual (19)	¡Se parece a Voltaire! (26)
El beso (a.c.)(14)	Las tres saetas (22)	Los pantalones (28)
Una carta (a.t.)(17)	El loro del Príncipe de Asturias (35)	Una más (40)
¡Sin corazón! (a.t.)(21)	Plagas de Madrid (53)	El jaique (41)
¡IMPOSIBLE!: novela original (a.c.)(27)	Tetuán: episodio de la guerra de África (56)	El poeta y la pastora: cuento (44)
La autopsia (a.t.)(30)		Un forastero en Madrid (46)
Las avispas (a.t.)(36)		Corrida filantrópica (47)
La dama negra (a.c.)(39)		Vargas y Machuca (49)
LAS DOS BANDERAS: NOVELA ORIGINAL (a.c.)(42)		Percances románticos (67)
El hombre de la levita verde (a.t.)(50)		
María de los Ángeles (a.t.)(52)		
El último caballero: novela original (a.t.)(55)		
Una hija de Albión (a.t.)(61)		
La ingratitud (a.t.)(62)		
El carnaval de Casilda (a.t.)(65)		

Maravilloso y fantástico (14) (21%)	De moral (11) (16,5%)	De anécdota (2) (3%)	Policiaco (1,5%)
La momia de Pedro Azua: leyenda polar (m.)(1)	El postre de Nochebuena (m.c.)(7)	El moro de los dátiles (37)	El crimen de la calle de la Hiedra (18)
El enano de la princesa Hilda: leyenda oriental	El maestro triste (m.p.)(11)	El Cristo de San Sebastián (48)	

(m)(5)			
El hada de la fuente (m)(6)	Mirtilla y sus tres enamorados (m.p.)(16)		
El hombre verde (f.a.)(8)	El clown lúgubre (m.p.)(23)		
El llanto de perlas (m)(29)	¡Caridad! (m.c.)(31)		
El fantasma (f.a.)(33)	La lotería (m.c.)(32)		
La conciencia: cuento fantástico campestre (f.a.)(43)	¡Misterio! (m.c)(34)		
La blanca y el negro (f.a.)(54)	¡Fanatismos! (m.c)(38)		
Los treinta dineros de Judas: leyenda (m)(57)	El viejo y la niña (m.c)(45)		
Juan el bueno: cuentos de antaño (m)(58)	Las tres cogidas (m.p.)(51)		
El emperador y la pastora (m)(59)	¡El mayor monstruo los celos! (m.p.)(66)		
La última encarnación del diablo: leyenda marítima (m)(60)			
El blasfemo (m)(63)			
El alma en pena (f.a.)(64)			

5.3.1. Cuentos de amor

Lo primero que resalta de esta categoría es que resulta, con diferencia, la que más títulos alberga de la *Ilustración Artística*. Tales creaciones, en su mayoría de ambiente contemporáneo, sirven de espejo al fenómeno del inconformismo romántico domeñado ya por el moderantismo, y, por tanto, ofrecen al lectorado una literatura más que de rebeldía de evasión. Se desarrollan las tramas alrededor de conflictos amorosos donde las personalidades de los protagonistas se mueven, principalmente, dentro del sentimentalismo de la moral burguesa isabelina. Así, en esta categoría hemos situado aquellos cuentos en que las vicisitudes de los amantes resultan el núcleo argumental, y donde se suceden y destacan motivos tales los triángulos amorosos, el adulterio,

complicaciones del amor por diferencias sociales o de edad, etc. Los cuentos de tema amoroso suponen porcentualmente el 27 % respecto del total de la obra. En este aspecto Moreno Godino no sería ajeno al interés de unos lectores —los de la *Ilustración Artística*— de estrato presumiblemente burgués y conservador cuyas encorsetadas costumbres hacían de las apariencias, tanto morales como religiosas, todo un arte de la hipocresía, tolerando hasta cierto grado los escarceos, o *affaires*, siempre que fueran llevados con discreción.

Y es que como bien explica López Aranguren durante el periodo isabelino había una verdadera intolerancia a contar las cosas como son, era preferible la impostura. La falta de un catolicismo liberal así como la precariedad del catolicismo conservador moderno fue óbice para que la Iglesia española pudiera erigirse en faro y guía efectivo de los nuevos usos y costumbres de la sociedad liberal. Es por ello que, por puro pragmatismo, acabara por sistematizarse una conducta de doble moral en la sociedad: tanto en el sentir religioso (exaltación exterior en procesiones, romerías, etc., pero escepticismo interior), como en lo político-económico (prédica de la honradez pero corrupción normalizada), y no menos en el plano sexual (exaltación de la fidelidad y virtud pero normalización de las relaciones extramatrimoniales) (López Aranguren, 1967: 113-114).

A esta cuestión, por tanto, no podían ser ajenos los escritores que buscaran retratar con verosimilitud la realidad social y las costumbres de su época, reproduciendo para ello escenarios y hechos de la experiencia del lector contemporáneo. Por ejemplo, el triángulo amoroso es abordado por Moreno Godino desde diferentes perspectivas, aunque a menudo manteniendo el modelo de un hombre y dos mujeres, y donde generalmente participa algún miembro de la aristocracia o burguesía, estamentos estos donde resultaban frecuentes los matrimonios de conveniencia. Por tanto reflejan una práctica alejada de la moral cristiana predominante, pero que socialmente se aceptaba llevada con discreción. Sin embargo, no todos fueron indolencias y beneplácitos; este mercadeo con el sacramento del matrimonio también contó con ilustres detractores tales Pedro Felipe Monlau, el cual predicaba hacia la mitad del XIX «que el matrimonio dejase de ser un tráfico de intereses materiales, para elevarse a su verdadera categoría [...] y que a este fin el consentimiento que la ley exige por parte de la mujer dejase de ser una ficción hipócrita, para convertirse en acto de plena y cabal espontaneidad» (Monlau, 1865: 15).

Y si bien no cabría tildar a Moreno Godino de paladín del ideario burgués, tampoco cabría calificarlo de defensor de ideas radicales de corte popular; tal vez por su condición de viejo liberal español, o como gustaba referirse a sí mismo de «consecuente liberal», supo hallar ese justo medio donde imbricar clichés melodramáticos, con crítica a los usos y costumbres, todo ello para un lectorado que ya dijimos suponemos eminentemente burgués.

Volviendo al asunto de las taxonomías temáticas, los cuentos de amor a su vez los hemos dividido en dos subgrupos: el primero donde los romances terminan de forma eufórica o favorable (amor correspondido) y el segundo donde pinaculan de forma trágica (amor trágico).

Amor correspondido.

En “Cada oveja con su pareja” (nº 66, 1883) se tratan los asuntos del matrimonio concertado y las diferencias sociales entre una joven mujer de humilde condición y un noble de mediana edad, si bien en esta ocasión la novedad es que el amor de juventud —y verdadero—, aparecerá *in extremis* justo antes de la boda para llevarse a la joven consigo y huir exitosamente hasta Portugal, donde tendrán una vida feliz.

Cabe detenerse aquí para observar su tratamiento, pues la temática proverbial defiende tanto el matrimonio por amor, como así también entre miembros de una misma clase social. El marqués de Montello es presentado con treinta y seis años de edad, «guapo, rico y ocioso [...] había tenido algunos amoríos efímeros y de poca consistencia» (*Ib.*: 107), y aunque apenas pensaba en el matrimonio sabía «que quería una mujer hecha a su imagen y semejanza; fina, inteligente, fiel, y dotada además de unos detalles físicos que rara vez se unen en una hija de Eva» (*Ib.*). Este personaje, valiéndose de su poder, apadrinará a la hija de su cortijera, Rafaela, a la sazón de quince años; y como si de un *Pigmalion* se tratase, la educará y moldeará a su gusto —«es tan elegante, que me da a mí, marqués de Montello lecciones de elegancia» (*Ib.*: 110)²³³— con la ulterior intención de desposarse con ella. No en balde se codea este con personajes de la cultura como Fernández Grilo —«Grilo se hallaba de temporada en su pueblo natal y que, a instancias del novio, había hecho un himno epitalámico, fluido y

²³³ Durante la etapa isabelina, y entre los usos y costumbres de las clases altas, se promocionó la educación femenina, con la misión de que fuera capaz encargarse de la educación de los hijos en sus primeras etapas, así como de adoptar una conducta moral más culta en las relaciones sociales sin quedar en ridículo delante de los varones o ser tildadas de ‘marisabidillas’ (Mó Romero, 2007: 90-91); y parece ser esto lo que buscaba el marqués con la educación de Rafaela.

brillante como todos sus versos» (*Ib.*: 111)— o críticos eminentes como Paul de Saint Victor —«me encontré en el locutorio a Paul de Saint Victor y se la presenté» (*Ib.*: 110)—. Sin embargo la joven sigue recordando en secreto a un amor de juventud, un vaquero sirviente del marqués de Hornachuelos, y será con él finalmente con quien se fugue en el clímax de la historia, justo a la llegada de la iglesia para el desposamiento.

“¡Imposible!: novela original” (474-479, 1891), trata el asunto del amor romántico capaz de arrostrar grandes vicisitudes; también hallamos el motivo de la diferencia de clases, y el del sacrificio por amor que finalmente es correspondido. En la trama un joven español de familia acomodada venida a menos abandona las últimas posesiones que había heredado por viajar a Rusia en busca de una mujer a la que apenas trató en Madrid, pero de la cual se había enamorado perdidamente, y que resultó ser una princesa. A los problemas de la distancia, deberá sumarse también el de la miseria y la búsqueda de un medio de vida para subsistir, amén de la casi infranqueable barrera social que se interpone entre los dos jóvenes en una de las aristocracias más encorsetadas del momento. Sin embargo, la trama tendrá un desenlace feliz gracias a la benevolencia del padre de la princesa que se pliega a los deseos de su hija, así como a la intervención del Zar —representación edulcorada del buen gobernante que vela por sus súbditos—.

En “Las avispas” (nº 555, 1892), con una gran carga moral, se pone en solfa el falso amor en los acuerdos matrimoniales de conveniencia y se hace apología del amor verdadero sin importar la condición social. La historia narra cómo una joven y guapa muchacha, tras quedar desfigurada por un ataque de avispas, es repudiada por su prometido, a la sazón estudiante de derecho con aspiraciones, e hijo de los propietarios de la finca donde vive; sin embargo la injusticia será reparada por el guarda que amaba en secreto a esta y al que su apariencia física no le importaba en absoluto.

Los ejemplos hasta aquí expuestos muestran usos y costumbres amorosos que evidencian hasta qué punto Moreno Godino se sirvió de dicho asunto recurrentemente. María Ángeles Ezama ya señaló que de todas las pasiones el amor no solo como vivencia íntima, sino como configuración social, era el tema literario por excelencia de todos los tiempos, al estar la sociedad todavía sujeta a un excesivo número de convencionalismos vinculados al amor: «flirteo a distancia (hacer el oso), matrimonio por dinero, adulterio, etc.» (Ezama Gil, 1992: 122).

A ello podríamos nosotros añadir la práctica de ‘pelar la pava’ tan recurrente en los cuentos godianos desarrollados especialmente en Andalucía. Tal es así que el autor madrileño incluso, en el cuento “Un duelo singular”, menciona la figura del «*empavaor*» como personaje que practicaba tal costumbre de cortejo: «*Empavaor* es una palabra de origen andaluz que no está admitida en ningún diccionario del mundo, y que sirve para clasificar a la especie más rara de los piratas callejeros, o séase perseguidores de mujeres al aire libre» (nº 414, 1889: 398), sobre todo «frecuente en toda Andalucía, pero muy especialmente en la hermosa ciudad del Betis, en donde, desde los amantes recientes, hasta los prometidos esposos, la creen como el complemento de su amor» (nº 255, 1886: 302)²³⁴.

Lo cierto es que el fenómeno de las ‘ventaneras’ (Martín Gaité, 1987: 35) no dejó ser una necesidad que dimanaba del papel que desarrollaron ambos sexos en la sociedad: si el hombre dominaba la esfera pública, la mujer lo hacía en la esfera interior del hogar, así pues —«la ventana era un elemento ineludible como peligroso de transgresión» (*Ib.*: 171)— que servía literalmente como medio por el que las mujeres podían iniciar a escondidas sus relaciones amorosas. Por tanto se entiende que el encierro de las mujeres y la comunicación a través de una ventana o un balcón se interpretara como umbral desde donde la mujer podía ver el mundo, pero al que se le impedía acceder, haciendo de este lugar común de exaltación y transgresión²³⁵ para artistas²³⁶. Moreno Godino llegó incluso a calificar de «poética costumbre» (nº 255, 1886: 302). Y en un artículo dedicado al asunto apuntaría precisamente aquel juego casi de voayerismo entre el hombre, la mujer y en medio la cancela:

Figuraos un aficionado a las hijas de Eva, que pudiera ver en una noche a casi todas las mujeres de Madrid, y os podréis formar una idea del encanto de aquellos paseos. Las puertas de las casas de Sevilla están abiertas, detrás del portal hay una cancela y detrás de la cancela... ¡Virgen Santa, qué mujeres! Iluminadas por una luz brillante, esmeradamente vestidas, reclinadas en sillas mecedoras, ni más ni menos que las criollas. Y veis a todas (Moreno Godino, 1879: 3).

²³⁴ De hecho Moreno Godino la cita en cuentos donde la acción del cortejo se desarrolla en Andalucía, y más en concreto Sevilla (“El beso”, “Las tres cogidas”) o la Línea de la Concepción (“Las dos banderas”), dejando aparte el caso de “Un duelo singular” que sucede excepcionalmente en Madrid.

²³⁵ Martín Gaité afirma que el término *ventanera*, que corría parejo a la atribución de liviandad de las mujeres, estaba estrechamente relacionado con la exaltación «del encierro como panacea» (Martín Gaité, 1987: 34).

²³⁶ Sirvan de ejemplo los siguientes versos de Espronceda «Delio a las rejas de Elisa/ le canta en noche serena/ sus amores» (“Serenata”); o aquellos del andaluz Villaespesa en su poema “Tu reja”: «¡Oh reja bendita,/ no puedo olvidarte!... ¡Te llevo en el alma,/ pues en ti de mi vida han pasado/ las horas más gratas;/ y a través del encaje que forma/ el jazmín que a tus hierros enlaza,/ sus pupilas a veces contemplo/ fulgurar entre flores de plata».

Amor trágico.

“¡Fatalidad!: novela original” (n^{os} 22-26, 1882), es un relato epistolar que resalta especialmente el motivo del triángulo amoroso protagonizado por un joven de noble y rica familia sevillana llamado Luis Aguilar, su mujer Blanca, y una amiga del colegio de esta última llamada Eugenia. Aquí el romance que mantiene Luis con las dos mujeres es ocultado a ambas; por tanto no solo engaña a las mismas sino que pone en riesgo su amistad en caso de ser descubierto. Sin embargo Luis, aunque es consciente de que obra mal, parece no poder refrenar sus pulsiones pasionales: «Tengo una mujer buena, que me adora, [...] ¡pero eso qué importa! Si amo a otra, ¡por qué he de respetar lo que nadie respeta, por qué no procuro el logro de mi amor!²³⁷ [...] Soy un mártir y un miserable al mismo tiempo!» (n^o 25, 1882: 198). Incluso cree que tal pasión puede abocarle a la muerte: «Pues bien, mi pasión es una enfermedad o mejor dicho una predestinación. Yo estoy predestinado a morir por *ella* y moriré» (*Ib.*).

La trama llega a su clímax en una enrevesada escena de desenmascaramiento cargada de tintes folletinescos románticos (n^o25, 1882: 203). Luis sufrirá un accidente al ver a su mujer y la amiga juntas en una habitación y, ante la vergüenza de su acto, sufrirá una caída y morirá gritando la palabra que da título a la obra: «¡Fatalidad!».

En “El tiesto de claveles” (n^{os} 196-198, 1885) hallamos el motivo recurrente de la oposición paterna a la relación sentimental de su hija. Este relato se desarrolla en tiempos del reinado de Carlos IV, y cuenta la relación de amor entre dos jóvenes enamorados: uno (Valentín), cazador furtivo que asalta el coto del rey para alimentar a su madre; la otra (Carmen), hija del guarda mayor de la Real Casa de Campo que va tras el furtivo. Ambos pactarán que un tiesto sirva como objeto clave para dar una resolución a su amor; sin embargo una fatal confusión al mostrarse este, abocará a una inesperada y precipitada tragedia de asesinatos y suicidio.

En “Una carta” (n^o 400, 1889), historia sentimental de amores románticos y contenidos donde los haya, los motivos principales vuelven a ser el matrimonio desigual y el amor juvenil que regresa tras varios años, similar a como viéramos en “Cada oveja con su pareja”, pues al igual que en el caso de Rafaela, un amor pasado regresa para disturbar la situación. Soledad —antropónimo que vierte pistas sobre el estado psicológico del personaje— es una mujer de baja condición que, por un presumible

²³⁷ Pregunta retórica del personaje que resulta una sentencia clara sobre hasta qué punto se hallaba extendido la falta de respeto por la institución del matrimonio.

casamiento concertado, se une al Marqués de Montello²³⁸, sin embargo no es feliz, primero debido a su mala salud, segundo porque se muestra incapaz de engendrar —«nube en cualquier matrimonio» (*Ib.*)—, lo que la imposibilita desempeñar el papel de ángel del hogar en toda su extensión, y tercero por el arrumbamiento social al que se ve sometida por parte de la aristocracia debido a su origen. En uno de sus retiros campestres aparecerá un joven capitán del ejército que resultará ser un amor de juventud. El final deviene en tragedia, pues Soledad a causa de su debilidad física morirá de un aneurisma provocado por la impresión en el momento de la anagnórisis. Todavía habrá una escena de cierre donde el capitán será requerido por el Marqués, primero para invitarle al obituario y, después, para conminarle a batirse en duelo «porque usted ha sido causa de su muerte» (nº 400, 1889: 286), quedando así el desenlace abierto.

En “La autopsia”, (nº 502-503, 1891) se narra el amor trágico imbricado con el asunto de la diferencia de clases, en esta ocasión desarrollado por el hijo de un notario de Burgos, que se hallaba estudiando medicina en Madrid, y la hija de un humilde carpintero matritense. El desenlace de la trama acabará melodramáticamente cuando un cadáver utilizado como ejercicio tanatopráctico para la clase del muchacho resulte ser el de la prometida. Pese a todo cerrará el relato tras una elipsis de años, con el estudiante ya convertido en cirujano en su ciudad natal, y llevando una vida huraña volcada en el trabajo.

Y también tenemos el asunto del *adulterio vengado* en “El hombre de la levita verde”, donde José Luis es un comerciante casado que un día recibe a un antiguo compañero, Enrique Laso de la Vega, que regresa de América con problemas económicos. Al principio lo acoge en casa pero cuando sospecha que su mujer le es infiel con este, ayudará económicamente a Enrique a regresar a América para resolver sus asuntos. Al poco tienen un hijo, y pese a unas primeras sospechas de que no sea suyo acabará olvidándose de todo debido a la buena disposición del muchacho en los estudios de derecho. Años después la familia viaja a Madrid para instalarse porque el hijo tiene aspiraciones políticas²³⁹, y una mañana, almorzando en el Hotel París, un

²³⁸ Aunque coincide el título con el Marqués de “Cada oveja con su pareja”, no parece que se trate del mismo personaje, pues revelaría en Moreno Godino un afán por crear un tipo de engarce y coordinación entre sus cuentos no característica en sus trabajos.

²³⁹ El fenómeno del estudiante de derecho con aspiraciones al emiciclo fue hartamente corriente en la época. Antoni Jutglar apunta que la facultad de Derecho fue cantera de gran parte de los políticos españoles de la segunda mitad del XIX y primeros decenios del XX, de hecho en 1901 el 62% de los diputados habían

hombre que recién legado de la Habana se acerca hasta el muchacho y le pregunta si es hijo de Enrique Laso de la Vega pues se parece muchísimo. El padre impactado se acerca a su mujer y en voz baja le hace saber que ni ella ni su hijo volverán a verle.

Y también cabe mencionar el motivo del *engaño amoroso* con resultado trágico en “El carnaval de Casilda” (nº 1209: 1905), donde una grisetilla madrileña se enamora de un joven desconocido que la corteja en un baile; prendada de este y llena de esperanzas, descubre poco después que es vecino suyo, y anda en requiebros con otra mujer; el impactante descubrimiento la lleva a precipitarse al vacío, planteando el narrador el dilema de si fue accidental o voluntaria la caída.

5.3.2. Cuentos de ficción histórica.

En este apartado se incluyen aquellos relatos donde el asunto histórico, como excepcionalmente el legendario (caracterizados por su lejanía temporal y/o espacial), sobresalen en la trama. Observamos cómo en estas narraciones se echa mano de recursos productores de la estética realista: se aportan fechas concretas que enmarcan la acción en un tiempo determinado; se incluyen personajes que realmente existieron; en la trama suceden acontecimientos históricos; se enfatiza la veracidad de la trama con formulas retóricas tales ‘leyenda verdadera’, ‘verídico relato’, ‘narración verídica, etc., o dotando a la historia de la suficiente verosimilitud como para simular, en algunos casos, supuestas leyendas o tradiciones locales. Cabe recordar que los cuentos de tradición legendaria de este periodo tienden a dimanar de una tradición oral, y que en no pocas ocasiones resultan difícilmente discernibles de los relatos históricos (Gutiérrez Díaz-Bernardo; 2003: 48).

Cabe advertir que en las narraciones de esta categoría no importa tanto el suceso histórico fidedigno como que resulte lo verosímil. Romero Tobar apuntaba en esta línea para el drama histórico romántico y posromántico, algo que también cabría aplicar para la novela y cuento histórico de la época, y es que solo en contadísimas ocasiones los autores se preocuparon por la documentación histórica (Romero Tobar, 1994: 311). Así, observamos en los cuentos de Moreno Godino historias que van desde aquellas de corte medievalizante y tradición popular (“Las tres saetas”) hasta aquellas otras aventuras

cursado leyes (Jutglar, 1869, vol. II.: 42-43). También Tuñón de Lara al respecto del curso universitario de 1859/ 1860, ofrece datos más concretos y señala que más de la mitad de los estudiantes universitarios pertenecían a la facultad de derecho (Tuñón de Lara, 1976, vol. I.: 234-235).

contemporáneas donde el desplazamiento espacial lleva al exotismo (“La caverna de la muerte”)²⁴⁰. Veamos ahora algunos ejemplos:

Ficción histórica

“El ciego de Bellver” (nº 46: 1882) aparece presentado con el subtítulo de «tradición de las Islas», sin embargo, su índole de tradición local será ulteriormente desmentida en una publicación mallorquina, *L’ Ignorancia*, la cual tras apropiarse de la narración para publicarla en lengua balear, consignará en nota que la citada tradición no era más que invención del autor —sin citar el nombre— (*Tienet*; 1883: 1)²⁴¹.

La historia transcurre en 1411, aunque presenta anacronismos como que Guillermo de Moncada sirve al conde soberano de Barcelona, o que el amante Teobaldo sea primo de Estefanía de Gantelme, poetisa provenzal del siglo XIV. Inexactitudes aparte, encontramos aquí el motivo del adulterio junto con otros como el del castigo o la venganza. La historia cuenta cómo el proyectado gobernador de Bellver, Guillermo de Moncada, se entera accidentalmente de que su joven mujer, Berta, le es infiel con un caballero llamado Teobaldo de Gantelme. Casi por casualidad el gobernador sorprende a los encelados y decide asesinarlos arrojándoles por una ventana del castillo. Mas al final el asesino recibirá su castigo cuando el halcón de Berta, animal que la acompañaba celosamente, lo ataque dejándolo ciego y malherido. En este cuento se cumplen varios de los lugares comunes que apuntara Borja Rodríguez sobre los cuentos de tipo «histórico-legendario romántico», así, hallamos la muerte de los enamorados víctimas de la oposición del marido; también se da el extrañamiento temporal que nos conduce a la plena Edad Media, extrañamiento, por otro lado, que facilita dar rienda suelta a las acciones extremosas y violentas que alimentan la tragedia. Además este alejamiento como bien afirma Borja Rodríguez «proporciona nombres famosos que usar como adorno o referencia de las desventuras del protagonista» (Rodríguez Gutiérrez, 2004: 160).

²⁴⁰ De hecho Romero Tobar advierte en su *Panorama crítico del romanticismo* (1994: 311-312) la preferencia por la tradición legendaria de los dramas históricos en la segunda generación de escritores románticos españoles, los cuales no se preocuparon demasiado de la documentación histórica; elemento este que también se da en la narrativa histórico-legendaria del autor madrileño.

²⁴¹ Que la tradición creada por Moreno Godino gustó se demuestra además cuando en 1923 Antonio Vidal Isern publicó para una colección popular mallorquina, *La Novela Popular*, otra versión más elaborada de la trama titulada igualmente “El ciego de Bellver”; aunque cambia nombres e introduce un nuevo personaje y desplazamientos espaciales al reino de Granada, no parece ser más que una reelaboración y adaptación de la obra godiana a la estética tardomodernista.

“Tal para cual” (nº 409, 1889), trata el asunto de los lances de honor —tan en boga en el siglo XIX²⁴²—, que llevados al extremo por culpa del orgullo, terminan en tragedia.²⁴³ La narración se desarrolla hacia el final de la Guerra de Sucesión cuando una joven marquesa de Orellana y un galanteador vizconde de Vandome, tras un pícaro atrevimiento de este, terminan por declararse enemigos. Con el tiempo, lejos de perdonarse, y por culpa de una actitud testaruda y orgullosa, especialmente de la marquesa, los acontecimientos se precipitan hasta finir en un inusual duelo. El cuento se cierra con la muerte de la obstinada marquesa expirando y haciendo honor a su lema familiar: «¡hierro al hierro!» (*Ib.*: 355), versión del dicho popular de quien a hierro mata a hierro muere y que sirve para resumir la tesis del relato.

En “Las tres saetas”²⁴⁴ (nº 423, 1890) Moreno Godino transporta al lector a la época de la España del Cid, y más concretamente al año de 1083. Aparte de inexactitudes de fechas contamos con toda una suerte de acontecimientos históricos como telón de fondo de la trama principal, véase el saqueo de La Rioja (1092) por parte del noble castellano, la derrota de Berenguer Ramón II *el Fratricida* (1090), o incluso el intento de asedio de Valencia por parte del catalán (1088). En el cuento se plantea otra estructura melodramática triangular, con el antihéroe-víctima-héroe bien definidos (Ferrerías, 1972: 258). Además la trama se presenta enmarcada por la voz del narrador al inicio y al final, recurso este que sirve para alejar la voz enunciativa de la historia insistiendo así en el

²⁴² Lo cierto es que las acciones de duelos han sido recurrentes desde antiguo en las novelas, especialmente en el siglo XIX (Dumas, Pushkin, *Clarín*, etc.) y tal fue su popularidad que pese a resultar perseguida dicha práctica por el poder público, y castigada por la Iglesia, hubo publicaciones que recogieron los códigos del duelo; véase *Ofensas y Desafíos* (1890) de Eusebio Yñiguez o el popular *Lances entre caballeros* (1900) del Marqués de Cabriñana, «Código del cual todos conocíamos concienzudamente su articulado y que se cumplía al pie de la letra en toda la tramitación» (Mendaro, 1955: 28). Para saber más sobre su historia véase *El duelo en la historia de Europa* (1992) de V. G. Kiernan. También Moreno Godino dedica un poema satírico al asunto; se titula “Dos valientes” y se publicó en *El Avisador: Semanario de Intereses Generales y Locales* de Santoña con fecha de 19 de mayo de 1901.

²⁴³ Si bien la historia se desarrolla en el siglo XVIII, y pese a sus tintes de capa de espada, lo cierto es que subyace la crítica hacia el asunto del lance de honor, algo que a Moreno Godino no podía resultarle ajeno cuando estos estaban a la orden del día entre los redactores: «Y de aquí que en todas las redacciones existiera la costumbre de dedicar un rato a la esgrima, sin perjuicio de que muchos periodistas asistieran directamente a la sala de armas» (Mendaro, 1955: 28). Estos lances, pese a que solían resolverse a primera sangre, los hubo que acabaron en muerte. Un ejemplo lo hallamos en uno de los últimos casos registrado entre dos periodistas. Este se celebró en Zaragoza el 21 de noviembre de 1906. Allí se enfrentaron Juan Pedro Barcelona, redactor republicano, y Benigno Varela, director de *El Evangelio*, muriendo el primero. En el diario *La Época* podía leerse al respecto: «*El Liberal* publicó esta mañana la noticia de que en el soto de Macanaz, en Zaragoza, se verificó ayer un duelo a pistola entre el director del periódico *El Evangelio*, D. Benigno Varela, y el propagandista republicano D. Juan Pedro Barcelona. Al primer disparo cayó el Sr. Barcelona gravemente herido por una bala, que le atravesó el pecho, atravesándole el pulmón. El Sr. Varela fue detenido por la Policía» (Anónimo; 1906: 2).

²⁴⁴ Como curiosidad hallamos este cuento reeditado, e ilustrado por Óscar, en la revista madrileña *Armas y Letras* nº 39 de 30 de agosto de 1922, s/n., incluyéndolo en su sección de «leyendas españolas».

carácter legendario de lo narrado (Risco, 1980: 62)²⁴⁵. Encontramos el tema de la venganza, desarrollado a partir del motivo dinámico²⁴⁶ del abuso de poder del señor feudal y la violación, cuya acción se traslada principalmente al Levante. En este relato el Conde Berenguer de Barcelona (agresor o antihéroe), fuerza a la mujer (víctima) de un arquero llamado Torquil²⁴⁷ (héroe) que se hallaba fuera combatiendo junto al Mio Cid. Como consecuencia del incidente, el arquero perseguirá al noble catalán hiriéndole con las saetas hasta en tres ocasiones (Albarracín, Valencia y Sarriá). Con la última de ellas el Conde morirá y se desvelará que Marieta había fenecido de vergüenza y dolor a causa de la violación, lo que venía a justificar la sañuda venganza del arquero contra el noble.

Otro cuento de intriga histórica y con tintes moralizantes es “El loro del Príncipe de Asturias” (nº 548, 1892), donde se ofrece una versión romántica y *sui generis* de la abdicación de Felipe V en su malogrado hijo Luis I. La figura del fundador de la dinastía Borbón española, Felipe V, se representa con valores positivos de generosa magnanimidad, siempre en contrapunto con su hijo, antojadizo y conspirador que ansía la corona del padre y el amor de una inferior que se muestra renuente. El loro, mascota de Luis, juega el papel de informador al reproducir las aspiraciones que este contaba a una joven de inferior clase que pretendía. El relato entronca con la más clásica tradición de los cuentos de intención moral de finales del siglo XVIII, pues pese a existir cierta intriga política y amorosa (la joven ama al príncipe, pero huye de él anteponiendo su honra y los deberes morales); el elemento destacable es la actitud del rey, es decir, la trama queda a un lado para ensalzarse la figura del rey-padre bondadoso que vela por su pueblo-hijo²⁴⁸ (Rodríguez Gutiérrez; 2004: 106).

²⁴⁵ En la sección final, separada por tres guiones, el narrador cita la existencia de un romance popular sobre esta materia vertido al castellano por el escritor bohemio Roberto Robert dándole así un carácter metaliterario a la narración que enfatiza la leyenda: «¡Permita el cielo que haya/ para quien falta a la ley,/ las flechas que hubo Torquil/ para el conde Berenguer» (nº 474: 423).

²⁴⁶ Aquellos motivos que cambian una situación en la historia o fábula son llamados ‘dinámicos’, mientras que aquellos que no la cambian son llamados ‘estáticos’ (Todorov, 2004: 130-131) y (Bobes Naves, 1993: 131).

²⁴⁷ Con respecto al nombre Torquil es de origen nórdico y su raíz proviene del dios Thor. Lo utiliza Walter Scott en sus novelas de aventuras históricas; por ejemplo en *Ivanhoe* lo encontramos brevemente referido a un señor sajón llamado ‘Torquil Wolfgang’, amigo del padre de Cedric y padre a su vez de la repudiada Urfried/Ulrica. Y en *La hermosa joven de Perth* como Torquil de la Encina, paladín de un clan de las *Higlanders* (los Quehele), que luchará contra el clan Chattan hasta la muerte y al grito de «Bas air son Eachin». Sabemos que Moreno Godino devoraba las novelas del autor en su juventud y quizá de ahí venga el uso de tal patronímico nórdico (nº 722, 1895: 723).

²⁴⁸ En cuentos de intención moral y didáctica «se preconiza la misericordia y la compasión como virtud básica y principal de quien ostenta el poder, tanto en el plano político y social como en el familiar» (Rodríguez Gutiérrez; 2004: 106).

Además, tenemos también aquellos cuentos de aventuras cuya única diferencia con los anteriores es que se desarrollan en época contemporánea:

Algunos relatos de aventuras contemporáneas son, simplemente, la traslación a escenarios más o menos exóticos de los relatos de aventuras históricas que proliferan a partir de 1840. Comparten con ellos las características de la pareja de enamorados que se enfrentan a una dificultad para poder realizar su amor [...], la defensa de una relación amorosa moral y cristiana, y el gusto por el destino trágico (Rodríguez Gutiérrez; 2004: 210).

En esta línea hallamos “La caverna de la muerte” (nº 115-119, 1884) que cumple con aquellos rasgos recalcados por Borja Rodríguez: extrañamiento espacial, enamorados enfrentados a dificultades y el final trágico. Así, el extrañamiento espacial de la trama nos traslada de Madrid a Zamboanga²⁴⁹ y Joló (sur de Filipinas) — casualmente relacionado con la política exterior española del momento²⁵⁰—. Contextualizará Moreno Godino su «verídica narración» (nº 115, 1884: 83) en un periodo histórico determinado: 1848, preludio de la revolución progresista de mayo contra Narváez.

La trama plantea un triángulo amoroso, donde dos pretendientes —desterrados tras el fracasado levantamiento contra el gobierno autoritario de Narváez— se disputan a una mujer, Petrilla, hija del gobernador de la zona, que no termina de decidirse por ninguno. En la historia Petrilla será secuestrada por una secta de moros que conspiran contra el gobierno español. Así los dos jóvenes correrán varios peligros para rescatarla, y, si bien todo acabará en un inesperado y trágico final, con la muerte de los tres, el complot contra el poder español en la isla queda conjurado.

En “Plagas de Madrid” (nº 970, 1900), hallamos el asunto romántico del bandolero, pero trasladado al espacio urbano. La historia se retrotrae a la España de 1830, y cuenta la escapada del famoso bandolero Luis Candelas²⁵¹ de la cárcel y el plan que urde junto

²⁴⁹ Zamboanga fue un enclave estratégico español, desde el cual se mantuvo a raya a los levantiscos moros de Joló. Quedan de aquel periodo los restos del Fuerte del Pilar y un santuario mariano dedicado a Nuestra Señora del Pilar, patrona de la ciudad.

²⁵⁰ El cuento se publica en marzo de 1884 y justo en marzo de 1885 se ratifica, tras una serie de disputas, el 'Protocolo de Madrid' donde Gran Bretaña, Alemania y España, acuerdan la soberanía de dicho archipiélago a España, a la vez que se cedían los derechos históricos por el descubrimiento sobre el norte de Birmania a Reino Unido.

²⁵¹ López Aranguren resalta cómo Luis Candelas fue uno de los tipos del romanticismo vivido, figura paradigmática del ‘buen ladrón’ provisto a su vez de un código de honor (pues nunca cometió asesinatos) (López Aranguren, 1965: 87). Además Luis Candelas fue famoso por sus huidas de las prisiones y su carácter *donjuanesco*, aspectos ambos que quedan reflejados al inicio y final del cuento respectivamente.

a sus secuaces para robar, utilizando las alcantarillas, un almacén de quincallería regentado por un honrado tendero.

Y otro ejemplo de aventuras históricas contemporáneas lo hallamos en “Tetuán: episodio²⁵² de la Guerra de África” (nº 1048: 1902). Su protagonista, Eliodoro del Busto²⁵³, es un telegrafista con ciertas dotes de literato que se presenta voluntario en la campaña africana para prestar sus servicios. Participará en la toma de Tetuán mientras que amista con una niña mogrebí, Lulí, que por intentar ayudar a los españoles morirá trágicamente a causa de su traición. Encontramos entre sus principales motivos el del romanticismo aventurero, así como el de la amistad que prevalece ante el enfrentamiento, y el del sacrificio inútil representado por la niña mogrebí Lulí, pues esta resulta asesinada al informar a los españoles sobre un plan defensivo de los marroquíes que resultó falso.

5.3.3. Cuentos humorísticos y paródicos

Moreno Godino fue un escritor que hizo gala de un humor cáustico, tal vez por su veta costumbrista mostró tendencia a elaborar personajes que de una u otra forma sobrepasaban los límites de lo corriente, véase el moro de los dátiles, el perdis de la media negra o Mistris Kanaris; personajes estos que no dejaban de ser exagerados trasuntos de personajes reales, y en parte esto es lo que caracteriza a los cuentos acotados en esta categoría temática.

En “Los nervios” (nº 435, 1890) se trata el motivo de la neurosis «¿quién no ha tropezado con algún nervioso, que le deshace el nudo de la corbata, o le desabotona el chaleco o el gabán, o le tira de las solapas?» (*Ib.*: 579). El argumento gira en torno a Don Martín, covachuelista recién jubilado, que decide darse solaz en el café Suizo de Madrid. En cierta ocasión se dará cuenta de cómo los clientes ubicados en mesas

²⁵² El marbete de episodio denota que estamos ante una relación histórica, baste recordar el ejemplo galdosiano de los *Episodios Nacionales*.

²⁵³ Existió este personaje, como afirma Moreno Godino: «poeta y escritor por gusto y telegrafista *pane lucrando*» (nº 1048: 75). Estuvo comprometido con los heridos de la guerra pues aparece en una suscripción popular para los inutilizados de África, donando 20 reales de vellón, publicado en *La Época*, 16 de enero de 1860 p. 1. Murió el 4 de noviembre de 1867 como indica la *Revista de Telégrafos* nº 22, de 15 de noviembre de 1867: «Eliodoro del Busto, por fallecimiento en el 4 de este mes, caducando sus dos inscripciones y quedando sin derecho a los beneficios de la Asociación, por no contar más que tres meses de socio, como de nuevo ingreso, el que verificó el 1º de Agosto» (Anónimo; 1867a: 308). Si hacemos caso a lo que afirma Moreno Godino en el cuento contaba con 24 años en 1859, por lo que murió apenas rebasados los 30 años. Según Cejador y Frauca publicó en 1856 *Los partidos en cueros o apuntes para escribir la historia de doce años* (1843-56) (Cejador y Frauca; T.VIII.: 175). Como curiosidad, en la obra antes mencionada el autor escribe su nombre con H, pese a que en los medios hallados se escribe sin tal letra.

colindantes a la suya, abandonan estas con gesto extraño, repitiéndose la anécdota a cada jornada. Acabará por descubrir que un extraño e inconsciente tembleque que sufre en una pierna, y del que no había sido consciente, provoca ruido en el velador y crispa la paciencia de los de su alrededor. Desde entonces, cuanto más empeño pone en mitigar el tembleque mayor resultará la neurosis que acrecienta la afección nerviosa. Finalmente su actitud acabará por abocarlo al paroxismo mental.

En “¡Se parece a Voltaire!” (nº 456, 1890: 202) D. Anastasio es un tendero de ultramarinos, al que unos estudiantes convencen de que guarda gran parecido con el filósofo Voltaire. Así, comenzará a devorar su obra y adoptará de forma impostada ideas y ademanes de filósofo con los que «contribuía a sostener su reputación de hombre de talento, medía sus palabras y procuraba velar su pensamiento para que cada cual lo interpretara a su antojo» (*Ib.*: 199). Sin embargo, en un viaje de negocios, su mujer y el mozo de la tienda aprovecharán para desaparecer juntos, llevándose además veinticinco mil duros so pretexto de las ideas volterianas que él les inculcó:

Tu parecido a Voltaire me garantiza de la elevación de tu juicio. ¿Qué es el matrimonio entre personas que piensan como tú y yo y como Voltaire. Una asociación legal, una máquina para propagar la especie [...] Yo ya he cumplido mis deberes de madre dejándote dos retoños, que espero imitarán mis virtudes: nada tengo ya que hacer contigo [...] Voltaire nos ha enseñado a tener el espíritu ancho y la conciencia libre ¡Adiós para siempre! (nº 456: 202).

En “Los pantalones” (nº 486, 1891), se ridiculiza una figura tipo de la época (la del dandi) y se reflexiona sobre el sinsentido de algunas modas. En este caso el protagonista es el vizconde de la Sorpresa, dandi provinciano en cuya población de origen «llevaba el cetro de la moda [...], todos los elegantes le imitaban [...], todos los proveedores le solicitaban porque sabían que el vizconde no seguía las modas, sino que las inventaba» (*Ib.*: 244). Sin embargo en un viaje a la capital, será víctima de su excesiva preocupación por la vestimenta al verse incapaz de averiguar el sentido de la nueva moda entre los jóvenes, que no es otra que la de lucir pantalones remangados. Finalmente el aristócrata acabará por sufrir un ataque cerebral, debido a la angustia que le produce su incapacidad por averiguar la finalidad de dicha moda.

En “Una más” (nº 632, 1894) se aborda el tipo de la *bas-bleu*, ridiculizando el papel de la mujer con ínfulas de escritora: «¡Si yo pudiera escribir; ser siquiera un satélite de la Pardo Bazán! He vacilado, pero me he decidido. Voy a calzarme las medias

azules²⁵⁴» (*Ib.*: 86). Por otra parte, en “El jaique” (nº 663, 1894) —y su variante “Percances románticos” (nº 1325, 1907)— se caricaturiza el amor romántico, ese mismo que lo exalta todo y donde el varón adora y diviniza a la mujer (Tollinchi, 1989: 345): la tesis de la historia pone al desnudo cómo la juventud de mediados de siglo se dejaba llevar por una excesiva y ridícula actitud de sombría insatisfacción, donde «no se concebía entonces el amor feliz, sino el contrariado y no correspondido» (nº 663, 1894: 580).

“El poeta y la pastora” (nº 734, 1896) semeja una parodia literaria. En este cuento aparece un joven acomodado cuyo seso está perdido por la poesía bucólica y la novela pastoril, cuando alcanza la mayoría de edad y recibe una herencia marchará a una quinta familiar sita en Morata de Tajuña con el objetivo de buscar alguna joven pastorcilla con la que desposarse. Los paralelismos con la historia barroca del *Quijote* son evidentes, y ni siquiera se ocultan: «era el Quijote de la poesía clásica. ¡Un poeta clásico a fin de siglo! ¿Hase visto cosa igual?» (*Ib.*: 86). La historia finaliza grotescamente cuando el joven bucólico, postrado de hinojos ante una rústica pastora de cerdos, acaba arrollado por sus animales. Se cierra el cuento con un comentario resignado del narrador donde se lamenta irónicamente del triunfo de la materia sobre el espíritu: «¡Siempre lo mismo! ¡Siempre la materia sobreponiéndose al espíritu! ¡Siempre la poesía arrollada y maltrecha por la prosa!» (*Ib.*: 90) Aparte de la evidente parodia de los moldes narrativos pastoriles, que nos lleva a recordar aquel cuento satírico de “El pastor clasiquino” de Espronceda²⁵⁵, encontramos los motivos de la locura por la literatura y del amor bucólico.

En “La corrida filantrópica” (nº 760, 1896), el motivo es la ineficacia de las corridas taurinas con fines filantrópicos. Aquí se relata una parodia de festejo taurino para

²⁵⁴ Si bien el origen del término no está del todo claro, ya a mediados del siglo XVIII existía la *Blue Stocking Society* que reunía a mujeres intelectuales y escritoras de la alta sociedad británica. Su equivalente francés era usado negativamente para arremeter contra las mujeres que osaban invadir el espacio público por medio de las Letras. En el siglo XIX la mujer era concebida como ‘ángel del hogar’ y su sitio era el espacio privado, por ello el mero hecho de pretender escribir y publicar suponía motivo de alarma entre los sectores más morigerados. Jules Janin, en un artículo de 1842 titulado “Bas Bleu” escribía lo siguiente: «raza, toda moderna, de criaturas femeninas desgraciadas que renunciándose a la belleza, a la gracia, a la juventud, a la felicidad del matrimonio, a las castas esperanzas de la maternidad, a todo lo que es el hogar doméstico, la familia, la tranquilidad por dentro, la consideración por fuera, se emprenden en vivir confiando en la fuerza de su inteligencia» (citado en Valis, 1991: 15-16).

²⁵⁵ Ahora bien, cabe señalar que Espronceda publicó su texto en 1835, es decir cuando «subsisten aún representantes de las tendencias neoclasicistas, y así el texto a comentar trasluce un contexto cultural polémico donde conviven dos estéticas enfrentadas, una pujante, la romántica, otra en irremediable decadencia, la neoclásica» (Balcells, 1979: 5). Sin embargo en la publicación de Moreno Godino, 1896, este debate estaba superado, por lo que interpretamos el cuento más que como una sátira que buscara arremeter contra una estética vigente, como una humorada del autor... ¿Por algún particular motivo?

entretenir a los habitantes de una provincia afectada por toda una serie de calamidades. Los toreros reciben sobrenombres burlescos que parodian la costumbre del gremio, así: *Telones* «por los muchos que daba» (nº 760: 502), *Cachili* «porque siempre toreaba fuera de cacho» (*Ib.*) y *Moquili* «porque raras veces que le aplaudían se le caía la moca de gusto» (*Ib.*). Al final de la corrida los tres acabarán desbaratados y el balance de consecuencias resultará desastroso tanto para las autoridades como para el gremio taurino.

Otro cuento que merece inscribirse en este apartado por el inesperado final humorístico es “Vargas y Machuca” (nº 790, 1897)²⁵⁶; cuento de circunstancias para Carnaval, que desarrolla el motivo del burlador burlado. La narración presenta una aventura amorosa entre Machuca y la novicia de un convento, pero cuando Machuca proponga a Vargas, lechuguino de provincias, sustituirle en una cita con la novicia, el misterio de la aventura amorosa se explicará como una humorada de Machuca.

5.3.4. Cuentos maravillosos y fantásticos

Incluimos aquí los cuentos que tienen un componente fantástico, es decir se desenvuelven en un ambiente pretendidamente real y un suceso sobrenatural viene a alterar su orden, independientemente de que este suceso tenga finalmente una explicación racional; y también los maravillosos, entendidos estos como las historias donde lo sobrenatural se normaliza, sin que por ello produzca en el lector sorpresa o perturbación, y sin que pueda demandarse a personajes y sucesos ningún tipo de verosimilitud. Cabe matizar que en Moreno Godino realmente apenas encontramos el componente fantástico puro, y sí lo maravilloso, o popular maravilloso si se prefiere.

Comenzamos este repaso abordando aquellos cuentos de índole maravillosa, al ser estos los más numerosos en la obra del autor, después se comentarán aquellos en que el elemento fantástico viene a disturbar un plano real o verosímil, y, finalmente, veremos aquellos donde lo extraño irrumpe en la escena.

