



Catálogo comentado de la autobiografía breve en la literatura española (1849-1919): una escritura tangencial

Félix López García

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Universidad de Barcelona
Facultad de Filología
Departamento de Filología Hispánica
Sección de Literatura Española

***Catálogo comentado de la autobiografía breve
en la literatura española (1849-1919): una
escritura tangencial***

Tesis doctoral presentada por
Félix López García
para optar al título de doctor en Filología Hispánica

Directora de la tesis: Dra. Anna Caballé Masforroll

Programa de doctorado: Filología hispánica

Barcelona 2013

AGRADECIMIENTOS

Al que *fue, es y será* mi *profesor* por despertar en mi adolescencia la *pasión por la literatura...* A la doctora *Anna Caballé* por encontrar en todo momento *el nombre exacto de las cosas* y hacer posible la escritura de esta tesis... A mi *oso de luna* por ser el mejor charlatán crepuscular durante largo tiempo... A *Gazel* por conectar conmigo para siempre y darme sabios consejos... A *Cristina* por su *ojo de aguja...* A *Juan Carlos* por *hacer de abogado del diablo...* A mi *cigarra* por su *espiritualidad...* A mi *ángel* y mis *dos mujeres*.

ÍNDICE

0. Introducción	9
1. Historia del término "autobiografía"	13
1.1. La recepción del neologismo	13
1.2. El neologismo en la pluma de la crítica literaria de la segunda mitad del siglo XIX:.....	22
1.2.1. Juan Valera	23
1.2.2. Pedro Antonio de Alarcón	24
1.2.3. Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar	24
1.2.4. Carlos Coello y Pacheco	25
1.2.5. Marcelino Menéndez y Pelayo	25
1.2.6. Leopoldo Alas "Clarín".....	26
1.2.7. Emilia Pardo Bazán	26
1.2.8. Joaquín Costa	28
1.3. Hacia el llamado <i>boom</i> de la autobiografía española ..	32
2. La autobiografía en verso: un nuevo subgénero entre la prosa y el verso	35
2.1. Contextualización	35
2.2. La influencia de Ramón de Campoamor	36
2.3. El <i>Discurso</i> de José Zorrilla: encomio del verso	39
2.4. <i>Varia</i> : autobiografías en verso	40
3. Descripción y análisis de autobiografías: la escritura tangencial	45
3.1. Periodismo	45
3.2. Fermentación cultural: el <i>Libre examen</i> de "Clarín"..	47
3.3. Valera y Alcalá Galiano, Juan: <i>Autobiografía en aleluyas</i> (1878?)	51
3.4. Zorrilla y Moral, José: <i>Discurso en el acto de su recepción en la Academia Española</i> (1885)	62
3.5. Pardo Bazán, Emilia: <i>Apuntes autobiográficos</i> (1886)	70
3.6. <i>Autobiografías de escritores festivos contemporá- neos</i> (1890)	95
3.6.1. Sánchez Pérez, Antonio	95
3.6.2. Palacio i Simó, Manuel del	98
3.6.3. Jackson Veyán, José	102
3.6.4. Tomás Salvany, Juan	107
3.6.5. Liern i Cerach, Rafael María	109
3.6.6. Pérez Gómez-Nieva, Alfonso	114
3.6.7. Navarro y Mediano, Calixto Clemente	116
3.6.8. Sanmartín i Aguirre, Josep Francesc	119
3.7. <i>Autobiografías del Liberal: Serie Autores Cómicos. Perfiles</i> (1894)	120
3.7.1. Blasco y Soler, Eusebio	124
3.7.2. Echegaray y Eizaguirre, Miguel	128
3.7.3. Gil y Luengo, Constantino	133
3.7.4. Navarro y Gonzalvo, Eduardo	137

3.7.5. Pina Domínguez, Mariano	140
3.7.6. Rueda Salvador, Santos	143
3.7.7. Estremera y Cuenca, José	147
3.7.8. Jackson Veyán, José (ver 3.6.3)	150
3.7.9. Pérez Zúñiga, Juan	150
3.7.10. María Liern y Cerach, Rafael (ver 3.6.5) ...	155
3.7.11. Sánchez Pastor, Emilio	155
3.7.12. Sierra, Eusebio	157
3.7.13. Burgos y Larragoiti, Francisco Javier de ...	161
3.7.14. Flores García, Francisco	164
3.7.15. Luceño y Becerra, Tomás	167
3.7.16. Delgado García, Isidro Sinesio	169
3.7.17. Aza Álvarez-Buylla, Vital	171
3.7.18. Cantó Vilaplana, Gonzalo	173
3.7.19. Yráyzoz Espinal, Fiacro	177
3.7.20. Matoses, Manuel	179
3.7.21. Pérez y González, Felipe	183
3.7.22. Limendoux, Félix	187
3.7.23. López Silva, José	189
3.7.24. Vega Oreiro, Ricardo de la	193
3.7.25. Frontaura y Vázquez, Carlos	197
3.7.26. Monasterio y Pozo, Ricardo	200
3.7.27. Perrín y Vico, Guillermo; Palacios Brugueras, Miguel de	206
3.7.28. Ramos Carrión, Miguel	211
3.7.29. María Granés, Salvador	217
3.8. <i>Autobiografías de escritores y poetas españoles</i> (1919)	225
3.8.1. Quevedo, Francisco de	226
3.8.2. Palacio i Simó, Manuel del (ver 3.6.2)	231
3.8.3. Ruiz Aguilera, Ventura	231
3.8.4. Ruiz Contreras, Luis	239
3.8.5. Luceño y Becerra, Tomás (ver 3.7.15)	241
3.8.6. Martínez Villergas, Juan	242
3.8.7. López Silva, José (ver 3.7.23)	243
3.8.8. Estrañi y Grau, José	243
3.8.9. Franquelo Martínez, Ramón	248
3.8.10. Palomero Dechado, Antonio	249
3.8.11. Pérez Zúñiga, Juan (ver 3.7.9)	251
3.8.12. Belda Carreras, Joaquín	251
3.8.13. Esteso y López de Haro, Luis	253
3.8.14. Pérez y González, Felipe (ver 3.7.21)	255
3.9. <i>Autobiografías de la Revista Alma Española</i> (1903- 1904)	255
3.9.1. Martínez Ruiz, José	255
3.9.2. Trilles Serrano, Miguel Ángel	258
3.9.3. Francos Rodríguez, José	261
3.9.4. Valle-Inclán, Ramón María del	264
3.9.5. Sawa Martínez, Alejandro	266
3.9.6. Sancha Lego, Francisco	269
3.9.7. Maeztu y Whitney, Ramiro de	272
3.9.8. Reyes Aguilar, Arturo	275

3.9.9. Álvarez Quintero, Serafín y Álvarez Quintero, Joaquín	278
3.10. Autobiografías de <i>El Álbum Íbero Americano</i> (07-I-1891 al 30-XII-1909)	282
3.10.1. Contreras y Alba de Rodríguez, Pilar	283
3.10.2. Soto y Corro, Carolina de	288
4. Conclusiones	291
4.1. La autobiografía en verso y el canon autobiográfico	291
4.2. Una escritura tangencial	294
4.3. El tono festivo: expresión de una escritura tangencial.	300
4.4. Egodocumentos afines	304
4.5. Vinculación notarial	308
4.6. Precedentes	309
5. Bibliografía	312

0. Introducción

Dentro de los estudios generales sobre la autobiografía, siempre nos ha llamado la atención la definición propuesta por Philippe Lejeune para dicho término –“Retrato retrospectivo en prosa [...]”– en *Le pacte autobiographique* de 1975 y que posteriormente matizó en una revisión de 1982 (*Le pacte autobiographique* [bis]), una definición acertada dada la gran cantidad de autobiografías en prosa existentes. La consecuencia primera de esa observación fue concluir que los escritores solo se valían de la prosa, dado el poco predicamento que, a simple vista, tiene el verso en relación con la autobiografía. Fue entonces cuando nos preguntamos casi ingenuamente ¿existe la autobiografía en verso? Buscando respuestas a esa cuestión, consultamos todos los inventarios existentes sobre el tema llegando al *Catálogo comentado de la autobiografía española. (Siglos XVIII-XIX)* de Fernando Durán López (1997). En su introducción, el autor comenta los distintos géneros de la literatura del Yo, y da noticia de una serie de autobiografías en verso publicadas en 1894 por el periódico republicano *El Liberal*.

En nuestro trabajo de investigación anterior, el DEA, *Autobiografías festivas en verso en la literatura española (1848-1918)*, corroboramos la existencia de ese género autobiográfico en verso, lo documentamos y propusimos una primera clasificación. Tras aquella exposición, nuestro afán por continuar estudiando el tema de la autobiografía ha desembocado en la presente tesis doctoral: *Catálogo comentado de la autobiografía breve en la literatura española (1849-1919): una escritura tangencial*, epígrafe inspirado en una de las autobiografías de la serie del *Liberal*, donde se afirma, ante el reto de la escritura autobiográfica (“veremos a ver si puedo/salirme por la tangente”. Estremera, José, 1894: *El Liberal*, 08-III, 23-24).

Ciertamente, la tangencialidad se ha ido imponiendo a medida que se iban interpretando los textos. Nos encontramos ante un corpus de *egodocumentos* –término acuñado por Jacob Presser que engloba autobiografías, memorias, diarios, cartas personales...– que ya no es en su totalidad en verso, ni exclusivamente en tono festivo, en los que la síntesis es su rasgo común. En este sentido, se corresponden con el formato literario de la novela breve que estaba en auge y cuyo “éxito coincide con la creación de *El Cuento Semanal*, por Eduardo Zamacois, en 1907” (Ena Bordonada, 1990:27). De igual modo, las publicaciones finiseculares también se hacen eco de la autobiografía breve, como es el caso de *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos* en 1890, la serie “Autores Cómicos. Perfiles” del periódico *El Liberal* en 1894, el apartado “Autobiografías” de la revista *Alma española* en 1903, las *Autobiografías de escritores y poetas españoles* en 1919 y *El Álbum Íbero Americano* que presenta en 1909 la sección “Autobiografías”.

Lógicamente, nuestra base de datos iniciada en el DEA ha sido revisada en profundidad y ampliada. Hemos incorporado las autobiografías breves en prosa y todos los autorretratos debido a su carácter singular. Asimismo, hemos completado el corpus con egodocumentos nuevos.

Más allá de las conclusiones obtenidas en el DEA, nuestro proyecto parte de la siguiente hipótesis: una lectura rápida de los textos parece afirmar lo que se espera de una autobiografía según la definición general que encontramos en el DRAE (2001) del término “Vida de una persona escrita por ella misma”, sin embargo, una lectura pormenorizada sugiere que los autores que conforman nuestro corpus, al escribir sobre sus vidas, se alejan, precisamente, del *centro de interés* de toda autobiografía. Nos proponemos estudiar con detalle todos los textos ya que si *se salen por la tangente*, deben de responder a unas características determinadas.

Constantemente, nos enfrentamos a unos textos que se sirven de la popularidad alcanzada por la escritura autobiográfica en el último tercio del siglo XIX para escribir su propia experiencia vital. La capacidad de revelación, implícita en el acto autobiográfico, apenas se quiere rozar en estos textos, de ahí el término *tangencial* con que los definimos, siendo la vida profesional el principal centro de interés. Esta es propiamente la tesis que plantea nuestro proyecto. Dicho trabajo doctoral está concebido como un inventario en el ámbito de la autobiografía breve que pretende ser "exhaustivo [1849-1919] en su campo" y que "en el campo literario tiene una función capital que consiste en deshacer" y "convertir en objeto de estudio, la selección histórica y editorial." (Lejeune, F, 1997:53).

Hemos dividido la tesis en cinco capítulos:

En el primero (*Historia del término "autobiografía" en la literatura española*), veremos cómo, hacia la segunda mitad del siglo XIX, en España, aparecen por escrito –como también señalan, entre otros, Fernando Durán y Anna Caballé– los lemas *autobiografía* y *autobiográfico*. Nuestra aportación versa sobre la incorporación del neologismo en ejercicio de la crítica literaria en la Península, el conocimiento del término por parte de los escritores del XIX –como el caso de Antonio Alcalá Galiano que lo aplica en inglés en 1834– y el ámbito de los diccionarios, siendo los no académicos los que antes incorporan el término –el *Diccionario Nacional* de Ramón Domínguez que se hace eco de la voz ya en 1846–. Fuera del ejercicio de la crítica literaria, nos centramos en el tópico de la escasa afición, con respecto a la escritura autobiográfica en España, y en la adopción del lema a la nomenclatura de obras de creación literaria de escritores españoles.

