

**MARIANO BAQUERO GOYANES Y EL CUENTO DECIMONÓNICO  
ESPAÑOL: TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA EN TORNO AL RELATO  
BREVE**

**MARIANO BAQUERO GOYANES AND THE SPANISH NINETEENTH  
STORY: THEORY AND LITERARY CRITICISM REGARDING THE  
SHORT STORY**

JUAN PAREDES

*Universidad de Granada*

RESUMEN:

El presente artículo aborda el estudio de las dos monografías esenciales de Baquero Goyanes sobre el cuento español decimonónico. Significativamente situadas en el inicio y final de su trayectoria investigadora, ambas resultan reveladores testimonios del magisterio alcanzado por el autor en el ámbito del cuento, tanto desde la perspectiva histórica como desde la teórica y crítica.

PALABRAS CLAVE:

Baquero Goyanes, cuento siglo XIX, teoría literaria cuento, crítica literaria cuento.

ABSTRACT:

This article studies the two essential monographic works of Baquero Goyanes on the Spanish short story in the 19th century. Meaningfully occurring at the beginning and end of his researching career, both monographs have become outstanding items in the mastery of the autor regarding the short story, not only from a historical point of view but also from the theory and literary criticism.

KEY WORDS:

Baquero Goyanes, 19thc short story, theory short story, literary criticism short story.

Cualquier acercamiento serio al cuento español del siglo XIX tiene inevitablemente que empezar por el canónico estudio sobre el tema de Mariano Baquero Goyanes (1949). La obra, presentada como tesis doctoral en la Universidad Central en 1948,

bajo la dirección de su maestro Rafael de Balbín Lucas y ante un jurado en el que figuraban, entre otros, Joaquín Entrambasaguas o Lázaro Carreter, que actuó como secretario, obtuvo ese mismo año el premio Menéndez Pelayo. Y al siguiente vio la luz como anejo de la *Revista de Filología Española*, bajo el auspicio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Patronato Menéndez Pelayo y el Instituto Miguel de Cervantes.

El primer acierto y la primera conquista del trabajo es el preliminar planteamiento teórico del cuento, empezando por los problemas de tipo terminológico y el deslinde con otros géneros afines, hasta llegar a una definición del cuento como género literario, tema al que el profesor Baquero Goyanes dedicó una especial atención como lo demuestran algunos estudios como el que lleva el significativo título de *Qué es el cuento*, publicado inicialmente en la editorial Columba de Buenos Aires en 1967 y recogido después, en 1988, junto con *Qué es la novela*, que también había visto la luz en la misma editorial bonaerense en 1961 y que constituye otro de sus temas de especial dedicación, con monografías como *Estructuras de la novela actual* (1970) o su ensayo sobre “La novela española de la segunda mitad del siglo XIX” aparecido en la prestigiosa *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (1958: 55-143).

Especial interés tiene su inicial acercamiento al género desde el punto de vista terminológico, realizando un minucioso recorrido del término “cuento” por la literatura medieval, donde no aparece nunca de manera expresa referida al género literario, y el Renacimiento, con la especial incidencia de Cervantes y su particular empleo del término, que siempre evitó utilizar para designar sus narraciones, referido al relato oral, hasta llegar al siglo XIX. En el Romanticismo “cuento” se emplea para las narraciones versificadas o en prosa de carácter popular, legendario o fantástico. El análisis de las obras de Pedro Antonio de Alarcón deja entrever ya la presencia de dos especies distintas de narraciones breves: la literaria y la popular, que se van a ir concretando con los términos “novela” y “novela corta”, de un lado, y “cuento”, del otro. A partir de 1870 el término “cuento” va imponiéndose. Y aquí es taxativo Baquero Goyanes cuando refiriéndose al papel precursor –en este como en tantos otros ámbitos– de Emilia Pardo Bazán señala:

Si tuviésemos que citar un autor en que dicha palabra alcanzara, por decirlo así, su consagración oficial, daríamos sin vacilación el nombre de doña Emilia Pardo Bazán, la más fecunda creadora de cuentos de nuestra literatura. La variedad temática –*Cuentos de amor, de Marineda, antiguos, de Navidad y Reyes, de la Patria, trágicos, sacro-profanos, de la tierra*, etc.– y el alto valor literario de esas narraciones, deciden la aceptación de un término contra el que tantos prejuicios existían (Baquero Goyanes, 1949a: 71-72).

El fundamental capítulo II está dedicado al estudio del cuento como género literario. Con un breve pero certero análisis de las características del cuento moderno, en contraste con el medieval y el renacentista, pasa revista a los géneros próximos como la leyenda, el artículo de costumbres, el poema en prosa, la novela corta, y naturalmente la novela, subrayando su parentesco, pero sobre todo las peculiaridades específicas del género literario “cuento”: los diálogos y descripciones, por su especial trascendencia para la definición del género; y dedica una atención particular a la consideración del cuento como género intermedio entre la poesía y la novela. Y aquí de nuevo el autor recurre, de manera muy acertada por su clarividencia, a la autoridad de Emilia Pardo Bazán:

Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la poesía lírica una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas –porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. Días hay [...] en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo, en el teatro o en el ferrocarril, al chisporroteo de la llama en invierno y al blando rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica (Pardo Bazán, 1898: 9).

Por eso, señala Baquero Goyanes (1949a: 149-150), “es, tal vez, el más moderno de los géneros literarios, nacido en la hora justa, cuando la literatura, en todas sus manifestaciones, llevaba muchos siglos a su espalda y había alcanzado su propia madurez”.