²⁵⁶ Vargas Machuca es un apellido aristócrata español de raigambre medieval; no podemos aquí dejar de hacer un ejercicio de hipótesis sobre la elección del título, pues se da la circunstancia de que por aquellos años los hermanos Julio y Ricardo de Vargas Machuca fueron periodistas relevantes relacionados con *El Imparcial* y *El Liberal*, el primero además vicepresidente de la *Asociación de Escritores y Artistas*. Por tanto Moreno Godino tuvo que conocerlos. Quedaría en el aire si no se trataría de alguna anécdota real de estos que Moreno Godino decidiera literaturizar como guiño a los hermanos o, cuando menos, a uno de ellos.

Maravillosos

En “El hada de la fuente” (nº 85, 1883) hallamos el tipo de la figura mágica femenina relacionada con un entorno de agua (náyades griegas o diosas celtas, de cuya tradición el imaginario cortés bebió para transformarlas en la materia de Bretaña: La dama del lago protectora de Lancelot o amante de Merlín; Laudine dama de la fuente e Yvain, etc.) Se traslada la acción a plena Edad Media, su protagonista es Fernando Laso González de Castilla —castellano de una fortaleza cercana a Zamora— que matrimonía con una guapa hada so promesa que de serle infiel recibirá un castigo²⁵⁷. Tiempo después el rey de Portugal ofrecerá a Fernando la mano de su hija Orosia por haberlo ayudado a luchar contra los moros, y este, pese a unas dudas iniciales, aceptará por interés político. En el banquete de bodas el castellano ve un pie corretear por las paredes —parodia de la mano de Dios en el festín de Baltasar—, se trata del pie del hada que vaticina el castigo. Conturbado por la visión decide abandonar el banquete y en su huida morirá. Los temas y motivos que podemos hallar aquí son el de la Reconquista, pacto con fuerzas sobrenaturales, la maldición, y tipos como seres mágicos (hada) y apariciones (pie correteando). Los personajes se pueden caracterizar, además, siguiendo el modelo actancial propuesto por Risco para lo sobrenatural; de tal suerte que encontramos un ejemplo de acción negativa de las fuerzas sobrenaturales, donde el Donador Supremo (el Hada), castiga al Destinatario (el castellano), pese a que en un primer momento le ofrece el objeto deseado (matrimonio) que acaba convertido en castigo (por ruptura de la promesa).

“El hombre verde”²⁵⁸ (nº 111-113, 1884) es un cuento maravilloso el cual se estructura en dos planos: primero el real o primario y después el onírico o secundario, ambos indiscernibles hasta el final. Además, hallamos guiños metaliterarios como la

²⁵⁷ Recuerda este tipo al paradigma del hada melusiniana, es decir la que se incorpora al mundo terrenal, la que vive con el hombre que ama en la tierra, frente al tipo de hada morganiana que arrastra al hombre a su mundo sobrenatural. Sea como fuere interesa ver cómo Moreno Godino escribe una leyenda maravillosa de temática feérica, con todos los elementos diegéticos del género: enamoramiento de un caballero con un ser sobrenatural, unión con este so promesa de fidelidad, ulterior ruptura del pacto por parte del hombre y, finalmente, castigo por parte del ser feérico (Cirlot, 2016).

²⁵⁸ Sobre el origen de la figura del hombre verde, Alfredo Erias Martínez realiza una investigación sobre el mito que parece enraizarse en la figura del dios celta Cernunnos o *Green man*. Subraya que el *Green man* es un arquetipo cultural que representa el renacimiento de la vida, y sus «derivaciones: la vida como vegetación, la vida como fiesta, la vida como borrachera, la vida como vuelta al mundo salvaje, etc. Y además la antívita, es decir, la muerte que representa el otro *Green man*, el de la cara de monstruo, de demonio, que, en consecuencia, no vomitaría plantas, sino que las comería» (Erias Martínez, 2009: 308). Así el hombre verde de Moreno Godino también presenta tal dualidad, primero como un ser dador de fortuna antes de la partida de la brisca, pero después como un destructor que busca mediante pruebas imposibles acabar con el protagonista.

mención a la leyenda persa de “Bahmendi” recogida por Claris de Florián: «Bahmendi en el idioma de aquellos países significa felicidad» (nº 113: 71). El tema clave es el viaje maravilloso, que concluye al despertar su protagonista en el momento que todo peligro habíase finalmente conjurado. El relato en el plano real, o primario (Vega odríguez, 2017: 46), se desarrolla en Albacete, donde el joven Currito, huérfano de padre, trabaja con denuedo en la fábrica de navajas de dicha ciudad. En el plano onírico, o secundario, la acción se desarrolla en «una de esas comarcas africanas que aún están por explorar» (nº 111: 54). Es posible que dicho hombre verde no sea más que una encarnación del diablo: la partida de cartas, convertida en el engaño del agresor y enfrentamiento, resulta similar a una venta del alma de Currito al diablo, al que ha de servir por un año; también las metamorfosis del perro que le acompaña, como una suerte de ángel guardián que finalmente acabará por auxiliar a los protagonistas matando a su señor.

“Juan el bueno: cuento de antaño”²⁵⁹ es otro cuento maravilloso que abarca la cuestión de la rectitud y fidelidad a los principios. El extrañamiento temporal nos traslada hasta la España visigótica donde un humilde mancebo, Juan, salva a una dama de un grupo de ostrogodos que previamente habían asesinado a su escolta: el caballero negro. En su periplo a la corte para devolver a la princesa se topará con un extraño hombre armado, que resultará ser el espíritu del caballero negro, el cual le presta su caballo y armadura a cambio de 200 libras. Ya en Toledo Juan hará gala de celosa honradez no aceptando más dádivas que las 200 libras previamente acordadas con el extraño.

Otro cuento maravilloso es “El enano de la princesa Hilda: leyenda oriental”²⁶⁰. Este texto utiliza los recursos del extrañamiento temporal (antes de la llegada británica a la India) y espacial (Extremo Oriente) que en la tradición antigua servía como recurso

²⁵⁹ El uso del nombre se repite en multitud de cuentos folclóricos, por ejemplo en la edición de Aurelio M. Espinosa *Cuentos populares de España* hallamos Juan de las Cabras, Juanito Malastrampas, Juan Chiruguete, Juan Tonto y María la Lista, Juan Soldao. Casi cabría afirmar que hay tantos Juanes como caracteres o comportamientos, José Luis Alonso Hernández realiza un índice onomástico del nombre en la literatura, fundamentalmente folclórica, y afirma que Juan es uno de los nombres propios de la tradición folclórica «popular y marginal» más asentados, junto a otros como Pedro o María (Alonso Hernández, 2000: 27).

²⁶⁰ Oscar Wilde también trató un asunto similar con ambos personajes en el cuento “El cumpleaños de la infanta”. Allí el enano viene a representar la antítesis de la princesa, paradigma del feo, por un lado, pero dotado de buen corazón por el otro, mientras que la Princesa paradigma de la belleza se muestra indolente, y solo atiende a la belleza externa. Coinciden Moreno Godino y el escritor irlandés en tratar el asunto de la preeminencia de la belleza interior sobre la exterior, si bien la forma de abordar la cuestión resulta diferente, siendo mucha más lírica la propuesta del escritor inglés y con un final trágico que no hallamos en Moreno Godino, que termina con final feliz.

para «relatar acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales» (Todorov, 2003: 47). El argumento gira en torno a Hilda, hija de la Rhajah de Mhosum que ha sido expulsada de sus dominios por el hermano de su marido tras su muerte. Poco antes de morir la madre regala a Hilda un extraño enano llamado Oronti con poderes sobrenaturales. Cuando fallece esta, le deja también dos pergaminos y le prohíbe que lea uno de ellos hasta la entrada del nuevo siglo a la sexta hora. Poco después del óbito de la madre el tío invita a Hilda a volver a la corte; una vez allí se enamora del príncipe heredero pero este se debate entre Hilda y una rica pretendiente, hija del Rhajah de Cachemira, llamada Lah. Al final reniega del príncipe y se marcha del reino. Llegada la fecha de leer el pergamino, encuentra unas instrucciones que indican que si mira a su lado se topará con el ansiado amor, Hilda mirará en esa dirección y encontrará al fiel enano que, mágicamente, se transforma en un apuesto príncipe²⁶¹ y juntos terminan sus días en Bongao, sito en el archipiélago de Tawi-Tawi (en tiempos de Moreno Godino colonia española).

En “El emperador y la pastora” (nº 1084: 1902) el argumento transcurre en un espacio totalmente inverosímil —extrañamiento espacial— y lo protagonizan un gigante (el emperador), y una diminuta pastorcilla de sus dominios. Aunque aquí imperan las leyes sobrenaturales o desconocidas por el hombre, lo que le adscribe al género de lo maravilloso (Anderson Imbert, 2007:172-175), no escapa tampoco que el cuento guarda una carga alegórica sobre el buen gobierno de los regentes, y los peligros de descuidar sus obligaciones por amor; incluso se apunta al final al joven Alfonso XIII, sin mencionar su nombre, ya que esta historia fue publicada coincidiendo con el inicio de su reinado.

Por último “El llanto de perlas” (nº 491: 1891) es un cuento maravilloso cuya trama gira en torno a una mujer cuyas lágrimas se transmutan en perlas²⁶². Se aborda allí el asunto del mal amor y el maltrato hacia el bello sexo, con un marido (Currito) que cae en la bebida y la vagancia, y abandonará su trabajo para dedicarse al lucrativo acto de

²⁶¹ Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* indica que el enano tiene una cara ambivalente; puede por un lado ser de inocente carácter maléfico, pero también resultar ente protector o cabiro, siendo este el caso de los ‘enanos del bosque’ de la *Bella durmiente* (Cirlot, 1992: 183). Es claro cómo en este cuento Moreno Godino introduce uno de esos enanos protectores, tan arraigados en el folclore.

²⁶² El asunto de la transmutación de lágrimas en perlas es un motivo común de la tradición literaria. Fernanflor así lo deja ver en su breve relato ‘El collar’, donde también trata fenómeno similar, publicado en *Blanco y Negro* el 22 de septiembre de 1900. «Y aquí da fin este cuento, que, después de todo, no tiene nada nuevo, porque no es la primera vez donde la caridad haya convertido las lágrimas en perlas, y el remordimiento las perlas en lágrimas» (Fernández Florez, 1900: 6).

maltratar a su mujer (Mari-Paz), y obtener así perlas para pagar sus vicios. Siguiendo el esquema actancial planteado por Antonio Risco encontramos en este caso como Donador supremo al hada Melusina (nuevamente otra referencia feérica²⁶³) la cual ofrece al Destinatario su deseo: una mujer. En un principio el Objeto coincide con el deseo del sujeto, pero Melusina advierte (aquí el pacto con lo sobrenatural tan repetido en las historias de hadas): «vas a lograr tu deseo. Mientras te limites a este serás dichoso; pero ten en cuenta que si no vences los malos deseos que pueden asaltarte acabarás mal» (*Ib.*: 458). Como es de esperar, el día que Currito descubre que su mujer llora perlas, tendrá que «sostener una lucha constante entre el amor y su avaricia» (*Ib.*). Los desmanes cada vez serán mayores, de la misma manera que las perlas menguarán en tamaño en cada riña, lo que conducirá a Currito a una espiral de escándalos que llevará a su mujer a quedarse ciega a fuerza de tanto llorar. Finalmente el hada regresará y se llevará a Mari-Paz dejando al desdichado degradado y condenado a la limosna. Por tanto esta historia entraría en la categoría de acciones negativas-buenas: es decir donde el Donador supremo castiga al malvado —que en este caso coincide con el Sujeto-protagonista (Currito) en el momento que el objeto deseado cambia de la mujer (símbolo del amor) a las perlas (símbolo de la avaricia)—, pero cuya acción resulta moralmente buena, pues rescata a Mari-Paz del maltratador (Risco, 1980: 71).

Un aparte podríamos hacer con “La última encarnación del diablo” (nº 1095, 1902), que recibe el subtítulo de «leyenda marítima». Gran parte de la acción transcurre en el mar debido a que sus protagonistas circunnavegan el planeta huyendo del diablo, cuyo poder resulta nulo en el elemento acuoso. Finalmente este será derrotado cuando su nave se vea arrastrada irremisiblemente hacia una montaña de imán²⁶⁴. En el relato se nos presenta el motivo del diablo bobo: un diablo que fracasa en todas y cada una de sus encarnaciones con la intención de castigar a un antiguo monaguillo por haberlo bañado en agua bendita cuando este, transmutado en perro, intentaba hechizar con unas corrientes de perdición a una mujer que rezaba en el templo sagrado (*Ib.*: 835). También podría entroncar este cuento con el fenómeno del cuento maravilloso-grotesco de

²⁶³ En este caso el paradigma de hada melusiniana se cumple pero por medio del objeto deseado Mari-Paz, que siendo sobrenatural queda en la tierra con Currito; sea como fuere la ruptura del pacto condena a este y hace que el hada se lleve a su mundo a Mari-Paz.

²⁶⁴ La existencia de una montaña de imán (Rupes Nigra) parte de una antigua leyenda medieval, la cual situaba dicho fenómeno geológico en el extremo Norte, y explicaría el porqué las brújulas marcaban siempre hacia tal punto. Otros autores contemporáneos de Moreno Godino, también utilizan el recurso de la montaña de imán que arrastra los barcos y los hunde, como por ejemplo Julio Verne en *La esfinge de los hielos*.

humor²⁶⁵ (al estilo de “La pata de palo” de Espronceda): contamos con un diablo (lo terrible) agonizando de dolores tras haber sido bañado en agua bendita «con el cuerpo plagado de llagas leprosas, que se reprodujeron en su cuerpo de demonio» (*Ib.*), frente al indefenso monaguillo y la tía vidente —otro elemento sobrenatural—, auxiliados por una rica irlandesa llamada —¡cosa rara!— Mistris Gorris que los transporta en su yate.

En “La momia de Pedro Azua: leyenda polar” (nº 19, 1882)/ “El blasfemo” (nº 1142, 1903) el argumento gira en torno a un capitán de fragata mercante cuya «impiedad y descreimiento» (nº 19: 147) por todo lo que oliese a vírgenes o santos llega a tal extremo que no cesa de injuriar y blasfemar por cualquier cosa. El resultado será que extrañas fuerzas de la naturaleza, el mismo Dios, le empujarán en un aciago viaje por el mar de Noruega, pero lejos de refrenar sus palabras y redimirse llegará a prorrumpir «en una interminable serie de juramentos y blasfemias inauditas» (*Ib.*: 150). Su castigo al cabo será la inercia total y ulterior momificación en piedra para terminar siendo exhibido en un jardín de Bergen (Noruega) como advertencia para ‘navegantes’²⁶⁶. El cuento se mantiene en el estadio intermedio de lo fantástico-maravilloso hasta que el final se revela maravilloso.

Fantástico-aparente

“El alma en pena” (nº 1164, 1904) es un cuento fronterizo con lo sobrenatural. Se enmarca este en la categoría de cuento fantástico-aparente o extraño, es decir donde al final el aspecto sobrenatural de la trama halla una explicación racional²⁶⁷, al descubrirse que el alma en pena no era otro que un pequeño mono que arrastraba cadenas por los tejados. Moreno Godino desde una óptica moralista tradicional defiende así la tesis de que, incluso los mayores escépticos volterianos, ante situaciones inexplicables y extremas como la relatada, pueden llegar a dudar y abjurar de sus postulados racionales.

²⁶⁵ David Roas apunta que lo grotesco en este tipo de obras se aleja de lo fantástico estricto, pues lo sobrenatural se despoja de su componente amenazador «y se convierte en un recurso a través del cual llevar a cabo una crítica humorística de los usos y costumbres» (Roas, 2008: 206-207).

²⁶⁶ Esta leyenda no hace sino recoger el testigo de una larguísima tradición folclórica al respecto de castigos divinos, y donde la transformación ya en piedra u otro material es lo habitual, llegando hasta tiempos presentes. Así desde la historia bíblica de la mujer de Lot y su transformación en sal por violar la orden divina, pasando por el convidado de piedra de Tirso de Molina, e incluso contemporáneas a Moreno Godino como la leyenda toledana de “El beso”, de su compañero de tertulias G. A. Bécquer.

²⁶⁷ Según apunta Montserrat Trancón los románticos practicaron este género con cierta asiduidad y desde dos perspectivas: aquella donde la técnica narrativa compartía los mismos mecanismos que los cuentos fantásticos al uso, con la única diferencia del final que justificaba racionalmente el elemento sobrenatural, como por ejemplo “El fantasma” (nº 520-521, 1891); y aquella otra donde este componente no se tomaba en serio, predominaba la burla, y obliga al lector a estar «familiarizado con las claves de dicho género» (Trancón Lagunas; 2000: 89-90) como por ejemplo “El hombre verde” (nº 111-113, 1884).

Otro cuento es “La conciencia” que reza por subtítulo «Cuento fantástico campestre» (nº 728, 1895: 820). Estamos aquí ante un palmario ejemplo de cuento donde el componente fantástico «no es sino un medio de lanzar el mensaje moral» (Rodríguez Gutiérrez, 2004: 180). Subyace aquí la idea del bien que triunfa sobre el mal y de la recompensa por el obrar correctamente. La historia relata la tentación de una misérrima niña, Petrilla (destinador), que encuentra un hermoso conejo colgado junto a una fragua; pese a ciertos reparos, acaba por llevárselo (objeto deseado y acto juzgado negativo) y en su huida acontecerá un incidente con los perros de un cazador que conocía (oponente), y que, finalmente, la compelerá a devolver la pieza (acción de reparación). A su regreso a casa descubrirá que el cura párroco y un mozuelo acaban de colmar de viandas a su madre (objeto deseado). Además del motivo del bien como camino a una recompensa, no pasa inadvertida esa fuerza o poder superior (Donador Supremo) que actúa correctoramente ante el obrar inapropiado de la niña, haciendo que los perros no la reconozcan y la gruñan, hasta que finalmente devuelve el conejo; por tanto el elemento sobrenatural (la providencia), no es más que un instrumento que cataliza en última instancia el mensaje moral de la honradez.

En la misma línea que el anterior pero teñido de carácter popular hallamos “La blanca y el negro” (nº 975, 1900), caso este de cómo a un suceso accidental la cultura popular puede atribuirle una intercesión divina o providencia. Una niña, Maria de la Cruz, frecuenta un camino junto a un río donde se halla una cruz en recuerdo de un monje que murió ahogado años ha; tiene por costumbre rezar y besar la cruz cada vez que pasa por su lado. En dichas inmediaciones, y por dos ocasiones, se verá asaltada por un gran negro que pretende forzarla. En la primera intentona huirá el agresor cuando *in extremis* aparece la Guardia Civil; pero en el segundo ataque²⁶⁸, sin auxilio posible, se aferrará desesperadamente a la cruz donde comenzará a impetrar auxilio. Tras esto, se produce una elipsis que omite la escena implícita de la salvación, y a continuación el narrador advertirá cómo se halló a la niña inconsciente en el suelo, y al atacante muerto con la cabeza abierta porque la cruz se había caído sobre él. El narrador entonces plantea una pregunta que deja en el aire: «¿fue milagro o casualidad?». El final por tanto es dilemático; además el elemento sobrenatural no llega a comprometer al plano de la acción misma, y la incertidumbre final subyace solamente a nivel enunciativo pero no

²⁶⁸ La segunda intentona de agresión Moreno Godino la hace acaecer más de un año después, y además aporta una fecha muy concreta, 13 de mayo de 1886, que sumado al nombre del lugar, Valle del Río, dotan al relato de un carácter verosímil y realista utilizado en otras ocasiones para la ficción.

diegético. Aquí cabría plantear el relato según el esquema de Risco de la siguiente forma: La Providencia como Donador supremo, la niña Destinador y Sujeto, la Guardia Civil y la cruz que se convierten en el Objeto deseado como auxilio, y el negro el Oponente. Pero también cabría analizarlo poniendo al negro como Sujeto que desea a la niña, el Objeto deseado, entonces el Donador supremo se convierte en Donador-Oponente, por lo que la aparición de la Guardia Civil y la Cruz serían un objeto no deseado.

5.3.5. Cuentos morales

Afirmaba el sociólogo José Luis López Aranguren que los mores o formas de vida están vertebrados por tres elementos fundamentales, que son el económico, el social y el político. Así entendidos, la mayor parte de los cuentos ocultan en una u otra medida una intención moralizante vertebrada por dichos elementos, si bien en este apartado se incluyen aquellos donde esta intención es el eje y fin de la trama.

Enre estos cuentos pueden distinguirse dos grupos: los que muestran o exaltan una moral tradicional, y aquellos en que, como afirmaba *Clarín* en su prólogo a *Cuentos morales*: «predomina la atención del autor a los fenómenos de la conducta libre, a la psicología de las acciones intencionadas. [...] el *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad» (*Clarín*, 1896: VI).

Moral convencional

En “El postre de Nochebuena” (nº 104, 1883) hallamos el motivo de la caridad o piedad cristiana. Cabe recordar cómo en el sistema moderado-liberal, la beneficencia y la caridad eran vistas como una suerte de extensión exterior del papel del cuidado de la familia en el ámbito doméstico; y este papel de ‘ángel protector’ con los desamparados se promocionaba desde la iglesia con nuevas Órdenes femeninas «de vida activa y servicios útiles a la sociedad» (López Aranguren, 1967: 115); mas también desde el poder municipal o estatal, especialmente entre los estratos más elevados; así correspondía a las mujeres de dichos estratos el encargo de velar por orfanatos o la educación de la prole de los sectores populares atendidos en instituciones de caridad (Mó Romero, 2007: 71)²⁶⁹.

²⁶⁹ Ejemplo concreto es el de Concepción Arenal, autora entre otros del ensayo *La beneficencia, la filantropía y la caridad* (1861), que en 1868 llegaría a ser inspectora de casas de corrección de mujeres por encargo del Gobierno Provisional (Mó Romero, 2007: 110).

“La lotería” (nº 515, 1891), trata los temas de la predestinación, la suerte y la probidad, así como el asunto de enseñar mediante el ejemplo. Basilio es un pobre librero de lance el cual se queda con un boleto de lotería que se le había caído a un vendedor ciego, Atanasio, y se promete a sí propio que si resulta premiado repartirá un sexto de este con el ciego. Al cabo le toca y decide montar una librería de más calado, pero recordando su promesa, y por medio de un prestigioso médico inglés hace curar la ceguera del ciego y, a su vez, le paga el traspaso de un puesto de agua. Transcurrirán los años, y si bien Basilio sigue jugando no le volverá a tocar ningún premio, mientras que a Atanasio le tocarán varios. Finalmente los hijos de ambos se acaban desposando, por lo que de esta manera Basilio es recompensado por su buena acción a través de su hijo. La moraleja resulta explicitada por el mismo narrador como colofón: «Cumple siempre las promesas que te hagas a ti mismo o a los demás, y te verás recompensado en tus hijos y tal vez en tus nietos» (*Ib.*: 714).

En “El viejo y la niña” (nº 741, 1896) el motivo que se trata es el de la generosidad desinteresada que recibe recompensa, todo ello revestido con un claro mensaje instructor. El narrador esboza dos personajes principales, supuestamente contrapuestos: un viejo músico bohemio, *Lebrijano*, que vive de la mendicidad en los arrabales de El Pedroso (Sevilla), y una jovencita trabajadora y generosa, Cristeta, al servicio de un rico labrador llamado Jeromo *Pesetas*. La niña es amiga del músico y las tardes lleva comida. Un día la niña no aparece y el músico descubre que ha sido despedida acusada de robar comida, si bien la acusación no era más que un subterfugio del padre porque el hijo del labrador estaba enamorado de ella, y el padre tenía otros planes para con su hijo. La niña marcha a vivir con su hermano y sigue la costumbre de dar alimentos al anciano. Finalmente el viejo músico habla con el hermano de la niña y con Jeromo y les hace saber que si se permiten el enlace de Cristeta con el hijo donará para su dote 12.000 duros que tenía guardados. Así, aceptan las partes y permiten el feliz enlace; acaecido este y ya en el banquete el músico morirá mientras toca un instrumento, dándole una suerte de carácter sacrificial al cuento.

No escapa el mensaje dualista en un cuento de tintes instructivos como este: por un lado contamos con la caridad y generosidad desinteresadas demostrada por Cristeta (clases populares), frente a la vanidad y egoísmo demostrada por el labrador (pequeña burguesía); sin olvidar el acto reparador del *Lebrijano* (falso menesteroso). Concepción Arenal en “Carta a un Obrero” afirmaba que entre los trabajadores «El capital es el

resultado de un *ahorro*, y el ahorro, fíjate bien en esto, es un *sacrificio*; es decir, un acto de moralidad (Arenal, 1880, vol 1.: 32); así, ese ensalzamiento del ahorro a la categoría de moral, puede perfectamente ser interpretado en el cuento; pues aunque no se explicita, se sobreentiende que el ahorro del músico al cabo de los años, pese a no parecerlo, será lo que permita subvertir la injusticia del personaje rico. Por otro lado la idea de la resignación cristiana también se materializa en Cristeta, que pese a la injusticia de su despido prosigue llevando comida al músico. Para Arenal la mejora de las clases trabajadoras no podría llegar con la violencia, sino en base al respeto de unos valores sociales (cristianos) «[la resignación] es en los males la conformidad que excluye la violencia y deja serenidad y fuerza para buscarles remedio o consuelo» (*Ib.*: 17). ¿Y acaso el cuento de Moreno Godino no recoge precisamente dichos postulados?

Moral y pasiones.

“El clown lúgubre” (nº 429, 1890), es quizá la historia más triste y desazonadora de todas las escritas por Moreno Godino, donde aborda el motivo del estoicismo y la resignación ante el sufrimiento que ya se planteara en “El maestro triste” (nº 175, 1885). El viejo clown pierde tempranamente a su esposa, y vive una vida gris con su hija, *écuyère* del mismo circo como su madre, así como también con una serie de animales que utiliza para llevar a cabo los números circenses; sin embargo un incendio provocado por unos ladrones hará que pierda a estos, a lo que poco después se sumará la marcha del circo de su hija a causa de una aventura amorosa. El personaje toma entonces una funesta decisión: cansado de vivir, y víctima del sino nefasto optará por el suicidio, que mucho tendrá que ver con su espectáculo final.

En “Las tres cogidas” (nº 886, 1898) se narra el tema de la pasión o el vicio, es decir el motivo de cómo las pasiones llevadas al extremo son destructivas; concretamente cómo una pasión convertida en monomanía —en este caso la de los festejos taurinos—, lleva a su protagonista a procrastinar las tareas realmente importantes por tres ocasiones hasta el punto de arruinar su vida.

“¡El mayor monstruo los celos!” (nº 1325, 1906), aborda el asunto del nocivo efecto que producen los celos exacerbados en las relaciones amorosas. Bajo la máxima calderoniana se nos narra una historia en la cual Pedro Vergaz, celoso contumaz, apenas deja salir a su mujer y siempre bajo compañía. Al final, aquel exceso de celos, llevará a la mujer a que acabe por abandonarlo, materializándose así los temores, en un principio infundados, de su esposo.

5.1.6. Cuentos de anécdota

Aquí incluimos aquellos cuentos cuya estructura resulta poco consolidada debido a que la peripecia apenas se desarrolla, y la trama resulta fragmentaria y se diluye por afinidades costumbristas. Hallamos dos ejemplos dentro de la categoría: “El moro de los dátiles” y “El Cristo de San Sebastián”. Ambos casos cuentan con una trama que se confunde con los comentarios del narrador y tienden a difuminarse en el cuadro de costumbres uno y el artículo periodístico el otro.

En “El moro de los dátiles”²⁷⁰ (nº 560, 1892), tipo madrileño, hallamos los motivos del triángulo amoroso, y el doble o la falsa identidad. En el cuento el narrador lee una noticia en la prensa humorística donde se informa de la muerte del antaño famoso ‘moro de los dátiles’, personaje que existió realmente y que gozó de popularidad por la década de 1850. A raíz de dicha necrológica este relata la historia de dicho personaje completada por la información de un supuesto primo suyo que vivía próximo a él. Por las pesquisas del pariente se averigua que no era realmente tal sino un exmilitar español capturado por los moros al huir de una prisión melillense. Afincado en Madrid, y tras ciertas vicisitudes subsistiendo de la venta callejera de dátiles, protagonizará un triángulo amoroso con una provecia preñada llamada Amparo Plasencia a la que se acabará sumando una joven andaluza conocida por Lola la peinadora.

En “El Cristo de San Sebastián” (nº 770, 1896), Moreno Godino advierte en su introducción que la parroquia de ídem y su Cristo, han sido motivo de «varias anécdotas» (*Ib.*: 661) desde comienzos del siglo. Estas anécdotas justificarían así la narración fragmentada que se desarrolla en tiempos del reinado de Fernando VII. La primera anécdota, de tipo literario, está vinculada a José Cadalso y a la supuesta profanación de la tumba de su amada que daría pie a *Noches lúgubres*. Se añaden otras tres: la primera relacionada con las accidentadas caídas de la efigie a la hora de transportarla en las procesiones; y las otras dos con supuestos milagros: uno falso y otro supuestamente verdadero. El motivo de los milagros sin embargo, lejos de tratarse con

²⁷⁰ En los periódicos se encuentran menciones fugaces a este personaje popular, incluso algún periodista firmó así en la revista *El Moro Muza*. Por ejemplo Eduardo del Palacio le dedicó unos versos: «¡Cuánto tuvo que luchar con las tradiciones populares el moro de los dátiles, para que le considerasen como persona los habitantes en esta capital! ¡Cuántas humillaciones, cuántos disgustos internacionales! Es verdad que él era moro y no turco; pero son sinónimos para el vulgo» (Palacio; 1885: 6). Otra mención la encontramos en una carta parisiense de *Pico de la Mirandola*, que al igual que Moreno Godino señalaba la calle de Alcalá como su puesto habitual: «De este nómada no me tomaré la molestia de hacer una tarjeta fotográfica. Imagínense VV. al moro de los dátiles que funciona de tiempo inmemorial en la calle de Alcalá [...]» (*MIRANDOLA*; 1875: 54).

la solemnidad esperada del creyente, se cuenta con humor por medio de la ironía. De tal suerte que la última, y principal anécdota, es presentada por el narrador como «el milagro auténtico, innegable, de la santa efigie de la parroquia de San Sebastián es el que voy a referir» (*Ib.*); sin embargo desde el inicio tal énfasis advierte que estamos ante otro tratamiento irónico de la diégesis, ya que al final será él mismo narrador quien cuestione el milagro: «Aun cuando Marín juraba y perjuraba que el milagro fue verdad, yo creo que no lo hubo. A aquel encarnizado jugador le sucedió lo que a todos los poseídos de pasiones excitadas: *vio visiones*» (*Ib.*: 662).

5.3.7. Cuento policiaco

“El crimen de la calle de la Hiedra” (n^{os} 403-404, 1889), narra un truculento crimen acaecido a finales del reinado de Fernando VII, caso que se rescata a colación del crimen de la Calle Fuencarral que tanto daba que hablar por entonces²⁷¹. Estamos aquí, por tanto, ante un relato presentado y de tintes policíacos, cuya verosimilitud viene enfatizada al compararse su resolución con la sentencia dictaminada del crimen de la Calle Fuencarral unos pocos meses antes de esta publicación. Encontramos personajes que guardan claros paralelismos con los del popular crimen: así, la víctima es una viuda adinerada de cierta posición social, y también coinciden en que será la criada quien cargue con la mayor responsabilidad del crimen, pues el cerebro de todo, un exsoldado, huirá a Cuba, si bien allí, y tal vez castigado por la providencia, morirá prontamente en una riña.

* * *

Cabe ahora considerar los datos obtenidos de estos últimos apartados donde hemos podido observar que cómo los cuentos de amor suponen hasta un 27% del total de su narrativa corta, de ellos los que acaban en amor correspondido suponen tan solo un 27,5%, un 5,5% quedaría sin resolverse y el resto, un 66% tienen un final trágico. Los que nos lleva a aducir que para Moreno Godino resultaba mucho más efectivo el recurso melodramático o trágico que los cuentos con final feliz de índole sentimental. Los cuentos de ficción histórica y temática legendaria suponen el 12%, y predomina aquí el elemento romántico ya en tipos como el bandolero, ya con personajes históricos o legendarios medievales, etc, de hecho solo el 25% suponen cuentos de aventuras

²⁷¹ La moda de obras basadas en crímenes populares era algo que venía realizándose de una época a esa parte, si bien hasta el crimen de la calle Fuencarral, la prensa no había actuado con tanto ímpetu en noticiar un suceso similar hasta el punto de seguir la causa con las notas de tribunales en prensa; lo que marcaría el inicio en España del sensacionalismo periodístico.

históricas contemporáneas. Los de humor y parodia son el 18%, tercer grupo más numeroso lo cual nada sorprende, siendo Moreno Godino un asiduo de las revistas satíricas de su época, *El Tiburón*, *El Gil Blas*, *La Risa*, además la veta de escritor con claros tintes costumbristas, influye en este grupo, tan es así que de hecho el 70% de los títulos esta categoría tienen a la creación de un tipo como el romántico bobo, el dandi, el el volteriano, etc. frente al 30% que estarían exentos de representar a un tipo.

En los cuentos maravillosos y fantásticos observamos que suponen el segundo grupo más numeroso, recordemos como lo fantástico fue asunto recurrente desde el romanticismo, si bien en el caso del autor cabe matizar que son los cuentos de índole maravillosa los que predominan, un 66,5% frente al resto, donde lo fantástico o bien se explica finalmente en un plano racional, “El fantasma”, o bien que abierto la explicación al azar o providencia o a las fuerzas sobrenaturales, como en “La conciencia”. Esto nos indica que Moreno Godino pese a que los conocería, no parece interesado en el nuevo género que se venía desarrollando desde E.T.A. Hoffman y E.A. Poe, más bien presenta aquí un cariz folklórico de lo sobrenatural en la línea de los cuentos de hadas como “Juan el Bueno” o “El hada de la fuente”, cuando no infantil “El emperador y la pastora”.

Los cuentos morales suponen el último gran grupo con un 16,5% del total, de ellos el 55,5% muestran una moral convencional y el 45,5% abordan asuntos de moral pasional, por lo que en este sentido Moreno Godino gustó, siempre que tuvo oportunidad, de abordar no pocas cuestiones de índole moral.

En el resto de grupos, es decir lo puramente de anécdota con un 3% y el policíaco, configurado por un solo cuento, constituyen un porcentaje mínimo, si bien cabe aducir en lo que respecta al cuento policíaco cómo Moreno Godino aquí sí, estuvo muy a la moda de los nuevos gustos literarios del público lector, impelido no podemos obviarle por todo el revuelo sensacionalista que se levanto a colación del asesinato de la calle Fuencarral.

CAPÍTULO VI. LA NARRATIVA BREVE DE MORENO GODINO EN LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA (II). TEMAS. ESTRUCTURA. NARRADOR Y DISCURSO.

6.1. ESTRUCTURAS DE LA NARRACIÓN

La construcción tipo de la narración de un cuento de Moreno Godino sería la siguiente: el discurso lo dirige un narrador extradiegético-heterodiegético, en la estructura de la narración prevalecen resúmenes y escenas y suele ser asimétrica: en un tercio de los relatos hay presencia de exposiciones o digresiones introductorias, algunas muy extensas; el desarrollo de la trama en general es lineal, pero con inclusiones de analepsis —no así de prolepsis—; y el desenlace y cierre resulta rápido o precipitado, incluso en ciertos casos también se puede dar el empleo de la ‘postdata’, es decir de un salto temporal que al final informa sobre el destino del personaje (Gutiérrez Díaz de Bernardo, 2003: 296). Pero como advertimos si bien este sería el cuento ‘tipo’, no por ello Moreno Godino preterirá otras fórmulas narrativas.

6.1.1. Inicio de la narración

En primer lugar vamos a fijarnos en que un número relativamente importante de los relatos de Moreno Godino, hasta un 31%, se hallan de una u otra forma introducidos por exposiciones que cumplen la función de presentar a los personajes o sucesos del relato, o digresiones que plantean una idea que justifica la narración. Veámoslos.

a) En algunos cuentos el narrador realiza una *digresión introductoria o exordio* que sirve como recurso para presentar el asunto del relato al lectorado. Por ejemplo en “La momia de Pedro Azua” y “El blasfemo” la voz enunciativa del narrador (extradiegético) presenta leyendas relacionadas con el mar antes de focalizar el texto en el objeto del relato que es Pedro Azua. En “Tal para cual” el narrador reflexiona sobre las pasiones llegando a citar a Sócrates para justificar el relato que seguirá, donde trata el absurdo de algunas «excentricidades tan salientes y tan nimias que chocan hasta con el filósofo más convencido» (nº 414, 1889: 398).

En “Las tres saetas” el narrador menciona la supuesta tradición popular, entre los labriegos castellanos, de leer y comentar las hazañas de los *Siete pares de Francia*, para luego poner en contraste cómo los montañeses catalanes cuentan con las suyas propias, mejores porque según dice la historia es verídica. Esta digresión es un buen ejemplo de cómo el autor a partir de la leyenda o tradición tiende a crear su propia ficción ya que

por un lado menciona a los labriegos castellanos en las largas noches de invierno los cuales leen y releen las hazañas de los *Siete pares de Francia*, y, por otro, utiliza el recurso de presentar su narración como «verídica historia» justificándose en que los personajes de “Las tres saetas” «no son exóticos ni casi fabulosos como los de la narración francesa» (nº 423, 1890: 474).

En “Aventura del peje y la sirena” hallamos una extensa digresión (Sección I y parte de la II) que apela al lector para que no se muestre incrédulo ante lo que va a narrar, que no es otra cosa que la leyenda del hombre-peze. Resulta llamativa esta digresión introductoria porque, lejos de actuar como recurso literario que viniera a extrañar el suceso narrado o acusar su anormalidad como cabría suponer del marco de una leyenda poco probable (Risco, 1982: 64), hace lo contrario, intenta convencer a lector de que se muestre crédulo. En el fondo la digresión no deja de ser una humorada del autor, y tiende a confundirse con el relato mismo del peje llegando a imbricarse en varias ocasiones con el relato de sucesos del Peje, haciendo uso de recursos narrativos como el del manuscrito hallado: «Pues dice este príncipe en sus *memorias*, que hallándose en una ocasión recorriendo las costas de Nápoles [...]» (nº 430, 1890: 531).

Para “Las tres cogidas” el narrador realiza un breve «introito» donde defiende frente a los moralistas, que las pasiones solo lo son si no se frenan, y cita incluso a Calderón el cual en referencia al amor decía: «Que si el amor no es locura/ nunca ha sido el amor grande» (nº 886, 1898: 819). Con este marco da pie al cuento donde Cayetano Molañas se ve arrastrado al desastre a causa de su pasión desaforada por la tauromaquia.

En “La última encarnación del diablo: leyenda marítima”, la digresión introductoria anuncia que Víctor Hugo ha dejado póstuma una obra sobre Dios y Satán titulada *La redención de Satán*²⁷², y, después, advierte que para el «siguiente y verídico relato» (nº 1095, 1902: 835) el autor se ha servido de tres demonólogos reconocidos, a los que recurrirá en citas intercaladas con letra bastardilla durante el texto, y que parecen ser un juego metaficcional del autor.

También dentro de esta categoría advertimos cierta tendencia a contrastar tiempos históricos diferentes so pretexto de ser el autor un escritor veterano. Por ejemplo, en “Los nervios” el narrador realiza una introducción donde observa diferencias de los funcionarios del Estado de antaño con los de hogaño. De nuevo en “El fantasma” se

²⁷² Podría referirse a *El fin de Satán* obra publicada póstumamente en 1886.

enmarca el cuento refiriéndose a las costumbres y creencias de la sociedad fernandina de 1830 y las contemporáneas finiseculares, justificándose además «para que el lector pille al vuelo la parte psicológica de este verídico relato» (nº 520, 1891: 791); y en “¡Fanatismos!” El narrador utiliza la digresión introductoria para advertir que los crímenes por causa del fanatismo religioso de antaño no son peores que los crímenes justificados por el fanatismo moderno del patriotismo, idea que condensa en una cita de Prudhomme: «Hasta este siglo ha durado la locura del cielo; pronto comenzará la de la tierra» (nº 567, 1892: 724).

En “Las dos banderas”, se realiza una introducción patriótica sobre Gibraltar y se describe su campo próximo, contrastando el lugar presente con el que presentaba en la época del relato (1881): «En la actualidad hay ya más edificaciones; pero entonces eran raras, y solo algunas huertas interrumpían con manchas de verdura la monotonía del escueto terreno» (nº 714, 1895: 603). Y En “El jaique” hallamos al narrador disertando sobre ciertos aspectos ridículos de la moda romántica que se «reflejaba en la literatura, en las artes, en las costumbres y en las modas» (nº 663, 1894: 580).

b) Otra tipología que observamos en la presentación del relato de acontecimientos primario (Genette, 1997: 44) tiene que ver con las *experiencias personales del narrador*, en las que se trasluce a menudo la figura real del autor y se plantea así la ambigüedad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, o lo que es lo mismo, cabe considerar el origen de algunos testimonios y experiencias como reales (del autor) y no como simples fabulaciones.

Tenemos en este sentido “El crimen de la calle de la Hiedra” donde el narrador alude a un suceso de reciente actualidad —el crimen de la calle Fuencarral—, para luego narrar un suceso similar que le refirió un conocido setentón, el cual opina que de «haber acaecido en esta época, y dado los medios de publicidad actuales, hubiera tenido gran resonancia» (nº 403, 1889: 311).

En “Se parece a Voltaire” el narrador viene a ofrecer un testimonio acaecido a un tendero al que conoce: «Cómo había yo de imaginar siquiera que habiéndole dejado feliz e independiente [...] habíamele de encontrar, a mi regreso a Madrid, tal como en la actualidad me le encuentro» (nº 456, 1890: 199), y además muestra la particularidad de presentar a los personajes parodiando el texto de una obra teatral, es decir igual que una *dramatis personae*: «Doña Eloísa. Treinta y seis años de edad. Buen ver todavía. Cabello negro y brillante a fuerza de pomada [...] (Ib.). En “Los pantalones” al igual

que en el anterior se refiere la peripecia de un personaje que conoce el narrador: «Y yo que he tratado al vizconde en Madrid, y que hace poco he estado en su ciudad natal» (nº 486, 1891: 247).

En “La lotería” la voz narradora utiliza el recurso de poner como ejemplo a dos amigos cuyas aficiones por los juegos de azar sirven de justificación para «referir una historia o verídico suceso» (nº 515, 1891: 708), por lo que volvemos a contar con dos anécdotas, y especialmente la primaria, que se diluye con el testimonio real. En “El moro de los dátiles”, hallamos dos niveles muy bien diferenciados, por cuanto los dos contienen su trama; sin embargo en ambos el narrador actúa como personaje; así, en el primero pone en marcha junto a su primo la pesquisa por averiguar qué fue realmente del moro de los dátiles; en el segundo nivel, el narrador relata la vida de este en compañía de dos mujeres y la peripecia de la romería donde también asiste junto a su primo, y que se sitúa en 1855.

En “El último caballero: novela original” la sección primera es un marco de presentación, y allí el narrador nos da cuenta del aspecto del café Madrid en 1872, y más concretamente del Gabinete pompeyano, sala anexa a la principal, donde se reunía el narrador con Bécquer y otros hombres relevantes del periodismo y las letras: «Nosotros nos reuníamos en el gabinete Pompeyano. *Nosotros* éramos cinco o seis buenos y bien avenidos» (nº 987, 1900: 771) ofreciendo allí algunos datos personales de los concurrentes. Por tanto dicho texto introductorio cumple la función de situar en un año, en un lugar y con unos nombres concretos, la narración posterior, narración a la que la voz del narrador personaje dará paso con la fórmula de la siguiente metalepsis: «Pero al lector no le importa lo que yo pienso y recuerdo, y seguramente le parece pesado en entrar en materia» (nº 987, 1900: 771).

En “Una hija de Albión” estamos en uno de esos casos que justifican nuestra hipótesis de que los marcos donde se refleja una experiencia personal del narrador, no son más que un recurso literario que apuntan a una fuerte mimesis con la realidad. Así, en este caso el narrador junto a unos amigos aparecen sentados a la puerta del casino de la plaza del Duque de Sevilla²⁷³, y allí contemplan pasar a caballo a una amazona

²⁷³ En su crónica “Viaje a Andalucía” (1867) de *Gil Blas*, el autor describió cómo fue presentado y admitido en este: «Yo fui presentado en el *Casino*, vulgarmente llamado *del duque* porque está situado en la plaza de este nombre [...] acogieron al poeta errabundo con una benevolencia de que conservo gratos recuerdos» (Moreno Godino, 1867f: 3).

inglesa que les llama la atención; conversarán entre ellos sobre su identidad, antes de dar paso al segundo nivel donde se da cuenta de la trama de los amoríos de Arabela.

6.1.2. Desarrollos y desenlaces

Los desarrollos de los relatos pueden ser:

a) De cambio.

Nos referimos a ellos cuando se produce un cambio de la situación inicial del argumento a la situación final. Este tipo de desarrollos activos admiten, además, varias categorías, por ejemplo aquellas donde se observa una evolución (positiva o negativa) del personaje en el curso del relato y que ya fueron entrevistas en los estudios de Ezama Gil (1992: 109) primero, y complementadas por Gutiérrez Díaz Bernardo (2006: 266) y Vega Rodríguez (2017: 98-99) después.

- *Eufóricos*. Se consigue una mejoría, se cumple la tarea, sujeto y objeto de deseo coinciden, etc. Suelen caracterizar a los cuentos de índole maravillosa, así como aquellos que terminan en matrimonio feliz, véase “¡Imposible!” donde no solo acaban los dos personajes principales (Marcial Bernáldez y la Princesa Lodiski) obteniendo su objeto de deseo que es el matrimonio, sino que además, en el caso del varón consigue salir de la pobreza endémica que lo acuciaba y prosperar socialmente en la sociedad petersburguesa. En “Las avispas” donde Anita tras una inicial degradación física por su accidente y el subsiguiente abandono de su prometido, poco a poco irá mejorando su situación física y sentimental gracias a la intervención de Ramón, con quien acabará desposándose felizmente. Otros son “El enano de la Princesa Hilda”, “La conciencia”, “Juan el bueno”, “El emperador y la pastora” o “La lotería”. También puede suceder que pese al cumplimiento del objetivo, este no termine en final feliz, sucede en los de tintes de ficción histórica, por ejemplo que la tarea lleve al sacrificio de los personajes, entonces cabría hablar aquí de *pseudoeufóricos* como en el caso de “La caverna de la muerte” cuyo fin trágico de los tres personajes, sin embargo, conlleva a la eliminación de la conjura orquestada por una secta filipina contra el gobierno español de la isla; o en “Tetuán: episodio de la Guerra de África” donde se consigue tomar la plaza pero muere Lulí asesinada por los suyos, etc.

○ *Disfóricos*. Se produce un desarrollo que conlleva hacia una degradación, la fatalidad, la venganza, el incumplimiento de la tarea, no hay coincidencia entre el sujeto y el objeto de deseo, etc. Ese final negativo puede deberse a la fatalidad de un personaje moralmente bueno pero también al castigo de un personaje moralmente reprobable. Estos desarrollos son muy comunes en la categoría de los cuentos de amor. De hecho no es raro que en un mismo cuento, especialmente de amor, donde varios personajes busquen el mismo objeto de deseo, dos de ellos acaben en situación eufórica y el tercero en situación disfórica.