En el segundo (*La autobiografía en verso: un subgénero entre la prosa y el verso*), contextualizaremos la autobiografía en verso en

su marco histórico y en los géneros literarios, donde le corresponde un lugar específico dentro de la autobiografía, al constituirse esta como un nuevo subgénero de la misma.

En el capítulo tercero (*Descripción y análisis del corpus: la escritura tangencial*), nos ocupamos de la parte central de la tesis. Presentamos un repertorio de autobiografías breves (1849–1919), cuyo centro de atención es la gran evasiva que se perfila acerca de la propia intimidad, por el hecho de referirse a ella de manera parcial y no significativamente, lo que desencadena esa escritura que hemos llamado *tangencial*. Desde el punto de vista analítico, cada texto es objeto de una síntesis y la referencia al mismo va seguida de un análisis del contenido (incluido en los Anexos de este trabajo), que incluye una valoración.

En el cuarto ofrecemos las *conclusiones*, un resumen de los resultados a los que hemos llegado y, finalmente, en el quinto la *bibliografía*.

1. Historia del término “autobiografía” en la literatura española

1.1. La recepción

Sobre la tradición autobiográfica española se ha especulado mucho, tanto en lo que se refiere al tópico de la escasa afición al género, como a la tardía incorporación del neologismo *autobiografía* en la lexicografía española:

Por su etimología, la palabra *autobiografía* es un neologismo culto aparecido en Inglaterra (*autobiography*) alrededor del año 1800 (Puertas Moya, 2003:40).

Virgilio Tortosa comenta que:

[...] se atribuye la primera aparición del término al poeta inglés Robert Southey en un artículo de 1809; pero Gusdorf¹ se remonta hasta 1798 para hacer efectivo el término *autobiographie* usado por el propio Frédéric Schlegel (2001:25).

Asimismo, Puertas Moya concluye –a partir de la primera novela de Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía² de un estudiante de medicina* de 1879– que “En España, sin embargo, la palabra tardaría en llegar un siglo aproximadamente [...]” (2001:25). Sea como fuere, ciertamente, en la Península Ibérica, *no hicieron falta casi cien años* para la cristalización de esta voz nueva, ya que hemos podido documentar sus primeras muestras en la lexicografía de mediados del XIX:

Se publicaron durante el siglo XIX una serie de obras lexicográficas que pretendían ser diferentes al diccionario de la Real Academia. [...] De entre ellos, Domínguez (1846) sobresale como introductor en España del género diccionario enciclopédico. Pese a esa producción, esta lexicografía no académica fue original apenas en unos pocos lexicógrafos (Vázquez, 2006:33-34).

Dos grandes diccionarios españoles, no académicos, descuellan en la segunda mitad del XIX. Éstos son, el *Diccionario nacional de la lengua española* de Joaquín Ramón Domínguez (1846), y el *Diccionario enciclopédico de la lengua española* de la editorial Gaspar y Roig (1853-1855). Ambos contienen los artículos con las entradas *autobiografía* y *autobiográfico*:

¹ Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”: *Anthropos*, 29, (1991).

² En adelante, las negritas son nuestras.

[*Diccionario de Domínguez*]

Autobiografía [...] Relación que hace un personaje histórico de sus pensamientos y de los sucesos que han agitado su existencia. Es más usado *memorias*.

Autobiográfico [...] Concerniente a la autobiografía, ó al autobiógrafo.

[*Diccionario de Gaspar y Roig*]

Autobiografía [...] relación que hace un personaje histórico de sus pensamientos y de los sucesos que han hilado su existencia. Entre la autobiografía y las memorias, hay la diferencia de que aquella viene a ser una confesión íntima, y estas no pasan de una narración en que no hay para qué dar cuenta de los sentimientos del alma.

Autobiográfico [...] relativo a la autobiografía.

Según Dolores Azorín (2000:255), el gran número de coincidencias existentes entre el *Diccionario* de la editorial Gaspar y Roig –un 67'74%– y el *Diccionario* de Domínguez, convierten a este último en su fuente principal. En cualquier caso, en 1846, un diccionario enciclopédico español ya recoge los lemas *autobiografía* y *autobiográfico*. Sin embargo, la entrada de autobiografía en el *Diccionario de la RAE* es de 1884 (12ª ed.) "Vida de una persona escrita por ella misma" y de autobiográfico de 1899 (13ª ed.) "Perteneiente o relativo á la autobiografía." Los motivos de la tardía incorporación de voces nuevas han suscitado diversas opiniones por parte de la crítica lexicográfica. Unos hablan del "estancamiento u oficialización de la filología académica que no presentará innovaciones serias en su Diccionario hasta las ediciones de 1852, 1869 y 1884" (Quilis, 2003:1). Otros justifican su tardanza en el propio *uso*, "árbitro y juez de la norma lingüística", del lema:

La Academia ha luchado en solitario y, lo que es peor, con incomprensión, pero su postura ha sido amplia, ecléctica y perseguidora del acierto. No siempre lo habrá conseguido, pero, como consta en la edición de 1984, el *Diccionario* está abierto a toda suerte de neologismos vengan de donde vengan, teniendo como criterio válido el uso, «árbitro y juez» de la norma lingüística (Alvar, 2007).

Asimismo, el *Diccionario histórico* de 1933 no introduce autoridades a partir de las cuales se pueda justificar el origen del uso

del término. Como veremos, la voz nueva se registra desde 1854 en todo un corpus salido de la propia pluma de críticos decimonónicos de gran calado. El *Diccionario histórico* no reparó en el *Diccionario* de Aniceto Pagés (1902), de gran difusión y con numerosas reediciones hasta nuestros días, el cual, aún siguiendo las definiciones de la RAE, tiene la particularidad de recoger autoridades sobre el uso del neologismo en su categoría *sustantiva* (Marcelino Menéndez y Pelayo) y *adjetiva* (Eugenio de Ochoa):

Autobiografía [...] Vida de una persona, escrita por ella misma. ... relativas á contemporáneos, solo recuerdo... *la autobiografía de don Joaquín Lorenzo Villanueva, etc.* (**M. Menéndez y Pelayo**)
Autobiográfico, ca [...] Perteneciente ó relativo á la autobiografía. ... á los pocos días publicó unos apuntes autobiográficos que no produjeron el efecto que él deseaba, etc. (**Eugenio de Ochoa**) (1902:718).

Fuera del ejercicio exclusivo de la crítica literaria, sí que se observa en la mayoría de escritores españoles, cierto prejuicio a la hora de utilizar el término autobiografía para designar sus obras. Este hecho tan significativo ha sido señalado por la crítica moderna:

Y el término [memorias] continúa marcando las preferencias de la mayoría de escritores, que suelen subrotular así 'Memorias' sus obras autobiográficas, independientemente de que lo sean o no [...] En efecto, entre los escritores españoles, hay un evidente recelo a calificar una obra autobiográfica de 'autobiografía': el lector puede comprobarlo en la frecuencia de aparición de los términos 'memorias' o 'recuerdos', mientras que son muy pocos los que utilicen el de autobiografía (Caballé, 1995:42-43).

Pero la lexicografía española no académica no sólo nos sorprende con la incorporación del término con anticipación a los textos estrictamente literarios, sino también por las definiciones usadas. Como hemos afirmado, en la mitad del XIX dos diccionarios no académicos, ya se habían hecho eco del escaso predicamento que tenía, entre los escritores españoles, el término autobiografía: son el de Domínguez (1846)³ que, a propósito de la voz escribe "Es más

³ Ni en el *Diccionario de autoridades* (1726-39) ni en el *Diccionario castellano* (1780-1793) de Terreros y Pando, ni en el *Nuevo diccionario de la lengua castellana* (1786-1849) de Vicente Salvá, figura el lema *autobiografía*. En el *Panlético* (1842)

usado memorias”, y el de Gaspar y Roig (1853) que converge con la crítica actual en señalar el alto grado de implicación personal que tiene la autobiografía, al venir a “ser una confesión íntima”, frente a las memorias, donde “no hay para qué dar cuenta de los sentimientos del alma”. Esa falta de disposición de los escritores por la voz autobiografía, a la hora de querer referirse o titular sus obras, podría denotar una *aparente* carencia en su *uso*, que explicaría, de alguna manera, la tardanza de la RAE en incorporar este neologismo a su diccionario (1884); de hecho, no lo introduce hasta que el género empieza a desarrollar una productividad importante. Pero, si en ambos diccionarios no académicos se registra esta voz es porque ya era de *uso* en la norma lingüística y, como veremos, en todo un imaginario silenciado de escritores que se resisten a señalar sus obras con el rótulo de *autobiografía*. Es en ese mismo pulso por silenciarla, donde también hay que ver el signo de su más que evidente presencia. Sí, en efecto, la autobiografía permanece en las mentes de escritores que optan por no utilizarla como título de sus obras, amparándose en las memorias. Los lexicógrafos, lo primero que hacen es asimilarla a las memorias –“Autobiografía [...] más usado memorias”–, o bien, distinguirla de las mismas. En esa misma línea de querer emparentar la autobiografía con las memorias, se sitúan las definiciones de la voz *autobiógrafo*. El *Diccionario* de Domínguez lo define como “el que escribe una autobiografía, ó redacta las memorias de su vida.” Según vemos, se sigue estrechando el lazo entre la autobiografía y las memorias, ambas vinculadas por ese *auto-bio-grafo*, que ejecuta ambos géneros, indistintamente. Por otra parte, el *Diccionario* de Gaspar y Roig nos dice que un autobiógrafo es “el que trata de autobiografía”. Es decir, el profesional que se dedica a la autobiografía. Esta definición es de

de Juan Peñalver, tampoco. Podemos concluir, que de entre los diccionarios examinados, el *Diccionario nacional de la lengua española* (1846) de Joaquín Ramón Domínguez, es el primero en dar entrada a los lemas *autobiografía* y *autobiográfico* en España. Seguir rastreando los diccionarios posteriores a Domínguez y Gaspar y Roig, previos a la incorporación del lema por la RAE (1884), no tiene sentido para el presente estudio.

carácter específico. Ya comentamos que en este mismo diccionario se entiende la autobiografía como “una confesión íntima”. En este aspecto, se está resaltando la subjetividad, el carácter íntimo, personal, como un rasgo inherente en la caracterización del género de la autobiografía que lo diferencia de otras manifestaciones de la literatura del yo. No vamos a negar que existen varias razones para distinguir el carácter propio de ambos géneros mas también son obvias las confluencias existentes entre los dos. En este sentido, la autobiografía participa de las otras manifestaciones de la literatura del yo, sobre todo, de las memorias:

Entiéndase, pues, la autobiografía [...] interrelacionada sobre todo con las memorias, pero que también maneja los esquemas propios [...] de otras modalidades de la autobiografía como el resumen autobiográfico y el diccionario biográfico (López García, 2008).

El hecho de que los escritores no coloquen el rótulo de *autobiografía* en sus obras no las excluye de pertenecer al género, solapadas, mayoritariamente, bajo el encabezamiento de *memorias* o *recuerdos*. La supuesta escasez de textos autobiográficos en España tiene mucho de tópico:

[...] no hay razón que justifique seguir manteniendo la vigencia del tópico de nuestra escasez en ese dominio literario. La nómina de autores que lo han cultivado es amplísima [...] tratándose de textos autobiográficos, sobre los cuales actúan factores tales como el secreto, el pudor, las presiones familiares ... que pueden llegar a entorpecer o incluso impedir su conocimiento público. En definitiva, hay que suponer un lógico desfase entre lo efectivamente publicado y el caudal autobiográfico que permanece inédito en archivos familiares o bien que se ha destruido (Caballé, 1995:136-137).

Dicho tópico, a partir de la Guerra Civil, tiende a deshojarse: “[...] hecho evidente de la existencia de una cuantiosísima producción autobiográfica en España a partir de la guerra civil y hasta nuestros días” (Durán, 1997:11).