Tras estos fundamentales capítulos introductorios sobre la teoría del cuento como género literario, el autor entra de lleno en el estudio del cuento español en el siglo XIX, con una primera consideración sobre el Romanticismo y el cuento, y de manera especial, por su importancia, sobre el cuento y el periodismo, aspecto esencial si tenemos en cuenta el papel de la prensa periódica no solo en la proliferación del cuento sino incluso en su propia configuración como género literario.

El método descriptivo-temático, “el único adecuado y posible” –explica el autor– “dada la virginidad casi absoluta de la materia de nuestro estudio” (Baquero Goyanes, 1949a: 171), con todos sus defectos y su apariencia de anticuado, es un gran acierto, teniendo en cuenta las circunstancias señaladas, y produce unos frutos excelentes.

Antes de pasar a la clasificación temática y el correspondiente estudio, y como prueba de la minuciosidad y el rigor de su investigación, el autor ofrece un valiosísimo índice cronológico-bibliográfico, que se nos antoja fundamental para abordar una visión, mucho más completa de lo que el propio autor humildemente señala, de la evolución del cuento decimonónico español.

La clasificación temática refleja las preocupaciones dominantes, los problemas religiosos, políticos, sociales, etc. del periodo objeto de estudio. El carácter editorial del cuento decimonónico, imbricado con la misma realidad de la noticia periodística, medio en que vive y se configura, determina esa vocación testimonial.

Los bloques temáticos en los que el autor, con fino sentido crítico, agrupa los relatos para su estudio, son como un trasunto de la vida, la mentalidad y las tendencias de la época en que fueron escritos.

Los cuentos legendarios, ligados a los orígenes del género, se caracterizan por su raíz popular. Y es precisamente ese carácter tradicional el que, en opinión del autor, determina las claves para diferenciarlos de los históricos y fantásticos. Los ejemplos más significativos corresponden a la época romántica. Las “Leyendas” de Bécquer representan el máximo logro. También destaca algunos relatos legendarios de Blasco Ibáñez, “Clarín” y Pardo Bazán, autora que aunque no recopiló ninguna serie con este título –sí una de *Cuentos antiguos*– escribió numerosos cuentos de esta temática incluidos en otras colecciones, que Baquero Goyanes analiza de manera pormenorizada, señalando con fina agudeza que se trata realmente de relatos seudolegendarios “ya que en ellos la ficción tradicional tiene una intención muy distinta a la que impulsó a los escritores románticos a escribir esta clase de narraciones” (Baquero Goyanes, 1949a: 226).

En el capítulo dedicado a los cuentos fantásticos, señala la popularidad de autores como Hoffmann y Poe en la España de este periodo. Son los modelos imitados por los cultivadores del género –un género que “viene a ser algo así como el cuento por excelencia” (Baquero Goyanes 1949a: 235)– en España. Los cuentos fantásticos corresponden al periodo romántico y posteriormente se confunden con la leyenda, de la que a veces son simples variantes.

Analiza las *Narraciones inverosímiles* de Alarcón, y relatos de autores como Valera, el padre Coloma, Pérez Galdós. Así como Pardo Bazán, “Clarín” y otros cuentistas finiseculares.

Dentro de la serie de los cuentos históricos y patrióticos realiza varios apartados relativos a los “cuentos de la guerra de la independencia”, “cuentos de la guerra de África”, “cuentos de la guerra carlista”, “cuentos de la guerra de ultramar”, “cuentos sobre el servicio militar”, “cuentos de inquietud nacional”. El autor destaca el tono circunstancial de algunos de estos relatos, y su “carácter híbrido de apasionado artículo periodístico y de emotivo argumento novelesco” (Baquero Goyanes, 1949a: 279). Analiza, entre otros, algunos relatos de “Clarín”, y de manera muy especial la colección *Cuentos de la patria* de Pardo Bazán, en particular los relativos al desastre colonial.

En relación a los cuentos religiosos, estudia en un apartado especial este tema que constituye uno de los problemas más significativos del siglo XIX. Encuadrados en esta temática, estudia los cuentos de “Fernán Caballero”, Trueba, el padre Coloma y Pedro Antonio de Alarcón, entre otros, y dedica, por su especial importancia en este ámbito, dos capítulos a Pardo Bazán y “Clarín”.

En el apartado dedicado a los cuentos rurales analiza la repercusión del tema en las letras españolas; el ruralismo costumbrista de autores como “Fernán Caballero”, Trueba, el padre Coloma y Pereda; el realismo naturalista de Pardo Bazán: sus series *Cuentos de la tierra*, *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)*, y la parte *Cuentos del terruño*, de *El fondo del alma*; y en la misma línea, algunos relatos de “Clarín”, con el carácter ideológico y simbólico de un relato como *¡Adiós, Cordera!*. Además de estos cuentos más significativos, el autor cierra el capítulo con la mención de otros autores que también cultivaron el género, aunque en menor escala, como Manuel Polo y Peyrolón, Evaristo Vigil Escalera, Eduardo Bustillo, Alejandro Larruriera, Jacinto Benavente, Rafael Torromé o Narcís Oller.

En el dedicado a los cuentos sociales, comienza también realizando un planteamiento del problema social en el siglo XIX, analiza las características de este tipo de relatos, y pasa revista a los “cuentos sociales románticos y pre-naturalistas”, con referencia específica a algunos relatos de “Fernán Caballero”, y los “naturalistas y post-naturalistas”: “Clarín”, a pesar de su defensa de la “sustantividad independiente” de carácter también tendencioso en relatos como *El Torso*, “uno de los más bellos cuentos clarinianos”, *El rey Baltasar* o *Un jornalero*, “el cuento más incisivamente social de Alas” (Baquero Goyanes, 1949a: 417); y, también a pesar de su profesión de fe estética –de ahí que “los cuentos sociales de la autora gallega carezcan de virulencia, por estar concebidos más artística que doctrinariamente” (Baquero Goyanes, 1949a: 419)– Pardo Bazán. Y además, Blasco Ibáñez, Octavio Picón, Pérez Nieva, Benavente o Baroja, entre otros.