➤ *Personaje de conducta moralmente positiva*. En “El último caballero” el Conde de Fenestrela había llevado vida disipada en París que a punto está de arruinarlo. Por lo que regresa a Madrid donde se recompone y solo ocasionalmente cae en las malas costumbres del juego y el galanteo. Sin embargo la inesperada obligación de gestionar una suculenta herencia de su tío fenecido y verse en el deber de revertir la situación de desamparo en que este tío había dejado a una amante y a su hijo, lo acaban restituyendo moralmente. Pero, lo que parecía una situación de mejoría emocional definitiva, fracasa cuando a su regreso a España descubre que su hermano se ha casado con la mujer de quien se había enamorado, así que no pudiendo remitir su pasión termina por suicidarse en el río. Otro ejemplo de evolución descendente lo tenemos en “¡Misterio!”, donde la joven costurera de moda con un futuro prometedor, acaba siendo preterida por su comunidad a raíz de saber que sufre sonambulismo, mal que achacan al diablo. y pese a realizar unas curas en Panticosa costeadas por algunos antiguos clientes, concluye el cuento con el médico valorando negativamente su diagnóstico. También en “Los nervios” el personaje que sufre una enfermedad nerviosa de la que no era consciente agravará su estado hasta degenerar en el paroxismo.

➤ *Personaje de conducta moralmente negativa*. Que pueden ser desde simples actitudes reprobables como una pasión desaforada por la moda en “Los pantalones”, hasta actitudes viles de maltrato como

“El llanto de perlas”. Incluimos aquí entre otros “La ingratitud” donde el protagonista acaba inmolándose en el mar junto a su sobrino y mujer enterado de la infidelidad de estos. Otro caso es “¡Fatalidad!” donde Luisito mantiene una doble relación con su mujer, y con una amiga de esta a la que no ve hace tiempo y que desconoce la identidad de su marido; al final la pasión de Luisito lo llevará a la muerte accidental, cuando es sorprendido por ambas mientras las espiaba. En “¡Se parece a Voltaire!” el protagonista peca de vanidad por intentar hacerse pasar por lo que no es, y acaba esquilmado y abandonado por su mujer. Otros cuentos que caben en esta categoría son “El hada de la fuente” o “Las tres cogidas”.

b) *Sin cambios*. Son aquellas tramas donde no se producen cambios de la situación inicial a la final. Siguiendo parte de la división taxonómica de María Ángeles Ezama (1997: 113-114) podemos diferenciar aquí los siguientes tipos de desarrollo:

- *Pasivas puras*. No hay alteración alguna desde el inicio al final del relato, aunque percibamos el transcurso del tiempo (*Ib.*: 113). Podemos incluir aquí cuentos cuya peripecia es circunstancial y se asemejan al artículo de costumbres como “El Cristo de San Sebastián”; también aquellos relatos de humor cuyo desenlace tan solo justifica la humorada del relato y no supone ningún cambio en los personajes como “Un forastero en Madrid” o “Una más”; también pueden incluirse aquellos que tiende a la forma discursiva para defender una tesis como “El laberinto del amor” o “Los treinta dineros de Judas”.
- *De conato*. Se produce un conato de cambio al final, pero este fracasa y volvemos a la situación inicial. Aquí entrarían en juego las funciones del determinismo y la fatalidad. Por ejemplo en “El loro del Príncipe de Asturias” donde tras abdicar Felipe V en su hijo Luis I, debe regresar por fallecer este repentinamente; también cuentos de índole fantástico aparente como “El fantasma” donde el protagonista tras haber abrazado de nuevo la fe, se da cuenta del error en que había caído creyendo en fantasmas.
- *Incoativas*. Similar a la anterior categoría, mas se diferencia de aquella en que la situación inicial al final del transcurso del relato prevé un cambio que no llegamos a ver en la diégesis. En “El hombre verde” cuando Currito,

finalizando la peripecia del sueño, resulta despertado abruptamente por la madre, y esta le informa de que el jefe de la fábrica donde trabajaba le ha dado el permiso para que pueda desposarse con su hija. En “Un duelo singular” cuando, tras la peripecia de la infructuosa celebración del duelo que deja todo como estaba, el protagonista recibe una carta donde puede finalmente oficializar su relación con su novia cerrándose así el cuento.

c) *Pseudoeufóricos*. Todavía quedarían algunos cuentos que como ya advirtiera Gutiérrez Díaz-Bernardo, resultan de dudosa clasificación pues resulta difícil determinar si se produce un equilibrio o desequilibrio al final (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2003: 267), sin embargo nosotros hemos determinado calificarlos como pseudoeufóricos. Tenemos aquí cuentos donde se produce una restitución parcial tras un asesinato como en “El crimen de la calle de la Hidra” cuyos responsables resultan condenados ya por la justicia, ya por la providencia; o “Las tres saetas” donde Torquil venga el abyecto crimen cometido contra su mujer a manos del conde Berenguer. En otros se consigue el objetivo pero a costa de algún sacrificio doloroso como en “Tetuán: episodio de la Guerra de África” donde se obtiene el objetivo militar pero a costa de la muerte de la niña Lulí. También caben en esta categoría aquellos donde el final feliz arrastra también una muerte como en “Las dos banderas” o “El viejo y la niña”. Se trata este, por tanto, de un grupo heterogéneo y que deja traslucir cierta sencillez en la construcción de las tramas de los cuentos de Moreno Godino.

Vistas las categorías taxonómicas y con los datos extraídos hallamos que tan solo el 18% suponen tramas de tinte eufórico, lo que concuerda con las afirmaciones de Esteban Gutiérrez cuando advierte que resultan mucho más abundantes en el siglo XIX las tramas de situación disfórica (*Ib.*: 266). De las eufóricas destacan las de cariz maravilloso que siguen el esquema de restitución y equilibrio como en “Juan el bueno”, le siguen las de tinte didáctico-moralizante como “La lotería” o “La conciencia” en que el mensaje del buen obrar recompensado no deja espacio a dudas, y algunas otras de amor. Más interesantes son las tramas de situación disfórica, 52%, contando además que aquellas donde se parte de una moral positiva que resulta degradada suponen un 27%, frente al 73% de moral negativa o reprobatoria, lo que hasta cierto punto se complementa con los cuentos de trama eufórica ya que las conductas reprobatorias resultan castigadas, véase “El ciego de Bellver” o “El jaique”.

En los otros grupos, aquellos que no suponen cambio son representados por un 19,5%, bien porque la peripecia no supone modificación ni positiva ni negativa para el protagonista como en “El fantasma”, bien porque no llegamos a ver la conclusión como en “La dama negra”, bien porque carecen casi de peripecia primando la tesis, como en “Una más”.

Y por último el 10,5% restante que por resultar más complejo determinar un equilibrio o desequilibrio final optamos por calificarlos de pseudoefuóricos. En estos detectamos además cierta tendencia al dramatismo como aquellos donde pese a conseguirse el objeto de deseo un personaje principal se cierra con una pérdida: “Tetuán”, “Las dos banderas” o “El viejo y la niña”; además contamos con el cuento patético de “¡Caridad!”, cuya niña pese a que muere de melancolía por la desigualdad del mundo no cesa en el acto positivo de la caridad, intentando subvertir las cuitas de los necesitados hasta instantes antes de su fallecimiento.

* * *

Repasada la estructura en los cuentos cabe aducir que Moreno Godino fue un autor que gustó de los inicios digresivos o expositivos largos bien cumpliendo la función de presentar a los personajes o sucesos del relato, véase “¡Caridad!” bien presentando digresiones sobre la tesis que viene a justificar la narración como en “Aventura del peje y de la sirena”. En total hemos podido calcular que los cuentos que cuentan con algún tipo de prólogo o digresión introductoria suponen hasta un 31 %.

De las tramas dominan con algo más de la mitad las *disfóricas*, 52%, donde ya apuntamos que el 73% son de moral negativa o reprobatoria, frente al 27% de moral positiva. Le siguen por otro lado aquellas donde no hay cambio, que alcanzan hasta el 19,5%, y de estas realizamos tres subgrupos: las *pasivas puras*, es decir las que no suponen alteración alguna desde el inicio al final del relato, y que son mayoría con algo menos de la mitad, 46%, frente al 31% de tramas *incoativas* y el 27% de *conato*. A continuación los cuentos de tramas *eufóricas* no resultan muy numerosas, un 19%. Y por último dejamos un pequeño grupo de tramas denominado *pseudoeufóricas*, por contar como denominador común un supuesto final feliz, de objetivo conseguido, pero alterado por algún tipo de tragedia que se sucede en el cierre de forma rápida e inopinada, y suponen el 10,5%.

Con todos estos datos lo que cabe sintetizar es que el carácter moralizante de los cuentos predomina sobre todo, gracias no solo a aquellos con una fuerte carga instructiva que ya vimos en conjunto temático no era excesivo, sino por ese grueso de tramas donde la conducta negativa resulta de una u otra forma castigada o corregida, ya que hemos podido comprobar Moreno Godino no publicó un cuento donde bien el antagonista, bien un antihéroe acabaran triunfando, por lo que podemos colegir tendría como objetivo satisfacer, sin arriesgar el gusto del lectorado tipo de la *Ilustración Artística*, bien por propios principios del escritor.

6.2. TIEMPO.

6.2.1. Tiempo interno: orden y duración del discurso

En este apartado vamos a atender la secuencia de acontecimientos de la trama y su relación con el orden cronológico en la historia que responderían al orden, y por otro al ritmo narrativo donde veremos los *tempi* que marcan la duración del discurso.

a) Orden

El orden hace referencia a la disposición de los sucesos de la historia —*ordo naturalis*— y su relación con la disposición en el relato —*ordo artificialis*—. Los cuentos de Moreno Godino discurren principalmente en un orden lineal desde el inicio de la peripecia, si bien este discurso tiende a presentarse no pocas veces de forma fragmentada posiblemente por influencia de su labor fundamentalmente periodística y su cariz costumbrista. Por ejemplo amén de las historias relatadas mayoritariamente por el discurso epistolar como “¡Fatalidad!”, o en menor medida “Una hija de Albión”, cabe sumar aquellas muy cercanas al *tipo* de costumbres en que además de su fragmentarismo hallamos mayor predominancia descriptiva y una absoluta intromisión del narrador, así lo vemos en “El moro de los dátiles” o “El maestro triste” entre otros.

Además, otra característica del orden que suele presentar el relato en los cuentos de Moreno Godino es el uso de las analepsis. Hasta un 24% de sus cuentos presentan algún tipo relevante de esta anacronía. Las utiliza mayoritariamente a través de la voz del narrador extradiegético-heterodiegético, y sirven para poner en situación el pasado de los personajes, especialmente en aquellos cuentos cuyo inicio se produce *in medias*

res²⁷⁴ (“El tiesto de claveles”, “María de los Ángeles”, “Una hija de Albión”, etc.). Por tanto se tratan de analepsis externas que comienzan incluso décadas atrás y pueden resultar *completas*, es decir que desarrollan la retrospección desde el inicio hasta el punto presente (Bal, 2019: 72), como en el caso de “María de los Ángeles”, por lo que temporalmente abarcan un tiempo mayor que el de la peripecia central.

Pero también podemos encontrar en cuentos que comienzan *ab ovo*²⁷⁵ como “La caverna de la muerte”, donde el narrador extradiegético cuando se ve en la necesidad de introducir a Petrita en la trama se ve en la necesidad de interrumpir la acción de la siguiente forma: «Lector convendrá en que no era exagerada cuando le ponga en antecedentes. Siete años antes Petrita, que entonces tenía aproximadamente diez [...]» (nº 115, 1884: 83), y con ello enlazar la historia de la joven con la de los dos protagonistas desterrados.

En “El pobre clown” el cuento —cuya peripecia en sí ya resulta retrospectiva pues los hechos son relatados por un narrador desconocido un año después —«el año pasado a fines del mes de agosto llegó a Córdoba [...]» (nº 429, 1890: 527)— comienza con la llegada a la compañía a la ciudad, por tanto este narrador utiliza la analepsis externa para poner en antecedentes sobre el devenir del clown: cuenta desde que el viejo clown conoce a Gretchen, su mujer *ecuyère* en Munich, y cabe entender que se extiende al menos un par de décadas —casamiento y muerte de esta y toda la vida de la hija que comparte las aficiones ecuestres de la madre—; además en esta analepsis ya hacia el final se explica el nuevo número que había preparado Richard con sus animales y que tornará dramático en la escena del cierre.

Hay más casos donde hallamos el uso de la retrospección por medio de la voz extradiegética para poner en antecedentes un personaje, así caso paradigmático resulta el de la *nouvelle* “¡Imposible!”, donde se descubre el pasado de Marcial desde las peripecias de sus padres; de esta forma la narración de la analepsis alcanza un lapso temporal que va desde 1823 hasta un año impreciso de la década de 1840, y que en el discurso ocupa tres secciones narrativas íntegras de la primera parte (IX-XI). Se trata nuevamente de una analepsis externa y completa. Se inicia esta con una pregunta sobre

²⁷⁴ Interpretamos por *in medias res* cuando «supone comenzar el discurso narrativo en un determinado punto intermedio de la historia, generándose consecuentemente luego una retrospección analéptica explicativa» (Valles Calatrava, 2002: 413).

²⁷⁵ Interpretamos *ab ovo* como «la estrategia narrativa que plantea el inicio de los sucesos del *discurso* o *relato* en coincidencia con el de los hechos de la *historia*, manteniendo así una cierta analogía causal y cronológica —el *ordo naturalis*— entre este y aquella» (Valles Calatrava, 2002: 201).

la identidad de Marcial que dará pie a toda la historia de los progenitores: «¿Quién era el joven del Retiro» (nº 474, 1891: 61) y finalizará presentando a Marcial en el «ahora» previo a conocer a la Princesa Lodiski, sobreviviendo con sus traducciones: «Y merced a esta circunstancia pudo, aunque parcamente, atender a sus necesidades, a las de su fiel criado y permitirse además el *lujo* de conservar el caballo que había sido de su padre» (nº 475, 1891: 75).

Además de estos casos, y otros, de analepsis relatadas por medio de la voz del narrador extradiegético, hallamos también algún caso particular de analepsis externa, y completa, realizada por un narrador-personaje. Por ejemplo en “El postre de Nochebuena” tenemos el caso de la balada cantada por el niño trovador de las montañas de Gladis; toda la balada abarca el nudo del cuento y supone el verdadero centro de gravedad de la historia. El lapso de tiempo aunque indefinido dura varios años por lo que refiere: «Niño, muy niño, dejé las verdes montañas de Glaris» (nº 104, 1883: 414), finalizando así en el «presente» y realizando una predicción de futuro próximo: «Esta noche mi abuelita y mis hermanas llorarán por mí, porque desde aquí no pueden oír los sonos de mi arpa querida» (*Ib.*: 415).

Las analepsis internas, aquellas que comienzan después del «ahora», resultan casi anecdóticas; tal vez se deba a que este tipo de anacronía suele utilizarse más como recurso para completar información que el propio narrador elude en el relato lineal (paralipsis). Un ejemplo particular de su uso lo tenemos en “Cada oveja con su pareja”, en este caso la analepsis interna y completa, explica el revuelo que se encuentra el marqués de Montello a las puertas de la iglesia cuando disponía a celebrar su enlace con Rafaela, y le sirve al narrador para relatar la escena culminante sucedida minutos antes de la huida de la prometida con Manuel, un antiguo amor de juventud, principiando con «He aquí lo que había sucedido» y finalizándola en el momento de la llegada de este «Momentos después llegó el marqués» (nº 66, 1883: 111).

Otro ejemplo lo encontramos en la *nouvelle* “La caja de alerce” cuando Manuel Rojas relata al narrador-personaje Juan, algunos acontecimientos pasados que él desconocía tras de su marcha por dos meses de la corte. Se tratan estos de acontecimiento clave para la trama al resolver parte del misterio de la caja de alerce ya que se encuentran unas cartas secretas que precipitan y tornan los acontecimientos (nº 160-161, 1885: 23-27).

Y un caso de analepsis mixta (Bal, 2019: 70), es decir que comienza antes de la peripecia y termina sobrepasando el inicio de esta, lo tenemos en la confesión que realiza Marta, la acusada de “El crimen de la calle de la Hiedra”; confesión con la que se ponen en conocimiento los detalles del crimen, pero cuya narración comienza tiempo atrás en que esta conoció a su compinche de asesinato, Diego.

Con respecto a las prolepsis no hemos advertido casos de adelantamiento de acontecimientos por parte del narrador.

* * *

Así visto entonces, podemos destacar que la sintaxis narrativa, u orden de los cuentos de Moreno Godino, se caracteriza por cierta ruptura lineal de la trama —aproximadamente un tercio del total—, que además se produce mediante el recurso de la analepsis, pues no hemos hallado ejemplos claros de prolepsis en su obra.

b) *Duración*

Con respecto a la duración, tiene que ver con el curso del tiempo de la historia y el del discurso, o como lo refiere Chatman lo que cuesta realizar una lectura «profunda de la narración» en contraste con el tiempo de duración de los sucesos de la historia (Chatman, 1999: 71). Así, en un *sumario* el narrador que nos *cuenta* qué sucede el ritmo avanzará más rápido que en una *escena* dialogada sin apenas comentarios, donde el narrador nos *muestra* qué sucede. Hay al menos cuatro *tempi* canónicos reconocidos por Genette (1998: 26) y Anderson Imbert (2007: 207) y que determinan el ritmo: la elipsis (velocidad infinita), el sumario (velocidad rápida), la escena (velocidad isócrona), y la pausa (nula)²⁷⁶. Veámoslos ahora:

Los *sumarios* son la narración de los acontecimientos. Cuanto mayor sea el lapso temporal que abarque la historia mayor será la condensación del tiempo mediante estos resúmenes. En general sirve para conectar escenas y está muy relacionado con el tipo de fábula o historia según sea esta de *crisis* o de *desarrollo*, siendo la primera aquella que condensa los sucesos en un breve lapso de tiempo, y la segunda la que dilata su peripecia en un mayor lapso temporal (Bal, 2019: 48). Así, en una historia de *crisis* como “La conciencia”, que se desarrolla en media jornada, los sumarios resultan ínfimos —al predominar las escenas— y condensan espacios breves de tiempo que

²⁷⁶ Si bien algunos autores como Mieke Bal (2019: 82) o Chatman (1990: 71) reconocen un quinto: la desaceleración, en donde los sucesos acaecen en ralentí por la forma detallada del relato a la hora de mostrar la acción pero sin llegar a detenerse.

hacen referencia al desplazamiento de la niña por el campo: «Cerca de la senda por la que iba la muchacha», «cuando llegó a corta distancia de su casa», etc. (nº 728, 1895: 820). Mientras que en las historias de *desarrollo* como “¡Las dos banderas!” que abarca su narración principal nueve meses, hallamos resúmenes que condensan desde unos días: «El temporal iniciado la tarde de la boda duró dos días. Llovió mucho y los pocos ratos que dejaba de llover se levantaba un viento huracanado. Lo más particular era que cuanto más llovía más calor hacía [...]» (nº 714, 1895: 605), hasta los que abarcan varios años como en el relato intradiegetico que da cuenta de la vida del marqués de Marbella: «A lo que tengo entendido, el buen señor estuvo en el extranjero (no en Inglaterra, por supuesto). Luego se estableció en Sevilla, casose allí, y allí nació su hija Carmen» (nº 715, 1895: 621).

En las *escenas* el ritmo se acelera y tiende a igualar el tiempo de la historia con el del relato. Las escenas tradicionalmente se centran en sucesos de la historia, momentos de clímax que bien pueden representarse por de la descripción narrada haciendo referencia a actividades de duración corta (Chatman, 1990: 76)²⁷⁷ como representarse por diálogos. En ocasiones Moreno Godino se sirve de las escenas para comenzar la trama *in medias res* por medio de un diálogo abruptivo, es decir aquel que adolece de muletillas narrativas y cualquier otro intervención del narrador que aminore la velocidad del diálogo (Valles Calatrava, 2002: 202), con ello el lector tiene la sensación de haberse topado en medio de una conversación. Encontramos esta argucia literaria en los cuentos “Una hija de Albión”, “El carnaval de Casilda” o “Percances románticos”.

Ejemplo de estos últimos puede servir el diálogo mimético inicial de “Percances románticos” entre el narrador-personaje y el protagonista:

—¡Caramba! Eliodoro, ¿Qué te pasa, dónde te metes, como no te vemos?
 —Déjame, estoy loco, perdido, enamorado... A propósito hazme el favor de asomarte a la esquina de la calle del Sacramento... ¿Hay alguien en los balcones del cuarto principal de la casa contigua a la iglesia? —Sí, hay cuatro seres. —¿Cómo seres? —Sí, porque hay dos jóvenes, una negrita y un loro. —¿Está una joven muy pálida? —En efecto, hay una que parece un vampiro hembra. —Pues esa es.» (nº 1325, 1907: 332).

²⁷⁷ Valga como botón de muestra este de “Las dos banderas” ante la llegada de la señorita Carmen al banquete de bodas de unos trabajadores de la finca: «Pusiéronse en pie los que estaban sentados. Los novios y la mayoría de lo jóvenes salieron a recibir a la que llegaba; pero a todos se adelantó, a pesar de sus años, la señora Micaela. De una carrerita se puso al lado de su niña querida, de la que ella había criado sus pechos, y la besó y abrazó con efusión» (nº 714, 1895: 604).

Además contamos con las *elipsis*, que son omisiones de la narración, de un lapso de tiempo bien porque carece de importancia, bien porque será referido después en una analepsis. Debido a que una de las características del relato de Moreno Godino es la fragmentación, las elipsis resultan bastante frecuentes. Cabe clasificarlas en *explícitas* e *implícitas*. Las *explícitas*²⁷⁸ son aquellas que se mencionan, ya mediante fórmulas de expresión cuyo lapso temporal resulta vago: «Una mañana», «una noche», «eran los últimos días de junio», etc.; ya cuando dicho lapso tiende a concretarse y se reconocen por expresiones tales «al día siguiente», «tres horas después», «pasaron catorce años», etc. Por otro lado las *implícitas* son aquellas cuya información se ha elidido, pudiendo ser descubiertas más tarde por el narrador, como en los casos de anacronías internas que vimos en el apartado anterior; o cuando deben ser inferidas por el lector a partir de la lógica natural de los hechos, véase la acción de la manipulación de la barca por parte de Daniel Osorio en “La ingratitud”, o el obituario de Clarisa tras su muerte en “¡Caridad!”.

Por último cabe mencionar las *pausas*. En el caso de Moreno Godino, no se trata de un autor demasiado moroso que se detenga extensamente en pausas de tipo descriptivo: ya de paisajes, ya de personajes, sino que más bien tiende a presentar estos, como por ejemplo se hace en la exposición o presentación de personajes del cuento “¡Caridad!”²⁷⁹. Si los cuentos de este autor en ocasiones adolecen un ritmo de lectura lento se debe más a que incurre en esas pausas que Genette calificó como «reflexivas, extradiegéticas, y del orden del comentario y la reflexión», es decir aquellas que dan paso a otro tipo de discurso alejado del espacio diegético (Genette, 1997: 27), las cuales veremos en el apartado de la voz narrativa, y que en casos extremos pueden llegar a desdibujar el hilo argumental como sucede en “El peje y la sirena”.

* * *

Como síntesis de este aparatado podemos destacar que son las escenas narradas y dialogadas junto a las elipsis los *tempi* más utilizados por el autor, nada raro en un escritor que, como tantos otros, estaba más o menos influenciado por el género

²⁷⁸ Mieke Bal opina que en realidad este tipo de elipsis, no es más que un resumen llevado a su máxima expresión y, por lo tanto, habría que calificarlas de pseudoelipsis. Tan solo las elipsis implícitas son reconocidas por ella como tales (Bal, 2009: 82-84).

²⁷⁹ Cabe matizar esta última referencia, ya que en ocasiones, cuando tiende a la caricaturización, sí que por razones obvias nos topamos con más detalladas descripciones del sujeto, véase “el moro de los dátiles” o el “maestro triste”, pero son casos puntuales para cuentos donde predomina lo anecdótico sobre la peripecia, en el resto como apuntamos las descripciones forman parte de las presentaciones de personajes más o menos detalladas, pero nunca excesivamente extensas.

dramático, donde el fragmentarismo a través de secuencias así como los momentos cardinales representados en escenas son la seña más característica de los cuentos, especialmente en los momentos melodramáticos donde se incurre en un manejo fluido de los diálogos, en que el tiempo de la historia y del discurso prácticamente se igualan. Así sucede como hemos visto en el cuento de “El ramo de margaritas”, donde la introducción relativa a la presentación de D. Blas de Arizcum y su sobrino Santiago —que ocupa toda la sección I, tiende hacia el retrato especialmente de caracteres (etopeya), e incluso presenta discurso citado que enfatiza el rasgo moral: «Al verle, su tío guiñaba un ojo como diciendo: —¡El picarón! ¡Qué guapo se ha puesto! ¡A cuántas pasará a cuchillo!» (nº 232, 1886: 203)—, es sucedida por una escena dialogada que ocupa las secciones II y III. O en cuentos donde hay una gran presencia de escenas dialogadas como en “Juan el bueno” y “El carnaval de Casilda”. Pero también lo hallamos en escenas narradas como cuando en “¡Caridad!” Clarisa ofrece sus últimas pertenencias a una mujer haraposa y su bebe antes de tenderse en la cama para morir de pena (nº 511, 1891: 645), y justamente dicha muerte queda elidida por una elipsis.

6.2.2. El tiempo externo.

En este apartado cotejamos los periodos históricos en que se desenvuelven las peripecias de los cuentos, junto al desarrollo de las tramas, lo que nos permitirá coleccionar primero las preferencias histórico-espaciales del autor, y por ende nos ayudará a determinar si este escritor, a caballo entre el romanticismo y el realismo, tendió en sus ambientaciones hacia una u otra estética.

Lo primero que cabe advertir contrastados los datos temporales es que el escritor desarrolló mayoritariamente sus cuentos en el siglo XIX, ya que suponen un 82 % del total (incluyendo aquellos últimos que traspasan el umbral del XX como “El carnaval de Casilda”), y de estos, los que presentan una peripecia estrictamente contemporánea (o alejamiento temporal relativamente cercano) suponen el 49 % véase por ejemplo “Una hija de Albión” (contemporáneo), “La ingratitud” (ca. 1878) o “Las dos banderas” (ca. 1881-1882) entre otros. Este porcentaje contrasta con aquellos cuentos donde el alejamiento temporal resulta palmario, apenas el 18 %, véase “El enano de la princesa Hilda: leyenda oriental” (siglo XVI o XVII), los dieciochescos como “El tiesto de claveles” (finales del siglo XVIII), “Tal para cual” (siglo XVIII) o “El loro del Príncipe de Asturias” (siglo XVIII); también los de temática medieval como “El ciego de Bellver: Tradición de las Islas” (siglo XV), “El hada de la fuente” (siglo XV), “Las tres

saetas” (siglo XI), “Aventura del peje y de la sirena” (sin determinar, pero en la Edad Media) y “Juan el bueno: cuentos de antaño” (s. VII.); y por último los de tiempos antiguos tales “El laberinto del amor” (siglo XXI a.C.); “Los treinta dineros de Judas: leyenda” (s. I.).

Visto esto, no parece que Moreno Godino resulte un autor que tendiera a la evasión por medio de los escenarios históricos, y esto quizá se deba, no tanto a una falta de imaginación como sí a su ligazón a una generación postromántica, la del 54, conformada por una suerte escritores periodistas muy vinculados a las novelas y cuentos de costumbres contemporáneas, véase Fernán Caballero, Alarcón, Pérez Escrich, etc., que supusieron el eslabón intermedio entre la generación romántica de 1830 y la realista de 1868.

6.3. EL ESPACIO

La noción del espacio está ligada también a la del periodo histórico, lo que explica en parte que cada época tenga predilección por unos lugares comunes determinados (Bobes, 1993: 177). El periodo vital de Moreno Godino corresponde con la segunda mitad del siglo XIX, momento este donde Madrid había dejado ya atrás su papel de corte de una monarquía absolutista para desempeñar el rol capitalino de un nuevo y pujante Estado liberal. Sin embargo el crecimiento de la ciudad no dimanó tanto de un auge industrial como sucediera en otras urbes españolas tales Bilbao o Barcelona, sino de su papel como centro distribuidor de los recursos de un Estado fuertemente centralizado, y por ello «aglutinante de la maquinaria burocrática del Estado, de la ciencia y la cultura española» (Carballo Barral, 2011: 2). Así se explica por tanto que Madrid, y su espacio urbano, se convirtieran en auténtico lugar común para la literatura y periodismo del periodo «realista». Ya que Moreno Godino desarrolló gran parte de sus cuentos en este ámbito capitalino.

Sea como fuere a continuación vamos a cotejar las áreas geográficas que aparecen en los cuentos tomando como referencia aquellas con un peso relevante para el desarrollo de la peripecia, por lo que dejamos de lado menciones circunstanciales a lugares que poco o nada aportan al desarrollo de la trama:

Observamos en primer lugar que hay una preferencia del escritor madrileño porque las historias se desarrollen en el ámbito geográfico de su ciudad natal, y alrededores (45%), lo que no resulta nada extraordinario ya que Madrid es el espacio por excelencia

de la narrativa del siglo XIX, y si los escritores no eran oriundos de la ciudad iban casi por necesidad a trabajar a la capital para hacerse un nombre. Algunos de ellos se desarrollan totalmente en el ámbito urbano como “Un duelo singular” (Madrid), “El carnaval de Casilda” (Madrid) o “Percances románticos” (Madrid), “El Cristo de San Sebastián” (La Parroquia de San Sebastián sita en la calle Atocha); “Vargas y Machuca” (Madrid: una cervecería de la calle del Príncipe, el convento de Santa Teresa, el Teatro Real). Otros, sin embargo, alargan su ámbito espacial a zonas de recreo campestre y quintas próximas como en “El poeta y la pastora” y “Una carta”, y por último están aquellos que directamente se desarrollan en el ámbito rural de la región madrileña como “La conciencia: cuento fantástico campestre” (zonas de Perales de Tajuña y cañada de Valdelaguna).

Algunos de los más representativos son “La caja de alerce” (Madrid y sus alrededores, salvo por el epílogo donde los protagonistas se marchan a vivir a una villa próxima a Roma), “El tiesto de claveles”, “El poeta y la pastora: cuento” (Morata de Tajuña), “Un forastero en Madrid” (Madrid).

Además de Madrid el escenario preferente para el desarrollo de las peripecias se concentra en tierras andaluzas (13%). Y es que Moreno Godino debió conocer bien las tierras meridionales de la Península como vimos en su divertida crónica de viajes para la revista semanal *Gil Blas* entre marzo y diciembre del 67²⁸⁰. Algunos de estos cuentos son “Cada oveja con su pareja” (Córdoba, París y Escalhao de Portugal); “El beso” (Sevilla y Córdoba), “El clown lúgubre” (Córdoba, si bien también se menciona Munich, ciudad donde se conocieron el clown y su mujer Gretchen), “La lotería” (Cádiz y Sevilla), “Una hija de Albión” (Sevilla, la Feria, el casino de la plaza del Duque, jardines de San Telmo) o “¡El mayor monstruo los celos!” (Córdoba) entre otros.

También podemos identificar otro grupo, dependiente de los anteriores, con aquellos relatos en que se produce un desplazamiento espacial que marca un eje Centro-Sur o Madrid-Andalucía (6%); y que en este caso particular se configura por cuatro títulos, de los cuales dos son *nouvelles*: “¡Fatalidad!” y “Las dos banderas”. Moreno Godino sentía preferencia por situar las ficciones más largas en dichos ámbitos, seguramente por tratarse de tierras conocidas bien por él. Córdoba y Sevilla son los

²⁸⁰ El viaje duró hasta enero de 1867. Su última parada se testimonia en la revista *El Tesoro* de Córdoba ya el 16 de diciembre: «Desde hace algunos días se encuentra en esta capital el tierno y delicadísimo poeta D. Florencio Moreno Godino» (Anónimo, 1867c: 7), donde además se publicaría el 30 del mismo mes una variación del poema “Recuerdos”.

lugares que más cita, pero hay otros como Cádiz, el Campo de Gibraltar, Sierra Morena... que vienen a coincidir precisamente con los escenarios de la crónica del *Gil Blas* y que, además, se identifican claramente con la Andalucía occidental, esa regada por el Valle del Guadalquivir y de mayor influencia sevillana. Los títulos son los siguientes: “¡Fatalidad!: novela original” (Sevilla y Madrid), “Las dos banderas: novela original” (Andalucía: zona del Campo de Gibraltar. Madrid: espacios de sociabilización aristocrática como la embajada de Francia, el estanque helado de patinaje del duque de A., la embajada inglesa, y la Cuesta de Santo Domingo), “El hombre de la levita verde” (Sevilla y Madrid), o “Las tres cogidas” (Madrid: el local de aficionados La Taurina, la calle Victoria. En Sevilla: la Feria, y la calle de San Fernando).

Otro grupo geográfico con cierta relevancia es el levantino (9%). Parece que Moreno Godino visitó esas tierras al menos en su juventud, por lo que podemos inferir del poema “Recuerdos”: «¡Cuántas veces sentado tristemente/ del edetano mar en la ribera» (Moreno Godino, 1862: 30). A este espacio se adscriben justamente los dos cuentos de carácter histórico-medieval que el madrileño publicó en la revista barcelonesa y que, seguramente, debieron elaborarse pensando en su lectorado de allende la meseta: baste con leer la introducción de “Las tres saetas”. En el resto de los escenarios de este conjunto contamos con cuentos tales “¡Caridad!” y el “El postre de Nochebuena”, los cuales hacen gala de un tendencioso «angelismo evasivo» (Jutglar, 1968, vol II.: 63) característico de la sociedad moderada de la Restauración. El primero se desarrolla en el humilde e histórico barrio del Grao de Valencia, donde la protagonista, hija de un antiguo capitán de marina mercante, pretende subvertir las miserias de su alrededor bajo la piadosa labor de la caridad; con respecto al escenario de “El postre de Nochebuena” (el consulado de Austria en Valencia), sabemos que la versión primera (“¡Pobre niño!”) se desarrollaba en Madrid, por lo que cabe suponer meramente circunstancial el cambio espacial. Por último “Las avispas” sucede en el ámbito rural (una finca de Carcagente) pero se traslada la escena final a Valencia, y “La ingratitud” transcurre en Valencia y el mar Mediterráneo.

Citamos a continuación el grupo *otros lugares de España* (3%) que básicamente se centra en el ámbito geográfico de un eje Toledo-Cuenca-Madrid-Ocaña, en la zona central de la Meseta, por aquel entonces Castilla la Nueva, y muy vinculada con la región capitalina. Componen este grupo “Una más” (la carta de Gertrudis se fecha en Cuenca, la del narrador en Madrid. Aparece mencionado Ocaña lugar donde seis meses

atrás se conocieron ambos); y “Juan el Bueno: cuentos de antaño” (inmediaciones de Ocaña y corte de Toledo). La excepción es “La última encarnación del diablo”, único cuento donde parte de la acción transcurre en Barcelona.

Con respecto a los cuentos cuya peripecia se desplaza de España a algún lugar extranjero, suponen estos un 7’5% del total. Por un lado tenemos historias que nos trasladan a la Castilla medieval de Monte-Zamora y el reino vecino de Portugal, en el momento de las luchas contra los musulmanes, donde se enmarca una historia ‘típica’ de pacto con las fuerzas mágicas y posterior ruptura. En otro orden tenemos aquellos que tienen como particularidad principiar en un café madrileño para trasladar la acción, y siempre en forma de narración intradiegética, a Francia o Italia, véase en “La dama negra” y “El último caballero”. “María de los Ángeles” tiene la particularidad de ser el único que comienza en el extranjero, si bien ese desplazamiento posterior se realiza por medio de una analepsis comenzando por el pasado de María Ángeles en Andalucía hasta arribar en Francia, donde se desarrolla el asunto de la boda malograda con pretendiente de categoría social superior. Y por último citamos “¡Imposible!” que traslada la acción de Madrid a San Petersburgo en una de las historias sentimentales mejor construidas por el escritor ya que el autor muestra cierta preocupación por hacer verosímiles los escenarios citando escenarios concretos.

El siguiente grupo recoge lugares *exóticos, lejanos o maravillosos*, y suponen el 16,5 % del total. Si bien cabría explicar la agrupación, pues si por un lado contamos con un extrañamiento espacial de tinte exótico tal La India en “El enano de la Princesa Hilda” o Filipinas en “La caverna de la muerte”, no cumplen los espacios una función similar. En el caso de “El enano de la Princesa Hilda” también cuenta el distanciamiento temporal, recordemos que sucede antes de la dominación inglesa (finales del siglo XVI o XVII), para construir una historia maravillosa, es decir Moreno Godino realiza un doble alejamiento que le sirve de recurso para hacer más verosímil la trama de tintes mágicos con Oronti e Hilda. Caso muy otro es el del cuento de aventuras de “La caverna de la muerte”, Filipinas pese a su distanciamiento espacial era un territorio dependiente de la administración española, y de candente actualidad por la política de afianzamiento de la presencia española en sus colonias lejanas.

Respecto al cuento “Aventura del peje y de la sirena” tuvimos cierta dificultad para clasificarlo, pero su distanciamiento temporal y su carácter fabuloso nos animó a

incluirlo aquí, pese a que la acción transcurre principalmente en las costas del reino medieval de Sicilia o Nápoles.

En el continente africano transcurren también dos cuentos, aunque presentan diferencias, “Tetuán: episodio de la Guerra de África”, se sitúa en el marco de la Guerra de África de 1859-1860, por lo que ese exotismo orientalista que suponía Marruecos para la España del XIX, queda matizado por el contexto histórico, por ejemplo la aparición de Prim y sus voluntarios catalanes para auxiliar al ejército (nº 1048, 1902: 76); mientras que en “El hombre verde” el plano geográfico es una comarca inexplorada del continente africano, lo que favorece el desarrollo del elemento maravilloso. Ahora bien, en este segundo caso el autor manifiesta poco interés por hacer verosímil dicha región de África, debido a que las pocas descripciones que hallamos resultan generalistas y nada parece especificar que se trate de África, de hecho el desarrollo de la acción en el castillo más bien podría situar la trama en Europa. Sin embargo todas estas incoherencias pueden justificarse, aunque jueguen en contra de lo verosímil, por tratarse todo de un sueño.

En la región de Oriente próximo hallamos dos cuentos de corte legendario y maravilloso como “El laberinto del amor” y “Los treinta dineros de Judas”, es decir espacios a los que se suma el extrañamiento temporal. Las dos obras cuentan historias fabulosas: una de corte mitológico, pese a que adolezca de escaso asunto, y la otra de corte maravilloso cristiano, y gran carga alegórica.

Ya por concluir contamos con “El emperador y la pastora” cuento cuya trama resulta la más inverosímil y maravillosa de toda la obra del autor madrileño, y en cierta medida guarda visos de cuento popular infantil. Se desarrolla la acción en los campos de Turrisblancas, capital de Arisba, perteneciente al Imperio de Lidia, además se cita la capital imperial llamada Florestania. Salvo quizá por Lidia, región que en la Edad Antigua se situaba en la Península de Anatolia, el resto de lugares son inventados, y ni siquiera estamos seguros de que Moreno Godino citara Lidia pensando en aquel reino posthitita.

* * *

En este punto, expuesto ya el tiempo externo (histórico de la peripecia) y su relación con el espacio podemos inferir que Moreno Godino fue un escritor que gustó situar sus cuentos principalmente en el eje castellano-andaluz. Los espacios urbanos son

constantes como no podía ser de otra forma viviendo en Madrid, pero también los lugares del ámbito rural tienen representación, en este caso no tanto pueblos, que alguno hay (“Misterio”), como sí grandes espacios privados tales cortijos (“Cada oveja con su pareja”), quintas (“El poeta y la pastora”, “El ramo de margaritas”), o masías (“Las avispas”), en definitiva lugares comunes de personajes cuya posición social y/o sobre todo económica se sobreentiende elevada.

Además, si trazamos un eje semántico como el *espacio urbano-espacio rural* y lo cotejamos con nuestra tabla temática obtenemos que en los cuentos que hemos clasificado como de *amor*, y debido a que Moreno Godino muestra una gran tendencia a que estos sean protagonizados por elementos de las clases altas (nobleza y burguesía acomodada), aproximadamente la mitad de ellos ubican sus peripecias en fincas, quintas, haciendas o las comparte con el ámbito urbano. Véase así “¡Fatalidad!”, “Cada oveja con su pareja”, “El tiesto de claveles”, “Una carta”, “Una hija de Albión”, “Las dos banderas”, “Las avispas”. Mientras que las categorías temáticas que tienden a concentrar las tramas en espacios urbanos mayoritariamente, son la de *humor y parodia* (dos tercios aproximadamente) y de *moral* (más de tres cuartas partes). Esto puede llevarnos a una hipótesis de índole semántica que es la siguiente: cuentos donde hay cierta intención del autor por corregir desviaciones morales, instruir o burlarse de algún representante de colectivo se enmarcan en espacios urbanos, mientras que aquellos cuentos de evasión tienden a cierto ambiente rural, donde el elemento pequeño burgués como “Las avispas” o aristocrático domina, ya que incluso en historias como “La conciencia” protagonizado por una pobre campesina, al final es la intervención de la aristocracia quien acaba subvirtiendo la situación de pobreza familiar.

6.4. LA VOZ NARRATIVA

Para este apartado seguiremos en lo esencial los postulados de Gerard Genette en *Nuevo discurso del relato* (1993), donde replantea las propuestas estructuralistas de *Figuras III* y contesta algunas otras cuestiones (aclaraciones sobre las modalidades del narrador, la focalización, o sobre el significado de la diégesis por ejemplo) que fueron objeto de polémica y confusión; sin olvidar algunos aportes de Mieke Bal en *Teoría de la narrativa* (1985); de Seymour Chatman en *Historia y discurso*; M^a del Carmen Bobes en *La novela* (1993); o consideraciones sobre la voz aportadas por Beltrán Almería en *Palabras transparentes* (1992).

Gerard Genette explica que cuando menciona la voz del narrador extradiegético o intradiegético, se refiere a un hecho de nivel narrativo, es decir lo importante es si el narrador está —como narrador— presente en el universo de la diégesis, por tanto solo podrá haber un narrador intradiegético cuando un personaje narre él mismo una historia: un buen ejemplo lo podemos ver en Sherezade de *Las mil y una noches*. Mientras que las categorías heterodiegético-homodiegético son categorías de relación con la historia, es decir si el narrador es un personaje más de la historia, ya sea protagonista o testigo, estaríamos ante un narrador homodiegético, mientras que si no participa de la peripecia relatada, por ejemplo refiere una historia que le han contado, se trataría de un narrador heterodiegético.

Con los datos de nuestro acercamiento hemos concluido que el caso más frecuente de voz narrativa es la modalidad extradiegética-heterodiegética, que llega a suponer más del 75 % de los cuentos cuando aparece en solitario; pero en el resto, y por lo general, se hace uso de ella siempre apoyada o sirviendo de apoyo a otras modalidades. Rasgo común que apreciamos en la voz extradiegética-heterodiegética es que supone un narrador que no se oculta —presentado (Chatman, 1990: 239)— y se dirige a un narratario que se identifica con el lector; en ocasiones actúa de forma intencionadamente aquiescente, y también interpreta y ofrece juicios de sus personajes. Todo ello enfatiza una mimesis narrador-autor que se alarga por lo anecdótico y metaléptico de sus relatos, lo que deja translucir así los hilos con los que está construido el relato, que resultan demasiado evidentes.

6.4.1. Extradiegético-heterodiegético

Debido a la abrumadora presencia de esta modalidad en lugar de citar aquellos cuentos donde aparece la fórmula extradiegética-heterodiegética, hemos decidido proceder resaltando aquellas señales del discurso extradiegético, o metalepsis, que caracterizan semánticamente la narración del escritor.