De todos modos, coincidiendo con la inclusión en los diccionarios mencionados de las voces que nos ocupan, surgen entre

1848 y 1918 una treintena de escritores festivos que publican *egodocumentos*⁴ escritos en verso y en tono festivo, de los cuales veintiséis son autobiografías sin que este epígrafe se refleje en las mismas. La mayoría de sus obras proceden del periódico republicano *El Liberal* (1894) y, en menor medida, de *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos* de 1890. Con nuestra aproximación a este corpus festivo pretendemos demostrar, desde una concentración significativa de autobiografías, que ciertamente los escritores se refieren a las mismas con una nomenclatura muy variada entre la que la voz *autobiografía* brilla por su ausencia:

José Zorrilla: '*mi recepción [...] discurso*'; *Discurso en el acto de su recepción en la Academia Española*, 1885. Juan Valera: '*Autobiografía*'; escrita en 1878. A. Sánchez Pérez *mi biografía [...] mi autobiografía*' escrita en 1889⁵; *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos*, 1890; Manuel del Palacio, Carlos Frontaura, Salvador María i Granés, Felipe Pérez, Ricardo Monasterio y Luis Esteso: '*mi biografía*'; *El Liberal*, 1894. Constantino Gil: '*retrato*'; Gonzalo Cantó: '*Carta-retrato*'; *El Liberal*, 1894. Eusebio Blasco: '*recuerdos, confesión voy a confesarme, cuento*'; *El Liberal*, 1894. Juan Tomás i Salvany: '*mi estampa*'; *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos* (1890). Tomás Luceño: '*Diálogo entre el público y yo*'; *El Liberal*, 1894. Miguel Ramos Carrión: '*contaros mi vida en forma de charada*'; *El Liberal*, 1894. Vital Aza: '*mi semblanza [...] historia retrospectiva*'; *El Liberal*, 1894. José López Silva: '*semblanza*'; *El Liberal*, 1894. José Estremera: '*retrato del ente moral*'; *El Liberal*, 1894. José Jackson: '*tenéis de mi vida el franco relato, Servidor de ustedes*'; en *El Liberal*, 1894 (en verso) y en

⁴ "A mediados de los años cincuenta del siglo XX el historiador Jacob Presser acuñó la voz egodocumento, término que venía a significar las autobiografías, memorias, diarios, cartas personales y otros textos en los cuales el autor escribe, explícitamente acerca de sí mismo, de sus propios asuntos y sus sentimientos." Rudolf Dekker, "Egodocuments in the study of history": *Anuario de historia de la Universidad de Navarra*, 5, (2002). Pero los textos autobiográficos también se conocen como literatura del yo, literatura del mí, literatura del ego, literatura documental en primera persona. Todo lo referido anteriormente con respecto a esa literatura del yo, no excluye la existencia de autobiografías escritas en segunda persona u otras modalidades y excepciones.

⁵ Calculamos que escribió la autobiografía alrededor de 1889 por los datos que contiene la misma "esto ocurrió en 1866 [...] En los veintitrés años que desde entonces han transcurrido" (*Autobiografías de escritores festivos contemporáneos*, 11-12). Es la única de las citadas escrita en prosa. Forma parte de una antología de autobiografías en la que diversos autores presentan sus obras, mayoritariamente en prosa, haciendo referencia al término "autobiografía". Es el caso de Alfonso Pérez Nieva y J.F. Sanmartín y Aguirre. Por otra parte, Manuel del Palacio también escoge el lema en su poema *Autobiografía*. Aunque está sin datar, hemos calculado la fecha de composición a partir de la de nacimiento (1831) y de lo que el autor afirma en el poema "Cincuenta seis Noche-buenas/Han corrido", es decir, que la escribió a los 56 años, en 1887.

Autobiografías de escritores festivos contemporáneos (en prosa) (1890). Guillermo Perrín y Miguel de Palacios: 'perfiles'; *El Liberal*, 1894. Manuel Matoses: 'una composicioncita sobre mi vida y milagros'; *El Liberal*, 1894⁶.

A excepción de Juan Valera (1878), que utiliza "autobiografía" aplicado a su propia obra, anticipándose un año a Pardo Bazán, y A. Sánchez Pérez (1889), que alterna ambos términos "mi biografía [...] mi **autobiografía**", la expresión más utilizada por los escritores al referirse a su obra es "mi biografía", que en realidad coincide con la acepción que da la RAE de *autobiografía*, "Vida de una persona escrita por ella misma"⁷.

Los motivos por los cuales los autores se muestran reticentes a la hora de contarse a sí mismos, son revelados de su viva voz cuando manifiestan de una forma *abierto* que no quieren hablar de su pasado, de su propia intimidad, ("estoy/hablando mucho de ayer, /basta ya, y vamos a ver /lo que va de ayer a hoy"⁸); que si lo hacen será ofreciendo pocos datos ("Sobre qué el hablar de mí /En la vida me ha gustado, /Que no está bien que me alabe /Ni que saque al sol mis trapos. /Pero en fin, ya que se empeñan /Allá van mis pocos datos"⁹), o que tienen la intención de mentir a la hora de contarse a sí mismos ("es ponerme en un terrible/compromiso de los gordos.../y pedir que sea sincero/es pedir peras al olmo"¹⁰) o de desviarse del tema ("veremos a ver si puedo/salirme por la tangente"¹¹).

Hasta el momento se situaba la aplicación del lema autobiografía a una obra de creación literaria en Pardo Bazán:

⁶ López García, Félix (2008), *Autobiografías festivas en verso en la literatura española (1848-1918?)*, Madrid: *Espéculo*, Revista de estudios literarios, UCM. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/autover.html]

⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. http://www.rae.es [21/09/2008]

⁸ José Estremera, *El Liberal*, (1894).

⁹ Manuel Matoses, *El Liberal*, (1894).

¹⁰ Felipe Pérez y González, *El Liberal*, (1894).

¹¹ *Íbid.*

Muy probablemente será Emilia Pardo Bazán la primera que utilice el término autobiográfico para referirse a una obra de creación literaria en el subtítulo de su primera novela. Pascual López escribe autobiografía de un estudiante de medicina (1879) en lo que se supone una influencia de las letras francesas y anglosajonas de las que se habían hecho fuertes en el género (Puertas Moya, 2003:25).

En efecto, Pardo Bazán podría ser la primera en tildar una obra de ficción de autobiografía. Pero no en referirse a la autobiografía desde otras modalidades de creación literaria, como el *artículo* o el poema festivo de Valera, titulado *Autobiografía en aleluyas* (1878)¹². En nuestra *collatio* figuran textos de autores importantes del siglo XIX español que nos permiten localizar el uso del término en su categoría adjetiva (autobiográfica) en el ejercicio de la crítica literaria, treinta y dos años –Valera en 1854– antes de que lo hiciera la propia condesa de Pardo Bazán en sus *Apuntes autobiográficos* de 1886. Del mismo modo, también su categoría sustantiva (autobiografía) ha sido rastreada veintiún años –Pedro Antonio de Alarcón en 1858– antes de ser empleada por la escritora coruñesa en el subtítulo de su primera novela *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* en 1879.

1.2. El neologismo en la pluma de la crítica literaria de la segunda mitad del XIX

Antonio Alcalá Galiano¹³ ya utilizó la voz **autobiography** en

¹² Tomamos el texto de Romero Tobar (1993). También hemos localizado otros autores festivos del último tercio del XIX, que hacen referencia al término autobiografía, aplicado a la producción literaria, en 1890. Sus testimonios proceden de *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos* (1890), una antología que recoge autobiografías en prosa y en verso. Entre las escritas en prosa, se encuentran: la de J. F. Sanmartín y Aguirre, que se refiere a su obra como "mi **autobiografía**", y la de Alfonso Pérez Nieva, que lo hace en los mismos términos "mi **autobiografía**".

¹³ Cádiz, 1789-Madrid, 1865. Político y escritor español. Desempeñó un papel de relieve en el levantamiento de Riego. Condenado a muerte bajo la restauración fernandina, se exilió en Inglaterra hasta 1834 y fue el primer catedrático de castellano del King's College de Londres. Regresó a España tras la muerte de Fernando VII. Fue nombrado diputado y, tras su paso al moderantismo, ministro de Marina en 1836. Tras los sucesos de La Granja, se expatrió de nuevo hasta 1837. Después de este nuevo exilio fue nombrado ministro de Fomento (1864-1865). Ha dejado escritos políticos, literarios y autobiográficos, entre los que destacan *Recuerdos de un anciano* (1878) y *Memorias* (1886), obras fundamentales para el conocimiento político y social de la primera mitad del s. XIX. No menos importante es su prólogo a *El moro expósito* (1834), del duque de Rivas, considerado el primer

1834 –en su ensayo “Literature of the Nineteenth Century: Spain” publicado por la revista londinense *The Athenaeum*– aplicada a una obra de la literatura española como es la *Vida literaria del Dr. Villanueva*:

The works of Dr. Villanueva are very numerous; and he himself has given an account of them in an interesting piece of **autobiography**, which he published in London, under the title of ‘Vida Literaria del Doctor Villanueva’ (330).

La autobiografía era un género conocido y comentado por intelectuales españoles para algunos de los cuales ya forma parte de la terminología desde 1834 (Alcalá Galiano). Los críticos del momento lo vieron utilizado por la crítica inglesa y francesa de principios del XIX para designar un tipo de egodocumentos cuyo paradigma eran las *Confesiones* de Rousseau (1782 y 1789). Asimismo, también tienen acceso a diccionarios enciclopédicos –no académicos– que recogen el lema y ofrecen curiosas definiciones sobre autobiografía. Sin ir más lejos, uno de los redactores del diccionario de Gaspar y Roig es Ventura Ruiz Aguilera¹⁴ que incluye su autobiografía *Juicio crítico* (1849) en *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1918?)¹⁵. Estos diccionarios ofrecen comentarios sobre las convergencias y diferencias de la autobiografía con respecto a las memorias, que no difieren, en su esencia, de los que llevará a cabo la crítica actual. Justamente, si retomamos el diccionario de Gaspar y Roig (1853), vemos que cifra la diferencia entre autobiografía y memorias en la mirada interior de la primera (“confesión íntima”),

manifiesto del romanticismo español.

[http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/alcala_galiano_antonio.htm].

¹⁴ (Salamanca, 1820-1881). Colaboró en publicaciones progresistas (*La Reforma*, *La Tribuna del Pueblo*) y fue director del Museo Arqueológico Nacional. En su obra poética siguió una línea populista-romántica: *Ecos nacionales* (1849 y 1854), *Elegías* (1873) y *Leyendas de Nochebuena* (1867). Es autor también del drama romántico *Bernardo de Saldaña* (1848), escrito en colaboración con Francisco Zea, y de la novela *El beso de Judas* (1860).

¹⁵ *Autobiografías de escritores y poetas españoles* es una obra sin datar. Si atendemos a las fechas de las autobiografías que contiene esta antología, la más avanzada es la autobiografía, *Escrita en tres fechas diferentes* [1905, 1918, 1913] *de mi vida insignificante*, de Luis Estesó. En consecuencia, podemos asegurar que *Autobiografías de escritores y poetas españoles* no pudo publicarse antes de 1918.

frente a la exterior de las segundas, en las que “no hay para qué dar cuenta de los sentimientos del alma”. La crítica contemporánea, con muchos más matices y profundidad, viene a señalar lo mismo:

La autobiografía presupone un intento de escribir por reflejar la esfera íntima de su experiencia, dando por sentado que se trata de un mundo interior de experiencia importante. En las memorias el hecho externo se traslada a la experiencia consciente, pero la mirada del escritor se preocupa menos por la experiencia interna que por la esfera externa del hecho (Álvarez, 1989:39-50).

En lengua española emplean el neologismo: Juan Valera en 1854, Pedro Antonio de Alarcón (1858), Leopoldo Augusto de Cueto – marqués de Valmar– (1869), Carlos Coello y Pacheco (1872), Marcelino Menéndez y Pelayo (1876), Leopoldo Alas “Clarín” (1878), Emilia Pardo Bazán (1879) y Joaquín Costa en (1898). Carlos Coello, Marcelino Menéndez y Pelayo y Joaquín Costa hacen referencia a la autobiografía sin llevar a cabo ningún tipo de reflexión sobre el género. Aquí, la voz sirve para designar una obra situándola dentro de los géneros-subgéneros literarios. Pero el hecho de tildar una obra literaria de “autobiografía” –en cualquiera de sus formas (sustantiva, adjetiva)– pone en evidencia tanto la confirmación del uso del neologismo como la afirmación del género de la autobiografía en la España de la segunda mitad del XIX. Por eso creemos que hay motivos suficientes para que los tres escritores figuren en su subapartado en el orden cronológico que hemos establecido.