En el capítulo correspondiente a los cuentos humorísticos y satíricos dedica diversos apartados, según la nomenclatura específica del autor, a “El humor en la literatura española”, “Humorismo costumbrista. Humorismo afrancesado: Alarcón”, “Miguel de los Santos Álvarez, Trueba, Pereda, Pérez Galdós y otros cuentistas”, “Cuentos estrambóticos y fantásticos de Ros de Olano y Fernández Bremón”, “Narciso Campillo. Juan Valera”, “La literatura humorística asturiana”, centrada en la llamada escuela asturiana, que integran fundamentalmente “Clarín”, Palacio Valdés y Juan Ochoa, y “Otros autores” –escritores ajenos a esa modalidad asturiana a la que González Blanco (1909: VII) consideraba como el más significativo y casi único representante del humor español en las letras contemporáneas– como Fernández Flórez, Jacinto Octavio Picón, Blasco Ibáñez, Benavente y naturalmente Pardo Bazán.

Capítulo especial merecen los “Cuentos de objetos y seres pequeños”, por su valoración de lo pequeño y por su particular correspondencia con la propia naturaleza del cuento, pues, como especifica el autor, “si existe un repertorio de temas susceptibles de ser narrados con la concisión e intensidad que exige el cuento, ninguno entre esos temas tan idóneo como este que nos disponemos a estudiar” (Baquero Goyanes 1949a: 491). Analiza los “cuentos con objetos como protagonista”, distinguiendo aquellos en los que el objeto tiene un valor esencialmente protagonístico o suscitador de la acción, y en los que solo sirve de resorte evocador. En el primer apartado destaca la figura de Pardo Bazán, en el segundo, además de la autora gallega, Alarcón, “Clarín”, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez o “Fernanflor”. Entre los cuentos de objetos con valor simbólico señala algunos relatos de Emilia Pardo Bazán como *Las tijeras*, *Los zapatos viejos*, *La lima*, *La flor de la salud*, *La argolla* o *Las vistas*, y *El sombrero del señor cura* de “Clarín”.

El capítulo dedicado a los “Cuentos de niños” –protagonizados por niños, no escritos para niños, que es una modalidad diferente– tiene su justificación, en palabras del autor, porque “constituyen una modalidad bien definida, y, por tanto, perfectamente separable de los otros encuadramientos temáticos” (Baquero Goyanes, 1949a: 525). Su significado está en relación con la “exaltación de lo vital, de lo sencillo, de lo opuesto al seco intelectualismo” (Baquero Goyanes, 1949a: 526). Fue el naturalismo, rompiendo el exclusivismo artístico del Romanticismo, el que se acercó a la realidad del mundo circundante. Aparecen entonces estos personajes, que antes no se consideraban novelescos.

Los niños de “Fernán Caballero y Trueba son irreales, nada tienen que ver, por ejemplo, con el niño protagonista de *La Comendadora* de Alarcón, ni por supuesto, con los personajes infantiles de *El Vaquero*, *La noche de navidad* o *Los chicos de la calle*, de Pereda.

Un personaje infantil da título a una de las más exquisitas novelas cortas de “Clarín”: *Pipá*, cuento que Bonafoux consideraba plagio de *La nochebuena de Periquín*, de “Fernanflor”, donde ya cobra, como señala Baquero Goyanes, una nueva dimensión. De los relatos de Palacio Valdés, cita, entre otros, *¡Solo!* “la muestra más depurada del cuento emocional”, género en el que ningún escritor llegó a superar al autor de *La Fe* (Baquero Goyanes, 1949a:537).

No fue un género al que Pardo Bazán dedicara demasiada atención, aunque resulta obligado reseñar algunos como *Responsable*, *Como la luz*, *El baile del Querubín* o *Primer amor* “tal vez el más conseguido cuento de niños de la escritora gallega” (Baquero Goyanes, 1949a:540).

Una variedad de este acercamiento al mundo circundante, a lo espontáneo y primitivo la constituyen los cuentos de animales. El animal abandona su valor

simbólico, y a veces, como en *Ley natural* de Pardo Bazán o en *Quin* de “Clarín”, incluso se contraponen su lealtad a la maldad de los hombres.

En relación con el cuento popular, dada su vinculación estrecha con el ámbito del folklore, solo analiza aquellos que constituyen versiones literarias en este periodo.

Por lo que se refiere a los cuentos de amor, resalta de inmediato la serie del mismo título de Emilia Pardo Bazán y los *Cuentos amorios* de Alarcón. La sensualidad no aparece idealizada como en los románticos, sino engastada en un proceso psicológico. En este sentido, sitúa también algunos cuentos de “Clarín”: *El dúo de la tos*, *Flirtation legítima*, *El caballero de la mesa redonda*, *La ronca*. Aunque el apartado más extenso corresponde a Pardo Bazán. El autor destaca de manera particular sus cuentos de carácter psicológico, como *Mi suicidio*, *Consuelo*, *La novia fiel*, *Sangre del brazo* o *La mirada*.

Sobre los cuentos psicológicos y morales, puntualiza de inmediato que se trata de cuentos en los que la moralidad, entendida en el sentido de los *Cuentos morales* de “Clarín”, tiene un carácter psicológico, con independencia de cualquier intención doctrinaria o aleccionadora. Tras estudiar a los cuentistas románticos y de transición, se centra en los naturalistas y post-naturalistas, y refiere los numerosos cuentos de este tipo de Emilia Pardo Bazán, muchos de ellos repartidos en otros apartados analizados por el autor en capítulos precedentes.