Estas metalepsis o comentarios de la historia, además, las hemos dividido entre tres tipos siguiendo los criterios analíticos de Seymour Chatman. Así contamos con *interpretaciones*, que son cualquier explicación exenta de valores que se mantiene dentro de la historia; *juicios*, que hacen referencia a valores, normas o creencias con los que se pondera al personaje; y *generalizaciones*, que son verdades generales u observaciones filosóficas que salen de la ficción (Chatman, 1990: 262).

a) *Interpretaciones.*

Algunas interpretan al personaje, explican lo que el personaje no sabe o no puede contar, por ejemplo en el retrato del *Lebrijano* de “El viejo y la niña” el narrador comenta: «Debió pasarle lo que a todos los artistas de verdadero genio: los años se le echaron encima, sobreviniéndole la decadencia, y por consiguiente huyó de él la fortuna» (nº 741, 1896:196). Interpretaciones del estado psicológico se sirven de citas como en “Mirtila y sus tres enamorados”: «El Perdis, aunque contrariado y no comprendido, vivía hasta cierto punto feliz e independiente como España antes de la invasión cartaginesa, pero un encuentro fatal vino a robarle su tranquilidad», (nº 391, 1889: 214). Algunas interpretaciones simulan suposiciones —el narrador aparenta no estar seguro e interpreta—, como en “La autopsia”: «Magdalena estuvo aquellos días inquieta y desasosegada, si no por amor, que no me atrevo a asegurarlo, por lo menos por lástima y agradecimiento» (nº 502, 1891: 502) o aparenta desconocer la razón como en “Una carta”: «Provista de su blanca sombrilla y de un libro, la marquesa leía a veces, y a veces suspendiendo su lectura pensaba ¡Dios sabe qué!» (nº 400, 1889:282). También interpreta mediante el modo optativo ‘quizá’ con un tipo mixto (interpretación-generalización) en “¡Caridad!”: «La astronomía produjo quizá en la niña idéntico efecto que la lectura de novelas en una colegiala; desarrolló su imaginación exaltándola» (nº 511, 1891:644). También puede hacer referencia a ciertas actitudes del personaje aportando posibles causas del motivo, así en “El hombre de la levita verde” lo observamos cuando el protagonista recela de la atención de su mujer con un amigo hospedado en casa: «O este vio algo extraordinario en la amabilidad con que Camila trataba al averiado indiano, o como extremadamente celoso que era, antojáronsele los dedos huéspedes» (nº 882, 1898: 750).

b) *Juicios.*

Se fundamentan en valores, normas o creencias extradiegéticas para juzgar a un personaje, la sociedad, etc. (Chatman, 1990: 259). Por ejemplo en “Cada oveja con su pareja” el narrador juzga la vida en París bajo el prisma de una moral crítica convencional: «Atmósfera viciosa y fantástica» (nº 66, 1883: 107). Hallamos también dictámenes reprobatorios a personajes en “El llanto de perlas”: «El vicioso muchacho [...] ¡ca! Faltábale el estímulo, y además con la bebida y los disgustos tenía el pulso tan temblón que solo hacía mamarrachos» (nº 499, 1891: 458). De carácter mixto con crítica social y literaria hallamos un parecer al respecto de la desaparición del amor

sentimental en “La lotería”: «Son sensibilidades casi exclusivas de niñas y muchachas provincianas, casi desconocidas en Madrid, desde que se lee a Zola y a otros descreídos del corazón» (nº 515, 1891: 714). Juicios de crítica a las creencias religiosas en “¡Fanatismos”: «la hermana X desapareció como por un escotillón de comedia de magia. Un siglo más atrás hubiérase creído que se la habían llevado los ángeles o los demonios, que ambas cosas podían ser» (nº 567, 1892: 726). También los hay que tienden a ponderar al personaje de la diégesis en “Vargas y Machuca”: «Veo que me extralimito y que con lo dicho basta y sobra para que el discreto lector comprenda que Vargas era un tonto de capirote, con pretensiones de elegante y, sobre todo, con ínfulas de Tenorio» (nº 790, 1897: 126). Valoraciones sobre actividades de recreo como el *juego* de apuestas en “El enano de la princesa Hilda”: «El vicio o pasión o pasión del juego (como quiera llamarse) ese placer doloroso y fascinador, que ha invadido Europa, o mejor dicho el mundo entero [...] En la corte de Benares se jugaba encarnizadamente» (nº 83, 1883: 243). Incluso de índole política al respecto del dramático final del Marqués de Marbella por colocar el pabellón español en la Roca: «El Marqués de Marbella cumplió su propósito, aunque en sentido inverso a su voluntad: aquel día hubo en Gibraltar dos banderas: una enhiesta en el Peñón, la otra postrada en tierra, como lo está hace tantos años la dignidad española» (nº 717, 1895: 654).

c) *Generalizaciones.*

Se trata de los comentarios del narrador que del universo extradiegético remiten al diegético. Por ejemplo referidos a la actitud de la juventud para aceptar el dolor como parte intrínseca del amor romántico en “¡Imposible!”: «Así es la juventud: rechaza el dolor como ilógico» (nº 473, 1891: 77). También comentarios referidos a la renuencia de ciertos sectores de la clase aristocrática por aceptar en su círculo social a personas de otras extracciones y que el narrador sentencia de la siguiente forma: «Estas preocupaciones de raza, vanse atenuando pero todavía persisten», (nº 400, 1889: 282). Generalizaciones sobre el trabajo de los funcionarios en “Los nervios”: «Hace algunos años todavía se trabajaba algo en las oficinas del estado» (nº 435, 1890: 578)²⁸¹. De tipo aforístico en “La lotería”: «Si un huésped enreda el deber dos meses a una patrona, ya

²⁸¹ Nada baladí resulta esta crítica cuando nos hallamos en los años dorados de la inmoralidad política, financiera, y del reparto arbitrario de covachuelas para los afines a un partido; por ejemplo el político catalanista Valentín Almirall denunciaba ya por aquellos años (1887) la situación del sistema de la forma siguiente: «en todos los servicios del Estado se cometen infinidad de abusos. Hay un enorme número de empleados que nunca van a la oficina, excepto el día que han de cobrar, para embolsarse el sueldo correspondiente a empleos totalmente imaginarios» (citado por Jutglar, 1969, vol 2.: 76).

tiene hospedaje para toda la vida» (nº 515, 1891: 708), o «juega a la lotería nacional, aunque esta salga casi siempre mal». Generalizaciones que hacen referencia a las pasiones como en “La autopsia”: «Al señor Policarpo le gustaba la línea recta [...] pero los amantes suelen preferir las curvas» (nº 503, 1891:516). También al tiempo en “Las tres cogidas”: «Una tarde, a principios de octubre, precisamente el día que cumplió veinticinco años de edad, hacía un tiempo magnífico, uno de esos espléndidos días de otoño que solo se ven en Madrid» (nº 886, 1898: 820). Al amor, y con referencia literaria explícita en “Las dos banderas”: «Los flechazos del amor pueden ser una antigua alegoría exagerada; pero como dice Víctor Hugo, es indudable que existen gérmenes del amor súbito [...]» (nº 715, 1895: 619). Y en “Vargas y Machuca al respecto de ciertas costumbres de coquetería masculina: «Regla general, no hay nadie que se retuerza el bigote que no tenga conatos por lo menos de conquistador amoroso» (nº 790, 1897: 126).

* * *

Todos estos comentarios afectan a la historia, pero además, Chatman reconoce un cuarto tipo de comentario que afectaría directamente al discurso, el cual ha sido muy común a lo largo de la historia de la literatura, y que califica como *comentario del discurso* (Chatman, 1990: 266-268). En la narrativa española hallamos ejemplos en el *Quijote*, baste recordar la famosa escena interrumpida por el narrador del enfrentamiento entre don Quijote y el vizcaíno: «Dejamos en el anterior capítulo al valeroso vizcaíno y al famoso Don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes [...]» (Cervantes, p. I., Cap. IX). Para Genette esta variante de intromisión metaléptica, no hace sino desnudar o revelar el carácter «totalmente imaginario y modificable *ad libitum* de la historia» lo que a la postre devalúa el contrato ficcional en «pro de algo así como una complicidad en forma de guiño» donde el autor llega a simular arrastrar al lector por la diégesis (Genette, 2006: 21-22).

En Moreno Godino hallamos numerosos casos de esta índole, especialmente en aquellos que afectan al “pudor del narrador” a hablar sobre determinados temas. Este es un recurso muy habitual en los narradores del siglo XIX, porque las escenas de desnudo, sexo, etc. no solían abordarse. Por ejemplo en “La caja de alerce” el narrador tras relatar el accidente del birlocho en la escena de inicial del cuento, comienza la segunda sección narrativa haciendo mención al poco espacio que en su relato le ha

dedicado a este suceso: «La víctima del vuelco que en pocas líneas acabamos de narrar» (nº 158, 1885: 3). En “Imposible: novela original” el narrador incide en una paralipsis que afecta su relato y que no oculta al lectorado por ‘discreción’ hacia su personaje; y así, cuando la Princesa Elena Lodiski se marcha a la cama, tras haber estado evocando algunas escenas de amor en su cuarto referirá: «No la seguiré yo en este momento. La mirada del hombre, ha dicho no sé quién, debe ser discreta y respetuosa en ciertos instantes» (nº 476, 1891: 91); excusa similar tenemos en “Mirtila y sus tres enamorados” cuando el narrador advierte al lectorado de que no va a describir lo que sucede en el interior de la alcoba de una mujer, y mucho menos de las características de Mistris Mirtila: «No quiero ocuparme de ese interior doméstico, porque *peor es meneallo*; y mucho menos del dormitorio de la dueña de aquel lugar [...] Doy un salto de quince días y me detengo en la última noche de la Natividad de N. S. Jesucristo» (nº 391, 1889: 215). Y también en “Las dos banderas”:

He indicado estas disquisiciones psicológicas para decir con llaneza que desde el primer momento en que Carmen y el joven extranjero se vieron en el Campo de Gibraltar, se fueron mutuamente simpáticos, y no avanzo más para que no se me tilde de romántico (nº 715, 1895: 619)

Otros ejemplos que ya no tienen que ver con el pudor los encontramos en “Fatalidad” donde el narrador finge actuar de guía para acompañar o arrastrar el lector del nuevo a la ficción: «Vamos a introducir al lector en una casa de humilde apariencia, situada en el pueblo de Carabanchel [...]» (nº 25, 1882:198); y también: «¿Qué causas habían motivado esta escena? Vamos a explicarlo en pocas palabras» (*Ib.*: 203).

En definitiva, como hemos podido ver con estos ejemplos, los comentarios del discurso resultan un tipo de metalepsis que tienden especialmente a poner al desnudo lo que supone la estilización implícita de todo relato ficcional, y si bien es cierto como afirma Chatman que en sí mismos no cuestionan «lo ficticio de la ficción ni los artificios del arte. La narrativa no se subvierte nunca» (Chatman, 1990: 268), tampoco puede negarse como pondera Genette que «nadie se deja engañar por este contrato, salvo tal vez los lectores más jóvenes o más ingenuos» (Genette, 2006: 22).

6.4.2. Extradiegético-homodieético.

Este tipo de voz enunciativa es la característica del narrador que cuenta una peripecia que presenció o en la que participó. La hallamos en varios casos a lo largo de la obra de Moreno Godino, y resulta semejante a la que utilizaron otros escritores

costumbristas para situarse en sus relatos como un ‘tipo’ más, por ejemplo así lo vemos con Mesonero Romanos en varias de sus *Escenas* como “El retrato” o “El aguinaldo” (Palomo Vázquez, 1997:106-107).

Ejemplos de este tipo de voz enunciativa tan cercanos a la transposición literaria del autor los observamos en “El postre de Nochebuena”, donde el narrador es testigo de la aparición del niño músico cuando asiste a la fiesta de Nochebuena del consulado de Austria; o también en “Un duelo singular” donde es testigo de un estrafalario duelo de honor que se intenta evitar en todo momento (nº 414, 1889: 398).

Diferente es el caso de “La caja de alerce”, pues ya no se trata de un trasunto del propio autor, sino que el narrador principal (Juan), resulta un personaje más del universo diegético, si bien comienza su narración de forma heterodiegética, se produce un cambio en la sección VI: «Algunos días después de la aventura con que comienza esta verídica narración, invitado por Federico a almorzar, me trasladé a su estudio» (nº 158, 1885: 6). También hay un puntual cambio de relación de la voz en una de las digresiones de “Mirtila y sus tres enamorados”, que pasa de estar fuera a dentro del universo de la trama cuando el narrador realiza una metalepsis y recuerda cómo conoció al Tío Rata y lo llevó de visita por el circuito subterráneo de Madrid: «Conseguimos que nos permitiese acompañarle un día a la alcantarilla [...]» (nº 391, 1889: 214).

En “El moro de los dátiles”, cuento que se desarrolla en dos niveles, la voz narrativa actúa homodiegéticamente tanto en el relato primario (peripecia de la búsqueda de la identidad del moro), como en el secundario (anécdotas pasadas de su vida): «Yo le preguntaba por el moro, haciendo como que me extrañaba de no verle a su lado» (nº 560, 1892: 596). Más casos tenemos en “La dama negra”, aquí se desarrolla primero el argumento con el narrador extradiegético-homodiegético —transposición literaria del autor—, presentando el escenario de la acción, a la sazón el café Suizo; hay interpelaciones al lector como: «A propósito no he hablado de mí» (nº 30, 1893: 576), o «¿querrán ustedes creer que ninguno cometió la más mínima inconveniencia con la dama negra?» (*Ib.*), etc.; y, finalmente, entabla conversación con los dos protagonistas del romance de la historia: la dama negra y el doctor Almagro que actuarán allí como narradores intradiegéticos-homodiegéticos.

En “El jaique” el narrador extradiegético-heterodiegético cambia puntualmente su relación diegética en la sección II, donde se reproduce un diálogo con el protagonista «pero un día me le encontré en la calle Mayor [...]» (nº 663, 1894: 581) para volver

después a la relación heterodiegética. En “Un forastero en Madrid” el narrador acompaña, y es testigo, del paseo que Juanito Calamocha y su primo de Madrid llevan a cabo por la ciudad. En “La corrida filantrópica” asiste como público al tragicómico evento taurino. En “María de los Ángeles” aparece en los dos niveles de la narración que se suceden de forma más o menos alternada; en el primero participa directamente en la acción como uno de los protagonistas (autodiegético), pero en el segundo nivel, donde se desarrolla la vida de M^a Ángeles, aparece hacia la parte final como testigo del enlace matrimonial. En “El último caballero” el narrador principal extradiegético (otra vez autor implícito) resulta un parroquiano más de la peña de Bécquer en el café Madrid. Y en “Una hija de Albión”, cada una de las tres secciones que configuran el relato, es sostenida narrativamente por una voz diferente, así en las secciones I y III la voz narrativa es extradiegética, pero si bien la tercera mantiene con la diégesis una relación heterodiegética, en la primera se relaciona de forma homodiegética al interpretar a un personaje testigo: «Y cuando más engolfados estábamos en la conversación, suspendiose esta porque vimos desembocar por La Campana a una amazona que excitó poderosamente nuestra atención» (nº 1129, 1902: 539).

Por último, cabe citar “Percances románticos” —ya se apuntó versión acortada y mejorada de “El jaique”—, que comienza *in medias res* justo en la escena del encuentro del narrador con el personaje protagonista; si en la primera versión quedaba indicado quién hablaba de forma explícita gracias a las señales de los *verba dicendi* «pero un día me lo encontré en la calle Mayor, pálido, ojeroso [...] —¡La encontré!. —¿Dónde?, pregunté yo, que sabía lo que quería decir aquello» (nº 663, 1894: 581), en la escena inicial de la segunda versión la identidad del narrador resulta confusa, ya que desaparecen las marcas identificativas de los *verba dicendi*: «—¡Caramba! Eliodoro, ¿qué te pasa, dónde te metes, cómo no te vemos? —Déjame, estoy loco, perdido, enamorado» (nº 1324, 1907: 332).

6.4.3. Intradiegético-heterodiegético

Cuando un personaje narrador del nivel intradiegético refiere una nueva fábula o historia en la que no participa, entonces hablamos del narrador intradiegético-heterodiegético, que, a su vez, crea un nuevo nivel de relato: el metadiegético (Genette, 1998: 58). Podemos hallar esta voz, por ejemplo, en aquellos cuentos donde un personaje aporta información elidida por el narrador principal y que funciona como analepsis externa a la peripecia principal.

Un ejemplo de esta variante de voz narrativa lo hallamos en “Las dos banderas”, donde el personaje M. Manrique Brenes resulta interrogado por el protagonista y un compañero, que buscan información sobre la vida familiar de Carmen Marbella y «conocer algunos antecedentes..., saber algo de la familia..., de su padre» (nº 715, 1895: 621), Manrique entonces para satisfacerles relatará la vida del padre de Carmen, el marqués de Marbella. Por otro lado la intervención dialogal del relato supone continuas interrupciones e interpelaciones de los otros dos circunstantes por lo que habrá un juego de entradas y salidas constantes en el universo metadieético. Además de aquella intervención contamos en este cuento con otros casos de narrador puntual intradieético: el diplomático francés M. Vannier y el protagonista conde de Sheridan.

En “El último caballero” hallamos también dos casos. El primero lo encarna el personaje de Ramón Correa cuando refiere a los circunstantes de la tertulia del salón pompeyano el pasado del vizconde de Fenestrela, una historia por otro lado dada a conocer en una sección donde los diálogos son la nota predominante y, donde, además el resto de los compañeros interrumpirán constantemente a este narrador: «—Óiganme ustedes y dejen las interrupciones para el Congreso de los Diputados [...] Voy a sintetizar en estilo novelesco, y así, me dirán ustedes con franqueza si sirvo para este género de literatura» (nº 987, 1900: 772); y el segundo, es un relato referido por Bécquer y que el narrador reproduce textualmente (discurso citado): «Ahora dejo hablar a Gustavo Bécquer, que nos contaba esta historia en el gabinete Pompeyano. —Señores, nos dijo, ruego a ustedes que repriman su justa curiosidad hasta mañana» (nº 988, 1900: 789).

También en “Una hija de Albión”, cuya primera sección se desarrolla como escena dialogada entre varios circunstantes, observamos cómo el doctor Alderson actúa brevemente como intradieético-heterodieético: «—Déjenme ustedes hablar sin interrumpirme y satisfaré su curiosidad, dijo el doctor» (nº 1129, 1902: 539) donde informa al resto de los circunstantes, entre los que se cuenta el propio narrador, sobre la identidad de la amazona (Arabela) y su padre, así como sobre el porqué están en Sevilla.

6.4.4. Intradieético-homodieético

Esta modalidad es también relativamente frecuente. Obviamente un narrador intradieético homodieético va a ser aquel que, además de hallarse dentro de la diégesis cuando el narrador extradieético realiza su relato, se desenvuelve también como personaje: ya protagonista, ya testigo. Pero en el caso de la obra de Moreno

Godino, además, encontramos la particularidad de hallar este narrador mayoritariamente mediante la forma epistolar, que es una modalidad del discurso directo.

Forma epistolar

Moreno Godino no llega a construir un cuento enteramente en forma epistolar, pero sí que utiliza el recurso a las cartas en numerosas ocasiones: bien mezclando secciones narrativas con otras epistolares (“¡Fatalidad!”), bien como medio por el que añadir información elidida por la voz enunciativa del narrador (“Cada oveja con su pareja”). En estos casos contamos con personajes narradores que dentro del universo de la historia (diégesis) cuentan o narran otra historia o añaden tramas que complementan a la principal por medio de analepsis. Veamos:

En “¡Fatalidad” el prólogo es relatado por un narrador extradiegético-heterodiegético que focaliza internamente a Luis²⁸² (pensamientos, sentimientos, etc.); empero la primera y segunda parte de la trama se desarrollan en medio del discurso directo epistolar: Blanca —que se convierte ahora en el personaje focalizado—, escribe diez epístolas dirigidas a su amiga Eugenia, y en ellas da cuenta del romance con el que acabará siendo su esposo, Luis; mientras que este último y Eugenia, amiga y amante final del esposo, participan con una epístola cada uno. Por tanto computamos tres narradores intradiegéticos-homodiegéticos con focalización interna en primera persona. Pero además, en la tercera parte y el epílogo, el narrador externo a la diégesis vuelve a recobrar la voz enunciativa esta vez sin focalización (cero). En conclusión cabe advertir cómo además de los cambios de narrador, Moreno Godino utiliza también cambios de focalización.

Otro relato donde hay presencia epistolar con voz intradiegética-homodiegética es en “Cada oveja con su pareja”. El Marqués de Montello, Manuel el vaquero y Rafaela actúan como narradores secundarios con sus epístolas: uno da cuenta de lo acaecido con Rafaela fuera de España y sus intenciones de boda (nº 66, 1883: 110); el otro confiesa su amor e intenciones de buscar a Rafaela (*Ib.*); y la otra entera al marqués de su devenir posterior tras huir (*Ib.*: 11), en lo que supone el recurso de *postdata* final. En “La caja de

²⁸² Para averiguar el objeto de la focalización debemos tener en cuenta lo que Mieke Bal denomina objetos perceptibles y no perceptibles, es decir, perceptibles serían gestos externos como la risa, mientras que no perceptibles son sueños, fantasías, pensamientos, etc. (Bal, 2019: 121-123). Cuando un relato se focaliza externamente el narrador no transmite más que objetos perceptibles, pero en una focalización interna sucede lo contrario. En caso de no focalizarse el relato estaríamos en la llamada focalización cero, donde el narrador reproduce los objetos no perceptibles y perceptibles de todos y cada uno de los personajes.

alerce” también se utiliza el recurso de la *postdata* a través de la epístola escrita por Federico que da cuenta de la conclusión de la trama donde Federico y Luisa, tras ciertos titubeos, acaban unidos en Roma (nº 162, 1885: 38-39).

En “Una carta” contamos con la epístola que da nombre al cuento y cumple una función cardinal en la trama (Barthes, 1974: 20); ocupa esta toda la sección V y en ella Pablo, enigmático capitán de caballería, revela a Soledad su identidad descubriéndose que es el amor de su adolescencia y que todavía sigue profesándole los mismos sentimientos pese a los años transcurridos. En “Aventura del peje y la sirena” hallamos esta perspectiva de la voz en el momento que el narrador comienza a reproducir el texto de *Memorias marítimas del Príncipe de Storningen-Walz* (sección V y ss.) donde se refiere el encuentro del supuesto príncipe con el peje «pero dejemos hablar al Príncipe [...] Pues dice que dijo el Peje» (nº 430, 1890: 534); así, en este cuento se alterna el texto reproducido de las memorias (discurso citado) con sumarios del mismo (discurso narrado). Otro caso es “¡Imposible!”; si bien aquí la trama está contada desde un narrador extradiegético-heterodiegético, hallamos una larga epístola en la sección VIII de la segunda parte (nº 476, 1891: 91-92) que el protagonista, Marcial, envía desde San Petersburgo a su amigo y editor español Carlos, confesando sus sentimientos amorosos hacia la Princesa Lodiski, y su apremiante situación. En “El moro de los dátiles” contamos con la intervención del primo del narrador al enviar una carta de respuesta a la petición del narrador (transposición literaria del autor); en esta carta confirma que el moro de los dátiles vivía en Valdelaguna, y narra su búsqueda en el pueblo así como reproduce la escena que tuvo en su pesquisa (discurso citado) con la prima del difunto Juan Rengifo conocido como «el moro de los dátiles» (nº 560, 1892: 598).

En “La dama negra” cuando el doctor Almagro revela al narrador-personaje su aventura sentimental con Genoveva la «dama negra», la parte final del relato reproduce el texto de una carta que envió a esta dando instrucciones de cómo volverían a verse en España (nº 577, 1893: 46-47). En “Una más” Existe un nivel primario porque aparece una voz enunciativa extradiegética, transposición del autor, que solo se pronuncia presentando las cartas y se dirige a un narratario desconocido (lectorado implícito): «Días atrás recibí la siguiente carta [...] Yo contesté a esta carta con la siguiente» (nº 632, 1894: 84). Ahora bien, en el segundo nivel presenciamos una narración intercalada por dos epístolas donde cabe interpretar a la narradora secundaria, Gertrudis Pérez de

Lebrija, como intradiegética y homodiegética, junto al narrador principal (extradiegético) que se relacionaría de forma homodiegética.

En “Las dos banderas” también hallamos a Carlos que envía a su amigo Sir Osval Limerik una carta que supuestamente contesta a una anterior de este «en tu última carta me señalas un recelo, muestras una extrañeza que tiene visos de verdad» (nº 716, 1895: 635). En la primera parte de esta adopta un carácter confesional, pero hacia el último tercio representa una escena ocurrida «la otra noche» en una tertulia en casa de la embajadora de Francia (anacronía interna) que añade información al argumento. En “Tetuán: episodio de la guerra de África”, a pesar de que la voz narradora es extradiegética-heterodiegética, Moreno Godino vuelve a utilizar el recurso de una epístola final (*postdata*) para desarrollar el desenlace y cierre; en este particular la epístola es remitida al narrador mismo y en ella, Eliodoro del Busto protagonista del episodio, refiere la muerte de Lulí a manos de su abuelo, así como su entierro (nº 1048, 1902: 76).

Como ya mencionamos anteriormente el cuento “Una hija de Albión” por su estructura daba pie a varios tipos de voz enunciativa; así, en la segunda sección narrativa el objeto focalizado, Arabela, actúa como narradora intradiegética y homodiegética mediante la redacción de cuatro cartas enviadas a su prima Eufrasia, y en ellas da a conocer la trama central de los encuentros con Manuel Pérez de Vargas. Y en “Vargas y Machuca” si bien la voz narrativa es extradiegética y heterodiegética, interpretamos como narrador secundario a Machuca, ya que en la escena final el narrador principal le cede la palabra para citar el texto del billete que Machuca deja a Varguitas y cuya función es cardinal pues su lectura tiene como consecuencia el descubrimiento del engaño así como el cierre de la trama.

Forma no epistolar

La modalidad del narrador personaje que comunica un relato metadiegético por vía no epistolar lo identificamos en menos casos. Y dos de ellos se caracterizan por realizarse a través de discurso directo señalado por *verba dicendi* del narrador extradiegético demarcado por comillas.

En “El postre de Nochebuena” la balada del niño es narrativa y comunica un relato de acontecimientos que da cuenta del periplo del pequeño hasta llegar a Madrid (nº 104, 1883: 414-415). En “El Cristo de San Sebastián”, dejando a un lado la voz narrativa

principal que es extradiegética y heterodiegética, sí que percibimos un cambio de nivel (y voz) cuando el propio narrador cede la palabra al comandante Marín²⁸³, protagonista de la escena: «pero dejo hablar a Marín, que varias veces nos ha repetido a los íntimos el maravilloso suceso» (nº 770, 1896: 662), para que relate el acontecimiento del milagro del Cristo. También de nuevo en el testimonio del doctor Almagro en la parte de su relato donde no se reproduce la carta (nº 577, 1893: 46). un tercer caso se halla en “La dama negra”, justo en el relato secundario que se conoce por boca del doctor Almagro sobre el romance sentimental vivido en París seis meses atrás, así como de su situación presente (nº 577, 1893: 46).

6.4.5. Citas y referencias literarias

Por último cabe señalar cómo la voz enunciativa del narrador tiende a usar numerosas citas o referencias de carácter literario para justificar sus comentarios o como apoyo a la narración. Estas citas además suelen indicar los gustos y conocimientos literario de un escritor, y en Moreno Godino observamos que resultan más numerosas aquellas referidas a los autores de los Siglos de Oro —especialmente Cervantes—, y del siglo decimonono —especialmente Espronceda—. Es decir Moreno Godino bebía de los autores referentes o compañeros de su época por un lado, así como de la literatura del Siglo de Oro cuyo interés, especialmente en el teatro, se entiende por la influencia en España del romanticismo historicista de A. W. Schlegel, y que los primeros románticos defendieron al considerar que entrañaba una «expresión fundamental del genio nacional español» (Silver, 1996: 41-42)

a) Citas del Siglo de Oro.

Predominan las citas al *Quijote* o de Cervantes. Por ejemplo cita al *Quijote* (y al *Amadís de Gaula*) en “¡Fatalidad!” cuando se afirma: «En este libro [*Quijote*] se refiere que cuando Amadis de Gaula, a consecuencia de los desdenes de su dama, se retiró al campo a hacer penitencia y atormentarse, se tomó el nombre de Beltenebros, que quiere decir *bello tenebroso*» (nº 23, 1882: 179); en “Mirtila y sus tres enamorados” tenemos la cita «porque *peor es meneallo*»²⁸⁴ (nº 391, 1889: 215); en “¡Imposible!”: «Como el amor y la gala/ andan un mismo camino»²⁸⁵ (nº 478, 1891:123); en “La corrida

²⁸³ El mismo recurso literario que utilizó con el personaje de Bécquer en “El último caballero” y que sirve para cambiar del discurso narrado a otro citado, o dicho de otra forma que el relato de acontecimientos cambie del narrador extradiegético a un narrador intradiegético.

²⁸⁴ Aparece en *Quijote* (I, XX).

²⁸⁵ *Ib.* (I, XI).

filantrópica: «Nunca segundas partes fueron buenas, como dijo Cervantes»²⁸⁶ (nº 760, 1896: 502); en “La blanca y el negro” quizá cite al *Quijote* en «los pajarillos no tienen nada que cantar con sus *arpadas lenguas*» (nº 975, 1900: 572)²⁸⁷; en “La ingratitud”: «Por todas estas cosas reunidas y cada una de por sí, según diría Cervantes»²⁸⁸ (nº 1136: 1903: 653). También se menciona el libro de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes (nº 403, 1889: 311) en “El crimen de la calle de la Hiedra”.

El dramaturgo Calderón de la Barca es otro autor al que Moreno Godino acude en varias ocasiones, así lo vemos citado en “El clown lúgubre”: «Blanca como la mañana y rubia como la aurora»²⁸⁹ (nº 429, 1890: 527); en el introito de “Las tres cogidas”: «Que si el amor no es locura/ nunca ha sido el amor grande»²⁹⁰ (nº 886, 1898: 819); y en “Un forastero en Madrid”: «Cuentan de un sabio, que un día/ tan pobre y mísero estaba/ que solo se alimentaba/ de las hierbas que cogía»²⁹¹ (nº 749, 1896: 326). Además del cuento cuyo título cita una obra del autor “¡El mayor monstruo los celos!” donde se presenta: «He tomado por epígrafe de este artículo, que es una narración verídica, el título de una famosa comedia de Calderón» (nº 1281, 1906: 459).

Otro autor que Moreno Godino tiene a bien parafrasear es Pedro de Espinosa: «Ricas de clavazones de corales/ y de pequeños nácares cubiertas»²⁹² (nº 749, 1896: 326). En “Una más” se cita de pasada el título *Soledades de la vida*²⁹³ de Cristóbal Lozano, haciendo ver cómo ya este autor siglos atrás, había tratado el asunto que quería desarrollar la aspirante a literata Gertrudis.

Incluso llega a citar, en la *nouvelle* “¡Imposible!”, el inicio del soliloquio de *Hamlet* de W. Shakespeare al reproducir: «That is the question» (nº 474. 1891: 61). También hay referencias a obras del inglés en “La caja de alerce” cuando Federico relata por medio de una epístola cómo solicitó el perdón de Luisa al aclararse el asunto de la caja: «Me arrojé a sus plantas llorando; ella me rechazó fría y severa como Desdémona a

²⁸⁶ *Ib.* (II, IV).

²⁸⁷ En el *Quijote* se cita «Pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas» (I, II).

²⁸⁸ Sin localizar.

²⁸⁹ Aparece en *Para vencer amor, querer vencerle* (Jornada III).

²⁹⁰ En el *El mayor monstruo, los celos* se cita «Que cuando amor no es locura/ no es amor» (Par. I, Escena. V).

²⁹¹ Aparece en *La vida es sueño* (Jornada I).

²⁹² Aparece en el idilio *Fábula del Genil*.

²⁹³ Con este título publicó en 1658 Cristóbal Lozano (1609-1667) una colección de novelas cortas cuyas fuentes literarias parecen ser *Las mil y una noches*. Por su carácter y por muchos detalles fueron muy estimadas por los escritores románticos, como Espronceda y Zorrilla, que en más de una ocasión buscaron en Lozano su inspiración, contribuyendo a ello no poco la afición que este tuvo en coleccionar y transformar leyendas y tradiciones españolas, de las que algún resto puede encontrarse en *Soledades*.

Yago»²⁹⁴ (nº 162, 1885: 32); y de forma libre, vuelve a referirse al autor inglés en “El último caballero”, cuando Ramón Correa al final del cuento afirma: «Oh, agua, agua, pérvida como la mujer, según dijo el poeta» (nº 987, 1900: 790)²⁹⁵.

b) *Citas del Siglo XVIII.*

En “El loro del Príncipe” hay una cita del Padre Isla: «Relámpago fugaz. Luis se huye/ y el sol que nos quitó nos restituye»²⁹⁶ (nº 548, 1892: 410); volverá a citar a Isla en “Juan el bueno: cuentos de antaño” al referirse al rey Ervigio: «Fue un buen rey y un mal padre de su casa»²⁹⁷ (nº 1076, 1902: 524). También se le cita en dos ocasiones sin nombrarlo, la primera en “Mirtila y sus tres enamorados”: «hasta cierto punto feliz e independiente como España antes de la invasión cartaginesa» (nº 391, 1889: 214) y de nuevo en “¡Se parece a Voltaire!”: «Habiéndole dejado feliz e independiente (como España antes de la invasión cartaginesa)» (nº 456, 1890:199)²⁹⁸.

En el cuento “Los nervios” Moreno Godino hace una referencia a una obra de Bernardin de Saint-Pierre: «Desde que ha leído *La Cabaña India*, de San Bernardino, se ha puesto un apodo a sí propio: se llama “el *Paria* de los afectos humanos”» (nº 435, 1890: 579). En “¡Se parece a Voltaire” se mencionan *Las ruinas de Palmira* (1791) de Volney y *Cándido o el optimismo* (1759) de Voltaire (nº 456, 1890:199).

En “El Cristo de San Sebastián” se menciona la leyenda que refiere el lugar del desenterramiento de la amada de José Cadalso que dio lugar a su obra anticipadora del romanticismo “Noches lúgubres” (1789/1790): «Tuvo singular resonancia a principios de siglo la profanación del cementerio [...] llevada a cabo por el coronel D. José Cadalso, que desenterró a una muerta amada, inspirándose en este desmán para escribir después sus famosas *Noches Lúgubres*» (nº 770, 1896: 661).

c) *Citas del siglo XIX.*

Por otro lado entre las referencias literarias contemporáneas cabe destacar las que hace de Espronceda, —y resultan con mucho las más recurrentes—. Por ejemplo en

²⁹⁴ De *Otelo*, pero debe referirse a Rodrigo y no a Yago, pues es el primero quien se siente muy frustrado por haberle rechazado prefiriendo a Otelo.

²⁹⁵ Interpretación libre de *Otelo* cuando afirma —en el acto V, escena 2ª— en referencia a Desdémona, que «She was false as water».

²⁹⁶ Esta en *Compendio de la historia de España* (1789) traducido por el P. Isla del francés; si bien la cita exacta es la siguiente «Relámpago o aurora Luis se huye/ y el sol que nos cubrió nos restituye» (Parte V).

²⁹⁷ En realidad, en el *Compendio de la historia de España* se califica de «un gran rey, y un mal padre de su casa» (Parte III) al monarca Alfonso III, y no al monarca godo Ervigio.

²⁹⁸ Así se abre el *Compendio*: «Libre España, feliz e independiente,/ se abrió al cartaginés incautamente» (Parte I).

“¡Fatalidad!”: «Cuyo pie le pareció que dejaba una estela luminosa *como la nave en el sereno mar*»²⁹⁹ (nº 22, 1882: 171); en “El beso” «su forma gallarda dibuja en las sombras/ el blanco ropaje que ondeante se ve,/ y cual si pisara mullidas alfombras/ deslizase leve sin ruido su pie»³⁰⁰ (nº 255, 1886: 302); en “El llanto de perlas” «¡Una mujer!/ Del sol poniente al lánguido desmayo/ lejos entre las nubes se evapora»³⁰¹ (nº 499, 1891: 455); en “La autopsia” «¿Quién no lleva escondido/ un rayo de dolor dentro del pecho?»³⁰² (nº 503, 1891: 518); en “El fantasma” «Al fin era hombre, y un punto temblaron los nervios del hombre, y un punto temió»³⁰³ (nº 521, 1891: 804); en ¡Misterio! «la menos lista/ tiene en su corazón algo de artista»³⁰⁴ (nº 543, 1892: 326); en “El último caballero: novela original” dos citas: «La quimera, tras de que va la humanidad entera»³⁰⁵ y «de la feliz enamorada esposa»³⁰⁶ (nº 987, 1900: 772); también en “El alma en pena”: «Al fin era hombre, y un punto temblaron/ los nervios del hombre, y un punto temió»³⁰⁷ (nº 1164, 1904: 394).

También hay citas de otros autores contemporáneos como Zorrilla en “El ciego de Bellver: Tradición de las islas” «¿Qué espíritu las lleva, qué esencia las mantiene?/ ¿Con qué secreto impulso sobre los aire van?/ ¿Qué ser velado en ellas atravesando viene/ sus cóncavas llanuras que sin lumbrera están?»³⁰⁸ (nº 366, 1882: 46). A Camprodón se hace referencia interparental cuando en “El hombre verde”, Lindanila dice: «—Me gustaría ir allá —dijo la hermosa recitando, aunque con una ligera variante, un verso de Camprodón—, pero si permanezco aquí más tiempo, seré causa de que le castiguen a V. Vamos a almorzar» (nº 112, 1884: 59).

Al dramaturgo Narciso Serra, conocido de Moreno Godino, lo cita en “El último caballero”: «En el mar de la vida,/ náufrago el hombre,/ es la mujer la barca/ en que se acoge»³⁰⁹, y de forma indirecta en “¡El mayor monstruo los celos!”: «Permítaseme el

²⁹⁹ En *El diablo mundo* (1840/ 1841) se cita: «Sus alas lanzan luminosa estela/ como la nave en la serena mar» (Canto I).

³⁰⁰ *El estudiante de Salamanca* (1840) (IV).

³⁰¹ *El diablo mundo* (II).

³⁰² *Ib.*

³⁰³ *El estudiante de Salamanca* (IV).

³⁰⁴ *El diablo mundo* (III).

³⁰⁵ *Ib.* (I).

³⁰⁶ *Ib.*

³⁰⁷ *El estudiante de Salamanca* (IV).

³⁰⁸ Del poema “Las nubes” aparecido en *Cantos del trovador* (1840), si bien difiere un poco en los primeros versos «¿Qué instinto las arrastra? ¿Qué esencia las mantiene?/ ¿Con qué secreto impulso por el espacio van?/ ¿Qué ser velado en ellas atravesando viene/ Sus cóncavas llanuras, que sin lumbrera están?»

³⁰⁹ En *La boda de Quevedo* (1854) (Acto III, escena última).

lujo de tener un cuarterón de criada, como diría Narciso Serra» (nº 1281, 1906: 459). También nombra a Miguel de los Santos Álvarez refiriéndose indirectamente a unos versos de una fábula suya, como en “El ramo de margaritas”: «Santiago se quedó tan inmóvil como la *Estatua de magnesia* de la fábula de Miguel de los Santos Álvarez» (nº 235, 1886: 230); y vuelve a hacer semejante cita de la obra en “¡El mayor monstruo los celos!” (nº 1281, 1906: 460)³¹⁰.

Del político y dramaturgo Adelardo López de Ayala contamos con una cita directa en “La dama negra”: «Un amor puede importuno/ matar al hombre más grave:/ dos amores, no se sabe/ que hayan matado a ninguno» (nº 577, 1893: 46)³¹¹, que pertenece a la zarzuela en un acto *Guerra a muerte* (1855).

A Antonio Trueba lo cita en “El tiesto de claveles”: «es la fiesta/ del patrón de los niños/ y las doncellas»³¹² (nº 197, 1885: 315). Y al hispanocubano Tristán de Jesús Medina le cita en “El hombre de la levita verde”: «*cielo divino*, como dijo el ya olvidado Tristán Medina»³¹³ (nº 882, 1898: 750) y de nuevo en “Las tres cogidas” «pero el *divino cielo de Madrid*, según dijo D. Tristán Medina» (nº 886, 1898: 820).

A Roberto Robert lo menciona como traductor de un romance popular catalán: «¡Permita el cielo que haya/ para quien falta a la ley/ las flechas que hubo Torquil/ para el conde Berenguer!»³¹⁴ (nº 423, 1890: 475). Al dramaturgo Tomás Rodríguez Rubí lo cita en “El peje y la sirena”: «Oye el que ignora, y aprende,/ pero con rebelde labio/ el que presume de sabio/ rechaza lo que no entiende»³¹⁵ (nº 430, 1890: 530). A Juan Martínez Villergas en “El jaique”: «Amé a una niña romántica/ que pretender no debí; pues hasta el amor quería/ de Londres o de París. Bebía el vinagre a cántaros/ y en su estómago infeliz/ tenía siempre más yeso/ que chaqueta de albañil»³¹⁶ (nº 663, 1894: 581). En el mismo relato también hay una cita de M. Urrabieta: «Una forma celeste, angélica, rubio el cabello, blanco el color, labios carmíneos, la frente pálida, triste sonrisa de oculto amor»³¹⁷ (*Ib.*).

³¹⁰ «El diablo, por jugar, una mañana/ se puso una sotana,/ y se fue a decir misa/ sin casulla y en mangas de camisa;/ pero al llegar al atrio de la iglesia,/ se convirtió en estatua de magnesia./ ¡No te burles jamás del ritual,/ porque esto sale casi siempre mal!» de *Fábulas* (1845).

³¹¹ En *Guerra a muerte* (1855) (Acto único, escena tres).

³¹² De “La primera verbena” en *El libro de los cantares* (1851).

³¹³ “Salve hermosa Lumena, tú eres/ la viajera del cielo divino” de *El libro de los mártires* (1855) (XV).

³¹⁴ Sin localizar.

³¹⁵ De *Isabel la Católica: drama histórico* (1850) (Cuadro IV, Escena VII).

³¹⁶ De “Romance” en *Poesías jocosas y satíricas* (1842).

³¹⁷ De “A mi amante”, aparecido en el *Semanario Pintoresco Español* el 22 de mayo de 1845, p. 168.

En “¡Se parece a Voltaire!” hay una referencia a *Las palabras de un creyente* (1834) de Félicité Robert de Lamennais y a *La familia de Vielant o los prodigios* de Pigault-Lebrun³¹⁸ (nº 456, 1890:199). A Sully Prudhomme en “¡Fanatismos!”: «Como dice Prudhome: “hasta este siglo ha durado la locura del cielo; pronto comenzará la de la tierra”»³¹⁹ (nº 567, 1892.: 724)

Menciona el *Hernani* (1830) de Victor Hugo en “¡Imposible!”: «Hay en *Hernani* tanta grandeza, figuras tan colosales y tan tremendas peripecias, que arrebatan la mente a otra época, a otras ideas, a otros sentimientos» (nº 476, 1891: 91); también cita al autor francés en “Las dos banderas” «Los flechazos del amor pueden ser una antigua alegoría exagerada; pero como dice Víctor Hugo, es indudable que existen gérmenes del amor súbito» (nº 715, 1895: 619); otra vez en “La ingratitud” «“El amor es como el mar, agitado en la superficie, que es la juventud, y profundo en la edad madura” y esto que dice Víctor Hugo» (nº 1136: 653); y en “El emperador y la pastora” «lo cual prueba, como dice Víctor Hugo, que la flecha de Cupido es un mito verdadero» (nº 1084. 1902: 652)³²⁰.

A Byron hallamos referencias en “Las dos banderas”: así «me comparas a Byron, no en el genio, y sí solo en la romántica exaltación del carácter [...] tu culto por Sardanápalo ofusca la claridad de tu entendimiento, como el orgullo empequeñeció el de Byron al pensar su detestable tragedia» (nº 716, 1895: 635); también se alude al vampiro de la novela del escritor inglés: «está usted más pálido que el Vampiro de Byron dijo M. Vannier» (nº 715, 1895: 620).

De Eugène Sue hay una referencia en “El último caballero” (nº 988, 1900: 772) «como dice Eugenio Sue, que los verdaderamente caballeros debían encontrar la piedra filosofal» (*Ib.*: 772)³²¹, y en el mismo cuento se realiza otra a Stendhal: «la dilatación de sí propio, frase con que Stendhal define el matrimonio» (*Ib.*: 789)³²²; y de T. Gautier

³¹⁸ La obra original es de 1798 y pertenece al norteamericano Charles Brockden Brown pero a España llegó en 1818 a través de una versión francesa de Pigault-Maubaillarcq y traducida por Luis Monfort, como ha demostrado recientemente José Manuel Correo Rodenas en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* nº 29 (2019).

³¹⁹ Sin localizar.

³²⁰ Citas no localizadas.

³²¹ Sin localizar.

³²² Sin localizar.

en “¡Fanatismos!”: «cuya confección como diría Teófilo Gautier, es exclusivo secreto de los confiteros de Madrid»³²³ (nº 567, 1892: 724).

Se cita a Emilio Castelar en “El último caballero: novela original”: «las tristezas eternas»³²⁴ refiriéndose Roma (nº 988, 1900: 788).

También recupera una copla en “La dama negra”: «Señoras hay morenas/ al amanecer/ que por la tarde son rubias/ con lo que yo sé»³²⁵ (nº 576, 1893: 30) y que había sido utilizada en el arreglo español de *Genoveva de Brabante* (1869) realizado por Moreno Godino y Federico Bardán; hace referencia a los cuentos populares como *La Cenicienta* cuando en “¡Fatalidad!: novela original” comenta «Era un pie liliputiense que hubiera podido calzarse el zapatito de la *puerca cenicienta*» (nº 22, 1882: 171)³²⁶; e incluso llega a citarse a sí mismo en “Los pantalones” «Vestir sin pagar al sastre y que el sastre no lo sepa» (nº 486, 1891: 244) que aparece en *Sonetos de broma* (1890).

Por último cabe señalar también puntuales referencias literarias en “¡Imposible!”, cómo cuando el narrador señala que para la joven princesa Lodiski era «Alfonso Karr, su autor predilecto» o que el título del libro que Marcial Bernáldez extravía al socorrer a la princesa en el Retiro era *I promessi sposi* (1827) de Manzoni (nº 474, 1891: 60-61). Otra cita es la del *Werther* (1774)³²⁷ de Goethe al referirse a los progenitores de Marcial: «En estos hogares tristes nacen generalmente los caracteres apasionados; Werther nunca vio sonreír a su padre» (nº 474, 1891: 61). Volverá a referenciarse la obra de Manzoni en “El último caballero” cuando el vizconde de Fenestrela lleva la novela para leer después de practicar la caza en su quinta de Coria del Río: «Quizá pensando en su próximo viaje, llevaba un libro italiano, *I promessi sposi*, de Manzoni [...] Leyó, volvió a cazar, almorzó en el ventorrillo [...] y en estas distracciones pasó el día pensando alguna vez en la felicidad de *I promessi sposi*, y por ende de Italia» (nº 987, 1900: 773).

Terminando ya este apartado cabe apuntar también juicios o críticas sobre escritores en algunos cuentos donde se mezclan la ficción y la realidad, así en “Cada oveja con su

³²³ T. Gautier hace referencia a las confiterías y pastelerías de Madrid en el capítulo VIII de *Viaje por España* (1840).

³²⁴ De “La capilla Sixtina” en *Recuerdos de Italia* (1872).

³²⁵ Desconocemos el origen, popular o no, de la copla, pero aparece ya en el drama *Gabriela de Belle-Isle* (1839) traducción del francés por Isidoro Gil.

³²⁶ Podemos hallar una referencia del cuento popular con el mismo título en *El sí de las niñas* de L. F. de Moratín; por boca de D^a Irene.

³²⁷ Incluida en el grupo del siglo XIX ya que la primera traducción al español data de 1835 por medio de José Mor de Fuentes.

pareja” Fernández Grilo aparece como comparsa en la trama, y el narrador pondera de este «ha hecho un himno epitalámico, fluido y brillante como todos sus versos» (nº 66, 1883: 111). Y por último no podemos obviar una referencia de “La lotería” donde el autor vuelve a hacer gala de la ilusión mimética entre una experiencia real y la ficción: En este caso concreto nos referimos a cuando el señor Basilio abandona Cádiz y toma el traspaso de una librería de Sevilla sita en la calle Génova, cuya información se completa con el siguiente comentario: «Una librería bastante decorosa, y sea dicho de paso, el autor de estas líneas tuvo el gusto de conocer a la insigne escritora conocida por el seudónimo de Fernán Caballero» (nº 515, 1891:710).

d) *Citas de otros periodos.*

En alguna ocasión Moreno Godino recurre a citas de pensadores del mundo antiguo como en “Un duelo singular”, donde atribuye a Sócrates las siguientes palabras: «Que estos desequilibrios o irregularidades son necesarias para que se cumpla la ley de la vida basada en la diversidad»³²⁸ (nº 398, 1889: 414); también allí cita a Virgilio «*florentem cytisum*»³²⁹ (nº 734, 1896: 87); y en una comparación realizada en “La caverna de la muerte” al afirmar «Eran el Niaso y Euríalo de la calle de Toledo»³³⁰ (nº 115, 1884: 83). Y a Nerón en “El último caballero: novela original” «*Qualis artes perceret [pereo]!*»³³¹ (nº 988, 1900, 788).

De la *Biblia* se menciona en dos ocasiones *El cantar de los cantares* de Salomón, la primera en “El poeta y la pastora”: «Te asemejas a la esposa del *Cantar de los Cantares*» (nº 734, 1884: 87); y la segunda en “Los treinta dineros de Judas”: «Tú me has unido a mí, la esposa del Cantar de los Cantares, con mi *Real Esposo*, o la *Iglesia con el Cristo*» (nº 1056, 1902 : 206). Hay referencias a un poeta persa en “La caverna de la muerte” cuando afirma: «El espectáculo debía ser portentoso y muy semejante al del Purgatorio imaginado por el poeta persa *Ferdousi*» (nº 118, 1884: 110). En “La última encarnación del diablo” el narrador cita en varias ocasiones (y con letra bastardilla) supuestos textos (o citas apócrifas) de tres expertos en demonología, tales Padre Sforzia de Milán, el cardenal Edvarst, y el beato Simón de Móstoletos (nº 1095, 1902: 836).