1.2.1. Juan Valera

El primero, hasta donde sabemos, en utilizar la forma adjetiva de la voz autobiografía es Valera, en su ensayo “Del romanticismo en España y de Espronceda”, publicado en 1854, en *Revista Española de Ambos mundos*:

En fin, ya estuviese enamorado, ya desengañado, ya hastiado, ya fuese incrédulo, ya creyente, todo poeta romántico debía hablarnos siempre de sí mismo. Pero esta manía **autobiográfica** la disculpo yo, y hasta la alabo; pues no sólo proviene de lo reflexivo del siglo en

que vivimos, y de los sistemas de filosofía, que ahora privan, todos o casi todos psicológicos sino que es, además muy cristiana y no desdice de la humanidad evangélica.

Valera se refiere a lo autobiográfico como algo propio "de lo reflexivo del siglo en que vivimos". El autor de *Pepita Jiménez* alude al Romanticismo –"lo reflexivo del siglo [...] los sistemas de filosofía, que ahora privan, todos o casi todos psicológicos"– que con su marcado individualismo convierte el arte y la literatura en expresión del yo.

En una carta a Menéndez y Pelayo de 1886 lo vuelve a utilizar al comentar los *Apuntes autobiográficos* de la condesa de Pardo Bazán:

[...] me ha enviado, con una carta muy amable, su primer tomo de los Pazos de Ulloa. Hasta ahora sólo he leído la **autobiografía** literaria que pone al principio y que está bien escrita y se lee con gusto.

Finalmente, como ya hemos referenciado, lo aplica en un poema festivo que llama *Autobiografía en aleluyas* en 1878.

1.2.2. Pedro Antonio de Alarcón

Parece ser el primero en hacer referencia a la forma sustantiva, aunque también se vale de la adjetiva en un artículo sobre la novela *Fanny* de Ernest Feydeau en el mismo año de su publicación, 1858:

Lord Byron, portentoso cuanto desventurado genio, personificó, por decirlo así, la poesía lírica, romántica, subjetiva, soberbia como Lucifer, cósmica y personal a un tiempo mismo, que nació del divorcio del Cielo y de la Tierra. Huérfano el Arte, habíase prendado de la Naturaleza, considerándola huérfana también, y contábale, como antes a Dios, los infortunios de la humana vida. Byron recorre la Europa y el Oriente, llorando, maldiciendo, mostrando doquier las llagas de su alma y escribiendo en variedad de tonos la tragedia de sus desventuras; monólogo **autobiográfico** que imitaron luego sus rapsodas o sus discípulos, bien que muchos de éstos, por necesidad de escuela, fingiesen dolores que no sentían. [...]
Por lo demás, si *Fanny* es una **autobiografía**, como se dice; si M.

Feydeau, lejos de exhibir a la compasión o a la rechifla del público la deplorable situación de su Roger, se ha propuesto dar una idea del temple de su propia alma y de la extensión de sus desventuras; (lo diremos más claro) si M. Feydeau fue el verdadero amante de Fanny, y es su historia la que nos ha contado en este primoroso volumen, ¡vive Dios que nuestro pobre vecino nos ha regalado una vista bien triste de su carácter y de su inteligencia!

1.2.3. Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar

Usa el vocablo en su *Bosquejo Histórico-crítico de la Poesía Castellana* que está incluido en *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE (1869-1875). Lo integran los tomos LXI, LXIII, LXVII (1869-1875). Como el *Bosquejo* pertenece al primer tomo (LXI) podemos afirmar que el marqués de Valmar utilizó esta voz en 1869:

Uno de los libros más curiosos de Torres [Villarroel], y el que hace comprender con mayor claridad las costumbres de aquella época, es su **autobiografía** escrita en el último período de su vida especie de confesiones, menos cínicas, pero no menos sinceras que las que J. J. Rousseau escribió algunos años después [...] en 1825, una interesante **autobiografía**, con el título de *Vida literaria de don Joaquín Lorenzo Villanueva* [...] La intolerancia y el desabrimiento que se advierten a cada paso en su **autobiografía**, no eran sólo achaques de la edad cercana al término de la vida, en que se ven las cosas sin el embeleso de la ilusión, que las colora y engrandece; era el amor propio, que cegaba a Mor de Fuentes hasta despojar su entendimiento de toda justicia y de toda indulgencia.

Se observa cierta creencia en la verosimilitud de los hechos relatados en las cuatro autobiografías que comenta. Su aportación es importante porque está atribuyendo el rótulo de autobiografía a cuatro obras que de hecho lo son, pero que *no* llevan este epígrafe: La *Vida* de Torres Villarroel, Las *Confesiones* de Rousseau, *Vida literaria de don Joaquín Lorenzo Villanueva* y el *Bosquejillo de la vida y escritos de don José Mor de Fuentes, delineado por él mismo*.

1.2.4. Carlos Coello y Pacheco

En *Cuentos inverosímiles* de 1872, Carlos Coello también deja constancia de la voz sin proceder a comentarios sobre el género de la autobiografía:

Las publicaciones no se hicieron esperar. Fue la primera una novísima edición del Quijote revisada por su autor, salvados todos los que efectivamente eran yerros de imprenta en las anteriores, con comentarios de los comentarios, y llevando al frente una **autobiografía** de Cervantes.

1.2.5. Marcelino Menéndez y Pelayo

Conocía el género y formaba parte de sus comentarios críticos, como demuestra el epistolario Valera-Menéndez y Pelayo, concretamente una carta de 1886 que Valera le dirige, de la que ya dimos cuenta. Lo emplea en 1876 en *Historia de los heterodoxos españoles* –libro que sirve para divulgar autores y obras que apenas eran conocidos–. En esta ocasión, sólo nos aporta la palabra, ya que se trata de un listado de obras:

Protestantes españoles en tierras extrañas [...] A) Juan Nicolás Sacharles. -Análisis de su **autobiografía** rotulada -El Español Reformado. [...] Protestantes españoles en tierras extrañas. (Conclusión.) Siglos XVII y XVIII. [...] C) Melchor Román. -Su opúsculo **autobiográfico**. [...] El volterianismo en España a principios del siglo XIX. Dos historiadores de la Inquisición. [...] A) D. Juan Antonio Llorente. -Noticias bibliográficas. [...] Publica casi simultáneamente la *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne*. Noticia de otras publicaciones suyas sobre tal materia. -Da a la estampa su **autobiografía**.

1.2.6. Leopoldo Alas "Clarín"

Se refiere, con su habitual sarcasmo, a la autobiografía en sus "Cartas a un estudiante, I-IV", *Las literatas III* en 1878. El autor de *La Regenta* entiende que el texto autobiográfico es proclive a la exageración y a la ficción:

Ermeguncia. [...] Yo soy realista caballero. Estoy escribiendo un estudio antropológico o psicofísico sobre el *Secreto de una soltera de genio*. Es una **autobiografía** en que consta el diario de mi vida adornado con digresiones filosófico-naturistas. No piense usted que yo creo en el alma tal como lo entiende el vetusto espiritualismo [...] Vorágine, la protagonista (yo), provoca diferentes escenas [...] se

arroja a la hornilla de la locomotora y parece abrasada [...]
Yo. Pero no decía usted que eso era una **autobiografía**... y usted no creo que haya llevado a cabo todas esas... genialidades.
Emeguncia. [...] hay que exagerar [...]

1.2.7. Emilia Pardo Bazán

Se vale del lema en numerosas ocasiones, tanto desde el propio ejercicio de la crítica literaria, como en sus obras de creación no divulgativas. Ya nos hemos referido a *Pascual López. **Autobiografía de un estudiante de medicina*** de 1879 y a sus "Apuntes **autobiográficos**" de 1886. Sabemos la admiración que tenía la escritora gallega por los hermanos Goncourt, así lo expresa en *La cuestión palpitante*¹⁶ y en *Al pie de la torre Eiffel* (1889). Y además, en el estudio preliminar que hizo de *Los Hermanos Zemganno*, de Edmundo de Goncourt publicada por *La España Moderna* en 1891. La traducción y el estudio preliminar de la obra debieron de estar acabados alrededor de 1889, como afirma el propio Edmond en su *Diario íntimo* (1851-1895)¹⁷, ya que doña Emilia estaba buscando un editor. Sea como fuere, lo cierto es que Pardo Bazán en el estudio preliminar a la edición de *La España Moderna* de *Los Hermanos Zemganno*, vuelve a utilizar el término:

Todo esto es **autobiografía**, sentida, de adentro, y nos ahorra repetir fríamente lo que Edmundo escribió con pluma mojada en sangre del corazón. Los hermanos Zemganno son la novela **autobiográfica** interior que todo novelista fecundo escribe una vez en la vida, irresistiblemente impulsado por la necesidad de comunicar las penas, aliviándolas. Turguenef decía a un joven escritor ruso que le contaba sus sufrimientos: «Haga usted un libro con eso, y al punto quedará descansado.» Yo no creo que Edmundo de Goncourt quedase descansado después de escribir *Los hermanos Zemganno*; pero sí que le serviría de bastante consuelo la hermosa creación que ha merecido el nombre de poema del amor fraternal. [...] Para entender la índole

¹⁶ Veinte artículos publicados en la hoja literaria de "La Época", los lunes del 7 del XI de 1882 al 16 de IV de 1883. Posteriormente se publicó en Madrid, en 1883, como libro con un prólogo de Clarín.

¹⁷ "La señora Pardo Bazán [...] me anuncia que decididamente ha encontrado un editor para su traducción de *Los Hermanos Zemganno* [...]". En *Los hermanos Zemganno*, Edmond de Goncourt; versión y estudio preliminar de la Condesa de Pardo Bazán, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (1999).

de la producción literaria de los Goncourt, conviene recordar cierto párrafo de uno de los libros más **autobiográficos** de Edmundo, *La casa de un artista*. [...] Otras tres novelas más escribió Edmundo solo, después de *Elisa*, y antes de renunciar y retirarse para siempre del estadio, como si comprendiese que el edificio de su fama ya tenía puesta hasta la veleta, y que ésta marcaba buen viento. Dos de esos libros de última hora y primera fuerza, son también estudios de mujer: *La Faustin y Chérie*; el otro es el que traduzco, *Los hermanos Zemganno*, el cual ofrece, entre todas las producciones de los Goncourt gemelos y del Goncourt descabalado, las singularidades siguientes: primera: ser el único libro de Goncourt donde se estudia a fondo la psicología masculina y donde casi no aparece la mujer; segunda: ser **autobiografía** simbólica, pero sincera y auténtica; tercera: presentar los retratos de cuerpo entero y parecidísimos de Edmundo y Julio; cuarta: ser un libro donde, alardeando de minuciosa exactitud y profundo conocimiento técnico de la profesión y del medio social descrito, el autor se precia de idealista, y confiesa que, por una vez, siéndole antipática la verdad nimiamente verdadera, produjo imaginación mezclando ensueños y memorias.

Pardo Bazán también tuvo una actividad social y política importante pues fue consejera de Instrucción Pública y activista feminista. Pronto incorporó el término autobiografía a su repertorio crítico, posiblemente lo adoptó de la crítica francesa que conocía muy bien. Pero además hace una reflexión muy moderna *–avant la lettre–* sobre el significado del recuerdo. En efecto, en las autobiografías se configuran dos planos narrativos que oscilan entre la introversión y la extraversion. En algunos momentos de la espacialización observamos una mayor presencia del uno sobre el otro, pero no se pueden disociar completamente. Como apunta Pardo Bazán, por un lado "La biografía interior es aún más fecunda en enseñanzas, más viva, más interesante para el que guste de estudiar los repliegues del corazón [...]", es decir, tenemos la escritura de la propia intimidad, toda esa subjetividad narrativa de autorreferencialidad y retrospectión. Y por otro lado, estaría "la biografía externa del filósofo, tal cual la refieren los historiadores literarios", esto es, una forma objetiva de narrar o todo ese mundo exterior relacionado con el yo, que nos permite trazar el perfil social de nuestro autor porque "[...] cada persona se encuentra perteneciendo a un grupo que posee su propio código moral" (Aranguren, 1992:59). Ambos ejes son parte del conjunto de

elementos *interrelacionados* que gravitan en torno al yo, como pequeños núcleos adyuvantes cargados de significación:

Hasta aquí la **biografía externa** del filósofo, tal cual la refieren los historiadores literarios. La **biografía interior** es aún más fecunda en enseñanzas, más viva, más interesante para el que guste de estudiar los repliegues del corazón; y sobre todo, se relaciona íntimamente con *La Esclavitud femenina*. El mismo Stuart Mill la deja esbozada a grandes rasgos en sus *Memorias*, con esa decencia, moderación y dignidad que es nota característica de su estilo y honor de su elevado espíritu. Tratemos de imitar su ejemplo, y ojalá lo que escribimos con sentimientos tan respetuosos, sea leído con los mismos por las gentes de buen sentido moral y recta intención (Pardo Bazán, 1999).