La escritora gallega poseía, como ningún otro escritor en nuestras letras, el arte de condensar la más fuerte vibración emocional en el más reducido número de páginas. Sus magníficas condiciones de narradora, brillaron sobre todo en este género, a cuyo cultivo se dedicó durante toda su vida, escribiendo un tan gran número de cuentos como posiblemente no podría presentar ningún otro escritor mundial [...] Y entre los mejores están, sin duda, algunos de los que ahora vamos a examinar, clasificados como morales y psicológicos (Baquero Goyanes, 1949a: 634).

Cita en particular *El fondo del alma*, que da título a una de sus colecciones, *Sustitución*, “uno de los más logrados cuentos psicológicos-morales”, *El ahogado*, *Arena*, *La pasarela*. También dio el título de *Interiores* a una de las series que versan sobre esta temática. Cuentos como *Por dentro*, *Eximente*, *La bronceada*, *¿Cobardía?*, *La boda*, *La clave*, constituyen magníficos ejemplos de este tipo de relatos.

De “Clarín” destaca *Cristales*, uno de los más sutiles cuentos psicológicos del autor, *Un documento*, *Las dos cajas*, *La imperfecta casada*, *El pecado original*, *El filósofo* y la “*Vengadora*” etc. Cita también relatos de Palacio Valdés, José Cánovas, Pérez Nieva, Alcalá Galiano, Alejandro Larrubiera, Blasco Ibáñez, Jacinto Octavio Picón, entre otros.

En referencia a los cuentos trágicos y dramáticos señala de inmediato que Emilia Pardo Bazán también tituló dos de sus colecciones como *Cuentos trágicos*



y *En tranvía (Cuentos dramáticos)*, aunque cualquiera de sus restantes colecciones, puntualiza, podría ir subtitulada de la misma manera.

Analiza el autor los relatos de los cuentistas románticos y de transición, y los naturalistas y post-naturalistas, centrándose de nuevo en la figura de Emilia Pardo Bazán, sobre cuya excelencia en este campo, y en la cuentística general, emite el siguiente comentario contundente:

Indudablemente la escritora gallega tenía más desarrollado el sentido de lo trágico que el del humor, poco frecuente en su sexo. Los mayores y más abundantes aciertos emotivos en la historia del cuento decimonónico español, se deben a la Pardo Bazán, cuya total colección de relatos breves pudiera ilustrar como ninguna otra todo lo que sobre teoría del cuento hemos dicho (Baquero Goyanes, 1949a: 663).

Destaca algunos de sus cuentos trágicos como *La resucitada*, *Dioses*, *La cita* y *Nube de paso*, estos últimos “sobre misteriosos y sombríos crímenes”. De la serie *En tranvía (Cuentos dramáticos)* señala, además del que encabeza el volumen, *El vino del mar*, *Fuego a bordo*, *Semilla heroica*, “*La chucha*”, *El comadrón*, *La puñalada*, *El oficio de difuntos*, etc. y otros muchos fuera de esta serie. De “Clarín”, de manera específica, *Doña Berta*, relato sobre el que no ahorra comentarios: “*Doña Berta* es, indudablemente, la narración más poética de todo el siglo XIX y resulta hoy lo más actual de cuanto se escribió en España en la pasada centuria. Fue la obra que más apreciaba su autor, y aún no ha perdido ni perderá su fragancia de cosa recién hecha, su temblor de vida” (Baquero Goyanes, 1949a: 667).

Alude también a relatos de Armando Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, Ortega Munilla, Pérez Nieva, Larrubiera, Blanca de los Ríos o Baroja. Se cierra el volumen con un índice de autores, imprescindible y muy útil en una obra de estas características.

No finalizaría, sin embargo, aquí la labor investigadora de Baquero Goyanes en este ámbito, aun con ser prácticamente definitivo lo conseguido. Todavía en 1984, cuando con la vida –que ya no pudo salvar contando cuentos, como el narrador en algunas colecciones medievales– terminaba también la labor literaria a la que siempre con tanta dedicación se había entregado, estaba concluyendo un trabajo, cómo no, sobre el cuento, que gracias al entusiasmo y la devoción de su esposa y su hija vio la luz –como el trabajo canónico reseñado al que ahora hay que añadir este nuevo que lo completa y perfila en su completo significado– en 1992, publicado además por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con el título de *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*.

Arranca el nuevo estudio en la fecha convencional de 1849, año de la publicación de *La Gaviota* de “Fernán Caballero” e inicio del realismo, el gran periodo de la narrativa española, que alcanza su época de mayor florecimiento, precisa el autor,



aproximadamente en torno a los años 1870 y 1900. Considera, sin embargo, oportuno echar una ojeada a la situación del cuento en los años anteriores, dado lo que supuso “la nueva sensibilidad de los románticos en el proceso de recuperación artística de un género que, con anterioridad, pudo parecer muy humilde y hasta desdeñable, el cuento” (Baquero Goyanes, 1992: 2).

Estudia la imprecisión terminológica del Romanticismo y su concepción del cuento como género literario. Es el momento en que se inicia la correspondencia, que tan determinante va a ser no solo para la proliferación sino para la propia configuración del género, entre el periodismo y el cuento. Muchos autores, como “Fernán Caballero”, Trueba o Alarcón, comenzaron su vida literaria en la prensa periódica. En revistas como el *Semanario Pintoresco Español*, la *Revista de España*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana*, y en particular *Blanco y Negro*, a las que se unieron periódicos como *El Imparcial*, *El Liberal*, etc., aparecieron cuentos de los más significativos autores de la época. El artículo de “Clarín” (1893) “La prensa y los cuentos” es altamente significativo en este aspecto.