³²⁸ Sin localizar.

³²⁹ De “Égloga primera: Títo y Melibeo” en *Bucólicas*.

³³⁰ “Niso y Euríalo”, de la *Eneida* (Libro IX, vv. 168-502).

³³¹ Palabras atribuidas a Nerón justo antes de morir.

Y por último cabe mencionar algunas leyendas como la del *Holandés errante* y la del *Judío errante* en la digresión introductoria de “La momia de Pedro Azua”/ “El blasfemo”; así como también de esta última una referencia en la *nouvelle* “Las dos banderas”: «—¡Se acabó el descanso, estoy comprometido a bailar: soy el *Judío errante* del baile!» (nº 716, 1895: 635).

* * *

Vista estas cabe entonces colegir que son los autores nacionales los más citados por el autor, hasta aquí nada sorprendente como cabría suponer de un hombre de letras del siglo XIX, más interesante es que Cervantes y Espronceda suponen los autores recurrentes por la pluma de Moreno Godino, además en el caso del segundo sus citas se compendian en sus dos poemas mayores de lo que parece que el madrileño tuviera los ejemplares en la cabecera para sacar citas que vinieran a colación de la peripecia narrada³³². Además de los autores contemporáneos observamos que todos pertenecen a la generación romántica y postromántica, no hay apenas menciones a obras más allá de la década de 1850, lo que nos lleva a colegir que Moreno Godino tenía más presente a los autores de su generación que a los nuevos, apunte que puede explicar también el olvido de este por las generaciones finiseculares., más allá de alguna mención por su carácter de bohemio.

En la literatura extranjera son escritores románticos los que más a colación trae el autor: Victor Hugo, Eugene Sue, Byron o Manzoni; si bien cuando trata el asunto de la ciencia contra las creencias religiosas Voltaire —y el *volteranismo* como vimos en los temas de los cuentos— parece ser el recurso contrapuesto para abordar la cuestión.

Todo ello con un estilo similar al del articulista del periódico o al autor folletinista habituados a buscar y conseguir bien complicidad de su lectorado, bien su anuencia.

6.5. La configuración del discurso

Vistos los tipos de voz del narrador, cabe ahora detenerse en la representación de la voz enunciativa, para ello seguiremos la esclarecedora y diáfana clasificación de Gerard

³³² El periodista Fernández Bremón que le dedicó unos renglones tras su muerte en *La Ilustración Española y Americana*, también advirtió de su poesía una gran influencia de Espronceda: «en verdad, sólo conozco suyo el tomo de *Poesías* que lleva la fecha de 1862. En él vemos que sufría la influencia de Espronceda, tirano en aquel tiempo de muchísimos poetas, y algo la de Zorrilla en lo oriental» (Fernández Bremón, 1907: 346).

Genette, cuya taxonomía del discurso se distribuye en discurso narrado, discurso traspuesto y discurso citado, cabiendo en estos tres grupos varias modalidades.

a) *El discurso narrado*

El discurso narrativizado o «discurso disperso en la narración» según Beltrán Almería (1992: 76) se inserta en los sumarios diegéticos, y bien puede cumplir la función de resumir de forma extrema el discurso o conversación de un personaje o varios personajes, especificando o no el contenido: «Al oír el menos viejo de los sacerdotes el relato del hallazgo del cuerpo de la monja perdió el color» (nº 567, 1892: 726); o bien la de ofrecer una relación mediatizada de este discurso del personaje (Ezama Gil, 1992: 184-185). En ambos casos se proyecta en tercera persona y su rasgo identificativo es que las palabras del personaje son representadas como *acto* y no como *texto* (Bal, 2019: 155).

A continuación seleccionamos algunos ejemplos del discurso disperso por el narrador:

En “Un duelo singular” cuando el narrador-personaje antes del duelo todavía trata de negociar con los padrinos del contrincante que no se celebre el lance: «Conferencié con los padrinos de Pepito, [...], estos a su vez trataron de convencer a su apadrinado de que no había razón para que por una niñería, se expusieran los contendientes a perder un ojo, una oreja o *ainda mais*» (nº 414, 1886: 399). En “¿Se parece a Voltaire!” Cuando D. Anastasio se sienta a la mesa del café junto a otros contertulios que comentaban un crimen acaecido en la calle Capellanes: «Sentose D. Anastasio a la mesa del café y tomó parte en los comentarios que se hacían de este drama callejero» (nº 456, 1890: 199). En “El fantasma” cuando Juan de Arévalo abandona la tertulia de los supersticiosos y contumaces realistas se sirve de la compañía del farmacéutico para desahogarse: «el joven de Arévalo, dando un rodeo par ir a su casa, acompañaba hasta la puerta de la suya al boticario, y en aquel trayecto se desahogaba algún tanto de la bilis que habíanle hecho tragar» (nº 520, 1891: 794). En “El crimen de la calle de la Hidra” cuando el juez interroga a la primera acusada: «Un juez dándola a entender que se inclinaba a creer en su inculpabilidad, se sostuvo en su resolución» (nº 404, 1889:314). También en “Mirtila y sus tres enamorados” cuando el Tío Rata pide ayuda para poder vestirse, tras el robo de la ropa: «Se asomó al corredor y llamó al chicuelo de la vecindad, por medio del cual mandó un recado urgente a un primo suyo mozo del Hospital General, pidiéndole una chaqueta y pantalón» (nº 392, 1889: 222); y en “La dama negra” cuando el Dr. Almagro

le cuenta al narrador una escena de su encuentro parisino con la misteriosa mujer: «Le pinté mi amor inmenso e indestructible, apelé a su buen juicio respecto a los peligros de una comida en que se hace algún exceso de bebida, le reiteré mis ofertas de traerla a España y atenderla siempre» (nº 577, 1893: 46).

Pero además, y como ya dijimos al principio, el discurso puede contar una relación mediatizada de las palabras de un personaje, entonces lejos de resumirse puede incluso amplificarlo con la inserción de comentarios propios de la voz extradiegética. Un ejemplo esclarecedor de este tipo de discurso del narrador lo hallamos en “El crimen de la calle de la Hiedra” cuando precisamente se ofrece una relación de la confesión que hizo Marta sobre el crimen. En este caso el narrador antes de reproducir la testificación advierte en una suerte de marco: «Ahora, he aquí el relato de la confesión que Marta hizo al juez, ampliado con las deducciones consiguientes» (nº 404, 1889: 315), y a continuación comienza con el discurso narrado que se interna con deducciones del propio narrador como ya advertimos. Veamos un fragmento en el que marcamos en cursiva el discurso narrado para diferenciarlo de la narración reflexiva:

Una noche, a las altas horas, cuando todos estaban recogidos en la casa de la calle de la Hiedra, la criada abrió sigilosamente la puerta a su amante, provisto de cuanto era necesario para el logro de su objeto. Diego y Marta sorprendieron a doña Carmen dormida en su cama y la estrangularon. Seguramente, para robarla no hubieran tenido necesidad de llegar a tal violencia, pero Diego era previsor, y como en aquella época la fuga era más difícil que ahora, por la carencia que había de medios de locomoción, quiso asegurar la impunidad, y optó por resoluciones extremas (nº 404, 1889: 315).

En la primera parte de este fragmento se relatan los sucesos del crimen, por tanto estamos ante la reacción del discurso de Marta, llevada a cabo por el narrador; sin embargo, a partir del adverbio «seguramente», que indica que lo subsiguiente ya no es seguro, y, por tanto ofrece dudas, no pertenecería ya a la confesión de Marta sino que forma parte del relato del narrador.

Otro ejemplo lo hallamos por medio del narrador-personaje de «La dama negra», cuando este resume por medio de frases cortas, el contenido específico de los sucesos principales del discurso de Genoveva: «Supe lo que ella quiso decirme. No tenía familia. En París trabajaba de Florista y encajera. Se llamaba Genoveva. Hallábase en Madrid por causa de un negocio importante y vivía en compañía de una paisana suya, mujer de un maquinista» (nº 576, 1893: 31); además concluye este realizando un

sumario extremo de crítica literaria cuando al respecto de la literatura francesa se menciona: «Detestaba a Zola y hablaba de él como de un enemigo encarnizado» (*Ib.*).

Por último un ejemplo que a primera vista puede plantear confusión con el discurso indirecto puro, lo tenemos en la relación del contertulio que en “¡Se parece a Voltaire!” da cuenta del crimen del que ha sido testigo esa misma noche en la calle Capellanes, justo antes de que D. Anastasio se sume a la conversación:

Cuando llegó aquel [D. Anastasio] tenía la palabra el lencero de la calle de la Montera, y contaba un lamentable suceso que había presenciado. *Parece ser que en los instantes en que el viento huracanado soplabá con más violencia, bajaban dos personas de distinto sexo y por distinta acera por la calle Capellanes, e impelidas por el ciclón chocaron cabeza con cabeza en el comedio de la calle. Esto, en aquella noche, nada tenía de particular; pero fue el caso que detrás de la persona del sexo débil venía su marido algo escamado, por lo que después se supo, y creyendo que aquella conjunción no había sido casual, la emprendió a palos con el que había sufrido el choque. A este, viéndose agredido después de chocado, se le fue el santo al cielo, y sacando un revólver le disparó a boca jarro contra su agresor, depositándole dos balas en la cabeza* (nº 456, 1890: 199) (las cursivas son mías).

Debemos fijarnos aquí en señales como «parece ser» así como también por el uso de la pasiva refleja «por lo que después se supo» que nos indican que estamos ante una interpretación de las palabras del personaje por medio del discurso narrativizado, o disperso en la narración, y no de un ejemplo de discurso traspuesto.

b) *El discurso citado*

Es la forma más mimética del discurso, de hecho cuanta menor presencia de señales del narrador en las escenas dialogadas más elevado es el grado de dicha mimesis, como sucede por ejemplo en la reproducción de las epístolas en ciertos pasajes dramáticos. La forma dialogal está presente en casi la totalidad de la obra, en ocasiones llevará el peso del relato como en “El hombre verde” o en “Un forastero en Madrid”, y en otras se intercalará por igual como en “Plagas de Madrid”; o se acotará a determinados pasajes en escenas concretas, como en la sección III de “El viejo y la niña”.

Una de las características de Moreno Godino es que no tiende a escamotear los diálogos, algo que, sin embargo M^a Ángeles Ezama resalta como un rasgo distintivo en su trabajo sobre el cuento de la prensa (Ezama Gil, 1992: 186), y que cabría esperar en un género relativamente breve como el cuento, lo que claramente otorga un carácter dramático a estos. En todo caso más que escamotear diálogos mediante el uso del

discurso narrativizado o seminarrado (Bobes, 1993: 216), Moreno Godino tiende a obviar la voz citada en momentos de distensión de la trama como cuando en “El ramo de margaritas” tras un breve encuentro de Mercedes y un acompañante de esta que había sufrido una caída a caballo, con Santiago: «Los dos jóvenes jinetes saludaron a Santiago y se alejaron comentando el accidente, y dejando a nuestro héroe inmóvil como una estatua» (nº 233, 1886: 214); o cuando en “Los pantalones” el vizconde realiza sus pesquisas sobre el sentido de lucir pantalones remangados en la tertulia de la duquesa de Vientoverde: «A las tímidas preguntas del vizconde unos se encogían de hombros, no sabiendo qué contestar» (nº 486, 1891:246).

Otra característica en los diálogos es que si bien incurre en el clásico uso de *verba dicendi*, no abusa en exceso de estos, incluso hay cierta tendencia del autor por introducir los diálogos abruptivos que ocultan señales del narrador, por lo que deja que el tiempo de la historia y del discurso resulte lo más isócrono posible. Véanse como botones de muestra la escena dialogada entre el conde Berenguer y la mujer del arquero Torquil en su primer encuentro:

—Obra de mi marido señor, que es muy mañero. —¿Y quién es tu marido, del que tanto te ocupas; qué hace? —Guerrear y quererme. —¿Es soldado? —Arquero señor, el más diestro de Valencia y Aragón. —¿Sería por ventura Torquil? —Precisamente: ¿conoceisle señor? —No, pero la fama de su habilidad ha llegado a mí [...] (nº 423, 1890: 474).

O la primera escena de “El loro del Príncipe de Asturias”:

—¿Qué tiene el rey? —Diga usted más bien: ¿qué tiene la familia real? —Es verdad: no obstante, la reina es la que parece menos preocupada. —Porque como usted y como yo ignora el misterio. —¿Supone usted que le hay? —Eso salta a la vista: prueba que usted mismo lo ha observado [...] (nº 548, 1892: 405).

También de forma circunstancial hallamos casos de voz citada en conatos de conversación, los cuales se marcan mediante comillas, véase un ejemplo en “La ingratitud”: «Entonces un primo de Osorio, alto dignatario de palacio, le había dicho: “¿Por qué no vuelves al servicio? Aún te quedan altos puestos que escalar”, a lo cual contestó aquel: “Déjame de puestos, mientras que la patria o el rey no peligren”» (nº 1136, 1903: 653). O en conatos de tinte iterativo como en el final de “La autopsia”:

Si en Burgos se toman informes respecto al doctor Almazán, todos contestan con estas o parecidas palabras: «—¿Oh! D. Manuel Almazán es uno de los

mejores médicos y el primer cirujano de España; pero al mismo tiempo es el hombre más raro que existe bajo la capa del cielo [...]» (nº 503, 1891: 518).

Puede servir la voz citada para remarcar la parte de algún discurso o conversación escamoteada, o reproducida, en otra modalidad; así podemos observarlo en una epístola de “El beso” mediatizada al inicio por el discurso del narrador en forma traspuesta: «Anita le decía en ella [la carta] que estaba muy triste, que había tenido como un amago de fiebre y concluía con este párrafo que parecía un tanto extemporáneo: [...]» y a continuación pasa al discurso citado que, además de presentado por los dos puntos anteriores, está marcado por comillas: «“Antonio de mi alma sé que me quieres bien” [...]» (nº 256, 1886: 311).

Otro caso similar en el mismo cuento pero esta vez presentado por discurso narrado es el siguiente: «Antonio se sobresaltó con esta inesperada nueva, y aunque, al parecer la enfermedad de su amada había cesado³³³, pidió permiso a su padre para ir a Sevilla» (*Ib.*). A lo que este le responde de inmediato con la voz citada del progenitor acotada por comillas y con *verba dicendi* interparental: «“Ten paciencia muchacho —le dijo aquel—; pasado mañana se terminará nuestro negocio [...]» (*Ib.*)

Por último cabe apuntar que esa tendencia de Moreno Godino al uso de los diálogos, muchos abruptivos, si bien sirve para resaltar su carácter dramático —que no necesariamente teatral—, repercute en detrimento de los aspectos reflexivo-psicológicos de los personajes.

* * *

Con respecto al monólogo, que es otra forma de discurso citado, tienden a aparecer indicado bien por guiones o acotado por comillas³³⁴. Así, en “El ramo de margaritas” tenemos un ejemplo de monólogo oral (soliloquio)³³⁵ presentado por el narrador e indicado por el guion: «Y completamente vestido, se entregaba al siguiente monólogo:

³³³ Hasta aquí, y siguiendo a otros autores como Beltrán Almería que consideran que la novela costumbrista utiliza el psicorrelato con destreza (1992: 107-108) podríamos interpretar este fragmento como tal, pues expresiones como «al parecer» son señales evidentes de que el narrador adopta el punto de vista del personaje e interpreta sus pensamientos y conclusiones, al respecto de lo leído en la carta.

³³⁴ Algunos estructuralistas como Gerard Genette ni siquiera reconocen la especificidad del relato de pensamientos, por lo que en las diferentes categorías del monólogo interior (psicorrelato, citado y narrado) opta por incluirlas dentro de las formas de representación verbal: narrada, traspuesta y citada ya que según este «el relato reduce siempre los pensamientos a discursos o sucesos» (Genette, 1997: 41-45).

³³⁵ Chatman prefiere reservar el término monólogo para la reproducción de pensamientos y soliloquio para el discurso hablado (Chatman, 1990: 191-193).

—Digan lo que digan, yo no quiero hacer el papel de víctima [...]» (nº 234, 1886: 233); o un ejemplo de monólogo introducido por verbo declarativo y acotado por comillas en “¡Fatalidad!”: «Luego ya más tranquilo, pensó el siguiente monólogo: “¡Bah! Me abato demasiado pronto; ella es andaluza [...]»» (nº 22, 1882: 171). Más ejemplos similares los hallamos en cuentos tales “Cada oveja con su pareja”, “La caja de alerce”, “El loro del Príncipe de Asturias”, “La conciencia” o “El alma en pena”.

* * *

En el caso de la epístola, que también es otra forma del discurso citado, cabe advertir que se halla relativamente presente en su obra; de forma mayoritaria aparece en obras tales “Fatalidad” o “Una más”, ya de forma moderada en “Una hija de Albión” o “¡Imposible!”, ya simplemente testimonial en “El ciego de Bellver” o “¡Se parece a Voltaire!”, de hecho siendo más precisos hemos detectado su presencia hasta en un 30 % del total de cuentos, y en algunos casos, además, las epístolas pueden reproducir diálogos y no solo narrar sucesos como vemos en “¡Fatalidad!”. Por lo que podemos aducir que Moreno Godino mostró predisposición por hacer de esta forma comunicativa elemento recurrente para desvelar información elidida en sus tramas. Además de los mencionados casos donde sirve para cerrar el relato dando a conocer hechos a posteriori al propio relato del narrador. Véase en “Cada oveja con su pareja” o “Tetuán”.

c) El *discurso traspuesto*

Es aquel discurso o relato de palabras del personaje traspuesto al del narrador. Para Genette este tipo de discurso forma parte del discurso de palabras (*telling*) (Genette, 1992: 44), y tiende hacia una mayor o menor subordinación del narrador según se presente regido o puro.

• *Indirecto*

Hasta el siglo XIX la presentación más habitual era que el discurso indirecto apareciera regido mediante un verbo seguido de una conjunción, o de dos puntos, e incluso señalizado mediante comillas o cursivas, aunque como veremos no siempre tendrán por qué cumplirse estos requisitos. En el caso de Moreno Godino que tiende más al uso del discurso dialogado

Por ejemplo, en “El blasfemo” el propio narrador marca en cursivas las palabras atribuidas a Ramón Pardo para diferenciarlas de las suyas: «porque así le plugo a su segundo propietario Ramón Pardo, que en su impiedad y descreimiento *no quería nada*

que oliese a vírgenes ni santos, pues el tal Ramón era un tipo extraño» (nº 1142, 1903: 755).

Volviendo al caso de “El beso” contamos con un ejemplo de discurso traspuesto regido donde oraciones subordinadas se intercalan en pasado y presente introducidas por un “que” repetitivo de intención retórica. Posiblemente esta intercalación responda a una cuestión de estilo donde el autor optaría por cambiar los tiempos para no resultar demasiado repetitivo en cada una de las frases:

El joven, entre mil ternezas decía en su misiva que se hallaba muy aburrido, que Córdoba era una ciudad muy fea, que ninguna de sus calles vale lo que la de Flandes en Sevilla, que las mujeres son sosas, que el acento cordobés quiere parecerse al manchego, [...] y finalmente, y esto era lo más importante, que la toma de posesión de la herencia se prolongaría más de lo que había pensado, a causa de que los jueces, en materias de sucesión, quieren publicar edictos hasta en la luna, si se supiese que la luna estaba habitada (nº 255, 1886: 302).

En ocasiones el estilo indirecto regido lo utiliza Moreno Godino como antecedente antes de comenzar una escena dialogada, así tenemos en “El viejo y la niña” cuando la joven Cristeta relata el acontecimiento del despido al bondadoso *Lebrijano* al encontrárselo: «Contole llorando que había sido despedida de casa de Jeromo porque había notado que Fermín, el hijo de aquel, la miraba con buenos ojos. Además acusábanla de sisona, pues habían sabido que siempre traía una morcilla menos de las que entraban en un *paney*» (nº 741, 1896: 196), y a partir de entonces se sucede ya el cambio al diálogo.

También podemos encontrar casos donde el discurso traspuesto regido se utiliza para resumir el contenido de una carta, por ejemplo en “El último caballero”, cuando el marqués de Gualindo recibe la carta de Napoles donde se informa de la herencia que reciben este y el vizconde de Fenestrela:

A fines de julio el marqués de Gualindo recibió una carta de Napoles. El notario del duque de B... *le informaba de que este había muerto de apoplejía fulminante, legando su fortuna por partes iguales a sus sobrinos el marqués de Gualindo y el vizconde de Fenestrela. El notario especificaba esta fortuna [...]* (nº 987, 1900: 773).

A partir de aquí menciona la herencia pero nunca citada, sin embargo como sucediera con el anterior ejemplo, el uso del indirecto termina deribando en citado cuando se quiere poner énfasis en la parte importante, en este caso con la postdata de la

carta: «Y como postdata añadía el siguiente párrafo: “La herencia no ofrece complicaciones; sin embargo [...]”» (*Ib.*).

- *Indirecto libre*

Entre sus identificadores este tipo de discurso prescinde de presentación mediante *verba dicendi*, además tiende a utilizar signos de expresión como interrogaciones o exclamaciones, para enfatizar emociones y dar cuenta de la intimidad del personaje o personajes. El hecho es que el indirecto libre y el discurso del narrador pueden confundirse con facilidad. Chatman incluso reconoce que decidir si las palabras en forma indirecta libre son las del personaje o las del narrador a veces puede no ser posible (Chatman, 1990: 222). Esto hace que en última instancia puede llevar a una ambigüedad entre discurso y pensamiento, amén de la consustancial ambigüedad personaje/ narrador al hallarse esta voz mucho más próxima al relato de palabras del personaje. Sea como fuere no es un tipo de voz que abunde en demasía en la obra de Moreno Godino, pues como Beltrán Almería ya advirtiera «hasta 1880 la novela española desconoce prácticamente el uso de la *voz narrada* [indirecto libre para nosotros], frente al uso de la *referida* o *citada* (Beltrán Almería, 1992: 101).

Atendiendo ya los casos de los cuentos hallamos algún ejemplo de monólogo traspuesto en indirecto directo libre, como en “Los pantalones”, cuando en la sección V tras el falso diálogo del narrador consigo mismo, escribe:

El atortolado vizconde se separó un poco de su barrera y pasó revista de inspección de pantalones a la pléyade de jóvenes elegantes: *¡Todos remangados, todos, absolutamente todos! ¡Cielo santo! ¿Qué era aquello? No podía admitirse la suposición, como en el joven de Recoletos, de que viniesen de una cuadra y se hubieran descuidado. No, aquel remangamiento general parecía una idea madurada y preconcebida. Pero ¿A qué obedece?* (nº 486, 1891: 246) (la cursiva es mía).

Incluso observamos casos de la ambigüedad antes mencionada, donde resulta difícil discernir dónde termina el discurso del narrador y comienza el indirecto libre. Veamos un ejemplo donde entre el discurso disperso en la narración refleja por dos ocasiones ese indirecto puro:

Entre tanto la señora Smith rezaba en voz alta y se persignaba; la mayor parte de los pasajeros siguieron su ejemplo: veían en aquello un castigo providencial. *¿Qué hacer? El capitán continuaba inmóvil; el canal dejado por el hielo se estrechaba poco a poco. Era necesario llegar lo más pronto posible al otro lado del acantilado. ¿Qué hacer?* (nº 1142, 1903:757).

La primera parte del fragmento, hasta justo antes de la interrogación cabe adscribirla al relato narrativo, sin embargo las dos preguntas interrogativas son ejemplos de ese discurso traspuesto interior que enfatiza sentimientos —y posible reminiscencia del gusto romántico por este recurso (Beltrán Almería, 1992: 100)—, que claramente no encajan con la voz del narrador, y no son más que la incorporación de la voz colectiva de la tripulación ante los acontecimientos que se precipitan.

Otro caso similar lo hallamos en “El enano de la princesa Hilda” cuando la joven a la mañana siguiente de haber perdido una gran suma de dinero apostando contra su rival reflexiona sobre su situación:

Cuando a la mañana siguiente a aquella fatal noche consideró su estado, comprendió en toda su extensión el abismo que se abría bajo sus pies. *No le importaban la ruina ni la pobreza; pero debía una cantidad casi imposible de reunir aún despojándose de los restos de su fortuna, tenía una palabra empeñada y ¿a quién? A una competidora desdeñosa y altiva.* Ante esta consideración su orgullo de raza se exaltaba. *¿Pues qué, ella la nieta de soberanos, la hija del generoso, pues así llamaban al Rhajah su padre, podía ser humillada por nada ni por nadie?* (nº 83, 1883: 243).

En este ejemplo de monólogo indirecto libre la primera oración actúa como resumen del resto y por tanto puede calificarse de discurso narrativizado, baste con fijarse en «aquella fatal noche» cuyo adjetivo parece más bien una ponderación del narrador que parte del pensamiento del personaje. Con respecto al indirecto libre vemos que resulta interrumpido por dos veces: primero para indicar el estado exaltado de la princesa en sus cavilaciones necesitándose por ello adoptar el punto de vista del narrador, en esos momentos de reflexión, y después para explicar el sobrenombre del padre al lectorado, pues dicha puntualización resulta totalmente aneja al discurso de Hilda.

* * *

Vistas las formas de narración podemos subrayar cómo la forma de narrar de Moreno Godino tiende a elaborarse en dos niveles: el de la enunciación propiamente, en que el autor interpela habitualmente al lectorado, le presenta la narración como «verídica historia», etc., y que enlaza con el Yo-autor de la narración impersonal desde los orígenes de la novela, poniendo de relieve la figura al sujeto de la enunciación (Beltrán Almería, 1992: 44); y por otro el nivel diegético de la trama en el que podemos hallar al narrador-personaje, y en el que las digresiones si las digresiones se sitúan en el

ahora presente de la voz del autor las peripecias del personaje tienen su *ahora* en el pasado (*Ib.*: 45) como en “La dama negra”. Esto indica que Moreno Godino no fue un autor que tendiera a adoptar un papel imparcial mediante la ausencia de comentarios, sino todo lo contrario, vista su reiterada tendencia a desnudar el procedimiento ficcional del cuento con el uso de la figura de la metalepsis en sus diferentes variantes: comentarios de la historia y del discurso. En los primeros ya apuntamos una taxonomía tripartita donde de forma explícita Moreno Godino vierte sus opiniones personales trasladadas a la diégesis como en el cierre de “Las dos banderas” «aquel día hubo en Gibraltar dos banderas: una enhiesta en el Peñón, la otra postrada en tierra, *como lo hace tanto tiempo la dignidad española*» (nº 717, 1895: 654), también pondera mediante juicios o interpreta a los personajes: «¿pero qué vio? Una cosa inesperada: para él más que si hubiera visto a la esfinge de Tebas hablándole en vascuence» (nº 486, 1891: 246); y los comentarios explícitos característica que ya dijimos es propia de la época, y que sirve bien para generalizar sobre aspectos morales y ponderar la acción o psicología de los personajes donde unas veces se incurre en largas exposiciones y digresiones, también interrupciones de la peripecia principal con metalepsis (comentarios, citas, etc.), véase el caso de “¡Se parece a Voltaire!”, “Los treinta dineros de Judas” o todavía más extremo “Aventura del peje y de la sirena”. Amén de los comentarios de la historia, que son muestras de mayor omnipotencia del narrador-autor que ya apuntamos venían a transgredir de forma más clara el elemento ficcional hasta el punto de llegar en algunas ocasiones de hacer cómplice al lector de la propia historia, así como adoptar un aparente límite o conocimiento del narrador omnisciente.

CONCLUSIONES

Obviamente siempre que nos atenemos al estudio y rescate de un autor raro y olvidado cualquier acercamiento que se haga resultará de interés para la historia literaria por cuanto supone la reincorporación del escritor a las filas contemporáneas de la grey artística.

Moreno Godino es sin lugar a dudas uno de esos casos, más olvidado que raro, ya que siendo un escritor de considerable popularidad en el antepasado siglo, por esas extravagancias del destino parecía haber quedado condenado a dormir en los blandos laureles de algún que otro esporádico comentario crítico. Ciertamente es que precisamente porque su obra se halla esparcida como gotas de rocío por el campo de las cabeceras periódicas, este tipo de autores con el paso del tiempo tienden a quedar desdibujados, ya que la recuperación de su trabajo requiere de una meticulosa búsqueda por las hemerotecas.

Su aparición pública la podemos rastrear en el primer lustro de la década de 1850 con la comedia *Luchas de amor y deber o una venganza frustrada*. Además tuvo tiempo de participar en una de las más representativas revistas ilustradas del romanticismo español, *El Semanario Pintoresco Español* (1835-1857), dando buena muestra de su capacidad con la poesía y la narrativa. Por ello cabe aducir que fue el madrileño miembro por pleno derecho de la nómina fundacional de la bohemia española (Romero Tobar, 2006: 85). Se trató aquella de una generación que políticamente lució galas de un marcado liberalismo romántico el cual desembocaría en la Revolución del 54, así como también desempeñaron sus cofrades un marcado papel en el periodismo literario, cuestiones estas que quedarían bien reflejadas en la novela autobiográfica de Pérez Escrich *El frac azul* (1864). Pero esta bohemia idealista convivió con otra de carácter autodestructivo, la representada por Pelayo del Castillo, Pedro Marquina y otros satélites menores, la cual resultaba refractaria a los cargos políticos y covachuelistas, más por su incapacidad de llevar una vida ordenada que por convicciones políticas, y cuyas formas de vida fueron necesariamente el periodismo, el trabajo proletarizado editorial y los juguetes cómicos, estos últimos aprovechando, todo hay que decirlo, su talento y agilidad para la amena versificación como Pelayo o Marquina.

Sobre la vida de Moreno Godino la información se ha obtenido de forma casi detectivesca entre aquellas crónicas, noticias o retazos de obras que, de una u otra forma, dejaron constancia de su periplo vital. Destacamos especialmente dos semblanzas: la de Eduardo Saco publicada en *El Heraldo de Madrid*, que dentro de la colección “La tertulia de la Zarzuela” resalta por sus jugosas anécdotas, así como la de Eduardo Lustonó en *Gente Vieja*, que desvela algunas claves de su biografía. ¡Lástima que no mencionara su edad! Porque este es precisamente el asunto más espinoso del capítulo primero, y en el cual nos topamos con un callejón sin salida; callejón sin embargo que no quisimos obviar —acción que habría resultado cómoda y cobarde a la par—, debido a las constantes discordancias halladas a lo largo de los datos que fuimos recopilando estos años: algunas discordancias dimanadas de hechos narrados por el propio autor (semblanza de Matilde Díez), otras obtenidas por testimonios de sucesos en prensa (el atropello por ejemplo), así como también las reiteradas variaciones en el dato de su edad que en cada referencia de terceros encontramos (semblanza de *Manojo de rosas*). Al final, todas ellas reunidas y cotejadas, observamos reiteradas anacronías que ya expusimos, y que nos llevaron a plantear la hipótesis de que tal vez Moreno Godino no naciera en 1829, sino antes, y por ello lejos de morir con 79 años, sí que habría rebasado la década de los ochenta años; replanteamiento de la edad que además justificaría mejor esos adjetivos con que le identificaron algunos jóvenes periodistas que llegaron a conocerle en sus postrimerias: «viejecito de barba blanca» (T. S., 1907: 2) o «ancianito» (Castrovido, 1925: 1), y que a nuestro entender resultan más propios de un hombre octogenario.

Respecto a los periódicos, la época que le tocó vivir a Moreno Godino, resultó de formación del sector: lenta formación cabría decir, pues como hemos visto durante aquel siglo XIX la profesión periodística como tal se ejerció casi de forma adventicia y con no poco de pasión sacerdotal. Moreno Godino murió en 1907 y aún faltarían unas décadas hasta que comenzara a reglarse la profesión con la escuela promocionada desde *El Debate*. El camino recorrido fue largo y duro: desde aquel Francisco Joaquín Pacheco, que en 1845, intentaba dignificar la escritura periodística clamando por su reconocimiento como género periodístico, pasando por los primeros ensayos que hicieron gala de cierto carácter instructor como los de Sánchez Ortiz (1903) o Rafael Mainar (1907), hasta su profesionalización definitiva, terminada la última Guerra civil; es decir tuvo que pasar una friolera de cien años, para que el periodismo dejara

definitivamente arrinconado su hacer autodidacta y se convertiera en oficio desempeñado por personas que había recibido previamente una formación profesional. Así se entiende que quienes ejercieron en las plantillas por tales años del XIX configuraran todavía toda una turbamulta de políticos, literatos reconocidos, aspirantes bohemios, e, incluso, circunstanciales periodistas de corazón como los *reporters*.

Con respecto a la literatura y su relación con la prensa, fructífera ya desde el siglo XVIII, a medida que fueron transcurriendo las décadas fueron mejorándose los espacios para su divulgación: así desde los faldones o folletines primeros destinados muchas veces a novelas seriadas, pasando por los suplementos culturales que hicieron aparición comediado el siglo, sin olvidar el desarrollo de las revistas ilustradas, donde muchos cuentos hicieron comandita con el arte del grabado, hermanando así las artes y las letras. En definitiva cabe reconocer a la prensa del siglo XIX su irremplazable papel como difusor y divulgador cultural, ya que gracias a este medio se popularizaron los autores nacionales y extranjeros, tanto clásicos como modernos, que fueron configurando el acervo cultural durante varias generaciones. Y visto así se entiende que, pese a los pocos trabajos que de Moreno Godino hemos hallados en volumen, este escritor gozara de tanta popularidad durante varias décadas, dedicándose como se dedicó casi por entero al trabajo literario en revistas y diarios de no poca relevancia.

Respecto a la *Ilustración Artística* que es donde hemos centrado nuestro trabajo, este publicó 67 narraciones cortas allí; su colaboración con la revista barcelonesa abarcó desde 1882 hasta el mismo año de su defunción en 1907. Pareciera que Moreno Godino fuera uno de los últimos vestigios de un estilo de escritor, y de hacer literatura, que había comenzado con los románticos de los años 1830, tales Pedro Madrazo o Eugenio Ochoa; así, amparado bajo el paraguas del oficio literario-periodístico él mismo llegaría a vislumbrar nuevas estéticas como el modernismo, de la cual no parece que mostrara interés alguno, como tampoco los modernistas por su obra, pese a cierta crítica un tanto benevolente de Fernández Bremón, que lo tildaba de haberse anticipado al movimiento (1907: 346). El periodista Ruiz-Ocaña, que estudió la obra de Pardo Bazán en la *Ilustración Artística*, llega a reconocer que este autor es el que en la revista «destaca con mucho [tras Pardo Bazán], por el número de novelitas publicadas» (Ruiz-Ocaña Dueñas, 2004: 550), muy por encima de autores como Ortega Munilla, González y Fernández o Pérez Escrich. También vimos cómo Moreno Godino juega un papel clave en la deriva de la revista barcelonesa ya que fue con su traducción de la novela corta

Toda una juventud de F. Copée (1890) cuando la redacción toma una deriva de «restringir cada vez más el número de novelas cortas de autores españoles» (*Ib.*: 558), razón esta que explica el porqué Moreno Godino publicó hasta siete traducciones de autores franceses entre 1890 y 1891, siendo aquellos años, con diferencia, en los que más trabajó para la *Ilustración* —junto a 1895—.

Respecto al contenido de su obra subrayamos cómo en las historias de Moreno Godino, pese a la predominancia de la temática amorosa y a su cáustico humorismo, prevalece también cierta crítica social; una crítica por otro lado que de ningún modo pretende subvertir el sistema, sino que tiende a servirse de personajes más o menos paradigmáticos para atacar los vicios, los abusos... Por ejemplo en el campo de la religión tiende a criticar la superstición, más propia de un integrismo carlista, pero por otro lado también al descreimiento religioso, por lo que cabe situarlo en una posición intermedia: la de un católico liberal. Y es que el propio Moreno Godino dejó escrita una opinión que desvela su tesis respecto de la función del escritor: «Un escritor, aunque sea un frívolo narrador de viajes, tiene una misión que cumplir; debe atacar los vicios, los abusos, y las ridiculeces para corregirlos» (Moreno Godino, 1868d: 3). Ahora bien, esto no es óbice para hallar tramas donde se pretende la mera evasión, ya sea por lo sentimental (“¡Imposible!”), lo maravilloso (“El emperador y la pastora”), el patetismo (“El carnaval de Casilda”), el humor (“Un forastero en Madrid”); etc. Por lo general todas estas tramas desarrolladas en ambientes reconocibles de España, y cercanas en el tiempo o contemporáneas.

Por otro lado los textos aparecidos en la *Ilustración Artística* —muchos de ellos cabe recordar ya publicados en otros semanarios—, muestran un universo o cosmogonía típica del mundo isabelino, que todavía en las primeras décadas de la Restauración, tras el fracaso de la revolución liberal burguesa, seguía siendo atractivo para gran parte del sector acomodado que aplaudía el régimen canovista: un mundo liberal conservador, incluso neocatólico, del que presuponemos debía participar el lectorado de la *Ilustración*, habida cuenta de tratarse de publicación repartida como «regalo para los señores suscritores de la *Biblioteca Universal Ilustrada*».

Respecto a la cuestión formal de las narraciones, no fue Moreno Godino un innovador en lo que se refiere al orden manteniendo unos rasgos tipo muy en boga entre los escritores de mediados de siglo: narrador que domina absolutamente la trama, el lector como destinatario del relato, predominio de la estructura lineal, y escenas con

predominancia de diálogos (Rodríguez Gutiérrez, 2004: 379). Principalmente la estructura del relato es propensa a largas digresiones y breves o abruptos desenlaces, pero demostrando un estilo ágil lleno de citas y clichés periodísticos. Ahora bien, cabe matizar que tardíamente advertimos cierta tendencia a reducir el relato eliminando digresiones y disminuyendo las generalizaciones para centrarse en la tensión de la peripecia, así lo advertimos en casos tales “El alma en pena” (1904) o “El carnaval de Casilda” (1905), lo que hace que estos cuentos últimos estén más en consonancia con la forma de hacer cuentos de la época.

Por lo que se refiere a la voz narrativa, vimos que tiende por mucho a que el narrador extradiegético-heterodiegético sea absoluto dominador, llegando a confundirse con el propio autor; y es que solo en el caso de “El ramo de margaritas” hallamos un ejemplo donde el narrador extradiegético resulta ser un personaje de la trama. Y en cuanto al discurso las formas más utilizadas son la del discurso narrado y la del discurso citado mediante diálogos como forma principal de mostrar las escenas principales o de mayor tensión narrativa.

Visto lo cual cabría afirmar que fue don Florencio Moreno Godino primordialmente un periodista, que si bien no llegó a alcanzar la excelencia literariamente, no por ello resultó mediocre: es decir fue uno de tantos otros que llenaron y dieron vivo ánimo al conjunto de la sociedad literaria decimonona, porque a fin de cuentas... ¿cuántos escritores de la época alcanzaron realmente la excelencia literaria?

Cabe ya concluir deseando que los resultados de esta investigación vengan a sumarse a la cada vez más bruñida panoplia de los estudios literarios que sobre los raros y olvidados de la literatura han pergeñado algunos investigadores, escritores, periodistas, que les dedican duras jornadas de su vida, jornadas a veces dulces y otras amargas —como no podría ser de otra manera—, pero siempre abordadas con el aplomo suficiente para saberse que llegado al final, el cierre supone un broche de reparo y satisfacción para y por un escritor. Con ello hemos pretendido no solo añadir más datos a la biografía del popular del escritor y periodista madrileño, sino adentrarnos en su poética del cuento a través de la obra de la *Ilustración Artística*, cuyo corpus de más de sesenta textos nos permitía estudiar en detalle algunas de las características temáticas y formales de su narrativa.

Pero sobre todo, con este trabajo aportamos un considerable listado de colaboraciones periodísticas, fruto de una intensa labor de búsqueda, que si bien no

supone la recopilación total del trabajo literario de Moreno Godino, sí que creemos resultará bastante aproximado. Con ello esperamos abrir una senda más expedita para futuras investigaciones, así como algún que otro deseable proyecto de recuperación literaria, porque a fin de cuentas como mejor se puede honrar a un escritor del pasado, y marginado del canon literario, es recuperando su trabajo para el lector contemporáneo.

Y del futuro nuestro... Dios dirá.

FINIS CORONAT OPUS

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1836), “Introducción”, *Semanario Pintoresco Español*, marzo de 1836.

----- (1849a), “[presentación]”, *La Ilustración: Periódico Universal*, 3 de marzo de 1849, p. 1.

----- (1849b), “Lo que es un periódico”, *La Ilustración: Periódico Universal*, 3 de marzo de 1849, p. 3.

----- (1851), “Diversiones públicas”, *Diario Oficial de Avisos*, 27-28 de noviembre de 1851, p. 3.

----- (1852), “Noticias generales”, *La Época*, 19 de septiembre de 1852, p. 4.

----- (1854a), “Diversiones públicas: plaza de toros”, *Diario Oficial de Avisos*, 17 de julio de 1854, p.4

----- (1854b), “45”, *El Enano*, 18 de julio de 1854, p. 3.

----- (1855), “Gacetilla”, *La España*, 26 de junio de 1855, p.4.

----- (1857), “Correo nacional”, *La Corona: periódico liberal*, 13 de diciembre de 1857, p. 1.

----- (1861), “Artista pensionado”, *El Clamor Público*, 21 de diciembre de 1861, p. 4.

----- (1864), “Imposible”, *La Libertad: Periódico Moderado*, 20 de noviembre de 1864, p. 3.

----- (1864b), “Caricatura de Antonio Altadill”, *El Tiburón*, año II, p. 2.

----- (1865), “Gacetilla”, *La Iberia*, 16 de septiembre de 1865, p. 3.

----- (1866), “Catálogo de las obras de Manzano”, *El Arte en España*, nº 5, 1866, p. 147.

----- (1866b), “Teatros”, *Gil Blas*, 18 de noviembre de 1866, p. 4.

----- (1867a), “Cabos sueltos”, *Gil Blas*, 4 de marzo de 1867, p. 3.

----- (1867b) “Asociación de auxilios mutuos de telégrafos”, *Revista de Telégrafos*, 15 de noviembre de 1867, p. 308.

----- (1867c) “Miscelánea”, *El Tesoro*, 16 de diciembre de 1867, p. 7.

- (1868a), “Miércoles 1 por la mañana”, *La Correspondencia de España*, 1 de enero de 1868, p. 2.
- (1868b), “Advertencia”, *Gil Blas*, 12 de enero de 1868, p. 1.
- (1868c) “La prensa española”, *La Nueva Iberia*, 21 de octubre de 1868, pp. 1-2.
- (1868d) “Tercera edición”, *La Correspondencia de España*, 30 de noviembre de 1868, p. 3.
- (1869), [s. t.], *El Juez de Paz: Periódico Liberal de Oposición*, 20 de junio de 1869, p. 1.
- (1870), “Teatros”, *La Iberia*, 20 de abril de 1870, p. 4.
- (1874a), “Tercera edición”, *La Correspondencia de España*, 14 de octubre de 1874, p. 3.
- (1874b), “Tercera edición”, *La Correspondencia de España*, 19 de octubre de 1874, p.2.
- (1882a) “Providencias judiciales”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, p.1.
- (1882b) “Gacetillas. Un encuentro”, *La Crónica Meridional*, 23 de junio de 1882, p. 3.
- (1882c), “Cartera de Madrid”, *El Liberal*, 25 de octubre de 1882, p. 3.
- (1883), “Noticias generales”, *La Época*, 7 de enero de 1883, p. 3.
- (1884), “Anuncios oficiales: Ayuntamiento de Madrid”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 21 de julio de 1884, p.3.
- (1886a), “Noticias generales”, *La Época*, 23 de agosto de 1886, p. 3.
- (1886b), “Las dos bohemias”, *La Iberia*, 26 de agosto de 1886, p.3.
- (1887), “Anuncios oficiales: El Ayuntamiento de Madrid”, *El Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 14 de julio de 1887, p.2.
- (1892), “Teatro Español”, *El Liberal*, 30 de noviembre de 1892, p. 2.
- (1894), “La familia de Ardila”, *El Liberal*, 22 de agosto de 1894, p. 4.
- (1898), “Ateneo: Madrid hace treinta años”, *El Globo*, 5 de febrero de 1898, p. 1.

- (1899), “Publicaciones”, *El Liberal*, 16 de enero de 1899. p. 4.
- (1904a), “Arrollado por un coche: don Florencio Moreno Godino”, *El Liberal*, 7 de abril de 1904, p. 2.
- (1904b) “La prensa ilustrada”, *Blanco y Negro* (1904) 14 de mayo de 1904, pp. 11-13.
- (1904c), “¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?”, *El Gráfico*, 15 de julio de 1904, p. 5.
- (1904d), “¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?”, *El Gráfico*, 20 de julio de 1904, p. 1.
- (1904e) “¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?”, *El Gráfico*, 30 de julio de 1904, p. 1.
- (1906) “Duelo sangriento en Zaragoza: noticias de *El Liberal*”, *La Época*, 9 de octubre de 1906, p. 2.
- (1907a), “Moreno Godino”, *El Imparcial*, 10 de diciembre de 1907, p.1.
- (1907b), “Florencio Moreno Godino”, *El Liberal*, 10 de diciembre de 1907, p.3.
- (1907c), “Floro Moro Godo”, *Las Provincias: Diario de Valencia*, 12 de diciembre de 1907, p. 1.
- (1914a), “Por ahí... manejando la pluma”, *Heraldo Alavés*, 21 de enero de 1914, p.1.
- (1914b) “Balance teatral”, *Mercurio*, Barcelona, 12 de noviembre de 1914, p. 457.
- AA.VV. (1883), *Poetas contemporáneos*, colección Biblioteca Popular Económica, Tomo I, Veracruz-Puebla, librería La Ilustración.
- (1899), *Almanaque de la Ilustración Artística*, 2 de enero de 1899.
- (1967), *Veinticuatro diarios: (Madrid, 1830-1900): artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, Tomo 3, Madrid, Instituto “Miguel de Cervantes”, 1967.
- (1996), *La prensa ilustrada en España: Las ilustraciones 1850-1920*, Montpellier, Université Paul Valéry.
- (2005), *Príncipe de Viana*, nº 234.

- (2011), *Vacaciones en Polonia. 5. Literatura y dinamita*.
- A. (seud.), (1839), “El pez-hombre y El nadador de Liérganes”, *El Semanario Pintoresco Español*, nº 4 de enero de 1839, pp. 30-31.
- A. R. (seud.), (1834), “De la literatura en las mujeres”, *El Correo de las Damas*, 13 de noviembre de 1833, pp. 153-155.
- ACÍN, Ramón y Barreiro, Javier (direc.) (1994), *El Bosque*, nº 10-11, enero-agosto 1994.
- ACOSTA MONTORO, José (1973), *Periodismo y literatura*, 2 tomos, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de (1883), *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2000), “Introducción”, en MACHADO, Manuel (2000), pp. 11-190.
- ALAS, Leopoldo (1893), *Paliques*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.
- (1894), “Palique”, *El Globo*, 10 de febrero de 1894, p. 1.
- (1895), “Los periódicos”, *El Imparcial*, 8 de mayo de 1895, pp. 1-2.
- (1896), *Cuentos morales*, Madrid, La España editorial.
- (1899), “Los periódicos”, *El Español*, 28 de octubre de 1899, p.1.
- ALBUERA GUIRNALDOS, Antonio (1990), “El cesante: análisis de un tipo social del siglo XIX”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 12, pp. 45-66.
- ALMODÓVAR MARTÍN, Miguel Ángel, (2009), *Yantares de cuando la electricidad acabó con las mulas*, Bilbao, Nowtilus.
- ALONSO, Cecilio (1996), “Difusión de las ilustraciones en España” en AA. VV. (1996), pp. 45-54.
- (2006), *Índice de Los Lunes del Imparcial (1874-1933)*, 2. vols., Madrid, Biblioteca Nacional.
- (2010), *Historia de la literatura española: Hacia una literatura nacional*, Madrid, Crítica.