La crítica actual se sitúa en la línea de Pardo Bazán, indagando en la propia intimidad desde:

[...] la memoria "involuntaria" promovida por los "signos sensibles": objetos, colores, paisajes, sabores, fenómenos de la naturaleza. [...] La memoria "personal" [...] ámbito [donde] se resuelven la mayor parte de las situaciones de la vida cotidiana [...] La memoria "voluntaria" más distante y objetiva que busca [...] su vinculación con el tiempo "histórico" para identificarse con la memoria colectiva de una época, un ambiente, unos personajes... es la más explotada por la literatura autobiográfica y también los medios de comunicación (Caballé, 1995:89).

1.2.8. Joaquín Costa

Cierra nuestro recorrido por este grupo de escritores de la segunda mitad del XIX la aportación de la voz autobiografía por parte de Joaquín Costa en 1898 en *Colectivismo agrario en España*:

En el partido judicial de Riaño (León), algunos pueblos poseen también prados de concejo: tales, por ejemplo, Llanabes y Burón. Del primero tenemos noticia por la ya citada **autobiografía** del presbítero J. A. Posse.

A lo largo de nuestro análisis han ido apareciendo diferentes posturas frente al género autobiográfico. Por lo general, en nuestros críticos ya se observa uno de los puntos más debatidos por la crítica autobiográfica moderna, centrada en la distinción entre ficción y autobiografía. Los comentarios de Alarcón, "monólogo autobiográfico que imitaron luego sus rapsodas o sus discípulos, bien que muchos de

éstos, por necesidad de escuela, fingiesen dolores que no sentían” y Clarín, “Yo. Pero no decía usted que eso era una autobiografía... y usted no creo que haya llevado a cabo todas esas... genialidades. Emeguncia. [...] hay que exagerar”, tienden a la creencia de que el género autobiográfico es ficción. Alarcón arremete contra la estética romántica:

Ícaro caído, Prometeo derribado [...] Vuestros dolores no dan compasión; dan lástima... que no es lo mismo... Vuestro desengaño arguye pequeñez de espíritu [...] Vuestro libro prueba que la literatura no progresa al par de una civilización que quiere remediar males morales con mejoras materiales

y Valera, con benevolencia, asocia lo autobiográfico con el subjetivismo a ultranza romántico, “Pero esta manía autobiográfica la disculpo yo, y hasta la alabo; [...] proviene de lo reflexivo del siglo en que vivimos”.

En los años que publican sus respectivos artículos (Valera, 1854 y Alarcón, 1858), el Romanticismo español había quedado bastante agotado (1845), cediendo el paso al periodo de transición hacia el Realismo, cuya anticipación es *La gaviota* (1849) de Fernán Caballero. La narrativa de transición ocupa de 1850 a 1870, siendo *La fontana de oro* de Galdós (1868) la primera novela plenamente realista. Alarcón se puede considerar como un autor prerrealista de ideas conservadoras y defensor de la novela de tesis, sobre todo en su última etapa a partir de 1863 (inicio de redacción de *El escándalo*). Éste pone el acento en el *bios*, en la historia, más que en el *auto*, donde ve concentrados todos los esfuerzos del egocentrismo romántico. Por el contrario, Valera reacciona con tolerancia ante la estética romántica, porque, aunque pertenece plenamente al Realismo, es un liberal y representa un realismo idealizado y esteticista que rechaza la novela de tesis al servicio de una idea y el afán fotográfico objetivista del realismo. Se opuso a los temas y ambientes propios del naturalismo en los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* de 1887.

Leopoldo Cueto, marqués de Valmar, se enfrenta al texto autobiográfico desde la verosimilitud, es decir, desde la verdad aparente que se puede cotejar:

[...] en mayor o menor medida, toda autobiografía es mentira puesto que viene provocada por un impulso creador y, en consecuencia, imaginativo, que empuja a dar forma a lo vivido y, al darle forma a la vida se la falsea [...] La sinceridad literaria es distinta de la sensibilidad real [...] la relación del lector con la obra no se dará en términos de veracidad (imposible) sino de verosimilitud, o sea, de apariencia de verdad. [...] en teoría, todo texto autobiográfico permite la prueba de la verificación: el lector está invitado a contrastar lo expresado en el texto con otros testimonios, otros documentos que describan los mismos acontecimientos que se relatan en la obra al objeto de determinar su veracidad y con todo aquello, en fin, que su autor ha podido manifestar en otras ocasiones, a fin de determinar su autenticidad. (Caballé, 1995:27-33).

Además, al utilizar la voz autobiografía desenmascara cuatro de éstas que permanecían escondidas bajo otros epígrafes: la **Vida** de Torres Villarroel, las **Confesiones** de Rousseau, **Vida literaria de don Joaquín Lorenzo Villanueva** y el **Bosquejillo de la vida y escritos de don José Mor de Fuentes**, delineado por él mismo.

En las críticas del marqués de Valmar “resalta su capacidad para relacionar la obra concreta con otras con las que comparte asunto o caracteres, y para establecer un juicio respecto al tratamiento en cada una de ellas” (VV. AA., 2007:277). En *Bosquejo Histórico-crítico de la Poesía Castellana* nos muestra su propio taller a la hora de ejercer la crítica literaria. Comenta cuatro obras que pertenecen al género autobiográfico pero establece las peculiaridades de cada una de ellas:

Torres [Villarroel], y el que hace comprender con mayor claridad las costumbres de aquella época, es su **autobiografía** [...] especie de confesiones, menos cínicas, pero no menos sinceras que las que J. J. Rousseau [...] una interesante **autobiografía**, con el título de *Vida literaria de don Joaquín Lorenzo Villanueva* [...] [*Bosquejillo de la vida y escritos de don José Mor de Fuentes*] La intolerancia y el desabrimiento que se advierten a cada paso en su **autobiografía**, no eran sólo achaques de la edad cercana al término de la vida, en que se ven las cosas sin el embeleso de la ilusión, que las colora y

engrandece; era el amor propio, que cegaba a Mor de Fuentes hasta despojar su entendimiento de toda justicia y de toda indulgencia.

Por último, la condesa de Pardo Bazán, sin rechazar el realismo, se inclina por el psicologismo moderno que Paul Bourget había heredado de la filosofía de Taine. Este último publica *Historia de la literatura inglesa* (1864), en cuya introducción se encuentra la doctrina profesada por el positivismo. Pero, sobre todo, la condesa sintoniza con esa mirada *introspectiva* que lanza Taine hacia el hombre al considerar la *parte interior* del mismo, que no vemos y que sólo podemos conocer a través de sus manifestaciones externas, porque está matizando su supuesto positivismo radical. Taine vincula la obra artística con su sociedad, para poder sacar indicios que justifiquen el sentimiento que hay detrás de esa operación estética. Iguala los fenómenos humanos a los de orden natural tangible que constituyen la base del método positivista, en consecuencia hace solidarios el conocimiento de la parte espiritual del hombre y la física, mostrando una voluntad por romper la diferencia entre ambas partes. Reconoce que la diferencia entre ellas es la imprecisión de lo moral-espiritual frente a lo físico. Ciertamente, al abordar los sentimientos la precisión falla y aquí Taine se encuentra con el fondo humano, pues a fin de explicar esa concepción, es preciso considerar la propia raza:

El hombre exterior oculta un hombre interior, y el primero no hace más que manifestar al segundo [...] Ese mundo subterráneo es el segundo objeto, el objeto propio del historiador [...] todo le sirve de indicio; mientras sus ojos leen un texto, su alma y su mente, siguen el continuo desarrollo y la variada serie de sentimientos y concepciones de que este texto ha nacido; hacen su psicología. Hoy la historia, como la zoología, ha encontrado su anatomía [...] tras la reunión de los hechos debe venir la ignición de las causas, Todos los hechos las tienen, sean físicas o morales (1956).

Las reflexiones en torno al género autobiográfico de Emilia Pardo Bazán alcanzan la altura de fin de siglo y son receptoras del psicologismo francés imperante:

[...] en el fondo valoraba positivamente, sobre todo, algunos de los componentes del psicologismo moderno que Paul Bourget más que innovar había heredado: como filósofo directamente de Taine, como novelista de Goncourt. En ambos casos la deuda se remontaba a Stendhal, a quien Zola había llamado 'el psicólogo del naturalismo', convirtiéndole en precursor de su escuela, y antes Taine calificó de 'más grande psicólogo de los tiempos modernos y quizá de todos los tiempos. Stendhal había proporcionado al naturalismo la dimensión del análisis introspectivo del sujeto, sin olvidar por ello la importancia del medio (Ballano Olano, I., 2007:341).

Pardo Bazán es capaz de reflexionar sobre la propia semiología del *recuerdo*. Por un lado, como ya hemos comentado, distingue entre el *bios* interno, es decir, la memoria íntima, personal y subjetiva "más fecunda en enseñanzas, más viva, más interesante para el que guste de estudiar los repliegues del corazón" y el *bios* externo, esto es, la memoria pública, objetiva "tal cual la refieren los historiadores literarios". Se muestra partidaria de la memoria más personal, en sus palabras "autobiografía interior que todo novelista fecundo escribe una vez en la vida, irresistiblemente impulsado por la necesidad de comunicar las penas, aliviándolas.", que es sin duda la más interesante para la literatura del yo.

1.3. Hacia el llamado *boom* de la autobiografía española

Ya desde mediados del XIX (1846), se incluye en los diccionarios la figura del autobiógrafo, a la que ya nos hemos referido. Asimismo, varios son los autores festivos que en su autobiografía del *Liberal* insisten en la figura del *biógrafo* y la facilidad de encontrarlo (1894): "[...] para mis biógrafos/[...] que los tendré, porque aquí/suele tenerlos cualquiera"¹⁸. El género de la autobiografía empieza a experimentar un desarrollo productivo a partir de 1890, año de publicación de la antología, *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos*. Efectivamente, así lo demuestra el hecho de que una misma autobiografía pertenezca a distintas series, antologías o colecciones o que se convierta en una variante,

¹⁸ J. López Silva, *El Liberal* (1894).

un traslado, una adaptación o una versión de la fuente original (Tomás Luceño, José Jackson, Felipe Pérez y González, José López Silva). Catorce años después de que se publicaran las autobiografías festivas en *El Liberal* (1894), el mismo periódico editó, en 1908-09, una serie de "Autosemblanzas" modernistas. De Valle-Inclán apareció una sucinta autobiografía en la sección "Juventud triunfante. Autobiografías", de la revista *Alma Española* (27 de diciembre de 1903). En la citada sección se publicaron también las de José Martínez Ruiz, Ramiro de Maeztu, Alejandro Sawa, los hermanos Álvarez Quintero, José Francos Rodríguez, Francisco Sancha Lego, Miguel Ángel Trilles y Serrano... Ya en los años veinte, la autobiografía en la literatura española experimenta un auténtico *boom* –pero aún tratándose de autobiografías, el término autobiografía sigue sin tener frecuencia entre los diferentes títulos que van apareciendo en la literatura del yo– tanto del lado de la creación literaria (Rafael Alberti, Carlos Barral, Rosa Chacel, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Isabel Clara Janés, Carmen Martín Gaité, Terenci Moix, Francisco Umbral...), como del de los estudios sobre el género, que cristalizarán en los años setenta.

2. La autobiografía en verso: un subgénero entre la prosa y el verso

2.1. Contextualización

En la literatura española del último tercio del siglo XIX se encuentra un grupo muy significativo de autobiografías breves escritas en verso. Estos egodocumentos empiezan a despuntar hacia mediados del XIX, alcanzando una mayor concentración en el periodo de la Restauración (1875-1931) para, finalmente, lograr la plenitud durante la regencia de María Cristina (1885-1902). Una vez ubicadas en su contexto histórico, conviene situarlas dentro de los géneros literarios. El hecho de que estén escritas en verso pone de manifiesto que forman parte del género poético. Circunstancia esta, que además les confiere un lugar específico dentro de la autobiografía al constituirse estas como un nuevo subgénero de la misma.