El cuento romántico se basa en las tradiciones, leyendas, baladas, cuentos populares, cuentos fantásticos y cuadro de costumbres, pero, como señala el autor, le cabe el honor de haber dado categoría literaria a un género tenido por ínfimo.

En el capítulo dedicado a “Fernán Caballero” subraya su sentido del cuento basado en la oralidad, no como creación personal, como queda patente en los *Cuentos y poesías populares andaluzas* (1859). Esa misma concepción se refleja en el uso de un término particular como es el de *relación*:

Las composiciones que los franceses y alemanes llaman *nouvelles* y que nosotros, por falta de otra voz más adecuada llamamos relaciones, difieren de las novelas de costumbres (*romans de moeurs*, que son esencialmente análisis del corazón y estudios psicológicos) en que se componen de hechos rápidamente ensartados en el hilo de la narración (“Fernán Caballero”, 1961: II, 303).

Realiza un detallado análisis de las técnicas narrativas de “Fernán Caballero”, y con un sentido crítico de lector apasionado subraya:

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

en español de sus relatos como *La Gaviota*, corrigiendo, incluso la escritura de la autora (Baquero Goyanes, 1992: 25).

Una inseguridad que va a dar como resultado una de las más curiosas paradojas de la literatura española del siglo XIX, que va a llevar al autor, con su fino y certero sentido, a calificarla como una especie de “novelista antinovelesca”; al menos en teoría, añade (Baquero Goyanes, 1992: 26).

Entre los cuentistas post-románticos destaca los nombres de Miguel de los Santos Álvarez, Ros de Olano, Hartzenbusch, Soler de la Fuente o Bécquer, “tal vez [los] más puros cuentos que se escribieron en el siglo XIX” puntualiza el autor, considerando la vertiente fantástica y fabulosa de sus cuentos y la percepción, quizá superficial, del cuento en este sentido.

Dedica dos capítulos a los “seguidores” de “Fernán Caballero”, concepto que utiliza en un sentido amplio, como se encarga de especificar:

entendiendo por tales no sólo a quienes fueron, efectivamente, directos discípulos de Cecilia, sino también a otros escritores relacionables con ella, bien por su compartida devoción por el cuento popular, bien por su ideología tradicional, su gusto por la incorporación de moralejas, por la presencia en sus relatos de algún tópico como el de la contraposición campo-corte, etc. (Baquero Goyanes, 1992: 67).

En el primero agrupa, en dos apartados, a Juan de Ariza y Trueba, y a María del Pilar Sinués y Manuel Polo y Peyrolón, respectivamente. Destaca la vertiente popular de Trueba, patente en relatos como *Traga-aldabas*, donde repite la misma historia que “Fernán” recoge en *Juan Holgado y la Muerte*, que también recrea de manera más elaborada Alarcón en *El amigo de la Muerte*.

El segundo está centrado en las figuras del padre Luis Coloma y Pereda. El jesuita, confesado discípulo de “Fernán”, como él mismo se encarga de precisar en *Recuerdos de Fernán Caballero* o en el relato *El Viernes de Dolores*. La vinculación de Pereda es menos intensa, aunque suficientemente clara. Su influencia se percibe en diversos aspectos de su narrativa, en su gusto por presentar casos históricos y verídicos, y en su sentido costumbrista, con cuyas escenas, cuadros de costumbres, se confunden a veces sus cuentos. El autor subraya todos estos aspectos, y cómo a pesar de que la obra narrativa de Pereda se desarrolla en un momento en el que ya estaba afianzado el naturalismo, él se mantuvo siempre fiel a sus orígenes, “los del tan *sui generis* realismo de *Fernán*” (Baquero Goyanes, 1992: 98).

En el capítulo sobre los cuentistas de transición incluye a Navarro Villoslada, Ruiz Aguilar, y Selgas, Balaguer, Moreno Godino, Castro y Serrano, Bonnat, Eguilaz, Manuel de Palacio, Carlos Rubio, Manuel Martínez Murguía, Carlos Frontaura, Rodríguez Correa, Ossorio y Bernard, Narciso Campillo, Eduardo Bustillo y José

Fernández Bramón. La mayor parte de ellos colaboradores asiduos en revistas como *El Museo Universal*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro*, etc.

El hecho es tan significativo que el autor, con muy buen criterio dada la importancia del tema, al que ya había prestado la debida atención en el capítulo primero y en el volumen precedente, le dedica un apartado específico en el que va agrupando a los autores por orden cronológico.

De Isidoro Fernández Flórez, “Fernanflor” destaca su asidua colaboración en el *Museo Universal* y en periódicos madrileños como *El Liberal* o *El Imparcial*, donde publicó *La Nochebuena de Periquín* (aparecido en *El Imparcial* el 24 de diciembre de 1875), relato, como señala, de gran resonancia por la polémica —que no fue la única entre los cuentistas del siglo XIX (baste recordar en este sentido por ejemplo la mantenida entre Emilia Pardo Bazán y Blasco Ibáñez a propósito del cuento *La “Chucha”*, que por cierto ganó el segundo premio en el concurso de cuentos organizado por *El Liberal*)— que suscitó entre “Clarín” y “Aremis”, Luis de Bonafoux, quien lo acusó de haber plagiado en *Pipá* el cuento de “Fernanflor” (Martínez Cachero, 1953: 99-112). Merece la pena citar el juicioso comentario de Baquero Goyanes al respecto por su equilibrio y buen sentido:

Alas fechó su *Pipá* en Oviedo en 1879, es decir, cuatro años después de la publicación de *La Nochebuena de Periquín* en *El Imparcial*. La prioridad cronológica del cuento de “Fernanflor” más ciertas coincidencias que el mismo presentaba con el de Alas, permitieron a Bonafoux presentar muy maliciosamente su acusación, cargado de personal hostilidad contra “Clarín” y basado en lo que hoy nos parece un error fundamental: el de valorar muy altamente el cuento de “Fernanflor” y despreciar por completo esa obra maestra que es el *Pipá* clariniano (Baquero Goyanes, 1992: 133).