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis y Huerta Calvo, Javier (2000), *Historia de mil y un Juanes (onomástica, literatura y folclore)*, Universidad de Salamanca.
- ALTADILL TEIXIDÓ, Antonio (1866), *Los hijos del trabajo*, Barcelona, Librería Española de López Bernagosi.
- ÁLVAREZ M^a Rosario (2010), “La literatura francesa y de su cultura en la *Ilustración Artística* (1882-1902)”, en GINÉ, Marta et. al. (eds.), *Traducción y cultura: la literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, Bern, Peter Lang, pp. 185-206.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS Joaquín (2004), “Miscelánea y tertulia: El café de Alejandro Moya”, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol 27, pp. 59-74.
- (2008), “Reunirse y conversar: las tertulias del siglo XVIII”, *Ínsula*, nº 738, junio de 2008, pp.7-8.
- (2010), “Panorama general de la novela en la España del siglo XVIII”, en Aurora Egido y José Enrique Laplana (coord.) (2010), pp. 133-160.
- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Jaime (2007), *Emilio Carrere ¿un bohemio?*, Madrid, Renacimiento.
- AMORES, Montserrat (2014), “El buscador de GICES XIX, herramienta digital sobre el cuento español del siglo XIX”, *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro. Janus*, Anexo 1, pp. 79-85.
- AMORES, Montserrat y Amores, María Jesús (2004), “El cuento folclórico al servicio de la moral en el *Semanario Pintoresco Español*”, *Castilla Estudios de Literatura*, pp. 458-480.
- (2016), *La narrativa breve en el Semanario Pintoresco Español (1836-1857)*, Barcelona, GICES XIX.
- AMORES, Montserrat y Martín, Rebeca (eds.) (2008), *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- AMORÓS, Andrés (1972), *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»*, Madrid, Castalia.
- (1989), “Introducción”, *Pepita Jiménez*, Madrid, Espasa/Calpe, pp. 9-37.
- ANGULO EJEJA, María y Rodríguez Rodríguez, Jorge (2009), en SABÉS TURMO, Fernando y Verón Lassa, José Juan (coord.), pp. 26-37.

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1959), *El cuento español*, Buenos Aires, Editorial Columba.
- (2007), *Teoría y técnica del cuento*, [1979], Barcelona, Ariel.
- ARAUJO, Fernando (1905), “La vida literaria en España”, *La España Moderna*, nº 193, febrero de 1905, pp. 163-166.
- ARENAL, Concepción (1880), *La cuestión social: cartas a un obrero y a un señor*, 2. Vols. Ávila, Impr. de la Propaganda Literaria.
- ARDILA, Joaquín (1873), “Una carta”, *El Periódico para Todos*, 21 de enero de 1873, p. 15.
- ARCO BRAVO, Miguel Ángel del (2013), “Periodismo y bohemia”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 19, nº 2, pp. 943-960.
- (2017), *Cronistas bohemios*, Barcelona, Taurus.
- ARNAO, Antonio (1859), “Teatros”, *El Correo de la Moda: Álbum de Señoritas*, 31 de mayo de 1859, pp. 158-159.
- ARPA Y LÓPEZ, Salvador (1878) *Compendio de Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*, Cádiz, Imprenta y Litografía de la Revista Médica de D. Federico Joly.
- ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis y SIRVENT RAMOS, Ángeles (coord.) (2006), *Espacio y texto en la cultura francesa*, Universidad de Alicante.
- AYALA ARACIL, M^a de los Ángeles (2001), “Una docena de cuentos, Primera recopilación de cuentos de Narciso Campillo y Correa”, en PONT, Jaume (ed.) (2001), pp. 133-148.
- AZNAR SOLER, Manuel (1979), “Bohemia y burguesía en la literatura finisecular”, en RICO, Francisco (coord.) (1979), *Historia y crítica de la literatura española: Modernismo y 98*, Vol. 6, Tomo 1, Madrid, Crítica, pp. 75-82.
- (1993), “Modernismo y Bohemia”, en Alonso Zamora Vicente (coord.) (1993), pp. 51-88.
- (1994), “Valle Inclán y la bohemia”, en Ramón Acín y Javier Barreiro (direc.) (1994), pp. 5-12.
- AZORÍN (seud.): véase MARTÍNEZ RUIZ, José.
- BALCELLS, José María (1979), “Explicación de *El Pastor Clasiquino* de Espronceda”, *Revista Monteagudo*, nº 67, pp. 5-11.

- BALZAC, Honoré de (1991), *Ilusiones perdidas* [1837-1843], Barcelona, Ediciones B.
- BAUDELAIRE, Charles (1995), *El pintor de la vida moderna* [1863], edición de Antonio Pizza y Daniel Aragó, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- BARRANTES, Pedro (1904), “Henri Cornuti”, *El País*, 24 de octubre de 1904, p. 1.
- BARK, Ernesto (1999), *La santa Bohemia y otros artículos*, Madrid, Celeste.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2011), *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1947), “Los imprecisos límites del cuento”, *Revista de la Universidad de Oviedo* (enero-abril de 1947), pp. 27-40.
- (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1988), *Qué es la novela/ Qué es el cuento*, Universidad de Murcia.
- (1992), *El cuento español: del romanticismo al realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BAL, Mieke (2019), *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BAROJA, Pío (2011), *Aurora roja* [1904], Madrid, Cátedra.
- (1917), *Nuevo tablado de Arlequín*, Madrid, Caro Raggio.
- (1997), *Desde la última vuelta del camino I: Memorias* [1945], en *Obras completas I*, edición de José-Carlos Mainer, Barcelona, Círculo de Lectores.
- BAROJA, Ricardo (1989) *Gente del 98/ Arte cine y literatura* [1952], Madrid, Cátedra.
- BARTHES, Roland (1974) “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Eliseo Verón (dir.) (1974), pp. 9-43.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1870), “Madrid Moderno: techo pintado por el señor Vallejo, con ornamentación de lo Sres. Ferry y Busato”, *La Ilustración de Madrid*, 27 de junio de 1870, pp. 15-16.
- BENJAMIN, Walter (2002), “Charles Baudelaire: un lírico en la época del altocapitalismo”, *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada Editores, pp. 90-301.

- (2013), *París*, Madrid, editorial Casimiro.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1992), *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra.
- (1995), “El cuento como género literario”, en Peter Fröhlicher, Peter y Georges Güntert (eds.) (1995), pp. 15-31.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio (2007), “Eulogio Florentino Sanz: biografía, semblanza y catálogo de obras”, *Revista de Estudios Literarios Especulo*, nº 37, noviembre de 2007, Universidad Complutense de Madrid, [<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/euflsanz.html>] Fecha de consulta 18 de agosto de 2015.
- BESSES, Luis (s.a.), *Diccionario de argot español o lenguaje jergal gitano, delincuente profesional y popular*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler.
- BLANCO ASENJO, Ricardo (1888), «Reportерismo», *La Ilustración Ibérica*, 25 de febrero de 1888, p. 122.
- BLANCO GARCÍA, Francisco (1903), *La literatura española en el siglo XIX*, vol II, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos.
- BLAS VEGA, José (1994), “La novela corta erótica española: noticias bibliográficas”, en Ramón Acín y Javier Barreiro (direc.) (1994), pp. 35-45.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1919), *La horda* [1905], Valencia, Editorial Prometeo.
- BLASCO SOLER, Eusebio (dir.) (1873a), *Madrid por dentro y por fuera: guía para forasteros*, Madrid, J. C. Cebrián.
- (1873b), “Roberto Robert”, *La Ilustración Española y Americana*, 1 de mayo de 1873, p. 6.
- (1886), *Mis contemporáneos: semblanzas varias*, Madrid, Francisco Álvarez.
- (1904), *Obras completas: Memorias íntimas*, vol. 4, Madrid, ed. Leopoldo Martínez.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.
- BÖHL DE FABER, Cecilia (1856), *Con mal o con bien a los tuyos te ten: relación*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado
- (2010), *Obras escogidas*, ed. de Mercedes Comellas, Madrid, Fundación José Manuel Lara.

- BOSCH CARRERA, M^a Dolores (1990), “Aproximación a los hombres del periodismo español en el siglo XVIII”, *Estudios de Historia Social*, nº 52-53, pp. 65-72.
- BOTREL, Jean-François (2001), “Imágenes sin fronteras: el comercio europeo de las ilustraciones”, en Borja Rodríguez y Raquel Gutiérrez (2011), pp. 129-144.
- BREMÓN, Leopoldo (1873), “Actualidades”, *El Viagero Ilustrado Hispano-Americano*, 1 de julio de 1879, p. 1-2.
- BUENO, Manuel (1915), “El periodista”, *España: semanario de la vida nacional*, 29 de julio de 1915, p. 5.
- (1923), “Días de bohemia”, *La Pluma* nº 32, nº extraordinario, enero de 1923, p. 43.
- BONET, Carmelo M. (1953), *Escuelas literarias*, Buenos Aires, Editorial Columa.
- BONET CORREA, Antonio (2012), *Los cafés históricos*, Madrid, Cátedra.
- BORBÓN, Eulalia de (1997), *Doña Eulalia de Borbón Infanta de España: Memorias [1931]*, Madrid, Castalia-Instituto de la mujer.
- BÓVEDA, Xavier (1917) *Epistolario romántico y espiritual. Rosario lírico y otros poemas*, Orense, Impr. de La Región.
- CABALLERO AUDAZ, El, (seud.): véase CARRETERO NOVILLO, José María.
- CALVO CARILLA, José Luis (2008), *El sueño sostenible: estudios sobre la utopía en España*, Madrid, Marcial Pons.
- CAMBRONERO, Carlos (s.a.), *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, Ed. La España Moderna.
- (1972), *Isabel II [1913]*, Madrid, Círculo de amigos de la Historia.
- CAMBA, Julio (1961), “¡Tiempos aquellos! La bohemia”, *ABC*, 18 de junio de 1961, p. 5.
- (2014) «¡Oh, justo, sutil y poderoso veneno!»: *Los escritos de la anarquía (1901-1907)*, edición de Julián Lacalle, La Rioja, Pepitas de calabaza.
- CAMPILLO Y CORREA, Narciso (1872), *Retórica y poética o literatura preceptiva*, Madrid, Imprenta de Segundo Martínez.
- CAMPOS, Jorge (1976) “Julio Nombela, un publicista de antaño”, en Julio Nombela (1976), pp. 7-16.

- CÁNOVAS, Germán (2008), “El marco narrativo en las leyendas de Víctor Balaguer”, en AMORES, Montserrat y Martín, Rebeca (eds.) (2008), pp. 79-90.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1982) *La novela de un literato*, volumen I. Madrid: Alianza Editorial.
- (1998), “La bohemia en la Literatura” [1924], en José Esteban y Anthony N. Zahareas (eds.), pp 133-155.
- (2002), *Bohemia:(Novela póstuma)*, edición de Rafael M. Cansinos, Madrid, Fundación Archivo Rafael Cansinos-Assens.
- (2010), *La huelga de los poetas* [1921], Madrid, Arca.
- CANTAVELLA, Juan y SERRANO, José F. (compiladores) (2004), *Redacción para periodistas: informar e interpretar*, Barcelona Ariel.
- (2013), *Reivindicación del buen hacer periodístico*, Madrid, Universidad CEU San Pablo.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (1998), “La apuesta por el relato breve: algunas preferencias de los lectores dieciochescos”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 6, pp. 41-49.
- (2002), “El cuento en el siglo XVIII: una propuesta para el rescate y estudio de un género olvidado”, *Cuadernos dieciochistas*, nº 3, pp. 113-132.
- (2008), *El cuento en el siglo XVIII*, Madrid, Cátedra.
- CARBALLO BARRAL, Borja (2011), “El perfil profesional de la población madrileña entre 1860 y 1900”, en Arantza Pareja (ed.), *El capital humano en el mundo urbano. Experiencias desde los padrones municipales (1850-1930)*. Bilbao, UPV, pp. 69-93.
- CARNERO, Guillermo (coord.) (1997), *Historia de la literatura española*, T. 8. Madrid, Espasa-Calpe.
- CARO, Elme Marie (1893), “El fin de la bohemia. Influencias literarias de la Commune”, *La España Moderna*, nº 57, septiembre de 1893, pp. 142-167.
- CARRERE, Emilio (1918), *La copa de Verlaine*, Madrid, Fortanet.
- (2008), *El reino de la calderilla*, Madrid, Valdemar.
- CARRETERO NOVILLO, José María (1915), “Nuestras visitas: Emilio Carrere”, *La Esfera*, nº 101, 4 de diciembre de 1915.

- CASARES RODICIO, Emilio (1996-1997), “Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Volumen 2 y 3, 1996-97, pp. 73-118.
- CASAS Y GÓMEZ DE ANDINO, Hipólito (1880), *Retórica y poética o Literatura preceptiva*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián (coord.) (1852), *Glorias de Azara*, vol. I, Madrid, Imprenta de D. B. González.
- CASTILLO LÓPEZ, Pelayo (1866), *Los treinta mil del pico: juguete cómico en un acto y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- (1868), *Un diputado de antaño: juguete cómico en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez
- (1870), *Un año después (segunda parte de El que nace para ochavo): juguete en un acto, original y en verso*, Madrid, establecimiento tipográfico de Julián Peña.
- (1870), *El diable en capa de sant: juguete cómico bilingue en un acto y en verso*, Valencia, La Edetana Galería Teatral fundada en Valencia por al Sociedad de Autores Dramáticos.
- (1897), *El que nace para ochavo: proverbio en un acto y en verso* [1867], 7ª edición, Madrid, Sucesores de Rodríguez y Odriózola.
- (1910), *Marzo y agosto: juguete en un acto y en verso*, [1872], Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- CASTRO Y SERRANO (1874), “El periódico”, *Los Lunes del Imparcial*, 27 de abril de 1874, p. 1.
- CASTRO ZAPATA, Isabel María (2011), “La construcción femenina en el periodo isabelino: Las imágenes del ángel del hogar”, en Borja Rodríguez y Raquel Gutiérrez (eds.) (2011), pp. 169-184.
- CASTROVIDO, Roberto (1925), “El chaleco de Teófilo Gautier”, *La Voz*, 2 de enero de 1925, p. 1.
- CAVIA, Mariano de (1907), “Actualidad”, *El Imparcial*, 11 de diciembre de 1907, p. 1.
- CAZALS, Frederic-August (1896), *Paul Verlaine: Ses Portraits*, Paris, Biliothèque de L' Association.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1918), *Historia de la Lengua y Literatura castellana*, tomo VIII, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

- CEPEDA CALZADA, Pablo (1985), “Discurso de la inauguración del curso de la Institución Tello Téllez de Meneses”, en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº. 52, 1985, pp. 5-123.
- CERVANTES, Miguel (2004), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [1605], Madrid, Biblioteca IV Centenario.
- (2005), *Novelas ejemplares I* [1613], edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra.
- CIGES APARICIO, Manuel (ca. 1920), *El libro de la decadencia: Del periódico y de la política* [1907], Madrid, Editorial Mundo Latino.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- CIRLOT, Victoria (2016), *Hadas: lo maravilloso femenino*, Ciclos de conferencias Fundación Juan March, 9 de febrero de 2016. [<https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100655&l=1>] Fecha de consulta 20 de diciembre de 2019.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus.
- CHEVALIER, Máxime (1985), “Luis Coloma y el cuento folklórico”, en *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, Volumen 23, pp. 229-246.
- CHILLÓN, Albert (1999), *Literatura y periodismo: Una tradición de relaciones promiscuas*, Universidad Autónoma de Barcelona.
- CHUMILLAS, Isabel R. (2002), *Vivir de las rentas: el negocio del inquilinato en el Madrid de la Restauración*, Madrid, Catarata.
- CLARÍN (seud.): véase ALAS, Leopoldo.
- CRESPELLE, Jean-Paul (1983), *En el Montmartre de Picasso*, Barcelona, Argos-Vergara.
- COMELLAS, Mercedes (2010), “Introducción”, en Cecilia Böhl de Faber (2010), pp. IX-XCV.
- CORDERO AVILÉS, Rafael (2018), *Periodismo y periodistas republicanos en el Madrid de la Guerra Civil (1936-1939)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense. [<https://eprints.ucm.es/46417/>] Fecha de consulta 22 de septiembre de 2019.

- CORNUTY, Henry (1899), “A un indiferente”, *Revista Nueva*, volumen I, 15 de febrero a 5 de agosto de 1999, p. 210.
- CORREOSO RÓDENAS, Juan Manuel (2019), “La edición perdida de *Wieland* en España (ca. 1818)”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 29, diciembre de 2019, pp. 609-628.
- CUENCA, Luis Alberto, (2010), “Espuma de champaña, fuego de virutas”, *Ínsula*, 2010, nº 766, p. 19.
- CUESTA Y DÍAZ, JUAN (edit.) (1903), *Colección de Frases y refranes en acción*, Madrid, Librería Editorial de Bailly-Baillière e Hijos.
- CUESTA CKERNER, Juan (1868), *Extracto de las enfermedades de las mujeres*, Madrid, Imprenta a cargo de Tomás Alonso.
- D. M. (1897), “El Carabanchel Bajo”, *El Liberal*, 9 de septiembre de 1897, p.1.
- DARÍO, Rubén (1925), “El periodista y su mérito literario”, *Impresiones y sensaciones, Obras Completas*, Volumen XII, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, pp. 219-220.
- DAVAMESK (2011), “La bohemia refractaria”, en AA.VV. (2011), pp. 178-191.
- DÍAZ Y PÉREZ, Nicolas (1895): “El maestro Soler: estudio historiográfico musical”, en *El Album Ibero-Americano*, 14 de octubre de 1895, p. 453.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO (1972), *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Col. Austral, Espasa-Calpe.
- DICENTA, Joaquín (1892), *Tinta Negra*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- DÍAZ Y PÉREZ, Nicolas, (1895), “El maestro Soler: estudio historiográfico musical”, *El Album Ibero-Americano*, 14 de octubre de 1895, p. 449, 452-453.
- DÍEZ DE BALDEÓN, Clementina (1986), “Barrios obreros en el Madrid del siglo XIX: ¿Solución o amenaza para el orden burgués”, en OTERO Carvajal, Luis E. y Bahamonde, Ángel (eds.), pp. 117-134.
- DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia (2006), “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”, *Anuario Musical*, nº 61. Enero-diciembre 2006.
- DOMÍNGUEZ, María Alicia (1969), *Qué es la fábula*, Buenos Aires, Editorial Columba.
- DON CÁNDIDO (seud.): véase TODO Y HERRERO, Mariano del.

- DOWLING, John (1980), “El anti-Don Juan de Ventura de la Vega”, en Rugg, Evelyn y Gordon, Alan M. (coords.), *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, pp. 215-218.
- DURÁN, Agustín (1828), *Discurso*, Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía.
- EGIDO, Aurora y Laplana Gil, José Enrique (coord.) (2010), *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico.
- ENCINA CORTIJO, María (1995), “La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)”, *La música española en el siglo XIX*, Univ. de Oviedo, Servicio de Publicaciones, pp. 161-194.
- ERIAS MARTÍNEZ, ALFREDO (2009), “El hombre que vomita ramas (*green man* u hombre verde, Santiago el Verde...), y algunas figuras de resucitados de la Galicia Medieval: reflexiones a partir de algunos casos”, *Anuario Brigantino*, nº 32, pp. 285-308.
- ESPASA-CALPE (1926, 1927), *Enciclopedia Ilustrada Europea-Americana*, Tomos 51, 54, Bilbao, Espasa-Calpe.
- ESPASA, Hijos de J. (1908, 1918, 1923, 1926) *Enciclopedia Ilustrada Europea-Americana*, Tomos 4, 36, 20, 28, Barcelona, Hijos de J. Espasa.
- ESPINA, Antonio (1995), *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza.
- ESPRONCEDA, José de (1841), *El Iris: Semanario Enciclopédico*, volumen I, (febrero- noviembre), p. 75.
- ESTEBAN, José (2004), *La Generación del 98 en sus anécdotas*, Madrid, Renacimiento.
- ESTEBAN, José y Zahareas, Anthony N. (1998), *Los proletarios del arte*, Madrid, Ed. Celeste.
- (2004), *Contra el canon: los bohemios de España (1880-1920)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2015), *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza editorial.
- EZAMA GIL, M^a Ángeles (1988), “La ilustración de los relatos breves en la revista La Vida Galante”, *Boletín del Museo del Instituto Camón Aznar*, nº XXXV, pp. 73-95.

- (1992), *El cuento de la prensa y otros cuentos*, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (1995), “El relato breve en las preceptivas decimonónicas españolas”, *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, Tomo VIII, pp. 41-51.
- (1997), “El cuento hasta 1864”, en Guillermo Carnero (coord.) (1997) pp. 738-747.
- (1998a), “El cuento entre 1864 y el fin de siglo”, en Leonardo Romero (coord.) (1998), pp. 700-712.
- (1998b), “La narrativa breve en el fin de siglo”, *Ínsula*, nº 614, febrero de 1998, pp. 18-20.
- (2008), “Los salones de la Infanta Eulalia”, *Ínsula* nº 738, junio de 2008, pp. 16-18.
- (2011), “Un proyecto editorial de artista: Las colecciones Klong (1893-1901)”, en Borja Rodríguez y Raquel Gutiérrez (ed.). (2011), pp. 227-242.
- (2012), “La condesa de Vilches, algo más que un retrato: *salonnière*, actriz y mujer de letras”, en Gutiérrez Sebastián, Raquel y Rodríguez Gutiérrez, Borja (eds.), *Individuo y sociedad en la literatura del siglo XIX*, Santander, Tremontorio Ediciones, pp. 281-298.
- (2013), “La vida en París: 1872-1905”, en GINÉ, Marta, et al. (eds.), *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana: 1869-1905*. Bern, Peter Lang, pp. 317-341.
- (2014), “Primeros datos sobre la presencia del reportero en la prensa española”, *Anales de Literatura Española*, nº 26, pp. 167-186.
- FACI BALLABRIGA, Mariano A. (2010), *Mariano de Cavia y Lac: Periodista zaragozano*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972), *La novela por entregas: 1840-1900*, Madrid, Taurus.
- FERRI COLL, José María (2011) “Las ilustraciones de *El Artista* y la idea de lo romántico en la década de 1830”, en Borja Rodríguez y Raquel Gutiérrez (eds.) (2011), pp. 243-250.
- FERNÁN CABALLERO (seud.): véase BÖHL DE FABER, Cecilia.

- FERNÁNDEZ, Pura (1995), *Eduardo López Bago y el naturalismo radical: La novela y el marco literario del siglo XIX*, Ámsterdam, Rodopi.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, José (1880), “Crónica general”, *La Ilustración Española y Americana*, 22 de enero de 1880, p. 42.
- (1887), “Crónica general”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de marzo de 1887, p. 16.
- (1907), “Crónica general”, *La Ilustración Española y Americana*, 15 de diciembre de 1907, p. 346.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro (1888), “Enrique Pérez Escrich”, *La Ilustración Ibérica*, 21 de enero de 1888, p. 34.
- (1898), *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del señor D. Isidoro Fernández Flórez el día 13 de noviembre de 1898*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de *El Liberal*.
- (1900), “El collar”, *Blanco y Negro*, 22 de septiembre de 1900, p. 6.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ángel Raimundo (2005), “Tres escritores navarros y su contribución al Género Chico de finales del siglo XIX”, en AA.VV. (2005), pp. 273-299.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (1990), “Estudio de la *Tertulia de aldea*”, *Estudios de Historia Social*, nº 52-53, pp. 181-194.
- FERNÁNDEZ Y NAVARRETE, Eustaquio (1845), “F. Diego González: artículo I”, *Semanario Pintoresco Español*, 7 de diciembre de 1845, pp. 386-387.
- FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco (1899), “Veladas teatrales”, *La Época*, 3 de octubre de 1899, pp. 1-2.
- FERNANFLOR: (seud.) véase FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro
- FLORES GARCÍA, Francisco (1907), “Recuerdos de antaño: uno de los últimos”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de mayo de 1907, pp. 275, 278-279.
- FLORIDOR (Seud.): véase GABALDÓN, Luis.
- FREIRE, A. María (2002), “Salones y teatros de la sociedad en el siglo XIX” en Joaquín Álvarez Barrientos (2002), *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 147-160.
- FRÍAS (1882), “París”, *El Imparcial*, 15 de mayo de 1882, p. 4.

- FRÖHLICHER, Peter (1995), “Teoría del cuento”, en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.) (1995), pp. 32-45.
- FRÖHLICHER, Peter y GÜNTERT, Georges (1995), *Teoría e interpretación del cuento*, Suiza, Peter Lang.
- FOX, Edward Inman (1965), “El anarquismo de José Martínez Ruiz (Azorín)”, *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Massachusetts, 1967, pp. 327-330.
- FUENTES, Víctor (ed.) (1999), *Poesía bohemia española: antología de temas y figuras*, Madrid, Celeste ediciones.
- FUERTES ARBOIX, Mónica (2010), *La sátira política en "Fray Gerundio" (1837-1842) de Modesto Lafuente*, Tesis doctoral, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, [www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf0d6] Fecha de consulta 19 de mayo de 2020.
- (2011), *Los grabados satíricos en El Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente*, en RODRÍGUEZ, Borja y Gutiérrez, Raquel (eds.) (2011), pp. 269-278.
- FUSI, Juan Pablo y Palafox, Jordi (2003), *España (1808-1996): El desafío de la modernidad*, Barcelona, Espasa-Calpe.
- GABALDÓN, Luis (1913), “Crónica de la semana”, *El Teatro: Suplemento del ABC*, 26 de abril de 1913, p. 3.
- GASCÓN (1913), “El último bohemio al director de la revista X: monólogo expresivo”, *Hojas selectas*, nº 133, enero de 1913, p. 231.
- GAUTIER, Théophile (2015), *Retrato de Balzac* [1858], s. l., ed. Titivillus.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio (2006), *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*, Madrid, Fundación de la Zarzuela/ Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- GENER, Pompeyo (1900), “Recuerdos calurosos”, *Pèl & Ploma*, 1 de agosto de 1900, pp. 9-10.
- GENETTE, Gérard (1974), “Fronteras del relato”, en VERÓN, Eliseo, (1974), pp. 193-208.
- (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra
- (2006), *Metalepsis: de la figura a la ficción*, Barcelona, Reverso Ediciones.

- GIL DE LINARES, Fermín, (1833), “Hago saber”, *Diario de Avisos de Madrid*, 31 de octubre de 1833, pp. 1275-1276.
- GIMÉNEZ CARO, María Isabel (2002-2003), “*El frac azul: las memorias de un joven flaco llamado Pérez Escrich*”, *Siglo diecinueve* nº 8-9, pp. 163-175.
- GONZÁLEZ GIL, Juan Carlos (2004), “La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia al periodismo interpretativo”. *Global Media Journal*, México, pp. 26-39.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro (1967), *Historia del periodismo español: desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el Destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editora Nacional.
- (1971), *Historia del periodismo español: De la Revolución de Septiembre al desastre colonial*, Madrid, Editora Nacional.
- (1974), *Historia del periodismo español: De las guerras coloniales a la Dictadura*, Madrid, Editora Nacional.
- GÓMEZ, Valentín (1886), “Los últimos bohemios”, *La Ilustración Católica*, 15 de septiembre de 1886, pp. 310-311.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1841), “En la traslación de los restos de Napoleón a París”, *Revista de Madrid*, Tomo I, pp. 280-282.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo (1998), “Poesía y bohemia” [1929], en José Esteban y Anthony N. Zahareas, Anthony N. (eds.) (1998), pp. 156-157.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1899), “Día por día, notas parisienses por E. Gómez Carrillo”, *La Vida Literaria*, nº 5, 4 de febrero de 1899, pp. 90-91.
- (1974), *Treinta años de mi vida* [1918], Madrid, Ministerio de Educación.
- (1993), *La vida parisiense*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2007), *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal.
- GOROSTIZA Y CEPEDA, Manuel Eduardo (1822), *Galería en miniatura de los más célebres periodistas, folletistas y articulistas de Madrid*, Madrid, Imprenta de D. Eusebio Alvarez.
- GRANÉS Y ROMÁN, Salvador María (1879), *Calabazas y cabezas: semblanzas de personajes, personas y personillas [...]*, Madrid, M. Romero Impresor.
- GÜELL Y RENTÉ, Juan (1859), *Últimos cantos*, Madrid, Imprenta de J. A. García.

- GUEREÑA, Jean-Louis (2000), “La producción erótica española en los siglos XIX y XX”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, vol. 2., Madrid, Castalia, pp. 195-202.
- GUTIÉRREZ ABASCAL, José (1892), “Madrid”, *La Ilustración Ibérica*, 10 de diciembre de 1892, p. 786.
- (1904), “Trasnochadores”, *El Gráfico*, 8 de octubre de 1904, p.1.
- (1923), “Los lectores de periódicos”, en PÉREZ MATEOS, León (Coord.) (1923), pp. 61-68.
- GUTIÉRREZ BARAJAS, M^a José (2009), *Emilio Carrere, escritor de novelas*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad de Alcalá. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/emilio-carrere-escritor-de-novelas/>] fecha de consulta 12 de agosto de 2015.
- GUTIÉRREZ GAMERO, Emilio (1926) “La España de ayer”, *La Libertad*, 19 de septiembre de 1926, p. 3.
- (1933), “La España de ayer”, *La Libertad*, 30 de noviembre de 1933, p. 5.
- HÁMLET GÓMEZ (seud.): véase SÁNCHEZ RUIZ, Antonio.
- HARO DE SAN MATEO, M^a Verónica (2011), “El estudio del periodismo taurino: revisión y actualización bibliográfica”, *Doxa Comunicación* nº 13, 9 de julio de 2011, pp. 43-65.
- HARTZENBUSCH, J. E. (1847), “Crónica dramática”, *Revista de España de Indias y del Extranjero*, pp. 179-191.
- (1850), *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Imprenta M. Rivadeneyra. (Biblioteca de Autores Españoles, tomo IV)
- (1904) *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes, nombres verdaderos apuntes recogidos y coleccionados por Maxiriarth, ed. corregida y aumentada* [1892], Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- HAUSER, Arnold (1969) *Historia social de la literatura y el arte*, volumen III. Madrid, Guadarrama.
- HERRERA, Ernesto, (1931), *Su majestad el hambre: cuentos brutales*, Montevideo, Claudio García Editor.
- HERRERO GIL, Marta (2013), *Las drogas en el imaginario de los modernistas hispanoamericanos: conciencia de separación y búsqueda de la unidad*, Tesis

doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
[<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=98544>] Fecha de consulta 22 de enero de 2019.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro (1994), *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica.

HURTADO, M^a de los Hitos (2009), “Introducción”, en *Cuentos del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Juvenil Edaf, pp. 9-22.

Hombre del Extrarradio, El (1904), “Trasnochadores”, *El Gráfico*, 8 de octubre de 1904, p. 1.

----- (1912), “Divagaciones: el Parnasillo y sus derivados”, *La Correspondencia Militar*, 20 de julio de 1912, p.1.

----- (1921), “Cátedras de ensueño y vida”, *Los Lunes de El Imparcial*, 23 de enero de 1921, p. 3.

----- (1934), “El último bohemio”, *La Voz*, 30 de abril de 1934, p. 6.

INZA, Eduardo (1868), “Epigrama”, *El Imparcial: Diario Liberal de la Mañana*, 6 de mayo de 1868, p. 4.

ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca (1899), *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Universidad de Sevilla.

ISLA GARCÍA, Virginia (2014), *La representación del artista como creador en la narrativa española peninsular del romanticismo al modernismo*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. [<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4986>] Fecha de consulta 31 de enero de 2018.

JAGOE, Catherine, et al. (eds.) (1998), *La mujer en los discursos de género*, Barcelona, Icaria-Antrazyt.

----- (1998a), “La misión de la mujer”, en JAGOE Catherine, et al. (eds.) 1998, pp. 13-53.

----- (1998b), “La enseñanza femenina en la España decimonónica”, en JAGOE, Catherine, et al. (eds.), 1998, pp. 105-145.

JEREZ PERCHET, Augusto, (1903), *Tratado de periodismo*, Granada, El defensor de Granada.

JUAN ARBÓ, Sebastián (1963), *Pío Baroja y su tiempo*, Madrid, Planeta.

JUTGLAR, Antoni (1969), *Ideologías y clases en la España contemporánea*, 2 Volúmenes, Madrid, Cuadernos para el diálogo.

KASABAL (seud.): véase GUTIÉRREZ ABASCAL, José.

KLIBBE, Lawrence Hadfield (1977), “*Fernán Caballero* y las fortunas literarias de Edgard Allan Poe en España”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, pp. 527-536.

KRISTEVA, Julia (1979), “La productividad llamada texto” [1970], en VERÓN, Eliseo (1979), *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 63-93.

LABRUNIE, Gerard de (1943) *La bohemia galante* [1853], editorial Nova.

LACALLE, Julián (2014), “Aquellos maravillosos años”, en Julio Camba (2014), pp. 17-42.

LECUYER, Marie Claude y Villapadierna, Maryse (1995), “Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española”, en MAGNIEN, Brigitte (ed.), *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela: (el ejemplo de Timoteo Orbe)*, Barcelona, Anthropos, pp. 15-45.

LEÓN Y OLALLA, Félix de (1908), “Curros”, *El Heraldo de Aranjuez*, 14 de marzo de 1908.

León Roch (seud.): véase PÉREZ MATEOS, Francisco.

LIDA, Clara Eugenia (1970), “Literatura anarquista y anarquismo literario”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* nº XIX, 1970, pp. 360-381.

LISSORGUES, Yvan (1988), “Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX”, en LISSORGUES Yvan (coord.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 237-256.

----- (2009), “Los suplementos literarios de *El Día*: (1881-1886): una voluntad de regeneracionismo (o de regeneración) cultural”, en SERRANO Javier y Juan, Amparo de (coord.), *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 63-86.

LISTA, Alberto (1836), *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo Científico Literario y Artístico*, Madrid, Imprenta de don Nicolás Arias.

LITVAK, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.

- (1980), *Latinos y anglosajones: orígenes de una polémica*, Zaragoza, Puvill editor.
- (2001), *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- LLERA ESTEBAN, Luis de (1996), “Tertulias románticas y modernistas en el Madrid castizo”, *Romanticismo 6: actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de marzo de 1996). El costumbrismo romántico*, pp. 213-221.
- LLOMBART, Constantino (1886a), “Los hijos de Castellón: Don Pelayo del Castillo”, *Castalia: Semanario Ilustrado*, 29 de agosto de 1886, pp. 42-43.
- (1886b), “Los hijos de Castellón: Don Pelayo del Castillo”, *Castalia: Semanario Ilustrado*, 5 de septiembre de 1886, pp. 49-50.
- (1886c), “Los hijos de Castellón: Don Pelayo del Castillo”, *Castalia: Semanario Ilustrado*, 12 de septiembre de 1886, pp. 59-60.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (1967), *Moral y sociedad: la moral social española en el siglo XIX*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- LÓPEZ MONDEJAR, PUBLIO (2014), *El rostro de las letras: escritores y fotógrafos en España, desde el romanticismo hasta la generación de 1914*, Madrid, Comunidad de Madrid *et alii*.
- LÓPEZ NÚÑEZ, Juan (1912), “Divagaciones: el Parnasillo y su derivado”, *La Correspondencia Militar*, 20 de julio de 1912, p.1.
- (1925), “Figuras de otro tiempo: historia de una traducción”, *La Libertad*, 22 de enero de 1925, p. 5.
- , (1928a), “De la vida bohemia: Una fábrica de novelas y comedias”, *La Voz*, 8 de octubre de 1928, p. 8.
- , (1928b), “El novelista de las familias: Enrique Pérez Escrich”, *La Voz*, 13 de diciembre de 1928, p. 8.
- , (1934), “El último bohemio”, *La Voz*, 30 de abril de 1934, p. 6.
- LÓPEZ PAN, (2006), “Periodismo literario. Una aproximación desde la Periodística”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A., García Tejera, M. C. (eds.) (et.al.) (2006), *Retórica, literatura y periodismo: Actas del V seminario Emilio Castelar*, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, pp. 223-236.

- LÓPEZ PINILLOS, José (1904), “El hambre de los periodistas”, *Alma Española*, 31 de enero de 1904, p. 5.
- (1908), “Apunte del día: los últimos bohemios”, *Heraldo de Madrid*, 6 de mayo de 1908, p. 1.
- LÓPEZ SANZ, Genoveva Elvira (2002), *Relato breve de ficción en la prensa de Madrid, (1838-1842)*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense [<https://eprints.ucm.es/4665/>] Fecha de consulta 30 de junio de 2019.
- LUCEÑO, Tomás (1900), “Fernández y González y su taquígrafo”, *Gente Vieja*, 21 de diciembre de 1900, p. 5.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2007), “Escenas de la vida bohemia: una aproximación a la creatividad amorosa del «submundo» urbano”, *Dossiers Feministes*, volumen 10, 2007, pp. 23-50.
- (2009), *La otra cara de la bohemia: entre la subversión y la resignación*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- LUIS ALFONSO (1879), “El Director de *El Fígaro*, Hipólito de Villemessant”, *La Ilustración Española y Americana*, 30 de abril de 1879, pp. 291-295.
- LUSTONÓ, Eduardo (1899), “Los que fueron: Matilde Díez”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de febrero de 1899, pp. 74-75.
- (1901), “El murciélago alevoso”, *Gente Vieja*, 12 de febrero de 1901, p. 5.
- (1905), “Un día (o una fecha gloriosa): Pedro Antonio de Alarcón” *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1905, p. 331.
- MACHADO, Manuel (2000), *Impresiones. El modernismo: artículos, crónicas y reseñas 1899-1909*, edición de Rafael Alarcón Sierra, Valencia, Pre-Textos.
- MADRID SANTOS, Francisco (1989), *La prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde la I Internacional hasta el final de la Guerra civil*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universidad Central.
- [http://www.cedall.org/Documentacio/IHL/Tesis_Paco_Madrid_completa.pdf] Fecha de consulta el 1 de agosto de 2015.
- MAEZTU, Ramiro de (1899), “La prensa”, *Hacia otra España*, Bilbao, Impr. y enc. Andrés P. Cardenal, pp. 138-158.
- MAINAR, Rafael (2005), *El arte del periodista* [1906], Barcelona, Ediciones Destino.

- MAINER, José-Carlos (coord.) (2010) “Marginalidad, aristocracia y bohemia”, *Historia de la Literatura española: modernidad y nacionalismo, 1900-1939*, Madrid, Ed. Crítica, pp. 106-111.
- MANCERA RUEDA, Ana (2011), “El periodismo en las preceptivas literarias de los siglos XIX y XX”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, volumen 29, pp. 231-250.
- MÁRQUEZ PADORNO, Margarita (2011), “El liberalismo en la prensa: Miguel Moya”, *Historia Contemporánea*, nº43, pp. 685-699.
- MARQUINA DUTÚ, PEDRO (1874), *El grano de trigo: comedia en tres actos y en verso*, Madrid, Imprenta de Julián Peña.
- (1880), *El poeta de guardilla: comedia en un acto y en verso*, [1874], 2ª edición, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- (1926), *El arcediano de San Gil: episodio dramático histórico en un acto y en verso*, [1874], Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- MARTÍ, José (1993), *Crónicas: antología crítica*, edición de Susana Rotker, Madrid, Alianza.
- MARTÍN, Javier (2011), “Cafés con tertulia: Los enredos literarios del Madrid contemporáneo”, *Historia de Iberia Vieja*, nº 75, septiembre de 2011, pp. 46-53.
- MARTÍNEZ, JESÚS A. (dir.) (2001), *Historia de la edición en España 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1989), “Leopoldo Alas ‘Clarín’: sobre tres episodios de su vida”, en SOTELO, Adolfo (coord.) y Croistina Carbonell, Marta (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Volumen II, Barcelona, Universidad, 1989, pp. 373-386.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1956), *Periódicos de Madrid*, Madrid, Editorial Aumarol.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (1897), “Más sobre lo mismo”, *El Motín*, 20 de marzo de 1897, p. 3.
- (1959), *Obras completas* (Tomo I), edición de Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar.
- (1976), *El artista y el estilo*, edición de Ángel Cruz Rueda, México, Aguilar.

- MAS HERNÁNDEZ, Rafael, (1986), “La propiedad urbana en Madrid en la primera mitad del siglo XIX”, en OTERO Carvajal, Luis E. y Bahamonde, Ángel (eds.), pp. 23-85.
- MAURIER, George du (2008), *Trilby* [1894], Navarra, Verticales de Bolsillo.
- MAURO, Teresita (1989), “El anarquismo en las novelas de Baroja”, *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 1, pp. 11-30.
- MAXIRIARTH (seud.): véase HARTZENBUSCH E HIRIART, Eugenio
- MATA INDURÁIN, Carlos (1999), “Navarro Villoslada, periodista. Una aproximación”, *Príncipe de Viana*, nº 217, pp. 597-619.
- MENARINI, Piero (1980), “El problema de las traducciones en el teatro romántico español”, *Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, pp. 751-759.
- MENDARO, Eduardo (1955), “Recuerdos de un periodista de principios de siglo: Periodistas y salas de armas”, *ABC*, 4 de septiembre de 1955, p. 28.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1970), *Escenas matritenses: La vida cotidiana del siglo XIX descrita por el mejor de los costumbristas españoles* [1832], edición de Ángeles Cardona de Gibert, Barcelona, Bruguera.
- (1975), *Memorias de un setentón* [1880], Madrid, Tebas.
- MILÁY FONTANALS, Manuel (1877), *Principios de literatura general y española*, Barcelona, Imprenta barcelonesa.
- MÓ ROMERO, Esperanza (coord.) (2007), *La voz de las mujeres: la prensa madrileña y los discursos de género (1740-1931)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- MOLIÈRE (2000), *Las preciosas ridículas*, [1659] Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqr4s>] Fecha de consulta 17 de junio de 2020.
- MONLAU, Pedro Felipe (1850), *Madrid en la mano o el amigo del forastero en Madrid y sus cercanías*, Madrid, Gaspar y Roig editores.
- (1865), *Higiene del matrimonio o el libro de los casados*, Madrid, M. Rivadeneyra.
- MORENO GODINO, Florencio (1852), “Al eminente Azara”, en CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián (coord.) (1852), p. 486.

- (1853), *Luchas de amor y deber o una venganza frustrada: comedia original en tres actos y en verso*, Madrid, Propiedad de V. Lalama.
- (1862), *Poesías*, Madrid, Impr. J. Antonio Almirante.
- (1865a), “D. Pepito”, *El Periódico Ilustrado*, 6 de julio de 1865, p.3.
- (1865b), “D. Pepito”, *El Periódico Ilustrado*, 21 de julio de 1865, p.3.
- (1867), “Madrid de noche”, *Gil Blas*, de 9 de enero de 1867 a 7 de marzo de 1867, pp. 1-2.
- (1867a) “Madrid de Noche”, *Gil Blas*, nº III, 7 de febrero de 1867, pp. 2, 4.
- (1867b) “Madrid de Noche”, *Gil Blas*, 24 de febrero de 1867, p.2.
- (1867-1868), “Viaje a Andalucía”, *Gil Blas*, de 20 de noviembre 1867 a 20 de marzo de 1868.
- (1868a), “Viaje a Andalucía”, *Gil Blas*, 16 de enero de 1868, p. 2.
- (1868b), “Viaje a Andalucía”, *Gil Blas*, 26 de enero de 1868, p. 2.
- (1868c), “Viaje a Andalucía”, *Gil Blas*, 30 de enero de 1868, p. 3.
- (1868d), “Viaje a Andalucía”, *Gil Blas*, 9 de febrero de 1868, p. 3
- (1867c) “Viaje a Andalucía”, *Gil Blas*, 12 de marzo de 1867, p. 2.
- (1867d) “Viaje a Andalucía”, *Gil Blas*, 15 de marzo de 1867, p.3.
- (1869a), “Correspondencias de París”, *El Museo Universal*, 11 de abril de 1869, p. 118.
- (1869b), “Correspondencias de París”, *El Museo Universal*, 16 de mayo de 1869, p. 158.
- (1871), *Un hombre honrado: comedia en un acto y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- (1873), “Los trasnochadores”, *Madrid por dentro y por fuera*, Madrid, Impr. Julián Peña Olivar, 1873, pp. 31-42.
- (1878), “Ratimago”, *Los Lunes del Imparcial*, 15 de abril de 1878.

- (1880), “La calle de Toledo”, *Entre Páginas* (suplemento de *El Liberal*), 14 de enero de 1880, p. 2.
- (1884), “Montepín”, *El Liberal*, 24 de abril de 1884, p. 2.
- (1888), “El Azar”, *La Risa*, 30 de diciembre de 1888, pp. 13-15.
- (1893a), *Nerón: drama trágico en tres actos*, [1892], Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- (1893b), “¡Pobre Carmen!”, *La Gran Vía*, 3 de diciembre de 1893, pp. 360-361
- (1896a), “La plaza de toros vieja”, *El Liberal*, 15 de junio de 1896, p. 1.
- (1896b), “Espejismos”, *El Liberal*, 21 de junio de 1896, p. 2.
- (1900a), *Sonetos de broma*, Madrid, Imp. de T. Fortanet.
- (1900b), “Episodio bohemio: El festín de Pelayo”, *La Época*, 23 de julio de 1900, p. 1.
- (1903a), “Algo sobre cuernos”, *Álbum Salón*, 1 de enero 1903, pp. 132-133, 136.
- (1903c), “Las cucas”, *Pluma y Lápiz*, enero de 1903, pp. 17-18.
- (1903d), “Más vale ser cabeza de ratón que cola de león”, en CUESTA Y DÍAZ, JUAN (edit.) (1903), pp. 99-138.
- (1904a), “La muerte de Pelayo”, 20 de septiembre de 1904, pp. 1 y 4.
- (1904b), “Carta”, *El Gráfico*, 25 de octubre de 1904. P. 1.
- (1907), “Don Florencio Moreno Godino”, *El País*, 20 de mayo de 1907, p. 3.
- (1908), *El último bohemio*, Madrid, Ed. Iberoamericana.
- (1938), “Los treinta dineros de Judas”, *Caras y Caretas*, 16 de abril de 1938, pp. 32-33, 38-39, 42-43, 50-51, 109.
- (2013), *El sol de la bohemia y sus satélites* [1908], edición de Pablo Delgado, Zaragoza, Sindicato de Trabajos Imaginarios.
- MURGER, Henry (2007), *Escenas de la vida bohemia* [1852], Barcelona, Alba.
- NAKENS, José, (1880), “Un gran hombre desconocido”, *La Ilustración Artística*, 1 de enero de 1880, p. 11.