A mediados del siglo XIX se establecen tres tendencias poéticas:

Podemos postular la existencia de tres corrientes, que se superponen y a veces se mezclan, en la poesía española de mitad de siglo. En primer lugar, la prolongación y ulterior desarrollo de la sensibilidad y los temas románticos, paralelamente a lo sucedido en el teatro y en la novela histórica. En segundo lugar, la corriente de renovación ligada al momentáneo éxito de las *Doloras* y los *Pequeños poemas* de Campoamor. En tercer lugar, la gradual fusión de la tradición popular española con las influencias alemanas (Heine, en especial) que producirá el «ambiente prebecqueriano», solamente estudiado y reconocido como tal desde que Dámaso Alonso, hacia 1930, suscitó la idea (D. L. Shaw, 1976:100-1).

Es en esa segunda vertiente (“la de renovación ligada al momentáneo éxito de las *Doloras* y los *Pequeños poemas* de Campoamor”) donde las debemos situar. En efecto, a las autobiografías festivas en verso les corresponde un lugar dentro de la *poesía narrativa*.

2.2. La influencia de Ramón de Campoamor

La presencia de la *Poética* de Campoamor en el XIX es grande e intensa. D. L. Shaw apunta que el éxito que obtuvo la poesía de Campoamor fue "momentáneo". No obstante –aunque en la primera mitad del XX la poesía de Campoamor sea considerada como "antipoesía"– algunos autores sintieron admiración hacia el escritor asturiano, por ejemplo, los hermanos Machado. Cernuda se refería a Antonio Machado como "ese Campoamor pasado por Bécquer". Rubén Darío dedica una décima a Campoamor en 1886. A. Machado en una de sus *Canciones a Guiomar* se inspira en una humorada de Campoamor ("La soledad de dos en compañía") y en la dolora cuyos versos finales rezan así: "dos soledades en una /ni aun de varón y mujer." Es evidente que los ecos de la poesía de Campoamor llegaron lejos¹⁹. Sus poemillas breves irónico-sentenciosos, afines al cantar popular –escribió tres nutridas series de cantares que tituló *Amorosos, Epigramáticos y Filosófico-morales*–, influyeron en los *proverbios y cantares* de Antonio Machado. En cualquier caso, es innegable que la poética del escritor asturiano tuvo su repercusión, en su momento, en Núñez de Arce, Ruiz Aguilera, Bartrina (sobre todo), Bécquer, Balart, Palau... Las directrices posrománticas del último tercio del XIX quedan incardinadas por el prosaísmo

¹⁹ Las *humoradas* del escritor asturiano fueron precursoras de las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna. En efecto, las greguerías –género inventado en torno a 1910 por el propio Gómez de la Serna– consisten en unos apuntes breves (frase) que comprenden una metáfora insólita. Gómez de la Serna definió la greguería como "humorismo más metáfora". Muchas greguerías son como un chiste, nacen de puras y caprichosas relaciones verbales, pero también las hay con una máxima filosófica, tono grave y profundo lirismo.

Se han establecido paralelismos entre el realismo poético del poeta asturiano y el de la *generación de los 50* del siglo XX, en poetas como Gabriel Celaya y Ángel González. Otros estudios vinculan también la reciente *poesía de la experiencia* de la década de los 80 y sitúan a Campoamor como precursor y adelantado. Según vemos, a la figura de Campoamor aunque fue bastante controvertida tampoco le faltaron admiradores. Será durante la segunda mitad del XX y el principio del XXI cuando se lleve a cabo una revalorización del escritor asturiano.

antirromántico de Ramón de Campoamor. Su *Poética* ejerció gran influencia en la poesía del último tercio del XIX y desencadenó otras tendencias:

[...] el nuevo clasicismo de Selgas, el popularismo de Ruiz Aguilera, el intimismo de Bécquer, el retoricismo y el lirismo de ideas de Núñez de Arce. Todas estas líneas se interfieren y combinan, pues en todos estos autores se dan influencias mutuas. Así por ejemplo, Ruiz Aguilera guarda relación con Campoamor, como Bécquer enlaza con Selgas y con el mismo Campoamor incluso, y Campoamor da origen a toda tendencia prosista, que va a tener sus máximos exponentes e incluso teóricos en Bartrina, Melchor de Palau, Balart, etc. Selgas comienza el nuevo lirismo que va a dar luego por Arnao a Bécquer. Ruiz Aguilera inicia el popularismo con Trueba y Barrantes en la balada y con Ferrán y Palau en el cantar, género este de máxima eficacia lírica que se estiliza en la Rima de Bécquer. Todas estas tendencias van a tener un fruto grande, primero en el Modernismo, siguiendo la línea de Rosalía de Castro, Ricardo Gil y Manuel Reina, que como premodernistas van a enlazar con Salvador Rueda, Rubén Darío y los modernistas, y luego también el 98, en Unamuno y sobre todo en Antonio Machado, que vuelve a resumir en un haz las tendencias antirrománticas, posrománticas, premodernistas, modernistas, noventayochistas y psicoanalíticas. Por eso no es extraño que hablando de A. Machado surjan en relación con él Campoamor, Ferrán, Bécquer, Rosalía. [...] Habrá que tener también en cuenta otra tendencia de un clasicismo, diríamos tradicional: el de Valera, Menéndez Pelayo, Milá, etc., y por otra parte la tercera o cuarta florecencia de la escuela sevillana, siempre inclinada a la contención dentro de los excesos verbalistas de la poesía andaluza: Rodríguez Zapata, Campillo, etc. (AA.VV.:2000:239-40)

Dos de las composiciones de Campoamor nos parecen próximas a nuestras autobiografías: los *Pequeños poemas* por su "prosaísmo en el lenguaje" y las *Humoradas*, que supusieron una gran novedad durante la Restauración. En lo referente a las segundas, la crítica ha señalado el exceso de humorismo como un componente que fue en detrimento de la propia calidad de las mismas. En efecto, con respecto a la poesía de Campoamor prosaísmo en exceso y vulgaridad son acusaciones frecuentes. Pero no podemos negarle al poeta el acierto de haber liberado la poesía de taras que era preciso depurar y de haber creado un nuevo lenguaje para la poesía que dará mayores rendimientos a poetas posteriores. Su pensamiento como

teórico sobre la poesía lo encontramos en *Poética* (Gaos, V:1969).

Algunas de las ideas poéticas de Campoamor se pueden encontrar aplicadas en las autobiografías festivas. Esto es, el gusto por el fondo frente a la forma poética con cierta preferencia por las figuras de repetición, el equívoco (dilogía) “y no volví a hablar jamás/de *funciones* ni *integrales*/iLas *funciones* teatrales/me gustaban mucho más! [...] Nunca anduve más *torcido*/que cuando estudié *derecho* [...] Y al ser largo me hago cargo/De que en el mundo es preciso/Ser como yo soy: *iMuy largo!* [...] pues resultó que el *derecho*/me salió un poco *torcido*”; y el calambur “siendo Pérez, de que pueden/decir que soy *Perez-oso*.” (AA.VV.:1894). Ciertamente, la poesía festiva de Francisco de Quevedo tiene una ligera presencia en estas autobiografías –sobre todo, en lo referente al autorretrato y las figuras de dicción– aunque desarrollarán su propia evolución pero, en el caso de estas autobiografías, el uso de esos recursos literarios, es moderado y se aleja de la dificultad conceptista. Es decir, que se emplean desde una voluntad antirretórica, sin ornamentación musical y con una concepción del estilo en la que prevalece la concisión en la frase, la importancia del valor semántico de la métrica, y en donde prosa y verso se abastecen del mismo vocabulario y de los mismos giros verbales.

Cabe señalar que el hecho de que la autobiografía festiva esté escrita en verso no las exime de pertenecer al canon autobiográfico. En la autobiografía autor, narrador y protagonista tienen el mismo nombre propio. La identidad de esas tres instancias es lo propio de la autobiografía canónica. Esa fórmula se resuelve, principalmente mediante la narración en primera persona del singular, el yo gramatical y su universo referencial, lo que no impide la existencia de autobiografías escritas en segunda persona u otras variantes y

excepciones²⁰. Es una modalidad retrospectiva que suele partir de la fórmula inicial "Yo nací en...". Como ya apuntaba Lejeune –al definir la autobiografía como "relato retrospectivo en prosa..."– el discurso natural de la autobiografía se da, en efecto, en prosa y este aspecto es extensible incluso para estas autobiografías festivas que venimos comentando porque, en realidad, estamos ante una poesía con un marcado carácter prosaico y un discurso lineal perfectamente trabado por la presencia de conectores, de manera que, si lleváramos a cabo la disposición de los versos como si se tratara del discurso lineal en prosa, la cohesión y la coherencia textual permanecerían inalterables. En consecuencia, no es una poesía en la que cristalice una sintaxis suelta, con falta de ilación, que recurra a los tropos (imágenes, símbolos o alegorías).

2.3. El *Discurso* de José Zorrilla: encomio del verso

A la influencia de la poética de Campoamor en la autobiografía en verso, hay que sumar el acogimiento que obtuvo el *Discurso*, en verso, de José Zorrilla y Moral de 1885, en todos los escritores de la restauración. El poeta vallisoletano ensalza el verso, que ya formaba parte de la tradición de los discursos de la Academia (Lope...). Los versos del *Discurso* del autor del *Tenorio* se publican en *El Liberal* (1/VI/1885), un día después del acto de *Recepción* en la Academia Española (31/V/1885), y sirvieron de referente formal a un conjunto de escritores cómicos –de la llamada Generación de los 80 o de Luis Taboada– que también publican en verso su autobiografía tanto en *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1819), como en la serie *Autores Cómicos Perfiles* del *Liberal* a partir del 2/III/1894 y en

²⁰ En tercera persona: Juan Valera "Nació Valera en España/dentro de una telaraña" (Manuscrito de la biblioteca particular de doña Beatriz Valera Muguero:1878?) y Gonzalo Cantó ("dicen que era un *querube*, de los traviesos,/ilo decía su madre dándole besos!.../No tuvo ama de cría y esto le halaga/pues las amas de cría son una plaga" *El Liberal*:1894).

menor medida en *Antología de escritores festivos contemporáneos* (1890).

2.4. *Varia* de estrofas de autobiografías festivas

A continuación, ofrecemos en la siguiente tabla: el texto original en verso y su *supuesta* disposición en prosa, de manera que pueda verse el prosaísmo característico de la autobiografía en verso:

Texto original en verso	<i>Supuesta</i> disposición en Prosa
Estrofa: redondillas	
<p>Ventura Ruiz Aguilera:</p> <p>Y como sé la importancia que á mi trabajo dar debo, más brillará en redondillas que en un romancete el eo. Desde que hay mundo señores, desde nuestro padre Adán, no han salido, ni saldrán, otras Sátiras mejores.</p> <p><i>(Autobiografías de escritores y poetas españoles, 1919:13, vv.45-52).</i></p>	<p>Y como sé la importancia que á mi trabajo dar debo, más brillará en redondillas que en un romancete el eo. Desde que hay mundo señores, desde nuestro padre Adán, no han salido, ni saldrán, otras Sátiras mejores.</p>
<p>Fiacro Yráyzoz Espinal:</p> <p>Como mi nombre es tan raro y aún más raro es mi apellido, muchas gentes han creído que es pseudónimo está claro, y hasta hay quien me dice á mí con mucha curiosidad: -¿Pero diga usted, es verdad que se llama usted así?</p> <p><i>(El Liberal:21-III-1894, vv. 1-8).</i></p>	<p>Como mi nombre es tan raro y aún más raro es mi apellido, muchas gentes han creído que es pseudónimo está claro, y hasta hay quien me dice á mí con mucha curiosidad: -¿Pero diga usted, es verdad que se llama usted así?</p>
<p>Félix Limendoux:</p> <p>No es muy largo de contar: <i>la cosa fue, porque un día,</i> cansado ya de estudiar Derecho y Filosofía, quise tantear mi estrella y de pronto, porque sí, dejé á <i>Málaga la bella,</i> tierra donde nació.</p> <p><i>(El Liberal:26-III-1894, vv. 1-8).</i></p>	<p>No es muy largo de contar: <i>la cosa fue, porque un día,</i> cansado ya de estudiar Derecho y Filosofía, quise tantear mi estrella y de pronto, porque sí, dejé á <i>Málaga la bella,</i> tierra donde nació.</p>