Comenta su carácter mundano, de hombre de su época, periodista y narrador rápido —una de sus vanaglorias—, como él mismo se encargó de precisar en el título de sus *Cuentos rápidos*, obra que Baquero Goyanes analiza en el conjunto de sus relatos.

En el siguiente grupo incluye a Luis Alfonso, Rodríguez Chaves, Fernández Iturralde y Sánchez Pastor. En otro, a José Zahonero, Blanca de los Ríos y Alfonso Pérez Nieva, a quien dedica una justificada especial atención:

Tal vez puede resultar excesiva la atención prestada a un cuentista menor como lo fue Pérez Nieva. Pero considérese que fue narrador muy fecundo, capaz de manejar no pocos temas, tonos y registros. Y piénsese, sobre todo, que aunque sus cualidades literarias tal vez no sean muy altas —aunque tampoco desdeñables— cabe hoy percibir en sus narraciones el sabor, la fragancia de una época muy adecuadamente reflejada en ellas. Los cuentos de

Pérez Nieva, definen muy bien ese tono entre sentimental, algo cursi, pero no exento de cierta gracia y finura, de un *fin de siglo* que indudablemente quedó bien captado en los pequeños espejos que Pérez Nieva emplea para reflejarlo (Baquero Goyanes, 1992: 149).

No cabe duda de que el juicioso sentido crítico de Baquero Goyanes viene siempre atemperado, en este y en tantos otros comentarios, por el de apasionado lector, buen conocedor de la literatura y del género concreto que analiza.

En el cuarto apartado agrupa a Luis Maldonado de Guevara, Juan Ochoa y Alejandro Larrubiera. Y, finalmente, analiza un último grupo formado por Alcalá Galiano, Carlos Coelho y Federico de Urrecha, autores que nada tienen que ver con el periodismo pero que incluye en este capítulo por razones cronológicas.

Los capítulos más importantes del libro, “por la significación de los autores en ellos recogidos”, son los dedicados a los grandes novelistas del siglo XIX que de manera notoria también cultivaron el cuento: “El caso de los novelistas que cultivaron el cuento supone una problemática distinta, precisamente por la reconocida afinidad entre los dos géneros y por el hecho de que, tanto en nuestra literatura como en otras, ha sido normal y continúa siéndolo, el que los grandes novelistas hayan sido también grandes cultivadores de cuentos” (Baquero Goyanes, 1949a: 164).

Antes de adentrarse en ellos, el autor echa una ojeada a los poetas y dramaturgos que de manera ocasional escribieron cuentos. Como ya hiciera en el primer volumen sobre *El cuento español en el siglo XIX*, dedica una atención especial a la íntima conexión entre el cuento y la poesía, que ya en aquella ocasión había dejado clara de manera taxativa:

En resumen, el cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento (Baquero Goyanes, 1949a: 149).

Vuelve a recurrir de manera expresa, como ya hizo en aquella ocasión, a la autoridad de Pardo Bazán (1898: 9-10), cuyas precursoras ideas en este sentido –a las que podríamos añadir las de Azorín (1944), Moravia (1958) o incluso Poe (1842), quien llega a colocar al cuento por encima de la poesía– resultan realmente esclarecedoras.

Cita las *Leyendas* de Bécquer, y a Selgas y Manuel de Palacio, estos últimos poetas menores. Y dedica un apartado a Rosalía de Castro, Núñez de Arce y Salvador Rueda. Entre los dramaturgos centra su atención en Echegaray, Eugenio Sellés, Eusebio Blasco, Benavente y Martínez Sierra.

A los grandes novelistas dedica cuatro capítulos en los que, siguiendo un criterio de ordenación puramente cronológico, estudia la narrativa breve de los más importantes escritores del último tercio del siglo XIX. En el primero de ellos, se ocupa de manera específica de las relaciones entre la novela y el cuento, sus semejanzas y diferencias, tema ya tratado en el volumen precedente sobre *El cuento español en el siglo XIX* y en otros trabajos de referencia ya señalados. Se centra en las figuras de Juan y Luis Valera. En la obra narrativa de Juan Valera cree encontrar un equilibrio comparable al de “Clarín”: “porque aunque para el lector medio actual el Valera más conocido y leído sea el autor de novelas como *Pepita Jiménez* o *Juanita la larga*, para no pocos buenos estudiosos de la obra del escritor andaluz, tal vez está en sus cuentos lo más sabroso de la misma” (Baquero Goyanes, 1992: 184). Destaca su gusto por lo popular, patente ya en sus *Cuentos y chascarrillos andaluces*, aunque como señala, muchos de sus cuentos, como ocurre por ejemplo con *La muñequita* o *La buena fama*, son variantes elaboradas, también por lo que se refiere a los procedimientos narrativos, de temas populares. Insiste, en este sentido, sobre la gracia del narrador a la que aludía Cervantes por boca de Cipión en *El coloquio de los perros* (Baquero Goyanes, 1976: II, 284). Alusión que, junto a las realizadas en el mismo sentido por Rodrigues Lobo, Fernández Trancoso y Timoneda, constituyen un eco de la doctrina de la “bona grazia” que Castiglione toma de Cicerón a través del Pontano y que fue muy pronto conocida en España, gracias a la traducción de Boscán (Paredes, 1986). De Luis Valera señala el gusto, heredado de su padre, por los temas exóticos y orientales en colecciones como *Visto y soñado* o *Del antaño quimérico*.