- NEBOT NEBOT, José (2013), *Pelayo del Castillo: la obra lírica de un escritor castellonense en la bohemia madrileña decimonónica*, Castellón, Universitat Jaume I.
- NOVO DÍAZ, María del Mar (2018), *Procesos y fases de reescritura en Emilia Pardo Bazán: La génesis textual de treinta cuentos*, Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, [<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/17265>] Fecha de consulta el 1 de julio de 2020.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Rafael (2018), “La construcción de un mito liberal: *La Fontana de oro* (1871), en Arencibia, Yolanda; Gullón, Germán; Galván González, Victoria et al. (eds.) (2018) *La hora de Galdós*, XI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, pp. 530-548.
- NERVAL, Gerard de (seud.): véase LABRUNIE Gerard de.
- NOH, Sook-Hwa (1998), “*Juan el perdío*: Parodia de la primera parte de *Don Juan Tenorio*”, *Revista de Folklore* nº 210, pp. 158-165.
- NOMBELA, Julio, (1866), *Los 300.000 duros: historia de un pobre hombre* (2 tomos), Barcelona, Editorial de Salvador Manero.
- (1976), *Impresiones y recuerdos* [1912], Madrid, Tebas.
- OCHOA, Eugenio de (1835), *Incertidumbre y amor*, Madrid, Imprenta de Repullés.
- ORTEGA, Marie-Linda (coord.) (2002), “Introducción”, en Marie-Linda Ortega (coord.) *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor, pp. 9-11.
- ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma (2003), *La recepción de Richard Wagner en Madrid: 1900-1914*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, [<http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26883.pdf>] Fecha de consulta el 1 de agosto de 2015
- ORTIZ DE PINEDO, J. (1951), “La Tertulia de don Juan”, *ABC*, 1 de noviembre de 1951, p. 3.
- OSSORIO Y BERNAD, Manuel (1877) *La República de las Letras: cuadros de costumbres literarias*, Madrid, Establecimiento Tip. de E. Cuesta.
- (1903), *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles*, Madrid, Imprenta de J. Palacios.
- OTERO CARVAJAL, Luis E. y Bahamonde, Ángel (eds.) (1986), *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, 2 vols. d, Consejería de Cultura de Madrid: Revista ALFOZ.

OTRO, EL (seud.): véase TAMAYO Y BAUS, Manuel

P. y N. V. (seud.) (1839), “El zapatero”, *Semanario Pintoresco Español*, nº 4 de 27 de enero de 1839, pp. 75-77.

P y T., F de (seud.), “Sección de variedades: revista de teatros”, *Boletín de Loterías y de Toros*, 6 de septiembre de 1869, p.3.

PACHECO, Francisco Joaquín (1864), *Literatura, Historia y Política*, Tomo II, Madrid, Sres. San Martín y Jubera.

PALACIO, Eduardo del (1885), “¡Puf!”, *Madrid Cómico*, 8 de febrero de 1885, p. 6.

----- (1887), “Sobre cubierta”, *La Ilustración Nacional*, 20 de marzo de 1887, p. 16.

PALACIO, Manuel del y Rivera, Luis (1864), *Cabezas y calabazas: retratos al vuelo...*, Madrid, Ed. Miguel Guijarro.

PALACIO, Manuel del (1900), “Prólogo”, en Florencio Moreno Godino (1900a), pp. 5-7.

PALACIO VALDÉS, Armando (1879), *Los novelistas españoles: semblanzas literarias*, Madrid, Casa editorial de Medina.

----- (1883), “El último bohemio”, *Artes y Letras*, 1 de abril de 1883, pp. 57-58.

----- (1964), “El reclamo de la literatura”, *Obras: novelas y otros escritos*, Tomo II, Madrid, Aguilar, pp. 852-854.

PALACIOS BERNAL, Concepción (2006), “El relato breve en la prensa española del siglo XIX”, en ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis y Sirvent Ramos, Ángeles (coord.) (2006), pp. 1089-1103.

PÁRMENO (seud.): véase LÓPEZ PINILLOS, José.

PALOMO VÁZQUEZ, Pilar (ed.) (1997), *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Editorial Síntesis.

PALOMERO, Antonio (1893), “El último bohemio”, *El Liberal*, 7 de enero de 1893, p.3.

PASTORFIDO, MIGUEL y Moreno Godino, Florencio (1868), *Flor de té: zarzuela bufa en tres actos y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

PATIÑO EIRÍN, Cristina (2008), “Pardo Bazán en el ángulo oscuro del salón”, *Ínsula*, nº 738, junio de 2008, pp. 10-11.

PAZ SÁNCHEZ, Manuel de (2008) “La gran decepción de José Martí “, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, puesto en línea el 28 abril 2008, Fecha de consulta el 1 de agosto de 2015. [<http://nuevomundo.revues.org/30883>]

PEÑA Y GOÑI, Antonio (1887), *Lagartijo, Frascuelo y su tiempo*, Madrid, Impr. Julián Palacios.

----- (1892), *La pelota y los pelotaris*, Madrid, Impr. de José M. de Ducazcal.

----- (1896a) “Tauromaquerías”, *El Liberal*, 1 de julio de 1896, p. 2.

----- (1896b), “Toreo de pies”, *El Liberal*, 28 de julio de 1896, p. 1.

----- (1967), *España desde la ópera a la zarzuela* [1885], edición de Eduardo Rincón, Madrid, Alianza.

PEÑAS RUIZ, Ana (2011), “Entre literatura y pintura poética: poética pictórica del artículo de costumbres”, en RODRÍGUEZ, Borja y Gutiérrez, Raquel (eds.) (2011), pp. 625-637.

PÉREZ, Dionisio (1904), “La prensa política”, *Blanco y Negro* (1904), pp. 2-4.

----- (1914), “La pobre vida del poeta”, *La Esfera*, 26 de diciembre de 1914, p. 3.

PÉREZ ARROYO, Olga (2004), “Prehistoria del género periodístico crónica taurina”, *Revista del CES Felipe II*, nº 1

[<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/Articulos2004/Articulo9.pdf>] Fecha de consulta el 1 de agosto de 2015.

PÉREZ CALVO, Juan (1846), *Galería de la prensa: colección de retratos políticos de los periodistas de España, hechos al daguerrotipo*, Madrid, Julián Saavedra.

PÉREZ DE AYALA, Ramón (1930), *Troteras y danzaderas: novela* [1913], Madrid, Edit. Pueyo [*Obras completas*, vol. 6.]

PÉREZ DE GASCUÑA, Alicia (1851), “Cuatro palabras”, *Ellas: Órgano Oficial del Sexo Femenino*, 1 de septiembre de 1851, p. 1.

PÉREZ ESCRICH, Enrique (1873), *El saloncillo del Teatro del Príncipe*, en BLASCO SOLER, Eusebio (dir.) (1873a), pp. 23-30.

----- (1874), *El frac azul* [1864], 4ª edición, Madrid, Miguel Guijarro.

----- (1894), *Narraciones literarias*, Madrid, Diputación Provincial de Madrid.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1870), *La Fontana de Oro*, Lección de Autores Españoles, Tomo XXXI, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1883.

----- (1898), *Los condenados*, Madrid, Viuda e Hijos de Manuel Tello.

----- (1915), “Discurso del insigne autor de los *Episodios Nacionales*”, leído en el banquete celebrado el día 4 del actual en honor de nuestros directores”, *El Gráfico*, 9 de enero de 1915, p. 6.

PÉREZ GIMÉNEZ, Santiago Celestino (2013), *Periodismo taurino: La crónica taurina en El Debate de 1910 a 1936*, Tesis Doctoral, Valencia, Universidad CEU Cardenal Herrera, [http://dspace.ceu.es/bitstream/10637/5652/1/Tesis_P%C3%A9rez%20Jim%C3%A9nez,%20Santiago%20Celestino.pdf] Fecha de consulta el 10 de agosto de 2015,

PÉREZ DE GUZMAN, Juan (1892), *La rosa: manojo de la poesía castellana*, Tomo II, Madrid.

----- (1896), “Los salones de la Condesa del Montijo”, *La España Moderna*, nº 89, pp. 5-23.

PÉREZ MATEOS, León (Coord.) (1923), *75 años de periodismo: con motivo de las bodas de diamante de La Época (aportaciones para la historia del periodismo madrileño)*, Madrid, Ramona Velasco viuda de P. Pérez.

----- (1927), *La villa y corte de Madrid en 1850; crónica retrospectiva de hace tres cuartos de siglo*, Madrid, Imprenta Hispánica.

PÉREZ ROLDÁN, Carmen, (1999), “La prensa republicana madrileña durante el siglo XIX. *La Igualdad* y *El Combate* como ejemplos de periódicos republicanos”, en *Historia y Comunicación Social*, nº 4, 1999, pp. 317-340.

PETISCA, Vera (2011), “El sarampión anarquista del 98: damnificados, vacunados e incurables”, en AA.VV., (2011), pp. 268-271.

PEYRÓ, Ignacio (2010), “Absurdos, brillantes y hambrientos [la bohemia]”, *La Época*, marzo de 2010, pp. 50-52.

PHILLIPS, Allen W. (1999), *En torno a la bohemia madrileña (1890-1925)*, Madrid, Ed. Celeste.

MIRANDOLA, PICO DE LA (seud.): véase VALLEJO MIRANDA, Ángel Ramón María.

PEÑA, Pedro J. de la (1984), *Antología de la Poesía Romántica*, Madrid, Ediciones Júcar.

- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro y Zamora Vicente, Alonso (coords.) (1993), *Literatura y Bohemia: de Bécquer al modernismo*, Universidad de Sevilla.
- PRADA, Juan Manuel de (2007), *Desgarrados y excéntricos*, Barcelona, Seix Barral.
- PROPP, Vladimir (1981), *Morfología del cuento* [1928], Madrid, Editorial Fundamentos.
- PONT, Jaume (ed.) (2001), *Scriptura*, nº 16, enero de 2001 (monográfico sobre *El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*).
- PUJOL, Juan (1919), “Sindicación de periodistas”, *El Debate*, 28 de octubre de 1919, p. 1.
- RAMOS-GASCÓN, Antonio (1979), “Naturalismo, modernismo, arte social”, en RICO, Francisco, (coord.) (1979), pp. 83-87.
- REBOLLO SÁNCHEZ, Felix (1997), *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos 1900-1993*, Madrid, Huerga y Fierro.
- REGOYO, E. (1873), “El café la Iberia”, en BLASCO SOLER, Eusebio (dir.) (1873a), pp. 495-504.
- REGUEIRO SALGADO, Begoña (2011), “Apuntes de dibujos y cúmulos de palabras: la poética del Segundo Romanticismo en imágenes”, en RODRÍGUEZ, Borja y Gutiérrez, Raquel (eds.) (2011), pp. 701-715.
- RETANA, Álvaro (2004), *Las «locas» de postín* [1919], Madrid, Odisea.
- RICCI, Cristián H. (2009), *El espacio urbano en la narrativa de Madrid en la Edad de Plata (1900- 1939)*, Madrid, CSIC.
- (2010), “Breve recorrido de la bohemia hispana: champaña, mal vino y ajeno”, *Magazine Modernista. Revista Digital del Modernismo* nº 1, marzo de 2010, pp. 151-168.
- RICO, Francisco, (coord.) (1979), *Historia y crítica de la literatura española: Modernismo y 98*, Vol. 6, Tomo 1, Madrid, Crítica.
- (coord.) (1982), *Historia y crítica de la literatura española: romanticismo y realismo*, Volumen 5. Tomo 1. Barcelona, Crítica
- RISCO, Ana María (2002), “El folletín como producto de la cultura popular en la prensa de fines del siglo XIX: Entre el estereotipo y el reconocimiento de un género en el diario *El Orden*”, *Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad Nacional de Tucumán.

- RISCO, Antonio (1980), *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.
- ROAS DEUS, David (2000), *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona. [\[https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wcXVkvGV38e8J:https://www.tdx.cat/handle/10803/4902+&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b-d\]](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wcXVkvGV38e8J:https://www.tdx.cat/handle/10803/4902+&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b-d)
Fecha de consulta 14 de abril de 2019.
- (2001), “Entre cuadros, espejos y sueños misteriosos. La obra fantástica de Pedro Escamilla”, en PONT, Jaume (edit.) (2001), pp. 103-118.
- (2008), “En los límites de lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX”, en AMORES, Montserrat y Martín, Rebeca (eds.) (2008), pp. 203-222.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2004), *Historia del cuento español: 1764-1850*, Madrid, Iberoamericana.
- (2008), “Sobre el relato breve y sus nombres. Evolución de la nomenclatura española de la narración breve desde el Renacimiento hasta 1850”, *Revista de Filología Románica*, nº 22, pp. 143-160.
- (2011), “La voluntad iconográfica y aristocrática de *El Artista*”, *Revista de Literatura*, nº 146, pp. 449-488.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja y Gutiérrez Sebastián, Raquel (eds.) (2011), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Cantabria, Publican.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, Carmen (2011), “Imagen y editorialismo programático en revistas culturales anarquistas”, en RODRÍGUEZ, Borja y Gutiérrez, Raquel (eds.) (2011), pp. 755-765.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás (1994), *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Ed. Fundación Universitaria Española.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *La clasificación del periodismo en las preceptivas retóricas y literarias del XIX español. Entre el desdén y la perplejidad*, Textual & Visual Media, nº2, pp. 86-110.
- (2016), *Rasgos de la figura del periodista en los primeros tratados de periodismo en España. Hacia una identidad profesional (1891-1912)*, *Revista Comunicación*, nº 15, pp. 235-245.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y Angulo Egea María (coord.), (2010), *Periodismo literario: Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*, Madrid, Fragua.

- (2009), *Literatura y periodismo: El origen del desprecio. Los hombres de letras y los hombres públicos (s.XVIII)*, en SABÉS TURMO, Fernando y Verón Lassa, José Juan (coord.), pp. 202-211.
- ROIG Y BERGADÁ, José (2005), “Prefacio”, en MAINAR, Rafael (2005), pp. 21-25.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1976), *La novela popular española en el siglo XIX*, Barcelona, Fundación Juan March.
- (1982), “La realidad del folletín” en RICO, Francisco (coord.) (1982), pp. 380-390.
- (1993), “En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la Revolución de 1854”, en PIÑERO RAMÍREZ, Pedro y Zamora Vicente, Alonso (coord.) (1993), pp. 27-49.
- (1995), “La narrativa popular”, *Anthropos*, nº 166-167, 1995, pp. 25-29.
- (coord.) (1998), *Historia de la literatura española*, Tomo 9. Madrid, Espasa-Calpe.
- (2006), *La literatura en su historia*, Madrid, Arco Libros.
- (2012). *Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd3g7>] Fecha de consulta 10 de julio de 2020
- ROTKER, Susana (1993), “Prólogo”, en MARTÍ, José (1993), pp. 7-29.
- (2005), *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RUBIO CREMADES, Enrique (2008), “El cuadro de costumbres y el cuento de Alarcón”, en AMORES, Montserrat y Martín, Rebeca (eds.) (2008), pp. 107-127.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2001), “La fabricación del libro. La industrialización de las técnicas. Máquinas, papel y encuadernación”, en MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (dir.) (2001), pp. 73-110.
- RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo (2004), *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SABÉS TURMO, Fernando y Verón Lassa, José Juan (coord.) (2009), *Retos del periodismo digital: reflexiones desde la universidad*, Zaragoza, Asociación de la Prensa de Aragón.

SACO, Eduardo (1891-1892), “La Tertulia de la Zarzuela: Páginas de la vida literaria”, *Heraldo de Madrid*, del 22 de febrero de 1891 al 5 de enero de 1892.

----- (1891a), “La Tertulia de la Zarzuela: Páginas de la vida literaria”, *Heraldo de Madrid*, nº II, 5 de marzo de 1891, p. 1.

----- (1891b), “La Tertulia de la Zarzuela: Páginas de la vida literaria”, *Heraldo de Madrid*, nº III, 15 de marzo de 1891, p. 1.

----- (1891c), “La Tertulia de la Zarzuela”: Páginas de la vida literaria, *Heraldo de Madrid*, nº IX, 27 de mayo de 1891, p.1.

----- (1891d), “La Tertulia de la Zarzuela”: Páginas de la vida literaria, *Heraldo de Madrid*, nº XI, 11 de julio de 1891, p.1.

----- (1891e), “La Tertulia de la Zarzuela”: Páginas de la vida literaria, *Heraldo de Madrid*, nº XII, 21 de julio de 1891, p.1.

----- (1891f), “La Tertulia de la Zarzuela: Páginas de la vida literaria”, *Heraldo de Madrid*, nº XIII, 8 de agosto de 1891, p. 1.

SALAÜN, Serge (1990), *El cuplé: (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe.

----- (2007), “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936): estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo”, *Dossiers Feministes*, vol. 10, pp. 63-83.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2002), “La Sociedad de Autores Españoles (1899-1932)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, nº 15, pp. 205-228.

SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos (2001), “La edición de periódicos y la empresa periodística”, en Jesús A. Martínez Martín. (dir.) (2001), pp. 397-414.

SÁNCHEZ ORTIZ, Modesto (1903), *El periodismo (prólogo del libro El País, La Política)*, La Prensa, Madrid, M. Romero impresor.

SÁNCHEZ PÉREZ, Antonio (1894), “La hijuela del Parnasillo”, *La España Moderna*, nº LXX, octubre de 1894, pp. 33-56.

SÁNCHEZ RUIZ, Antonio, (1903), *Cosas de Hámlet Gómez: novela-prólogo*, Madrid, Imprenta de Valero Díaz.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (1995), *La documentación fotográfica en España: revista La Esfera (1914-1920)*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. [<https://eprints.ucm.es/1843/>] Fecha de consulta el 2 de febrero de 2020.

- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2019), *La mujer lectora en el siglo XIX*, Madrid, Vola Archivos.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil (1995) “Bohemia, modernidad y conspiración en *El frac azul* (1864) de Enrique Pérez Escrich”, *Ínsula*, nº 578, febrero de 1995, pp. 5-7.
- SASSONE, Felipe (1958), *La rueda de mi fortuna*, Madrid, Aguilar.
- SANTOS ZAS, Margarita (2002) (dir.), *Cátedra Valle-Inclán, Introducción a la vida y obra de Valle-Inclán : Vida y obra*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/catedravalleinclin/pcuartonivelc25d.html?conten=autor#indice>] Fecha de consulta 3 de noviembre de 2016.
- SAWA, Alejandro (1897), “La fiesta de la juventud”, *El Liberal*, 17 de agosto de 1897, p. 1.
- (1887) *Declaración de un vencido: novela social* [1885], Madrid, Administración de la Academia.
- (2005) *Declaración de un vencido* [1885], edición a cargo de J. C. Mbarga, Madrid, Ediciones Libertarias.
- (1907), “El cuarto poder”, *Nuevo Mundo*, 22 de agosto de 1907, p. 6.
- (2008), *Crónicas de la bohemia*, edición de Iris Zavala y Emilio Chavarría, Madrid, Veintisiete letras.
- SAWA, Miguel (1894), “Los bohemios. Pelayo del Castillo”, *Don Quijote*, 24 de agosto de 1904, p.4.
- SEBOLD, Russell P. (2009), *El costumbrismo y lo novelístico en los "Pronósticos" de Torres: Análisis y antología* [1975], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009 [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchh724>] Fecha de consulta 12 de noviembre de 2019.
- SECO SERRANO, Carlos (1973), *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Universitaria Guadiana.
- SEGARRA BALMASEDA (1872), “Aforismos higiénicos”, *El Garbanzo*, 26 de septiembre de 1872, p. 4.
- SEGOVIA, Ángel M^a (1873), *Melonar de Madrid: semblanzas, bocetos, retratos, caricaturas y fotografías...* Madrid, Imprenta A. Florenciano.

- SEGRE, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica.
- SELLÉS, Eugenio (1895), *Discursos leídos ante la RAE en la recepción pública de D. Eugenio Sellés el día 2 de junio de 1895, Tema: Del periodismo en España*, Madrid, Imp. de la Revista de Navegación y Comercio, 1895.
- SEOANE, M^a Cruz (1983), *Historia del periodismo en España: 2. El siglo XIX*, Madrid, Alianza.
- SEOANE, María Cruz y Saiz, María Dolores (2007), *Cuatro siglos de periodismo en España: de los avisos a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza.
- SIEBER, Harry (2005), “Preliminar”, en CERVANTES, Miguel de (2005), pp. 13-17.
- SILVER, PHILLIPS W. (1996), *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra.
- SORIANO, Ignacio y MADRID, Francisco (2014), *Bibliografía del anarquismo en España 1868-1936*, Líneas de investigación independientes, Universidad de Burgos. [http://www.cedall.org/Documentacio/IHL/Antologia%20Documental%20del%20Anarquismo%20espanol_Bibliografia.pdf] Fecha de consulta el 1 de agosto de 2015.
- T. S. (1907), “El viejo escritor”, *El País*, 12 de diciembre de 1907, p. 1.
- TAMAYO Y BAUS, Manuel (1895a), “Remembranzas: La Farmacia”, *La Época*, 24 de junio de 1895, p. 1.
- (1895b), “Remembranzas: Florencio Moreno Godino”, *La Época*, 20 de octubre de 1895, p. 2.
- TENA, Alberto (1907), “El último bohemio”, *Caras y Caretas*, 1 de junio de 1907, p. 47.
- TIENET (1883), “Es ciego de Bellver: Tradició mallorquina”, *L' Ignorancia*, 25 de agosto de 1883, pp. 1-2.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (1985), “Prólogo” en URREIZPIETA, José Luis (1985), *Las tertulias de rebotica en España: siglos XVIII y XIX*, Madrid, Ediciones Alonso, pp. 1-10.
- TODOROV, Tzvetan (1974), *Las categorías del relato literario*, en VERÓN, Eliseo (dir.) (1974), pp. 155-192.
- (2003), *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, ediciones Coyoacán.

- (2004), *Poética estructuralista*, Barcelona, Losada.
- TOLLINCHI, Esteban (1989), *Romanticismo y modernidad: ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*, Volumen I, República Dominicana, Universidad de Puerto Rico.
- TORRECILLA MOLINUEVO, Adolfo (ed.) (2006), *Cuentos del realismo*, Madrid, Editorial Casals.
- T.S. (1907), “El viejo escritor”, *El Radical: Diario Republicano*, 13 de diciembre de 1907, p. 2.
- TUDELA, Mariano (1984), *Aquellas tertulias de Madrid*, Madrid, Avapiés.
- TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat (2000), *La literatura fantástica en la prensa del romanticismo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- TRAZEGNIES, Leopoldo de (2009), “La verdadera desdicha de Max Estrella”, puesto en línea el 17 de enero de 2009, [<http://www.trazegnies.arrakis.es/sawa.html>] Fecha de consulta el 1 de agosto de 2015.
- TRENC, Eliseo (1996), “Las Bellas Artes en las Ilustraciones”, en AA. VV. (1996), pp. 207-212.
- TRUEBA, Antonio (1909), *Cuentos de vivos y muertos* [1865], Madrid, Librería de Antonino Romero.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1976), *La España del siglo XIX*, 2 vols. Barcelona, Ediciones de Bolsillo.
- ÚBEDA CORREAL, José (1902), “Concurso de Gente Vieja: ¿Qué es el modernismo y qué significa, como escuela, dentro del arte en general y de la literatura en particular?”, *Gente Vieja*, 10 de diciembre de 1902, pp. 5-6.
- UNAMUNO, Miguel de (1901), “Los melenudos”, *El Tiempo*, 12 de marzo de 1901, [s.p.]
- URRABIETA, M. (1842), “Los amantes”, *Semanario Pintoresco Español*, nº 21 de 22 de mayo de 1842, p. 168.
- VAÍLLO, Carlos (2008), “Las academias del Siglo de Oro en España, precedente de las tertulias”, en *Ínsula* nº 738, junio de 2008, pp. 5-6.
- VALERA, Juan (1898) “Contestación del Excmo. Sr. don Juan Valera.”, en FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro (1898), pp. 33-59.

- (1902), VALERA, Juan, *Discurso del Excmo. Sr. D. Juan Valera*, en ORTEGA MUNILLA, José (1902), *Discursos leídos ante la Real Academia española en la recepción pública del Señor D. José Ortega Munilla el día 30 de marzo de 1902*, Madrid, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, pp. 47-69.
- (1903), *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, volumen V., Madrid, Libre-ría de Fernando Fe.
- VALERA VILLALBA, Lorena (2016), *Una figura en cien mil espejos. Representaciones del periodista en la prensa y en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense: Facultad de Ciencias de la Información. [<https://eprints.ucm.es/44273/>] Fecha de consulta el 23 de abril de 2018.
- VALLEJO MIRANDA, Ángel Ramón María, (1875), “Cartas parisienses”, *La Ilustración Española y Americana*, 30 de julio de 1875, p. 54.
- VALLE-INCLAN, Ramón María del (1918), “Rosa de llamas”, *Los Aliados*, 20 de julio de 1918, p. 1.
- (1997), *Luces de bohemia* [1924], Madrid, Espasa-Calpe.
- VALIS, Noël (1991), “Introducción”, en CORONADO, Carolina (1991), *Poesías*, Madrid, Castalia-Instituto de la mujer, pp. 7-41.
- VARELA OLEA, M^a Ángeles (2003), *Don Quijote mitologema nacional*, Madrid, Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar (2017), *Maravilloso y fantástico: dos ámbitos de escritura*, Madrid, editorial Fragua.
- VELASCO ZAZO, Antonio (1947), *Salones madrileños del siglo XIX: estudio*, Madrid, Librería General Victoriano Suárez.
- (1948), *Panorama de Madrid: teatros*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- (1952), *Panorama de Madrid: tertulias literarias*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- VÉLEZ, Pilar (1996), “Las ilustraciones y la nueva encuadernación industrial”, en AA.VV. (1996), pp. 81-87.
- VEERSTEG, Margot (2000), *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico*, Amsterdam, Rodopi.

- VERÓN, Eliseo (dir.) (1974), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- (dir.) (1979), *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo,
- VICO, Antonio (1902), *Mis memorias: cuarenta años de cómico*, Madrid, Serrano editor.
- VILLA MINGUEZ, Pedro (1986), “Precios alimentarios y nivel de vida en Madrid (1851-1890), en OTERO, Luis E. Carvajal y Bahamonde, Ángel (eds.) (1986), pp. 267-288.
- VILLENA, Luis Antonio de (2004) “Prólogo”, en RETANA, Álvaro (2004), pp. 5-26.
- VIZOSO, Pedro José (2010), *Madrid modernista: espacios urbanos madrileños en la literatura bohemia del modernismo español*, Tesis Doctoral, University of Arizona, [<http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/195069>] Fecha de consulta el 1 de agosto de 2015.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich (2008), *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*, Asturias, KRK ediciones.
- W & Z (1904) “Máquinas y procedimientos”, en *Blanco y Negro*. (1904), pp. 15-17.
- ZAMACOIS, Eduardo (1934), *Tipos de café* [1893], Madrid, Editorial Resurrección.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1995), “Años difíciles: Valle-Inclán y la Fundación San Gaspar”, *Separata del Boletín de la RAE*, Tomo XXV, Cuaderno CCLXVI, pp. 455-475.
- ZAPATA, Marcos (1902), “El debut de Antonio Vico”, en VICO, Marcos (1902), pp. 105-127.
- ZAKOPANE (2011), “Tinta negra”, en AA.VV. (2011), pp. 216-259.
- ZAVALA, Iris M. (1971), *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Anaya.
- ZEDA (seud.): véase FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco.
- ZORRILLA, José (1841), *Cantos del trovador: colección de leyendas y tradiciones históricas*, tomo III. Madrid, I. Boix editor.

APÉNDICE I. TRANSCRIPCIONES DE LAS CARTAS MANUSCRITAS DE MORENO GODINO

Para las transcripciones siguientes de las cartas manuscritas de Moreno Godino se ha optado por modernizar la gramática y corregir mínimos errores ortográficos, respetando por lo demás la sintaxis de estas. El total de cartas conservadas en la Biblioteca Nacional es de ocho. Las dos primeras corresponden a los años sesenta del siglo XIX estando la primera sin fechar, y la segunda con fecha del 1/9/1868. El resto de las cartas conservadas son seis; las tres primeras hacia 1896/99 dirigidas a don Gaspar Núñez de Arce, las otras tres entre marzo y abril de un año no determinado, aunque nuestra hipótesis es que corresponden con el 19 de marzo, 26 de marzo y 6 de abril de 1904, lo que correspondería con las cartas B. N. 12971/67 (63); B. N. 12971/67 (61); B. N. 12971/67 (62)³³⁶

A) Carta al señor Castellanos, 1/9/1868 (Col. Manuel Castellanos)

B. N. MSS 12946/24

a.1) Transcripción.

Autógrafo de puño y letra.

Del poeta Florencio Moreno Godino. 1 Septiembre de 1868.

Amigo Castellanos³³⁷: Allí tiene Vd. eso que yo no sé qué es. Ruego a Vd. que haga que Catalina³³⁸ lo lea pronto, y si pudiera conseguir que lo comprasen, le debería un inolvidable favor, porque estoy con el agua al cuello.

³³⁶ Invertimos el orden de las dos últimas cartas que la B.N. tiene catalogadas, ya que siguiendo detenidamente el relato de los acontecimientos, todo parece indicarlo a tenor de lo apremiante de la situación y la solicitud de atención que Moreno Godino realiza en B. N. 12971/67 (61), que sería colmada en B. N. 12971/67 (62). Nuestra hipótesis con ello es que datan de 1904 y serían cartas con fecha de 19 de marzo (sábado), 26 de marzo (sábado) y 6 de abril (miércoles).

³³⁷ Esta primera carta dirigida al pintor español Manuel Castellanos (Madrid, 1826 - ibídem, 1880), que fue además grabador y coleccionista español perteneciente al Romanticismo. Se conserva el pliego con la dirección y el nombre a quien va dirigida: «Sr. D. Manuel Castellanos» así como una dirección española escrita a lapicero, seguramente la del mismo pintor «M. Molinas 40» (María de Molinas 40), seguida de

Indique Vd. también si quiere comprar un drama tomado del portugués, en tres actos, prosa, literario, buenos finales, muy buen acto 3º, siglo 16, papel de Dama y Damita.

Sobre todo suplico a Vd. la brevedad, para en un caso acudir a otra puerta.

Suyo affmo. q.b.s.m [que besa su mano]

F. Moreno Godino.

otra dirección francesa, también a lápiz, «Paradise Poissonière», (la calle Paradise esquina con el Boulevard Poissonière sita en Montmartre, París)

³³⁸ Se trata de Manuel Catalina (1820-1886), actor y empresario por aquel entonces de El Español, Eusebio Blasco destacó su amistad con Manuel Castellanos: «Inseparable de aquel pintor Manuel Castellanos, sin cuya presencia y conversación no sabía hacer nada» (Blasco Soler, 1886:138), por lo que se entiende así que insista Moreno Godino en que interceda por él.

B) Carta a D. Miguel Guijarro. Col. Manuel Castellanos.

B. N. MSS 12946/25

b.1) Transcripción.

Autógrafo de puño y letra de Florencio Moreno Godino.

De la colección del pintor Manuel Castellanos.

Paris 15 [finales de 1868 o 1869]

Sr. D. Miguel Guijarro³³⁹.

Muy Sr. mío y amigo: hoy mismo me ha dado su recado Fernández y González, y a consecuencia escribo a Vd.

Supongo que se tratará de la publicación de la novela, respecto a la cual no pude hablar con Vd., a causa de la precipitación con que preparé mi viaje, a fin de no quedarme sin dinero en Madrid.

Cuando llegué a recibir las pruebas de la primera entrega y pedí original para arreglar el texto de modo que jus [2]→ tificara el título de la *Cruz de plata*³⁴⁰, se me cayó el alma a los pies, porque... francamente, yo me he fiado demasiado en mi compañero de colaboración y al empezar a leer lo suyo he visto que es frío e incoloro.

Preocupado con esta idea, por el riesgo que iba a correr mi dinero de Vd. y mi poquito nombre literario, determiné escribir de nuevo la obra, mientras se iban

³³⁹ Miguel Guijarro editó a las grandes plumas del momento, entre otros alcanzó un acuerdo con Enrique Pérez Escrich, obteniendo así los derechos de sus novelas por varios años. «La historia de Escrich como autor dramático está en *El frac azul*. Como novelista firmó un contrato con el editor Guijarro, comprometiéndose a no escribir más que para él, por ocho o diez mil duros al año. Mimáronle los editores, enriquecióse y subió el precio del trabajo intelectual» (cit. Cejador y Frauca, Julio: *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*. Madrid: 1918, Vol 8, pag. 58).

³⁴⁰ Moreno Godino aborda el asunto de la publicación de una de sus novelas por entregas *La Cruz de Plata*, sabemos por la noticia de marzo del 67 en *Gil Blas*, que la obra originariamente se titulaba *El Samson de Extremadura*: «El conocido editor Sr. Guijarro ha adquirido, y publicara en breve, una novela de nuestro amigo y colaborador Florencio Moreno Godino, cuyo héroe principal es Diego García de Paredes, y que lleva por título, según creemos, *El Samson de Extremadura*. Muchos milagros de valor hizo el bravo extremeño, pero todos me parecen inferiores al de Godino. —¿A cuál? me preguntan ustedes. —Al de haber acabado la novela. (Anónimo, 1867: 4)». Podemos colegir aquí que la obra entregada no debió estar completamente terminada, de ahí la figura del colaborador, que se encargaría de completarla siguiendo unas pautas marcadas previamente por el autor, como solía ser habitual en este tipo de novelas seriadas o folletinescas. Lo que es seguro que Moreno Godino dejó de recibir ¿dinero? y por ello dejó de escribirla, si bien tuvo tiempo de reescribir la primera parte de la obra para justificar el nuevo título. Propone finalmente como reparación suspender la novela hasta su terminación, o bien publicar la primera parte por entregas, y mientras tanto, comprometiéndose a realizar cinco más cada mes hasta completar 30 o 40 entregas, recibiendo por ello un pago de 7 duros mensuales que habrían de ayudarle a subsistir mejor en su estadía parisina. Que la obra tuvo éxito nos lo confirma su publicación en dos volúmenes: *La cruz de plata, memorias de Diego Garcia de Paredes: novela histórica*, Madrid, Impr. y Libr. de Miguel Guijarro, volumen I (1868) y volumen II (1869).

publicando las entregas que yo he escrito, en las cuales tengo alguna confianza. Comencé a hacer algunas cuartillas; pero como después de la primera entrega no me siguieron mandando, supuse que había Vd. suspendido la publicación y en consecuencia suspendí yo mi trabajo.

Para que no dude Vd. de mi veracidad las cuartillas nuevas hechas por mí y las cuartillas que Vd. habrá echado de menos, están en poder de Don Ulpiano Segarra (A quien Pereita³⁴¹ conoce.) Calle de Jardines nº 12, pero aunque Vd. está en su derecho, sentiría que usted publicase tal como está.

No obstante mis buenos deseos, no me atrevo a prometer a Vd. que haré la novela pronto; pues mil y tantas cuartillas no se escriben tan pronto, teniendo que hacer otras cosas para vivir aquí.

Con harto sentimiento, propongo a Vd. dos medios para que ni Vd. ni yo nos fastidiemos. O suspende Vd. la publicación hasta más adelante, o si Vd. quiere publicar, haga Vd. un pequeño sacrificio en obsequio mío, con objeto de que yo pueda vivir [3]→ y ocuparme de Vd.

Si Vd. quiere yo le escribo a Vd. cinco entregas mensuales a 7 duros, con lo cual podrá ir tirando y tener un poco de tiempo; y además las entregas que sean necesarias hasta 80 o 90 de *La cruz de plata*, y así podrá Vd. publicarla cuando quiera; pues mientras se publica la primera parte, a la cual no hay que tocar y que hará 30 o 40 entregas, yo le iré mandando todo el original necesario, con la mayor actitud, y se hallará Vd. con dos obras, una inmediatamente y la otra para el invierno.

Creo que este es un remedio que lo concilia todo.

Vivo en la calle o mejor dicho Rue Neuve des Martyrs nº8

Suyo affmo. A.S.Q.B.SM. [atento servidor que besa su mano]

Florencio Moreno Godino.

³⁴¹ No tenemos ni idea de quién puede ser el Sñr. Pereita, pero por las palabras y el contexto puede que tal vez sea algún socio o trabajador de la empresa de Miguel Guijarro.

C) Carta a D. Gaspar Núñez de Arce. (I)

B. N. 12971/67 (64)

c.1) Transcripción.

Sr. D. Gaspar Núñez de Arce³⁴².

Muy Sr. mío y estimadísimo amigo: después de diez y ocho días de gota, me hallo a entrada de invierno, desnudo y en situación lamentable. Hace siete meses que no recurro a la *Asociación de Escritores* y tengo alguna esperanza de que esta sea la última vez que lo hago; pues estoy esperando a que regrese Thuillier³⁴³, que según parece es el que en esta temporada lee las obras en la Comedia³⁴⁴, para darle mi drama si les gusta, como ha gustado al marqués de Viluma³⁴⁵ y a Manuel del Palacio; supongo que saldré de este atolladero de miseria³⁴⁶.

Así, pues, espero de la probada benevolencia de Vd. que influya para que den unos duros.

Tengo además otro motivo para suplicarle que atienda a mi ruego, y es, que si les agrada me llamarán en la Comedia para hablar de mi obra; y estoy impresentable.

Espero en Vd. y me ofrezco

Siempre suyo affmo. a.s.q.s.m.b [atento servidor que besa su mano]

Florencio Moreno Godino.

1 de Octubre 1896

³⁴² Gaspar Núñez de Arce presidió la *Asociación de escritores* durante más de veinte años (desde 1882), fue además activo miembro en la defensa de los derechos de propiedad intelectual de los autores.

³⁴³ Emilio Thuillier (Málaga 4 de agosto de 1868 – Madrid 12 de julio 1940). Famoso actor dramático intersecular y director de su propia compañía.

³⁴⁴ Teatro de la Comedia de Madrid.

³⁴⁵ Pedro Niceto Pezuela y de la Puente, III marqués de Viluma. (1843-1902) tanto él como su hermana fueron personas de grande cultura que se codearon con las más ínclitas cabezas del momento como Enrique Menéndez Pelayo. Cit. en <http://suite101.net/article/joaquina-viluma-y-menendez-pelayo-a41493>

³⁴⁶ Sin embargo esta no llegaría a presentarse, y la razón la hallamos en los renglones de Eduardo Lustonó que al respecto de la exacta semblanza que dedica a Moreno Godino en *Gente Vieja*, relata y confirma la malograda empresa³⁴⁶: «Hará tres años que enfermó, achacoso y desvalido, escribió un drama, que rechazaron las empresas de *El Español* y *La Comedia*. Yo presumo que ni siquiera tomaron el trabajo de leerlo, y eso que iba recomendado de *verdad*, por una personalidad literaria de indiscutible mérito» (Lustonó, 1901: 3). Sobre el título de la obra cabría la posibilidad de que se tratara de “Los tres robinsones lilas” que se anunció para el Eslava en 1894 y nunca más se supo.

D) Carta a D. Gaspar Núñez de Arce (II)

B. N. 12971/67 (59)

d.1) Transcripción.

Excmo. Sr. D. Gaspar Núñez de Arce.

Abril. 5. 1899.

Mi estimadísimo amigo: he trabajado once meses para Barcelona; pero esto acabó, coincidiendo con una descomposición de todo mi organismo. Creo que mi vida está contada por meses y para no morirme cualquiera día en la calle recurro a Vd. No he molestado a la *Asociación* hace dos años, y ruego a Vd. que me obtenga algún donativo; pero pronto (y perdone Vd.) porque la cosa urge. Sé que Vd. hará lo que pueda.

Tengo fundadas esperanzas de que harán mi drama en la Comedia la temporada que viene, pero tal como estoy, sería milagroso que lo viera³⁴⁷.

Espero de Vd. s.a.a.s.q.sm.b [suyo agradecido atento servidor que su mano besa]

Florencio Moreno Godino

Jacometrezo. 53. 3º

³⁴⁷ También, al igual que en la carta de 1896, hace mención a una obra teatral que espera un pronto estreno en el Teatro de la Comedia, tal vez se tratara de la misma, pero lo cierto es que no hubo estreno en ese año ni en los siguientes.

E) Carta a D. Gaspar Núñez de Arce. (III)

B. N. 12971/67 (60)

e.1) Transcripción.

Excmo. Sr. D. Gaspar Núñez de Arce

Muy Sr. mío y estimadísimo amigo: Manuel del Palacio me dijo que habían ustedes pensado en que yo ingresara en la *Asociación de Escritores* para justificar más los donativos; y si es así procuraré ser exacto en el pago de la cuota³⁴⁸.

Ahora, la extrema necesidad me obliga a ser pobre porfiado, y suplico a Vd. que me atiendan con algo y con urgencia. El caso es pasar la puente del verano; más terrible que la de Mantible³⁴⁹, pues para el invierno próximo tengo fundada esperanza de salir de este atolladero.

Y como nunca he recurrido a Vd. en balde, le doy gracias anticipadas, y me ofrezco suyo y agradecido.

a.s.q.s.m.b [atento servidor que su mano besa]

Florencio Moreno Godino

Julio 22 1899

³⁴⁸ Pasados dos meses de la anterior petición de ayuda por parte de Godino a Núñez de Arce, vemos como este vuelve a solicitarle un “socorro” pecunario, no deja de ser interesante como se menciona un posible ingreso de Moreno Godino en la *Asociación de Escritores y Artistas*, por instancia de Manuel del Palacio y el propio Núñez de Arce. Ya que el dinero de la ayuda debía venir del fondo de la *Asociación*, el que Moreno Godino fuera miembro de esta, facilitaría los trámites para llevar a cabo sus auxilios. Tampoco es de extrañar que sus amigos se mostraran solícitos para el ingreso del pobre y atribulado literato; si bien este hace ver que está dispuesto a entrar y pagar la cuota, todo quedó en palabras, pues no hay constancia de que ingresara en tal.

³⁴⁹ La puente Mantible forma parte de la leyenda carolingia de *Los Doce Pares de Francia*, se decía que estaba custodiado por el gigante Galafre que exigía a los cristianos que quisieran pasarlo fuerte tributo.

F) Carta al Sr Castillo y Soriano.³⁵⁰ (I)

B. N. 12971/67 (63)

f.1) Transcripción.

Sr Castillo y Soriano.

Marzo 19 [sábado de 1904].

Muy sr mío y estimado amigo: escribo a Vd. porque recelo no encontrarle, por no poder salir más que de noche por causa de mi mal pelaje y mi cojera; gracias al tranvía de Antón Martín he podido llegar a la *Asociación*.

Es el caso que estoy desesperado y que me agarro a Vd. como a una tabla de salvación, teniendo en cuenta su bondadoso carácter. Si no hay dinero me echarán muy pronto de mi casa, lo cual en el estado que estoy sería como matarme. Manuel Palacio me ha dicho que es probable que la *Asociación* se pare con el actual presidente artístico, y como mi situación apremia, yo ruego a Vd. por todos los santos, que influya cuanto pueda para que me den urgentemente algunos duros. [2]→

Tengo entendido que la *Asociación* no está mal de fondos, y no los emplearán mal en un escritor octogenario que está con un pie en la sepultura, y por consiguiente poco puede serle gravoso. Hágame Vd. el inmenso favor de ver a quien se necesite haciendo notar la urgencia. Si puede ser póngase en relación con Manuel del Palacio, que me quiere bien y empujará cuanto pueda. En fin, amigo mío, el caso es que yo no me vea en el arroyo. A Palacio le indiqué como a Vd. mi aspiración a que la *Asociación* me diera una pequeña pensión; pues como Vd. comprenderá el gran tormento y dificultad para mí es pagar las quincenas de mi casa.

No necesito esforzarme para que Vd. se penetre de mi horrible situación agravada por la dolen[3]→ cia en los pies que me tiene como un pájaro con las alas rotas.

³⁵⁰ José del Castillo y Soriano (1849-1928) Estudió Derecho, fue Jefe del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios, y Secretario Perpetuo de la *Asociación de Escritores y Artistas* desde 1882. Ejerció pronto el periodismo dirigiendo periódicos como *El Arco Iris*, *El eco de Burgos...*, también colaboró en otros como *El Globo* o *La Ilustración Española y Americana*. Incluso se lanzó a la palestra del teatro publicando alguna obra dramática bajo el pseudónimo de *Sotillo*.

Así, pues, espero en Vd. haga cuanto pueda por mí y con toda premura; porque si me veo sin casa todo auxilio llegará tarde.

He llevado mi drama inédito a Díaz de Mendoza³⁵¹ por indicación de Zeda³⁵² el de *La Época* a quien le gusta mucho, y que me ha dicho que es probable que se haga la temporada que viene³⁵³; pero esto me preocupa poco, yo no veré la representación, he atravesado de milagro este invierno, pero si sigo en igual estado, a la entrada del que viene daré la caída.

Vuelvo a insistir y a implicar a Vd. que se ocupe con insistencia en hacer esta buena obra y espero recibir noticias enseguida.

Sé que Vd., que es tan bueno, me perdonará la molestia, y le saludo con todo afecto.

Florencio Moreno Godino

Calle del Horno de la Mata 10 2º interior, si es que aún estoy aquí.

Indique a Zeda si podría pedir dinero a Díaz de Mendoza, pero según parece, este es rumboso ostentoso mas no privadamente.

³⁵¹ Fernando Díaz de Mendoza y Aguado (1862-1930) Famoso actor de teatro español, de origen aristocrático, llegó a fundar su propia compañía en 1896 “la Compañía de Teatro Guerrero-Díaz de Mendoza” con la que viajó por el extranjero, sus éxitos en Hispanoamérica le animaron a construir el Teatro Cervantes (1921) de Argentina.

³⁵² Francisco Fernández Villegas (1856-1916), trabajó para *La Época* y *El Imparcial* entre otros.

³⁵³ En la nueva solicitud se observa que la situación del escritor es, quizá, más desesperada que nunca. No extraña, tras conocer los datos, que un anciano como era ya Moreno Godino, lleno de dolencias solicitara desesperadamente una ayuda a la *Asociación* para solventar los pagos que le tenían a punto de perder su techo. Moreno Godino seguía confiando en estrenar algún nuevo drama que le sacara de sus más que evidentes estrecheces, pero aquí como en la anterior carta sus intentos fueron en vano, sin embargo llama la atención que aquellos que leyeron su obras las juzgaran positivamente e incluso intercedieran por este, lo que puede darnos una pista de hasta qué punto el entramado del negocio teatral resultaba muy cerrado.

Carta al Sr Castillo y Soriano. (II)

B. N. 12971/67 (61);

h.1) Transcripción.

Sr Castillo y Soriano

Sábado. [26 de marzo de 1904]

Mi estimado amigo: escribo a Vd. en la *Asociación*.