<p>Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, escrita al alimón:</p> <p>–Yo, don Guillermo Perrín, nacé en Málaga la bella; dicen que con buena estrella; inadie es dichoso hasta el fin! De niño en el patrio suelo me distraje siempre ufano, con los placeres que á mano tiene todo pequeñuelo.</p> <p>[...]</p> <p>–Yo, Palacios Miguel de... porque lo quiso el destino, soy un punto filipino... Nací en Manila... ¡Con qué!... A los diez años salí de la amada patria mía; creyendo que volvería, dije vuelvo y no volví.</p> <p>(<i>El Liberal</i>:3-IV-1894, vv. 22-29, 42-49).</p> <p>Luis Esteso:</p> <p>El cinco Setiembre de el año setenta y nueve, y tras un prólogo breve, que jamás olvidaré... En San Clemente nacé, que es la villa más flamenca de la provincia de Cuenca, según afirman allí.</p> <p>(<i>Autobiografías de escritores y poetas españoles</i>, 1919:54, vv.1-8).</p>	<p>–Yo, don Guillermo Perrín, nacé en Málaga la bella; dicen que con buena estrella; inadie es dichoso hasta el fin! De niño en el patrio suelo me distraje siempre ufano, con los placeres que á mano tiene todo pequeñuelo.</p> <p>[...]</p> <p>–Yo, Palacios Miguel de... porque lo quiso el destino, soy un punto filipino... Nací en Manila... ¡Con qué!... A los diez años salí de la amada patria mía; creyendo que volvería, dije vuelvo y no volví.</p> <p>El cinco Setiembre del año setenta y nueve, y tras un prólogo breve, que jamás olvidaré... En San Clemente nacé, que es la villa más flamenca de la provincia de Cuenca, según afirman allí.</p>
<p>Estrofa: romances</p>	
<p>Ramón Franquelo:</p> <p>Salí, pues, de aquél abismo, y cumpliendo con el uso, en la pila del bautismo Ramón por eso me puso... En el punto en que nacé tanta gazuza tenía, que de un trago me bebí doce libras de peonia.</p> <p>(<i>Autobiografías de escritores y poetas españoles</i>, 1919:40-41, vv.17-24).</p>	<p>El cinco Setiembre del año setenta y nueve, Salí, pues, de aquél abismo, y cumpliendo con el uso, en la pila del bautismo Ramón por eso me puso... En el punto en que nacé tanta gazuza tenía, que de un trago me bebí doce libras de peonia.</p>
<p>Carlos Frontaura:</p> <p>Nacé en esta villa y corte hace muchos años ya, cuando era Isabel Segunda reina de menor edad, y la regente del reino su hermosísima mamá. Exento de guardias era</p>	<p>Nacé en esta villa y corte hace muchos años ya, cuando era Isabel Segunda reina de menor edad, y la regente del reino su hermosísima mamá. Exento de guardias era mi padre (descanse en paz), compañero de aquel otro guardia bizarro y galán.</p>

<p>mi padre (descanse en paz), compañero de aquel otro guardia bizarro y galán.</p> <p>(<i>El Liberal</i>:31-III-1894, vv. 1-10).</p>	
<p>Ricardo de la Vega:</p> <p>Casó con Don Ventura de la Vega Doña Manuela de Oreiro, y nació yo; blanco, robusto, hermoso, inteligente: ¡qué grande es el Señor! El marqués de Molins, Mariano Roca de Togores, de pila me sacó, y le dijo á mi padre: «ESTE MUCHACHO VALE MÁS QUE LOS DOS.»</p> <p>(<i>El Liberal</i>:29-III-1894, vv. 1-8).</p>	<p>Casó con Don Ventura de la Vega Doña Manuela de Oreiro, y nació yo; blanco, robusto, hermoso, inteligente: ¡qué grande es el Señor! El marqués de Molins, Mariano Roca de Togores, de pila me sacó, y le dijo á mi padre: «ESTE MUCHACHO VALE MÁS QUE LOS DOS.»</p>
<p>Tomás Luceño:</p> <p>Estudié para ingeniero con resultados brillantes; pero no me examiné porque nunca iba a clase, y porque las matemáticas jamás pudieron entrarme; al llegar á los <i>quebrados</i> sentía un terror muy grande, los saludaba muy fino y no pasaba adelante.</p> <p>(<i>El Liberal</i>:16-III-1894, vv.38-47).</p>	<p>Estudié para ingeniero con resultados brillantes; pero no me examiné porque nunca iba a clase, y porque las matemáticas jamás pudieron entrarme; al llegar á los <i>quebrados</i> sentía un terror muy grande, los saludaba muy fino y no pasaba adelante.</p>
<p>Felipe Pérez y González:</p> <p>El hacer <i>mi biografía</i> no es cosa fácil tampoco, porque a mi vida no tengo hecho notable y supongo que al público no le importa de fijo, mucho ni poco, que haya nacido en Sevilla ó que naciera en el Congo.</p> <p>(<i>El Liberal</i>:25-III-1894, vv. 23-30).</p>	<p>El hacer <i>mi biografía</i> no es cosa fácil tampoco, porque a mi vida no tengo hecho notable y supongo que al público no le importa de fijo, mucho ni poco, que haya nacido en Sevilla ó que naciera en el Congo.</p>
<p>José López Silva:</p> <p>Porque al Hacedor le plugo, nací, de varón y de hembra, el cuatro de Abril del año mil ochocientos sesenta, (detalle que á mucha gente le importa una lenteja; pero que á mí se me antoja que conviene que se sepa).</p> <p>(<i>El Liberal</i>:27-III- 1894, vv. 1-8).</p>	<p>Porque al Hacedor le plugo, nació, de varón y de hembra, el cuatro de Abril del año mil ochocientos sesenta, (detalle que á mucha gente le importa una lenteja; pero que á mí se me antoja que conviene que se sepa).</p>
<p>Manuel Matoses:</p> <p>Nací en la hermosa Valencia el año cuarenta y cuatro, entre las siete y las ocho</p>	<p>Nací en la hermosa Valencia el año cuarenta y cuatro, entre las siete y las ocho de una tarde de verano. Mi madre me parió gratis. ¡Dios le premie</p>

<p>de una tarde de verano. Mi madre me parió gratis. ¡Dios le premie el agasajo, que yo con quererla mucho no hice por ella otro tanto!</p> <p><i>(El Liberal:24-III-1894, vv. 21-28).</i></p>	<p>el agasajo, que yo con quererla mucho no hice por ella otro tanto!</p>
<p>Estrofa: quintillas</p>	
<p>Javier de Burgos:</p> <p>Pues señor, yo la luz ví del sol en Cádiz, y, espacio grande mi alma encontró allí, por ser Cádiz... <i>porque sí,</i> de los placeres palacio.</p> <p><i>(El Liberal:14-III-1894, vv.6-10).</i></p>	<p>Pues señor, yo la luz ví del sol en Cádiz, y, espacio grande mi alma encontró allí, <i>por ser Cádiz... porque sí,</i> de los placeres palacio.</p>
<p>Juan Tomás i Salvany:</p> <p>Perdona, lector amable, si a mi pesar hoy me abismo en la culpa intolerable de ocuparme de mí mismo siendo yo tan deleznable.</p> <p><i>(Autobiografías de escritores festivos contemporáneos, 1890:29, vv. 1-5).</i></p>	<p>Perdona, lector amable, si a mi pesar hoy me abismo en la culpa intolerable de ocuparme de mí mismo siendo yo tan deleznable.</p>
<p>Vital Aza:</p> <p>Al despuntar la mañana, tras una noche serena y en fecha ya muy lejana, nací en Pola de Lena, hermosa villa asturiana.</p> <p><i>(El Liberal:18-III-1894, vv. 1-5).</i></p>	<p>Al despuntar la mañana, tras una noche serena y en fecha ya muy lejana, nací en Pola de Lena, hermosa villa asturiana.</p>
<p>Estrofa: aleluyas</p>	
<p>Juan Valera:</p> <p>Nació Valera en España dentro de una telaraña. El materno corazón amarga su distracción. Fuese a estudiar a Granada pero no adelanta nada. Porque el chiquillo tenía gran afecto a la poesía.</p> <p><i>(Manuscrito de la biblioteca particular de doña Beatriz Valera Muguero:1878?, pp. 1-8).</i></p>	<p>Nació Valera en España dentro de una telaraña. El materno corazón amarga su distracción. Fuese a estudiar a Granada pero no adelanta nada. Porque el chiquillo tenía gran afecto a la poesía.</p>
<p>Estrofa: serventesios</p>	
<p>José Jackson:</p> <p>Fue Cádiz mi cuna: la suerte lo quiso.</p>	<p>Fue Cádiz mi cuna: la suerte lo quiso.</p>

<p>¡Tacita de plata bañada de luz! Y, siendo de Cádiz, no juzgo preciso decirles á ustedes que soy andaluz. Mamé siete meses... ¡Qué breve lactancia! Pero siempre tuve afán vividor: Me agarré al cocido, y sin repugnancia comía patatas como un cavador.</p> <p>(<i>El Liberal</i>:9-III-1894, vv. 1-8).</p>	<p>¡Tacita de plata bañada de luz! Y, siendo de Cádiz, no juzgo preciso decirles á ustedes que soy andaluz. Mamé siete meses... ¡Qué breve lactancia! Pero siempre tuve afán vividor: Me agarré al cocido, y sin repugnancia comía patatas como un cavador.</p>
<p>Constantino Gil:</p> <p>Soy procedente–dicen–de Zaragoza, donde ví, desnudito, la luz del día, y desde aquel instante ya me retoza por el cuerpo y el alma la poesía.</p> <p>(<i>El Liberal</i>:4-III-1894, 04-III, vv. 6-9).</p>	<p>Soy procedente–dicen–de Zaragoza, donde ví, desnudito, la luz del día, y desde aquel instante ya me retoza por el cuerpo y el alma la poesía.</p>
<p>Estrofa: pareados</p>	
<p>Ricardo Monasterio:</p> <p>Mi biografía bocetará ahora en muy pocas líneas. Yo nací en Zamora, en una mañana del mes de Febrero, meciendo mi cuna los ruidos del Duero, que al pie de la casa donde yo nacía, amplio y caudaloso su curso seguía.</p> <p>(<i>El Liberal</i>:2-IV-1894, vv. 13-18).</p>	<p>Mi biografía bocetará ahora en muy pocas líneas. Yo nací en Zamora, en una mañana del mes de Febrero, meciendo mi cuna los ruidos del Duero, que al pie de la casa donde yo nacía, amplio y caudaloso su curso seguía.</p>
<p>Gonzalo Cantó:</p> <p>Según los datos sacados de un protocolo, á los diez meses justos ya andaba sólo; dicen que era un <i>querube</i>, de los traviosos, ilo decía su madre dándole besos!... No tuvo ama de cría y esto le halaga, pues las amas de cría son una plaga.</p> <p>(<i>El Liberal</i>:19-III-1894, vv. 21-26).</p>	<p>Según los datos sacados de un protocolo, á los diez meses justos ya andaba sólo; dicen que era un <i>querube</i>, de los traviosos, ilo decía su madre dándole besos!... No tuvo ama de cría y esto le halaga, pues las amas de cría son una plaga.</p>

3. Descripción y análisis de corpus: la escritura tangencial

3.1. Periodismo

El siglo XIX es el siglo de la prensa escrita. A través de ésta se difunde la literatura. Los textos que integran nuestro corpus aparecen primero publicados en prensa. Por ello nos parece oportuno hacer una síntesis sobre el periodismo y los principales periódicos españoles, concretamente, a lo que a la segunda mitad del XIX se refiere.

Durante el período isabelino (1833-1868) la moderación del periodismo español va adquiriendo vehemencia y liberalismo convirtiéndose en el cuarto poder. La Constitución de 1837 establece el derecho de todos los españoles a "imprimir y publicar libremente sus ideas". Las tendencias políticas legitimadas, exentas del examen preliminar de la censura, utilizan el periodismo como vehículo para la difusión de sus ideas, por consiguiente se crea una importante prensa de partido que se da a conocer a través ésta con el objetivo de ganar militantes. Publicaciones nuevas y destacadas son *El Norte de Castilla*, *El Faro de Vigo*, *El Diario de Cádiz* o *Las Provincias de Valencia*.

En el Sexenio Revolucionario (1868-1874) se alcanza el momento de mayor libertad. La Constitución de 1869, la más liberal del siglo XIX español, permite "[...] emitir libremente [...] ideas y opiniones, ya de palabra, ya por escrito, valiéndose de la imprenta o de otro procedimiento semejante" (Artículo 17).