En el segundo, correspondiente a Pedro Antonio de Alarcón, a quien califica de “romántico rezagado”, porque, como le sucedió también a Valera, sufrió el “desajuste cronológico” de tener que escribir en un tiempo en el que el realismo y el naturalismo se habían impuesto ya, cuando sus gustos estaban anclados en un romanticismo tardío, estudia los relatos agrupados en sus colecciones *Cuentos amatorios*, *Historietas nacionales* y las *Narraciones inverosímiles*. Con buen criterio, dada su extensión, que excede con mucho incluso las fronteras literarias de la novela corta, deja aparte *El sobrero de tres picos*, sin duda la obra maestra de Alarcón, y *El Capitán Veneno*. Presta particular atención a *La Comendadora*, sin duda el más conocido de los *Cuentos amatorios*, y para Montesinos (1955: 81) “uno de los mejores cuentos que en la España del siglo XIX se escribieron”. Narra, como el propio Alarcón señala (1963: 29-30), un suceso ocurrido en Granada. Aunque tal vez fue *El clavo*, también presentado como caso real por Alarcón en la *Historia de mis libros*, el que alcanzó mayor fama. Emilia Pardo Bazán señala que es traducción del original francés de Hipólito Lucas, aunque, se apresura a precisar, como causa célebre, y por tanto de dominio general, bien pudo ser usada indistintamente por

ambos autores. Baquero Goyanes (1992: 207-208) se pregunta si la autora gallega pudo confundir la versión reducida de *El clavo* que Alarcón publicó en el *Semanario Pintoresco Español* –El “Semanario” donde la autora dice haberlo visto– en 1856 con una narración francesa.

El dedicado a Galdós, “el novelista español más grande del XIX, y aun quizá de toda nuestra literatura, tras Cervantes” (Baquero Goyanes, 1992: 231), está subdividido en dos apartados: “Galdós y su concepción del cuento” y “Los cuentos de Galdós”. En este caso, es precisamente la grandeza de su mundo novelesco la que ha ensombrecido su producción cuentística. Cita Baquero Goyanes las referencias en este sentido de Emilia Pardo Bazán (1891: 38) o del crítico francés Péseux-Richard (1914: 525). En cualquier caso, dejando aparte *Torquemada en la hoguera* y *La sombra*, que por sus dimensiones parecen escapar a cualquier posible consideración dentro del género, los que pueden considerarse cuentos propiamente dichos son los diez relatos recogidos en 1890 en el volumen *La sombra y otras narraciones*, a los que Baquero Goyanes propone agregar otro relato de 1900, *La novela en el tranvía*, cuyas dimensiones alcanzan ya las de la novela corta.

Se cierra el volumen con el capítulo sobre “Clarín”, autor por el que Baquero Goyanes (1949b: 145-169) confiesa una especial predilección y a quien en un artículo aparecido en 1949, el mismo año de *El cuento español del siglo XIX*, donde tantas páginas también le había dedicado, no tuvo empacho en calificar como el “creador del cuento español”. Hoy, señala el autor, ya no resulta necesaria tal combatividad cuando el más del centenar de cuentos de “Clarín” ha sido suficientemente estudiado (Laura de los Ríos, 1965; Katherin Reiss, 1955: 77-126 y 267-303). En el apartado “El arte del cuento para Clarín”, realiza el autor un recorrido por la terminología utilizada por Alas: “libro de novelas”, “novelas cortas”, “novelitas”, “cuento”, “cuento largo”, e incluso algún equivalente francés, como ocurre en *Doña Berta*, relato que califica como *nouvelle*. Una confusión terminológica a la que considera no debe prestarse particular atención:

No es cuestión de perdernos aquí en un laberinto nominalista, y quizá lo más oportuno sea el emplear generalmente la voz *relatos* o el concepto de *narraciones breves* para referirnos a las que, ya rebasen las ochenta páginas o no lleguen a diez, se configuran siempre como algo perfectamente diferenciable de las novelas extensas del propio Alas, como *La Regenta* y *Su único hijo*” (Baquero Goyanes, 1992: 248).

Dejando al margen la cuestión de las dimensiones, Baquero Goyanes prefiere distinguir dos grandes bloques para clasificar estos relatos: cuentos propiamente dichos y relatos breves, que se acercan al cuento, pero también participan del ensayo, el artículo satírico y especialmente el artículo de costumbres.

En el apartado relativo a las “fisiologías” y cuadros de costumbres estudia los cuentos calificados como etopeyas. El entronque con las viejas fisiologías queda claro en un relato como *Un candidato*, “que –en su opinión– nada tiene de cuento y sí mucho de semblanza satírica”. En este grupo de sátiras “fisiológicas” incluye *De la comisión...*, *Medalla de perro chico*, *El número uno*, *El hombre de los estrenos*, etc. Muy significativo es el titulado *Cuervo*.

En el dedicado a la poesía y el cuento –tema recurrente en Baquero Goyanes– destaca, entre otros, la tonalidad poética de *Vario* y *El Señor*, que Ricardo Gullón (1952: 3) consideraba como el más bello ejemplo del lirismo profundo de Alas. Sin olvidar la calidad poética de *Pipá*.

Analiza también “Las pobres gentes en los cuentos de Clarín”. Cuentos de golfillos, vagabundos, relacionados con el mundo del espectáculo (*Superchería*), víctimas inocentes: *Un jornalero*, *El rey Baltasar*, *El Torso*, *Avecilla*, *Manín de Pepa José*, “uno de los mejores relatos clarinianos de ambiente rural” (Baquero Goyanes, 1992: 275).