Supongo que el lunes pasado habrá recibido una carta mía. Ya no puedo sufrir más en mi casa ni ya quieren sufrirme. Ruego a Vd. que mañana me escriba para dar alguna satisfacción a mi patrona y para saber si puede sacarme de este conflicto. Al mismo tiempo le suplico me diga si el próximo Jueves Santo³⁵⁴ habrá sesión en la *Academia Española* para ver a Manuel del Palacio³⁵⁵.

Vuelvo a rogar a Vd. que me atienda, porque no sé qué hacer.

Dispense la molestia a

su afsmo a.s.q.b.sm [atento servidor que besa su mano]

Florencio Moreno Godino

Horno de la Mata. 10 2º Interior

³⁵⁴ Esta referencia al próximo Jueves Santo es una de las pistas que nos anima a determinar la fecha de 1904 frente a la otra posibilidad de 1905, pues en 1904 el Jueves Santo se celebró el 31 de marzo, lo que concuerda con las referencias del resto de cartas, mientras que en 1905 se celebró el 20 de abril.

³⁵⁵ Muerto el bueno de Núñez de Arce, su principal valedor era Manuel del Palacio. El viejo Florencio Moreno Godino por esos años estaba ya resentido de la vista y su cuerpo lleno de dolores. Sus colaboraciones en prensa sin embargo todavía tuvieron tiempo de dar a luz la interesante novela por entregas de temática bohemia: *El sol de la bohemia o la bohemia sin sol*.

G) Carta al Sr Castillo y Soriano. (III)

B. N. 12971/67 (62)

g.1) Transcripción.

Sr D. José Castillo y Soriano

Abril 6 [1904]

Mi estimado amigo: el lunes estuve a ver a Vd. [3 de abril] con la carta que tuvo la bondad de escribirme pude parar el golpe de mi casa hasta el sábado próximo.

Ruego a Vd. que haga lo posible para que esta semana se resuelva mi petición e insisto porque es cuestión de estar en capilla como los reos.

¡Si viviera el inolvidable Núñez de Arce!³⁵⁶

Con esta misma fecha escribo a Manuel del Palacio: si ustedes gestionan juntos por mí será casi segura la cosa.

Tengo que fastidiar a todo el mundo³⁵⁷, pero como Vd. son buenos me lo perdonarán.

De Vd. afsmo a.s.q.b.s.m

Florencio Moreno Godino.

³⁵⁶ Muere en junio de 1903.

³⁵⁷ Última de las cartas conservadas en la Biblioteca Nacional. Con los datos proporcionados aquí, vemos que Godino tras las peticiones anteriores consiguió «parar el golpe», un golpe que hubiera supuesto quedarse sin techumbre. Por otro lado continúa el buen literato con su petición de socorro a la *Asociación*, pues la ayuda prestada por Castillo Soriano fue solo para la solventar la urgencia más inmediata. Es posible que tanto Manuel del Palacio como Castillo Soriano en un momento dado ayudaran a Moreno Godino con su solicitud, y la *Academia* le acabara concediendo la ayuda deseada; mas con todo, lo cierto es que Moreno Godino en sus últimos años debió cobrar pensiones de varias organizaciones, además de las consignadas en estas cartas, recordemos la solicitud de socorro concedida por la *Fundación san Gaspar* en 1902 por un total de cuatrocientas pesetas (Zamora Vicente, 1995: 468); por último, también tenemos la información proporcionada por una carta abierta, del propio afectado, en el periódico de *El País*, de 20 de mayo de 1907 donde se queja de haber sufrido la retirada una pensión que cobraba del Ministerio de la Gobernación.

APÉNDICE II. ÍNDICE DE LAS OBRAS PERIODÍSTICAS DE MORENO GODINO

Para la presente ordenación, se muestran un listado ordenado alfabéticamente por título de cabecera, donde mostramos todos los trabajos que de Moreno Godino hemos hallado, acompañados de una abreviatura explicativa del género.

Índice de abreviaturas:

ART	Artículo	EP	Epístola
C	Cuento	N	Nouvelle/novela
CL	Colaboración	P	Poesía
CR	Crónica	S	Semblanza
EF	Efeméride	T	Teatro
		TR	Traducción

Listado de la obra en prensa y revistas:

<i>La Academia</i>	La amazona de la muerte (C)	pp. 358-359.	23/06/1878
“ ”	La amazona de la muerte	pp. 58-59.	30/07/1878
<i>El Adelanto : Diario político de Salamanca</i>	Recuerdos del tiempo viejo: La muerte de Pelayo (ART)	p. 3.	29/09/1904
<i>Álbum Salón</i>	Algo sobre cuernos (ART)	pp. 134-135, 136.	01/01/1903
<i>Almanaque Literario</i>	El cántaro roto (P)	pp. 48.	1873
“ ”	A mi madre (P)	pp. 67.	1874
“ ”	En la traslación de los restos de Napoleón I (P)	pp. 34.	1875
<i>Almanaque de Risa</i>	Don Ignacio “leyenda feudal” (P)	pp. 52-53.	01/01/1877
<i>Almanaque de El Violón</i>	Juventud eterna (P)	p. 13.	Nº I para el año 1867
<i>Armas y Letras</i>	Las tres saetas (C)	s/n.	30/08/1922

<i>El Avisador: semanario de intereses generales y locales</i>	Dos valientes (P)	pp. 2-3.	19/05/1901
<i>La Discusión</i>	Tú y yo (P)	p. 1.	22/02/1866
<i>La Época</i>	Basilisa (C)	p. 1.	30/08/1887
“ ”	Basilisa	p. 1.	31/08/1887
	Episodio bohemio: el festín de Pelayo (C)	p. 1.	23/07/1900
<i>Flores y Abejas</i>	La muerte de Gedeón (P)	pp. 2-3.	25/07/1896
<i>El Gato Negro</i>	El gran bohemio y sus satélites (N)	pp. 6-9.	28/05/1898
“ ”	¡Lo que puede el hambre! (C)	pp. 4-6.	30/07/1898
“ ”	El gran bohemio y sus satélites (N)	pp. 6-8.	10/09/1898
<i>Gil Blas</i>	Madrid de noche I (ART)	p. 2.	09/01/1867
“ ”	Madrid de noche II (ART)	pp. 2, 4.	20/01/1867
“ ”	Madrid de noche III (ART)	pp. 2, 4.	07/02/1867
“ ”	Madrid de noche IV (ART)	pp. 2. 3.	17/02/1867
“ ”	Madrid de noche V (ART)	p. 2.	24/02/1867
“ ”	Madrid de noche VI (ART)	p. 2.	07/03/1867
“ ”	Modas (ART)	pp. 1-2.	31/03/1867
“ ”	Sevilla (P)	p. 2.	06/06/1867
“ ”	Viaje a Andalucía (CR) Cap.I	pp. 2-3.	16/01/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	19/01/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	23/01/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	26/01/1868
“ ”	Viaje a Andalucía (CR) Cap. II	pp. 2-3.	30/01/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	02/02/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	p. 2.	06/02/1868
“ ”	Viaje a Andalucía (CR) Cap. III	p. 3.	09/02/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	p. 2.	13/02/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	16/02/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	20/02/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	p. 2.	27/02/1868
“ ”	Viaje a Andalucía (CR) Cap. IV	pp. 2-3.	01/03/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	05/03/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	08/03/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	p. 2.	12/03/1868

“ ”	Viaje a Andalucía (CR) Cap. V	pp. 2-4.	15/03/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	19/03/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	22/03/1868
“ ”	Viaje a Andalucía (CR) Cap. VI	pp. 2-3.	26/03/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	p.2.	29/03/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-4.	02/04/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	05/04/1868
“ ”	Viaje a Andalucía (CR) Cap. VII	pp. 2-3.	09/04/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	12/04/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	16/04/1868
“ ”	Viaje a Andalucía (CR) Cap. VIII	p. 2.	19/04/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	23/04/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	26/04/1868
“ ”	Viaje a Andalucía	pp. 2-3.	30/04/1868
“ ”	Toros ³⁵⁸ (ART)	pp. 2-3.	24/04/1870
<i>El Graduador: Diario Político</i>	Recuerdos del tiempo viejo: La muerte de Pelayo (ART)	p. 1.	20/09/1904
<i>El Gráfico</i>	Carta al director y Las utopías del progreso (EP) (ART)	pp. 1-2.	25/10/1904
<i>La Gran Vía</i>	¡Calma chicha! (ART)	p. 2.	10/09/1893
“ ”	La muerte de Gedeón (P)	p. 15.	24/09/1893
“ ”	Dos valientes (P)	p. 5.	22/10/1893
“ ”	Carta del moro (C) (EP)	p. 10.	12/11/1893
“ ”	Carta de la mora (C) (EP)	p. 7.	19/11/1893
“ ”	¡Pobre Carmen! (P)	pp. 12-13.	03/12/1893
“ ”	Serenata rifeña (P)	p. 6.	21/01/1894
<i>El Guadalete</i>	Horizontes (ART)	p. 2.	21/01/1897
“ ”	La gran desazón del siglo (CR)	p. 1.	21/09/1897
<i>Heraldo de Madrid</i>	Tú y yo (P)	p. 1.	05/05/1894
“ ”	El cántaro roto (P)	p. 1.	02/08/1894
<i>Las Provincias: diario de Valencia</i>	Recuerdos del tiempo viejo: La muerte de Pelayo (ART)	p. 1.	20/09/1904
<i>La Ilustración Artística</i>	La momia de Pedro Azua: leyenda polar (C)	pp. 147, 150.	Nº 19. 07/05/1882

³⁵⁸ Este artículo aparece firmado como J.M. Godino, pero la crítica taurina parece responder claramente a la rúbrica de F.M. Godino.

“ ”	¡Fatalidad!: novela original (N) (EP)	pp. 171, 174.	Nº 22. 28/05/1882
“ ”	¡Fatalidad!	pp. 179, 182.	Nº 23. 04/06/1882
“ ”	¡Fatalidad!	pp. 187, 190.	Nº 24. 11/06/1882
“ ”	¡Fatalidad!	pp. 198-199.	Nº 25. 18/06/1882
“ ”	¡Fatalidad!	pp. 202-203.	Nº 26. 25/06/1882
“ ”	El ciego de Bellver: tradición de las islas (C)	pp. 362-363, 366.	Nº 46. 12/11/1882
“ ”	Cada oveja con su pareja (C)	pp. 107, 110-111.	Nº 66. 02/04/1883
“ ”	El enano de la princesa Hilda: leyenda oriental (C)	pp. 238-239.	Nº 82. 23/07/1883
“ ”	El enano de la princesa Hilda	pp. 243, 246-247.	Nº 83. 30/07/1883
“ ”	El hada de la fuente (C)	pp. 262-264.	Nº 85. 13/08/1883
“ ”	El postre de Nochebuena (C)	pp. 414-415.	Nº 104. 24/12/1883
“ ”	El hombre verde (C)	pp. 51, 54.	Nº 111. 11/02/1884
“ ”	El hombre verde	pp. 59, 62-63.	Nº 112. 18/02/1884
“ ”	El hombre verde	pp. 70-71.	Nº 113. 25/02/1884
“ ”	La caverna de la muerte (N)	p. 83.	Nº 115. 10/03/1884
“ ”	La caverna de la muerte	pp. 91, 94-95.	Nº 116. 17/03/1884
“ ”	La caverna de la muerte	pp. 99, 102-103.	Nº 117. 24/03/1884
“ ”	La caverna de la muerte	pp. 107, 110.	Nº 118. 31/03/1884
“ ”	La caverna de la muerte	pp. 119-120.	Nº 119. 07/04/1884
“ ”	La caja de alerce (N)	pp. 3, 6.	Nº 158. 05/01/1885
“ ”	La caja de alerce	pp. 14-15.	Nº 159.

			12/01/1885
“ ”	La caja de alerce	pp. 22-23.	Nº 160. 19/01/1885
“ ”	La caja de alerce	pp. 27, 30.	Nº 161. 26/01/1885
“ ”	La caja de alerce	pp. 38-39.	Nº 162. 02/02/1885
“ ”	El maestro triste (C)	pp. 142-143.	Nº 175. 04/05/1885
“ ”	El tiesto de claveles (C)	p. 310.	Nº 196. 28/09/1885
“ ”	El tiesto de claveles	pp. 315, 318.	Nº 197. 05/10/1885
“ ”	El tiesto de claveles	pp. 327-328.	Nº 198. 12/10/1885
“ ”	El ramo de margaritas (N)	p. 203.	Nº 232. 07/06/1886
“ ”	El ramo de margaritas	pp. 211, 214-215.	Nº 233. 14/06/1886
“ ”	El ramo de margaritas	pp. 222-223.	Nº 234. 21/06/1886
“ ”	El ramo de margaritas	pp. 229-231.	Nº 235. 28/06/1886
“ ”	El beso (C)	p. 302.	Nº 255. 15/11/1886
“ ”	El beso	pp. 311, 314.	Nº 256. 22/11/1886
“ ”	El laberinto del amor (C)	pp. 98-99.	Nº 377. 18/03/1889
“ ”	Mirtila y sus tres enamorados (C)	pp. 214-216.	Nº 391. 24/06/1889
“ ”	Mirtila y sus tres enamorados	p. 222.	Nº 392. 01/07/1889
“ ”	Una carta (C)	pp. 282-283,286	Nº 400. 26/08/1889
“ ”	El crimen de la calle de la Hiedra (C)	pp. 310-312.	Nº 403. 16/09/1889
“ ”	El crimen de la calle de la Hiedra	pp. 314-315, 318	Nº 404. 23/09/1889
“ ”	Tal para cual (C)	pp. 346-347.	Nº 408. 21/10/1889

“ ”	Tal para cual	pp. 354-355	Nº 409. 28/10/1889
“ ”	Un duelo singular (C)	pp. 398-399.	Nº 414. 02/12/1889
“ ”	¡Sin corazón! (C)	pp. 410-411,414	Nº 416. 16/12/1889
“ ”	Las tres saetas (C)	pp. 474-475.	Nº 423. 03/02/1890
“ ”	El clown lúgubre (C)	pp. 527-528	Nº 527. 17/03/1890
“ ”	Aventura del peje y de la sirena (C)	pp. 530-531. 534.	Nº 430. 24/03/1890
“ ”	Los nervios (C)	pp. 578-579.	Nº 435. 28/04/1890
“ ”	Toda una juventud (F. Copée) (N) (TR) ³⁵⁹	pp. 13-397.	Nºs 444-467. 01/07/1890- 15/12/1890
“ ”	El arte del actor (Coquelín) (ART) (TR)	pp. 82-87.	Nº 449. 04/08/1890
“ ”	El arte del actor	pp. 99-101	Nº 450. 18/08/1890
“ ”	El tallista de imágenes: cuento piadoso (Julio Lemaitre) (C) (TR)	pp. 163-165.	Nº 454. 08/09/1890
“ ”	¡Se parece a Voltaire! (C)	pp. 199, 202.	Nº 456. 22/09/1890
“ ”	El tren expreso de la mañana (Antonio Albalat) (C) (TR)	pp. 325-327, 330.	Nº 464. 17/11/1890
“ ”	¡Nochebuena! (ART)	pp. 401-403	Nº 469. 22/12/1890
“ ”	La gloria (Claudio Couturier) (C) (TR)	pp. 429-430.	Nº 470. 29/12/1890
“ ”	La víspera de Reyes (ART)	pp. 1-3	Nº 471. 05/01/1891
“ ”	¡Imposible!: novela original (N)	pp. 59-61.	Nº 474. 26/01/1891
“ ”	¡Imposible!	pp. 75-77.	Nº 475. 02/02/1891
“ ”	¡Imposible!	pp. 91-92.	Nº 476. 09/02/1891
“ ”	¡Imposible!	pp. 107-109.	Nº 477.

³⁵⁹ Novela ininterrumpida todas las semanas.

			16/02/1891
“ ”	¡Imposible!	pp. 123-124.	Nº 478. 23/02/1891
“ ”	¡Imposible!	pp. 139-140.	Nº 479. 02/03/1891
“ ”	Semana Santa (ART)	pp. 179-180, 182.	Nº 482. 23/03/1891
“ ”	Los pantalones (C)	pp. 244, 245-246.	Nº 486. 20/04/1891
“ ”	La romería de San Isidro (ART)	pp. 306-308.	Nº 490. 18/05/1891
“ ”	El llanto de perlas (C) ³⁶⁰	pp. 455, 458.	Nº 499. 20/07/1891
“ ”	La autopsia (C)	p. 502.	Nº 502. 10/08/1891
“ ”	La autopsia	pp. 515-516, 518.	Nº 503. 17/08/1891
“ ”	¡Caridad! (C)	pp. 644-645.	Nº 511. 12/10/1891
“ ”	La cuerda (Julio Claretie) (N) (TR)	pp. 651-653.	Nº 511. 12/10/1891
“ ”	La cuerda	pp. 667-669.	Nº 512. 19/10/1891
“ ”	La cuerda	pp. 683-685.	Nº 513. 26/10/1891
“ ”	La cuerda	pp. 699-702.	Nº 514. 02/11/1891
“ ”	La lotería (C)	pp. 708,710-711, 714.	Nº 515. 09/11/1891
“ ”	La idea fija (Pablo Bonnetain) (C) (TR)	pp. 747-749.	Nº 517. 23/11/1891
“ ”	El fantasma (C)	pp. 790-791, 792.	Nº 520. 14/12/1891
“ ”	El fantasma	pp. 803-804, 806.	Nº 521. 21/12/1891
“ ”	¡Misterio! (C)	pp. 326-327, 330.	Nº 543. 23/05/1892
“ ”	¡Misterio!	pp. 340, 342-343.	Nº 544.

³⁶⁰ Este relato aparece firmado solo como *Floro*, pero todo parece apuntar que se trate del mismo Florencio, que también era conocido por ese apodo; amén que así se resolvería ese interciso tan largo que va desde la publicación de *La romería de San Isidro* en mayo hasta *La autopsia* en agosto.

			30/05/1892
“ ”	El loro del Príncipe de Asturias (C)	pp. 405-407, 410.	Nº 548. 27/06/1892
“ ”	Las avispas (C)	pp. 518-519, 520.	Nº 555. 15/08/1892
“ ”	El moro de los dátiles (C)	pp. 596, 598.	Nº 560. 19/09/1892
“ ”	¡Fanatismos! (C)	pp. 724, 726-727.	Nº 567. 07/11/1892
“ ”	La dama negra (C)	pp. 30-31, 34.	Nº 576. 09/01/1893
“ ”	La dama negra	pp. 45-46.	Nº 577. 16/01/1893
“ ”	Una más (C) (EP)	pp. 85, 86-87.	Nº 632. 05/02/1894
“ ”	El torero: su vida y milagros (ART)	pp. 419-420.	Nº 653. 02/07/1894
“ ”	El torero	pp. 435-436.	Nº 654. 09/07/1894
“ ”	El torero	pp. 451-452.	Nº 655. 16/07/1894
“ ”	El jaique (C)	pp. 580-583	Nº 663. 10/09/1894
“ ”	G. A. Bécquer (S)	pp. 115-116.	Nº 684. 04/02/1895
“ ”	Narciso Serra (S)	pp. 181-182.	Nº 688. 04/03/1895
“ ”	Nicolás María Rivero (S)	pp. 227-228.	Nº 691. 25/03/1895
“ ”	Zorrilla (S)	pp. 275-276.	Nº 694. 15/04/1895
“ ”	Miguel de los Santos Álvarez (S)	pp. 325-326	Nº 697. 06/05/1895
“ ”	Pedro A. de Alarcón (S)	pp. 387-388	Nº 701. 03/06/1895
“ ”	Cristóbal Oudrid (S)	pp. 419-420.	Nº 703. 17/07/1895
“ ”	Emilio Arrieta (S)	pp. 467-468.	Nº 706. 08/07/1895
“ ”	O’ Donnell (S)	pp. 483-485.	Nº 707. 15/07/1895

“ ”	Joaquín Gaztambide (S)	p. 579.	Nº 713. 26/08/1895
“ ”	Las dos banderas: novela original (N)	pp. 603-605.	Nº 714. 02/09/1895
“ ”	Francisco Arderius (S)	pp. 611-612, 614.	Nº 715. 09/09/1895
“ ”	Las dos banderas: novela original	pp. 619-621.	Nº 715. 09/09/1895
“ ”	Rafael Calvo (S)	p. 627.	Nº 716. 16/09/1895
“ ”	Las dos banderas: novela original	pp. 635-637.	Nº 716. 16/09/1895
“ ”	Las dos banderas: novela original	pp. 651-654.	Nº 717 23/09/1895
“ ”	Modesto Lafuente (S)	pp. 723-724.	Nº 722. 28/10/1895
“ ”	Tipos madrileños: La vendedora de pájaros (ART)	pp. 788, 790.	Nº 726. 25/11/1895
“ ”	Tipos madrileños: La vendedora de paraguas (ART)	p. 804.	Nº 727. 02/12/1895
“ ”	La conciencia: cuento fantástico campestre (C)	p. 820.	Nº 728. 09/12/1895
“ ”	El poeta y la pastora: cuento (C)	pp. 86-87, 90.	Nº 734. 20/01/1896
“ ”	El viejo y la niña (C)	pp. 196, 198.	Nº 741. 09/03/1896
“ ”	Un forastero en Madrid ³⁶¹ (C)	pp. 326-327.	Nº 749. 04/05/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original (N)	pp. 347-349.	Nº 750. 11/05/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 363-365.	Nº 751. 18/05/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 379-381.	Nº 752. 25/05/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 395-397.	Nº 753. 01/06/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 411-413.	Nº 754. 08/06/1896

³⁶¹ Se trata del mismo relato, con apenas una leve modificación al inicio, aparecido en *La Risa* de 30 de septiembre de 1888, bajo el rubro “Calamocha en Madrid”.

“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 427-429.	Nº 755. 15/06/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 443-445.	Nº 756. 22/06/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 459-461.	Nº 757. 29/06/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 475-477.	Nº 758. 06/07/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 491-493.	Nº 759. 13/07/1896
“ ”	Corrida filantrópica: cuento realista (C)	pp. 502-503, 506.	Nº 760. 20/07/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 507-509.	Nº 760. 20/07/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 523-525.	Nº 761. 27/07/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 539-541.	Nº 762. 03/08/1896
“ ”	Dos anónimos: novela original	pp. 555-556.	Nº 763. 10/08/1896
“ ”	El Cristo de San Sebastián (C)	pp. 661-662.	Nº 770. 28/09/1896
“ ”	Vargas y Machuca (C)	pp. 126-127.	Nº 790. 15/02/1897
“ ”	Luis González Bravo (S)	pp. 131-132.	Nº 791. 22/02/1897
“ ”	José María Pereda (S)	pp. 771-772.	Nº 831. 29/11/1897
“ ”	El hombre de la levita verde (C)	p. 750.	Nº 882. 21/11/1898
“ ”	Las tres cogidas (C)	pp. 819-829.	Nº 886. 19/12/1898
“ ”	Motín de Aranjuez (EF) ³⁶²	p. 6.	Nº 888. 02/01/1899
“ ”	Revolución Española (EF)	p. 18.	Nº 888. 02/01/1899

³⁶² «El número extraordinario con el que ha comenzado el nuevo año *La Ilustración Artística* es una gallarda manifestación editorial, que honra á la casa de los Sres. Montaner y Simón, y pone de relieve el buen gusto del Sr. Triadó, que ha ilustrado el número. Este constituye un almanaque y consta de 24 páginas, dedicadas dos de ellas a cada mes, y el texto que firman escritores tan reputados como la señora Pardo Bazán, y los Sres. Blasco, *Kasabal*, Zamora y Caballero y Moreno Godino, lo constituyen cuatro cuentos, cuatro efemérides y cuatro fiestas populares, correspondientes á las cuatro estaciones». (Anónimo, 1899: 4)

“ ”	María de los Ángeles (C)	pp. 430-431, 434.	Nº 914. 03/07/1899
“ ”	Severo Catalina (S)	p. 747.	Nº 934. 20/11/1899
“ ”	Plagas de Madrid (C)	pp. 492-494.	Nº 970. 30/07/1900
“ ”	La blanca y el negro (C)	pp. 572-574.	Nº 975. 03/09/1900
“ ”	El último caballero: novela original (N) (C)	pp. 771-773.	Nº 987. 26/11/1900
“ ”	El último caballero	pp. 787-790.	Nº 988. 03/12/1900
“ ”	Tetuán. Episodio de la guerra de África (C)	pp. 75-76.	Nº 1048. 27/01/1902
“ ”	Los treinta dineros de Judas: leyenda (C)	pp. 203-204, 206.	Nº 1056. 24/03/1902 ³⁶³
“ ”	Juan el bueno: cuentos de antaño (C)	pp. 523-524, 526.	Nº 1076. 11/08/1902
“ ”	El emperador y la pastora (C)	pp. 651-652.	Nº 1084. 06/10/1902
“ ”	La última encarnación del diablo: leyenda marítima (C)	pp. 835-837.	Nº 1095. 22/12/1902
“ ”	Matilde Díez (S)	pp. 126-127.	Nº 1103. 16/02/1903
“ ”	Una hija de Albión (C) (EP)	pp. 539-542.	Nº 1129. 17/08/1903
“ ”	La ingratitud (C)	pp. 652-654.	Nº 1136. 5/10/1903
“ ”	El blasfemo (C)	pp. 755-757.	Nº 1142. 16/11/1903
“ ”	El alma en pena (C)	pp. 267-268.	Nº 1164. 18/04/1904
“ ”	El carnaval de Casilda (C)	pp. 139-140.	Nº 1209. 27/02/1905
“ ”	¡El mayor monstruo los celos! (C)	pp. 459-460.	Nº 1281. 16/7/1906
“ ”	Percances románticos (C)	p. 332.	Nº 1325. 20/05/1907
<i>La Ilustración Bética:</i>	O diosa o nada (C)	pp. 59-60.	01/ 11/ 1881

³⁶³ Esta leyenda volvería a ser publicada en la revista uruguaya *Caras y Caretas*, en un volumen especial de Semana Santa el 16 de abril de 1938; pp 32-33, 38-39, 42-43, 50-51, 109.

<i>Revista de Ciencias, Artes y Literatura</i>			
<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Una inglesa (C)	pp. 394-395.	15/06/1877
“ ”	La perdigona (Art)	pp. 122-123.	22/08/1877
<i>La Ilustración Ibérica</i>	La venta incendiada (N)	pp. 15-16.	05/01/1884
“ ”	La venta incendiada	pp. 31-32.	12/01/1884
“ ”	La venta incendiada	pp. 47-48.	19/01/1884
“ ”	La venta incendiada	pp. 64-66.	26/01/1884
“ ”	La venta incendiada	pp. 79-80.	02/02/1884
“ ”	La venta incendiada	pp. 95-96.	09/02/1884
“ ”	La venta incendiada.	pp. 111-112.	16/02/1884
“ ”	La venta incendiada	pp. 127-128.	23/02/1884
“ ”	La venta incendiada	pp. 143-144.	01/03/1884
“ ”	La venta incendiada	pp. 159-160.	08/03/1884
“ ”	La venta incendiada	pp. 475-476.	15/03/1884
“ ”	La venta incendiada	pp. 187-190.	22/03/1884
“ ”	Hasta el cadalso (N)	pp. 15-16.	03/01/1885
“ ”	Hasta el cadalso	pp. 31-32.	10/01/1885
“ ”	Hasta el cadalso	pp. 47-48.	17/01/1885
“ ”	Hasta el cadalso	pp. 63-64.	24/01/1885
“ ”	Hasta el cadalso	pp. 79-80.	31/01/1885
“ ”	Hasta el cadalso	pp. 95-96.	07/02/1885
“ ”	Hasta el cadalso	pp. 111-112.	14/02/1885
“ ”	Hasta el cadalso	pp. 127-128.	21/02/1885
“ ”	Hasta el cadalso	pp. 143-144.	28/02/1885
“ ”	Hasta el cadalso	pp. 159-160.	07/03/1885
“ ”	Hasta el cadalso	pp. 175-176.	14/03/1885
“ ”	El diario de un suicida (CL) (N)	pp. 271-272	25/04/1885
“ ”	El indiano y el mono (C)	p. 371.	13/06/1885
“ ”	El indiano y el mono	pp. 390-391.	20/06/1885
“ ”	Hombre y sombra (ART)	p. 430.	04/07/1885
<i>La Ilustración de Madrid</i>	Un golpe de estado (C)	pp. 9-11.	12/05/1870
<i>La Ilustración Nacional</i>	¡Honor! (P)	p. 251	10/06/1898

<i>Los Lunes de El Imparcial</i>	Sutilezas de amor (R)	p. 1-2.	14/08/1876
“ ”	Un incógnito (ART)	p. 1-2	18/09/1876
“ ”	Una asociación (ART)	p. 2.	16/10/1876
“ ”	Los tres porrazos (C)	p. 1-2.	18/12/1876
“ ”	Memorias de un suicida (C)	p. 1-2.	12/03/1877
“ ”	El alma en pena: memorias de un estudiante (C)	p. 1.	27/08/1877
“ ”	La tumba inmensa (C)	p. 2.	08/10/1877
“ ”	Por una marsellé (C)	p. 1-2.	19/11/1877
“ ”	Ratimago (C)	p. 2.	15/04/1878
“ ”	Dos primos (C)	pp. 2-3.	10/06/1878
“ ”	Castillos en el agua (C)	p. 4.	15/07/1878
“ ”	La cola (ART)	p. 4.	23/02/1880
“ ”	El tálamo nupcial (C)	p. 4.	03/05/1880
“ ”	El misterio de San José (C)	p. 3.	29/12/1884
“ ”	Una justicia del diablo (C)	p. 4.	26/01/1885
“ ”	La prisionera (C)	p. 4.	02/03/1885
“ ”	Mi compañera (C)	p. 1.	09/02/1885
<i>EL Liberal (Los Lunes)</i>	¡Pelar la pava! (ART)	p. 3.	18/08/1879
<i>El Liberal (Entre Páginas)</i>	La calle de Toledo (CR)	p. 2.	14/01/1880
“ ”	Montepín (CR)	p. 2.	24/04/1884
“ ”	Mirando al cometa: reflexiones (CR)	p. 2.	03/7/1881
“ ”	El saladero y el abanico (CR)	p. 2	9/06/1884
“ ”	Impresiones de viaje de un microbio (C)	p. 2.	28/07/1884
“ ”	Madrid a la francesa (CR)	p. 2.	22/09/1884
“ ”	Los perfectos solteros (CR)	p. 2.	13/10/1884
“ ”	El aeronauta poeta (C)	p. 2.	08/12/1884
“ ”	El buey del otro día (CR)	p. 2.	19/01/1885
“ ”	Terremotos morales (CR)	p. 2.	26/01/1885
“ ”	Problemas (CR)	p.2.	2/03/1885
“ ”	¡Viva la libertad! (C)	p.2.	6/04/1885
<i>El Liberal</i>	Astronomía casera (C)	p. 1	10/11/1892
“ ”	Los últimos Osunas (CR)	p.3	07/05/1896

“ ”	La plaza de toros vieja (CR)	p. 1.	15/06/1896
“ ”	Espejismos (ART)	pp. 1, 3.	21/07/1896
“ ”	Epigramas (P)	p. 3	08/03/1901
<i>El Liberal de Menorca</i>	¡Viva la Libertad! (C)	p. 1.	20/04/1885
“ ”	Epigramas (P)	p. 3.	05/03/1891
“ ”	Edison y la luna (ART)	pp. 2-3.	30/03/1898
<i>La Lidia: Revista Semanal Ilustrada</i>	Amor torero (P)	p. 313	14/10/1894
<i>Madrid Cómic</i>	Uno de tantos (C)	pp. 6-7.	25/01/1880
“ ”	Uno de tantos	p. 6.	01/02/1880
<i>La Moda Elegante</i>	La cruz (N)	pp. 125-127	22/03/1894
“ ”	La cruz	pp. 137, 140.	30/03/1894
“ ”	La cruz	pp. 148-149	06/04/1894
<i>El Museo Universal</i>	¡Pobre niño! (C)	pp. 151-152.	13/05/1866
“ ”	El Perdis de la media negra (ART)	pp. 348, 350.	04/11/1866
“ ”	Tipos de Madrid: La tía Malicana (C)	pp. 27-30.	25/1/1868
“ ”	Los borrachos (C)	p. 83.	14/3/1868
“ ”	La última enamorada (N)	pp. 239-240.	25/07/1868
“ ”	La última enamorada	pp. 247-248.	01/08/1868
“ ”	La última enamorada	pp. 255-256.	08/08/1868
“ ”	La última enamorada	pp. 261-262.	15/08/1868
“ ”	La última enamorada	pp. 276-278.	29/08/1868
“ ”	La revolución (ART)	p. 350.	01/11/1868
“ ”	Sueños (CR)	pp. 327-328.	10/11/1868
<i>El Museo Universal (Almanaque literario)</i>	Los dos polos: imitación de Segarra (P)	pp. 51-52.	1869
<i>El Museo Universal</i>	Ideas en cartera (ART)	pp. 14-15.	10/01/1869
“ ”	Los prodigios del amor (C)	pp. 71-72.	28/02/1869
“ ”	Correspondencia de París (CR)	p. 118.	11/04/1869
“ ”	Correspondencia de París (CR)	p. 158.	16/05/1869
“ ”	Don Pantaleón: historia increíble (N) ³⁶⁴	p. 207-208.	27/06/1869
“ ”	Don Pantaleón: historia increíble	p. 215-216.	04/07/1869
“ ”	Don Pantaleón: historia increíble	p. 223-224.	11/07/1869

³⁶⁴Esta novela ya había sido publicada, en *El Semanario Pintoresco Español*, doce años antes bajo el título “Un amor increíble”.

“ ”	Don Pantaleón: historia increíble	p. 231-232.	18/07/1869
“ ”	Don Pantaleón: historia increíble	p. 239-240.	25/07/1869
<i>Nuevo Mundo</i>	El vate y el pastelero (C)	p. 2.	01/10/1896
“ ”	Rectificación (P)	p. 8.	08/ 10/ 1896
“ ”	Oriental (P)	p. 2.	26/11/ 1896
“ ”	A la sin hueso (P)	p. 9.	07/01/1897
“ ”	Atmosféricos y cómicos (ART)	p. 3.	11/02/1897
“ ”	¡No más caseros! (ART)	p. 11.	11/03/1897
“ ”	Un sastre (ART)	p. 6.	01/04/1997
“ ”	Ideas felices (ART)	p. 9.	22/04/1997
	Calderón (ART)	p. 7.	29/04/1997
“ ”	Carreras y aficiones (C)	p. 6.	16/06/1897
<i>La Opinión: Periódico Político</i>	El día eterno (ART)	p. 1.	12/11/1884
<i>El Pabellón Nacional (del Domingo)</i>	¡Chispa! (ART)	p. 3.	20/04/1879
<i>El País</i>	Carta abierta al director de <i>El País</i> (EP)	p. 3.	20/05/1907
<i>El Papa-Moscas</i>	El mal cazador (P)	p. 2	08/12/1889
“ ”	Parodia (P)	p. 2.	06/01/1907
<i>El Periódico Ilustrado</i>	Don Pepito (ART)	p. 3.	06/07/1865
“ ”	Don Pepito	p. 3.	21/06/1865
“ ”	Un Sonámbulo: artículo soporífero (ART)	p. 3.	05/ 10/ 1865
<i>Pluma y Lápiz</i>	El sol de la bohemia y la bohemia sin sol (N)	pp. 6-7.	nº 106, (1902)
“ ”	El sol de la bohemia	pp. 3-6.	nº 112, (1902)
“ ”	Las cucas (ART)	pp. 17-18.	nº 115, (1903)
“ ”	El sol de la bohemia	pp. 3-5.	nº 121, (1903)
“ ”	El sol de la bohemia	pp. 2-4.	nº 124, (1903)
“ ”	El sol de la bohemia	pp. 2-4.	nº 131, (1903)
“ ”	El sol de la bohemia	pp. 2-4.	nº 142, (1903)
“ ”	El sol de la bohemia	pp. 2-4.	nº 154, (1903)
“ ”	El sol de la bohemia	pp. 2-4.	nº 157, (1903)
“ ”	El sol de la bohemia	pp. 2-4.	nº 161, (1903)
“ ”	El sol de la bohemia	pp. 2-4	nº 162, (1903)

“ ”	El sol de la bohemia	pp. 4-6.	nº 163, (1903)
<i>El Progreso: Diario Liberal</i>	Mirtila y sus tres enamorados (C)	p. 2	28/02/1915
<i>Revista de España</i>	Por un retrato (N) (EP)	pp. 54-91.	T. IV. (1868)
“ ”	Una traducción del Quijote: novela original (N)	pp. 397-437.	T. VII. (1869)
“ ”	Una traducción del Quijote: novela original	pp. 54-75	T. VII. (1869)
<i>Revista Hispano-americana</i>	Un retrato de Raimundo Madrazo (ART) (C)	pp. 133-142.	T. VII (1882)
<i>La Risa</i>	A la lengua (P)	pp. 6-7.	08/05/1888
“ ”	El poeta de salón (ART)	pp. 5-7, 10.	17/06/1888
“ ”	Contrastes (P)	p. 7.	24/06/1888
“ ”	Antaño y ogaño (antaño) (CR)	pp. 12-13.	15/07/1888
“ ”	Rectificación (P)	p. 5	22/07/1888
“ ”	Madrid, antaño y ogaño (ogaño) (CR) y carta dirigida a Godino	pp. 11-13, p. 15.	29/07/1888
“ ”	Amor torero (P)	p. 5.	12/08/1888
“ ”	Siluetas (P)	pp. 4-5.	19/08/1888
“ ”	Contestación a una carta abierta (EP)	pp. 14-15.	02/09/1888
“ ”	El aguardiente poético o la prestidigitación (C)	pp. 4-6.	09/09/1888
“ ”	Poesía y prosa (C)	pp. 13-15.	23/09/1888
“ ”	Calamocha en Madrid (C)	pp. 10-13.	30/09/1888
“ ”	Oriental (P)	pp. 5-6.	07/10/1888
“ ”	El mal cazador (P)	pp. 12-13.	14/10/1888
“ ”	Los apodos (ART)	pp. 10-12.	21/10/1888
“ ”	La estrella de Policarpo (T)	pp. 13-15.	28/10/1888
“ ”	La estrella de Policarpo	pp. 6-7, 10.	04/11/1888
“ ”	El boa (ART)	pp. 11-13.	11/11/1888
“ ”	Un antojo (P)	pp. 5-6.	18/11/1888
“ ”	Plagios y coincidencias (ART)	pp. 14-15.	09/12/1888
“ ”	El amor o no más ilusiones (ART)	pp. 10-11.	16/12/1888
“ ”	Venturita (ART)	pp. 10-12	23/12/1888
“ ”	El azar (ART)	pp. 13-15.	30/12/1888
<i>La Semana Cómica</i>	A la lengua (P)	p. 42.	11/07/1890
“ ”	El mal cazador (P)	pp. 457-470.	19/08/1892

<i>El Semanario Pintoresco Español</i>	Rosalía (N)	pp. 33-36.	30/01/1853
“ ”	Rosalía	pp. 46-47.	06/02/1853
“ ”	Rosalía	pp. 50-52.	13/02/1853
“ ”	Rosalía	pp. 61-63.	20/02/1853
“ ”	A Tisbe (P)	p. 143.	01/05/1853
“ ”	Rosalía	pp. 173-175.	29/05/1853
“ ”	Rosalía	pp. 181-183.	05/06/1853
“ ”	La silla del marqués (N)	pp. 255-256.	07/08/1853
“ ”	La silla del marqués	pp. 262-264.	14/08/1853
“ ”	La silla del marqués	pp. 269-270.	21/08/1853
“ ”	La silla del marqués	pp. 277-279.	28/08/1853
“ ”	La silla del marqués	pp. 285-288.	04/09/1853
“ ”	La silla del marqués	pp. 292-296.	11/09/1853
“ ”	La silla del marqués	pp. 302-303.	18/09/1853
“ ”	La silla del marqués	pp. 310-311.	25/09/1853
“ ”	En la traslación de los restos de Napoleón (P)	p. 112.	05/04/57
“ ”	Un amor increíble: novela original (N)	pp. 198-199.	21/06/57
“ ”	Un amor increíble: novela original	pp. 205-208.	28/06/57
“ ”	Un amor increíble: novela original	pp. 212, 214-215.	05/07/57
<i>Los Domingos de El Serpis</i>	La Perdigona (ART)	pp. 3-4.	05/09/1880
“ ”	Singer (ART)	p. 3.	23/11/1884
<i>El Tesoro</i>	Recuerdos (P)	p. 7.	30/12/1867
<i>El tiburón: Almanaque Humorístico Ilustrado</i>	Los años (P)	p. 14.	Nº III para el año 1865
“ ”	Tú y yo (P)	p. 5.	Nº IV para el año 1866
<i>La Unión Católica</i>	Tú y yo (P)	p. 1.	17/05/1894

APENDICE III. OTRAS OBRAS

Para este apéndice añadimos todas aquellas obras halladas de Moreno Godino que se alejan del género periodístico. Para ello realizamos primero un listado de sus obras dramáticas ya fueran comedias o tragedias, ofreciendo además los datos del estreno y de edición del libreto cuando ha sido posible; y por otro lado apuntamos un segundo listado donde reunimos las obras originales o colaboraciones editadas en volúmenes del autor.

Obras dramáticas

Luchas de amor y deber o una venganza frustrada: comedia original en tres actos y en verso (1853), Madrid, Biblioteca Dramática, Vicente de Lalama. Estrenada en el Teatro del Instituto, 27 de noviembre de 1853.

El señor de Vizcaya (1866), Manuscrito.

El motín de las estrellas: disparate lírico astronómico bailable, en un cuadro y algunas jornadas (1866), Madrid, Imp. de José Rodríguez. Estrenada en el Teatro de los Bufos Madrileños, 24 de Noviembre de 1866³⁶⁵.

Flor de té: zarzuela bufa en tres actos y en verso (1868), Madrid, Impr. de José Rodríguez. Estrenada en el Teatro de los Bufos Madrileños, 14 de noviembre de 1868³⁶⁶.

Genoveva de Brabante: zarzuela bufa en tres actos (1869), Madrid, Impr. de José Rodríguez. Estrenada en el Teatro de los Bufos Madrileños, 4 de septiembre de 1869³⁶⁷.

Las fuentes del Prado: zarzuela monumental en un acto (1870), sin edición Estrenada en el Teatro del Circo, 6 de mayo de 1870³⁶⁸.

Un hombre honrado: comedia en un acto y en verso (1871), Madrid, Impr. de José Rodríguez. Estrenada en el Teatro del Recreo, 11 de octubre de 1871.

El ramo de flores: comedia en tres actos (1873), Madrid, Impr. J. J. de las Heras. Estrenada en el Teatro Lope de Rueda (Circo de Paul), el 9 de mayo de 1873.

Una impostura gloriosa (¿1874?)³⁶⁹.

³⁶⁵ Libreto de Manuel del Palacio/Florencio Moreno Godino/Eduardo Saco y música de José Rogel.

³⁶⁶ Arreglada a la música de Mr. Lecoc por D. Miguel Pastorfido y D. Florencio Moreno Godino.

³⁶⁷ Con música del célebre maestro Offembach, arreglada por Florencio Moreno Godino y Federico Bardán.

³⁶⁸ Libreto de Florencio Moreno Godino y música de Emilio Arrieta

³⁶⁹ De esta zarzuela tan solo se encuentra una breve referencia en *La Correspondencia de España* del 12 de octubre de 1874, p. 1: «El maestro compositor Sr. Caballero está haciendo la música para una nueva zarzuela de D. Florencio Moreno Godino titulada *Una impostura gloriosa*». Que no haya más noticias al respecto de esta puede deberse a que nunca se llegó a estrenar. Además, el título en sí esconde connotaciones políticas que hacen referencia a *la Gloriosa*, pero en octubre de 1874 España se encontraba ya sumida en los estertores de la I República y que terminaría con el pronunciamiento militar de Martínez

Nerón: drama trágico en tres actos (1893), Madrid, Impr. de José Rodríguez. Estrenada en el Teatro Español, 29 de noviembre de 1892.

Los tres robinsones lilas (¿1894?)³⁷⁰.

* * *

Novelas y poemas.

Poemas (1862), Madrid, Imprenta de J. Antonio Gracia.

La cruz de plata: memorias de Diego García de Paredes (1868 y 1869), Madrid, 2 volúmenes, Imprenta de Miguel Guijarro.

Periquito sin miedo (¿1874/1876?)³⁷¹.

Sonetos de broma (1900), Madrid, Imp. de T. Fortanet.

El último bohemio: historia verídica (1908), Barcelona, Editorial Ibero-Americana.

* * *

Colaboraciones en colecciones costumbristas.

“La colillera” (1872), en *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, Tomo I, Imprenta a cargo de J. E. Morete, pp. 105-112.

“La elegante” (1872), en *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, Tomo I, Imprenta a cargo de J. E. Morete, pp. 289-295.

“La vieja verde” (1872), en *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, Tomo II, Imprenta a cargo de J. E. Morete, pp. 112-122.

“La cenicienta” (1872), en *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, Tomo II, Imprenta a cargo de J. E. Morete, pp. 281-289.

“El caballo blanco” (1872), en *Los españoles de ogaño*, Madrid, Tomo II, Librería de Victoriano Suárez, pp. 189-198.

Campos (diciembre de 1874) dando paso a la Restauración. Así, es muy probable que con la nueva situación política no fuera conveniente el estreno de tal obra.

³⁷⁰ Hay dos referencias a esta obra, pero plantean dudas sobre su estreno: por un lado está “Noticias Generales” en *Heraldo de Madrid*, 26 de abril de 1894, p. 3., donde se dice: «Se ha presentado a la empresa del teatro Eslava, para ser representada en breve, una zarzuela bufa en un acto titulada *Los tres Robinsones lilas* original la letra del literato Sr. Moreno Godino, y la música del maestro Manzano». La otra referencia a la obra se encuentra en DÍAZ Y PÉREZ, Nicolas: «El maestro Soler: estudio historiográfico musical» en *El Album Ibero-Americano*, 14 de octubre de 1895, p. 453., donde en un listado de obras en las que ha participado dicho músico se cita «*Los tres Robinsones*, zarzuela cómica en un acto, letra de F. Moreno Godino». Así pues se plantean dos incógnitas al respecto de la obra: primero qué compositor finalmente puso música a dicha zarzuela, y segundo si esta llegó a estrenarse realmente en algún teatro.

³⁷¹ De “Periquito sin miedo” tenemos tan solo citas de su existencia, primero por una mención en el diario *La Iberia* del 22 de octubre de 1874, p. 3.: «El conocido escritor don Florencio Moreno Godino ha terminado un libro titulado *Periquito sin miedo*, del cual hemos oído hacer los mayores elogios. Aguardamos, pues, conocer la mencionada obra para formar nuestro recto e imparcial juicio acerca de ella». Y en *La Raza Latina* del 31 de marzo de 1877 p. 11., en el apartado “Bibliografía española 1876” donde se consigna la publicación de Moreno Godino con el título *Periquito sin miedo, páginas negras; novela*. Sin añadir más datos.

“La modista” (1872), en *Los españoles de ogaño*, Madrid, Tomo II, Librería de Victoriano Suárez, pp. 314-324.

“Los trasnochadores” (1873), en *Madrid por dentro y por fuera: guía de forasteros incautos*, Madrid, A. de San Martín, pp. 31-42.