De la variedad temática de los cuentos de Clarín dan testimonio la cantidad de cuentos fantásticos, como *Mi entierro*, *Cuento futuro*, *Tirso de Molina*; patrióticos, como *Un repatriado* o *León Benavides*; rurales, como el citado *Manín de Pepa José*; humorísticos, etc. Especial interés revisten los de temática religiosa, como *Un grabado*, *Cambio de luz* y *El frío del Papa*: “Un relato tan bellamente simbólico como éste nos hace ver hasta qué punto era hábil “Clarín” a la hora de con un tema provocado –como el mismo texto indica– por una noticia de prensa, y destinado para su publicación a 8 de enero de 1895 en *El Imparcial*, crear un típico cuento de Reyes (Baquero Goyanes, 1992: 279). En *Aprensiones* y *Un voto* trata el tema de lo sobrenatural en la vida terrena. Y junto a la variedad, Baquero estudia las técnicas y procedimientos narrativos empleados por “Clarín” en sus cuentos. Analiza el empleo del diálogo en un cuento tan emblemático en este sentido como el *Dúo de la tos*; la parquedad y precisión del lenguaje en cuentos como *Un viejo verde* o *El entierro de la sardina*, donde, como en *El Señor* o *Benedictino*, muestra su particular habilidad para suscitar la impresión del paso del tiempo. Finalmente, “y ante la imposibilidad de prestar a todos y cada uno de los cuentos de Alas, la atención adecuada a sus altas calidades literarias” alude a la técnica repetitiva o reiterativa presente en cuentos como *Benedictino* o *El entierro de la sardina*, y sobre todo en *La trampa* y *¡Adiós, Cordera!*, donde el recurso alcanza su máxima expresividad. Y creo que el volumen termina de la mejor manera posible con la mención de este último cuento, objeto de su especial predilección. Un cierre que, no obstante, no era el previsto por él pues, por desgracia, se trata de un estudio que no pudo concluir como habría deseado y planificado. Cabe pensar, por los bosquejos y notas que ha dejado respecto a los



cuentos de Pardo Bazán, destinados a esta obra, que dicho capítulo habría alcanzado también un considerable desarrollo.

Estos trabajos vienen a poner de relieve la solidez de la formación de un estudioso, con auténtica vocación literaria –una vocación también plasmada en su dedicación docente como catedrático de Historia de la lengua y la literatura española en su relación con la literatura universal– capaz de verter sus profundos conocimientos y sus impresiones de inteligente y exquisito lector en una investigación seria y contundente para construir uno de los más importantes estudios, aun hoy imprescindible, como lo seguirá siendo siempre, por su vigencia, sobre el cuento, y en particular sobre el cuento español del siglo XIX, tanto desde el punto de vista de la teoría como de la crítica literaria.

## Bibliografía

- Alarcón, Pedro Antonio de (1963). *Obras Completas*. Madrid, Fax.
- Alas “Clarín”, Leopoldo (1893). “La prensa y los cuentos”. En *Palique*. Madrid, L. Victoriano Suárez.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949a). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, Revista de Filología Española, anejo L, C.S.I.C.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949b). “Clarín creador del cuento español”, *Cuadernos de Literatura*, 5, 145-169.
- Baquero Goyanes, Mariano (1958). “La novela española de la segunda mitad del siglo XIX”. En *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, Barna, V, 55-143.
- Baquero Goyanes, Mariano (1961). *Qué es la novela*. Buenos Aires, Columba.
- Baquero Goyanes, Mariano (1963). *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid, Gredos.
- Baquero Goyanes, Mariano (1967). *Qué es el cuento*. Buenos Aires, Columba.
- Baquero Goyanes, Mariano (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta.
- Baquero Goyanes, Mariano (1988). *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Murcia, Cátedra de Mariano Baquero Goyanes, Universidad de Murcia.
- Böhl de Faber “Fernán Caballero”, Cecilia (1961). *Obras*. Edición de José María Castro Calvo, Madrid, B.A.E.
- Cervantes, Miguel de (1976). *El coloquio de los perros*. Edición de Mariano Baquero Goyanes. Madrid, Editora Nacional.

- González Blanco, Andrés (1909). *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*. Madrid, Sáenz de Jubera.
- Gullón, Ricardo (1952). "Las novelas cortas de *Clarín*", *Ínsula*, 76, 3.
- Martínez Cachero, José María (1953). "Luis Bonafoux y Quintero, 'Aramis' contra 'Clarín' (Historia de una enemistad literaria)", *Revista de Literatura*, 5, 99-112.
- Martínez Ruiz "Azorín", Juan (1944). "El arte del cuento", *ABC*, 17 de enero.
- Montesinos, José F. (1955). *Pedro Antonio de Alarcón*. Zaragoza. Biblioteca del Hispanista.
- Moravia, Alberto (1958). "Prólogo" a *Racconti italiani*, Edición de G. Carocci. Milán.
- Pardo Bazán, Emilia (1891). *Nuevo Teatro Crítico*, 3 marzo.
- Pardo Bazán, Emilia (1898). Prólogo a *Cuentos de amor*. O. C. Madrid, Renacimiento.
- Paredes, Juan (1986). "Castiglione y la teoría de la narración breve en *Il Cortegiano*". *El Renacimiento italiano. Actas del II Congreso Nacional de Italianistas (Murcia 1984)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 429-440. Recogido en *Las voces del cuento*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 51-62.
- Péseux-Richard (1914). "Un romancier espagnol: Jacinto Octavio Picón", *Revue Hispanique*, 79.
- Poe, Edgar Allan (1842). "Nathaniel Hawthorne: Twice-Told Tale: Literary Criticism", *Graham's Magazine*.
- Reiss, Katherin (1955). "Valoración artística de las narraciones breves de Leopoldo Alas *Clarín*", *Archivum*, 5, 77-126 y 267-303.
- Ríos, Laura de los (1965). *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*. Madrid, Revista de Occidente.