Con la Restauración (1874), se abre un largo periodo de paz que permite la consolidación del periodismo que alcanza su edad adulta, a pesar de que también hubo momentos de crisis económica e incursiones políticas como las dictaduras de Primo de Rivera (1923-1930) y de Franco (1939-1975), por la Ley de Policía e Imprenta (1883) vigente hasta la Ley de Fraga de 1966. Surgen las grandes

líneas periodísticas españolas como *La Vanguardia de Barcelona* (1881), el *ABC* (1905), *El Debate* (1910) o *El Sol* (1917), se funda la Sociedad Editorial de España en mayo de 1906, que reúne tres importantes diarios de tendencia liberal: *El Imparcial* (1867), *El Liberal* (1879) y *El Heraldo de Madrid* (1890). Se crean las primeras agencias publicitarias: *Agencia Fabra* (1865); *Mancheta* (1876); *Prensa Asociada* (1908) y la *Agencia Febus* (1924)... Los autores que estamos trabajando, muchos de ellos de ideas liberales, publican sus obras en *El Liberal*, periódico republicano:

El Liberal, fundado el 31 de mayo de 1879 por un grupo de periodistas de tendencia republicana, durante la Regencia de María Cristina, se proclamó el periódico de mayor difusión en España. Nació de una disidencia, solapadamente elaborada de la redacción de *El Imparcial*. Sus figuras más importantes fueron Sacristán y Miguel Moya a finales del siglo XIX. Su postura fue republicana y anticlerical. Le convirtieron en el diario madrileño más difundido entre las clases populares de Madrid y provincias, y a veces, tendió al sensacionalismo. En 1916 alcanzó su mayor auge de circulación. Se le atribuían unos 115.000 ejemplares y unos 50.000 suscriptores. Sinesio Delgado colaboró desde el 9 de diciembre de 1892, número 419, hasta 11 de marzo de 1897, con el número 6471. Prototipo de la llamada "Prensa Popular," dedicaba habitualmente la mitad de su primera plana al género de *El folletón*, de importación francesa. Pero su éxito radicó en el equilibrio de lo informativo y lo interpretativo, así como la procura, para todas sus secciones editoriales, de un tono literario que no era muy frecuente en la prensa de entonces (González Freire, 2007:3).

Son escritores nacidos en el XIX entre 1816 y 1879. La mayoría de ellos están impregnados esa *fermentación cultural y libre examen* del los que habla Clarín. La Revolución del 1868 y la Primera República (1873-74) serían destruidas como estructura político-administrativa por el golpe de estado del general Pavía (enero de 1874). En efecto, cae la Primera República y llega al poder el conservador Cánovas del Castillo:

Para Cánovas la política es el arte de las transacciones y eso se reflejará siempre en sus actuaciones más importantes: La Constitución de 1876, el turno de partidos. El 10 de julio de 1871 dijo expresamente en el Parlamento que 'no existe posibilidad de gobernar sin transacciones lícitas, justas, honradas e inteligentes', y en muchas ocasiones reconoció la imposibilidad de gobernar con

principios absolutos, lo que no significaba que no los tuviera o creyera en ellos, sino que reconocía que no se podían imponer. Y esta forma de pensar la llevó a la práctica. Cuando tuvo todo el poder en sus manos y se convirtió en árbitro de la situación tras la Restauración, lejos de beneficiarse de ella erigiéndose en gobernante de tipo dictatorial, se dio a la empresa de construir un Estado en el que las fuerzas políticas y sociales se desarrollaran en libre juego y en el que la opción al gobierno estuviese abierta por la derecha y por la izquierda. Cánovas había propugnado en veinte años de vida pública una monarquía constitucional, llamárase o no doctrinaria, que reconociese el derecho histórico de la Corona, por la gracia de Dios, y lo conjugase con la soberanía nacional. Alma del período constituyente, Cánovas implantaba un sistema de libre concurrencia sin otras miras que la normalización de la vida española bajo el patrocinio de un Estado eficiente. El Cánovas político (Álvarez, JL. 1997:44).

3.2. Fermentación cultural: el *Libre examen* de "Clarín"

Aunque el referente y paradigma de la libertad de conciencia era Castelar ("apóstol de la democracia y del libre examen" Clarín, *Solos de Clarín*, 1971:68). El canovismo tampoco fue muy radical y significó la pacificación de la sociedad española:

El éxito de la Revolución de septiembre de 1868 le permitió volver a España. En las cortes constituyentes de 1869 intervino a favor de la proclamación de la República como forma política que podía conseguir con éxito la combinación de la libertad y de la democracia. La oratoria de Castelar deslumbró en aquellas cortes donde se dieron cita oradores como Salustiano de Olózaga, Antonio Ríos Rosas o Cánovas. Finalmente, los revolucionarios aprobaron la Monarquía democrática como la fórmula adecuada para conciliar los intereses conservadores con los progresistas, y mantener el orden sin perder la libertad. Los federales se levantaron en armas en septiembre 1869 para imponer a los liberales la República, y fracasaron. Castelar intentó acabar con el federalismo socialista de Pi y Margall, y convertir el partido en una opción de gobierno con la que extender la opinión favorable a la forma republicana. Pero erró, porque evitó el enfrentamiento directo con los federales y prefirió la falsa unidad del partido a la separación de los violentos y antiliberales. La libertad y la democracia podían conseguirse partiendo de la Constitución de 1869, la más liberal de Europa en su momento. Castelar estaba obcecado en la incompatibilidad de la Monarquía con la libertad y la democracia. Elegido Amadeo de Saboya rey de España, ideó la táctica de la "benevolencia" para acabar "constitucionalmente" con su reinado y proclamar la República. La estrategia consistía en apoyar al partido radical de Ruiz Zorrilla en detrimento del conservador de Sagasta y el general Serrano. La ausencia en las cámaras de los conservadores impediría el turno con los radicales, con lo que cuando surgiera un

enfrentamiento entre el Rey y las cortes o el Gobierno, el conflicto se resolvería con la "destitución legal de don Amadeo" Los republicanos llegaron a la contradicción de buscar la libertad y, al tiempo, aliarse electoral y parlamentariamente, y en ocasiones incluso compartir barricada, con los carlistas. El republicanismo repitió dos de los males de la izquierda española decimonónica. El primero fue considerar que las coaliciones eran buenas para destruir, pero malas para construir. A esto unieron otro de sus complejos tradicionales: el creerse que solo ellos representaban la libertad, y no la coexistencia legítima de opiniones distintas. La República de 1873 llegó ayudada por la "benevolencia" de los castelarianos, pero la anarquía y el exclusivismo que la caracterizó estaban muy lejos del régimen liberal y conciliador que esperaban. Claro que Castelar y los suyos habían ayudado a generar ese republicanismo violento con su silencio y su ineficacia. Tras el fracaso de las Presidencias de Figueras, Pi y Margall y Salmerón, Castelar ocupó el cargo en septiembre de 1873. En cuatro meses, con las cortes cerradas, redujo el cantonalismo a la ciudad de Cartagena. Sin embargo, el desorden era enorme en una España con tres guerras civiles: la carlista, la cantonal y la cubana. El 2 de enero de 1874 los diputados federales tenían preparada la derrota parlamentaria de Castelar y su sustitución por un Ministerio de cantonalistas. En el caso de que esto fallara, los federales habían planeado un golpe de Estado con la milicia nacional republicana. Los hombres de la coalición de septiembre, marginados del poder, solo vieron una solución para sostener la Constitución de 1869: la dictadura. El golpe de Estado de los revolucionarios de Septiembre fue dado por el general Pavía el 3 de enero de 1874.

La Restauración de la Monarquía legítima con Alfonso XII no dejó fuera de las cortes a Castelar, pues fue diputado en todas las legislaturas desde 1876. Castelar se separó entonces del resto de republicanos. Rechazaba la intransigencia revolucionaria de Ruiz Zorrilla, las "mamarrachadas del héroe pasiego" decía, cuya política es una "violínada continua. Su socialismo, la música del porvenir tocada por una murga de Lavapiés" Tampoco aceptaba la virtud hueca de Nicolás Salmerón, basada en un sistema filosófico "que hay que calificarlo por adivinaciones más que por estudio" El enfrentamiento más claro lo tuvo con Pi y Margall, quizá por la evidente distancia entre el liberalismo democrático y pragmático de Castelar y el federalismo socialista e intrínsecamente insurreccional del catalán. Castelar formó su propio partido, el "republicano histórico", más conocido como "posibilista", y fundó el periódico El Globo. A las libertades de cátedra, religiosa, imprenta, asociación y reunión, el Gobierno liberal de Sagasta añadió los proyectos legislativos sobre el sufragio universal y el jurado. Esto convenció a Castelar de que la Monarquía de la Constitución de 1876 cerraba el ciclo de revoluciones y reacciones del siglo XIX. La fórmula decimonónica del progreso se cumplió para Castelar con la aceptación de los principios democráticos por las instituciones liberales del régimen. Así, en febrero de 1888, declaró finalizado el largo proceso para la consolidación del Estado constitucional en España, y anunció su retirada de la vida política. En consecuencia, en 1893 aconsejó a sus seguidores que entraran en el partido liberal de Sagasta. Murió el

25 de mayo de 1899 en San Pedro del Pinatar, Murcia" (Vilches García, J., 1999).

Leopoldo Alas "Clarín" en su artículo de 1881 *El libre examen y nuestra literatura presente* (Clarín, *Solos de Clarín*, 1971), subraya el hecho de que la Revolución de 1868 constituyera un fenómeno de intensa *fermentación* cultural e ideológica. Asimismo, Clarín reitera su compromiso liberal, la *libertad de conciencia*, pero no solo como experiencia íntima, sino como libre competitividad en el seno de la sociedad española con tendencias, ideas, dispares. Con la aceptación de esa libertad, sin opresión, es cuando se alcanza la plenitud cultural. Clarín pone en relieve el hecho de que con el despertar de las letras españolas tras la Revolución del 68 y con el triunfo del libre examen, la literatura española alcanzara un grado de modernidad vinculado a una visión progresista y liberal de la cultura. La literatura española de los años 70 había alcanzado ya la dignidad europea del XIX. En efecto, la Primera República caería, pero la conciencia cultural se había conmocionado por la Revolución del 68 y quedó impregnada de esa fermentación. Las letras maduran y alcanzan un talante europeo. Por primera vez en España se aclimata el *libre examen*, la libertad de pensamiento:

Quando un movimiento nacional como el de 1868 viene a despertar la conciencia de un país pueden ser efímeros los inmediatos efectos exteriores de la revolución; pero aunque ésta en la esfera política deje el puesto a la reacción en los que más importa, en el espíritu del pueblo, la obra revolucionaria no se destruye, arraiga más cada vez, y los frutos que la libertad produce en el progreso de las costumbres, en la vida pública en el arte, en la ciencia, en la actividad económica, asoman y crecen y maduran, acaso al tiempo mismo que en las regiones del poder material, del gobierno, una restauración violenta se afana por borrar lo pasado, deshaciendo leyes, resucitando privilegios, organizando persecuciones.

Si antes de 1868 muchas veces los partidos políticos liberales habían ensayado el gobierno de los pueblos constitucionales, en la conciencia nacional puede decirse que no dieron fruto los gérmenes revolucionarios hasta esa fecha memorable (*Solos de Clarín*, 1971:65).

Los autores que estamos trabajando, muchos de ellos de ideas liberales, publican sus obras en *El Liberal*, periódico republicano:

El Liberal, fundado el 31 de mayo de 1879 por un grupo de periodistas de tendencia republicana, durante la Regencia de María Cristina, se proclamó el periódico de mayor difusión en España. Nació de una disidencia, solapadamente elaborada de la redacción de *El Imparcial*. Sus figuras más importantes fueron Sacristán y Miguel Moya a finales del siglo XIX. Su postura fue republicana y anticlerical. Le convirtieron en el diario madrileño más difundido entre las clases populares de Madrid y provincias, y a veces, tendió al sensacionalismo. En 1916 alcanzó su mayor auge de circulación. Se le atribuían unos 115.000 ejemplares y unos 50.000 suscriptores. Sinesio Delgado colaboró desde el 9 de diciembre de 1892, número 419, hasta 11 de marzo de 1897, con el número 6471. Prototipo de la llamada "Prensa Popular," dedicaba habitualmente la mitad de su primera plana al género de *El folletón*, de importación francesa. Pero su éxito radicó en el equilibrio de lo informativo y lo interpretativo, así como la procura, para todas sus secciones editoriales, de un tono literario que no era muy frecuente en la prensa de entonces" (González Freire, 2007:3).

A continuación recogemos las obras y los autores que integran nuestro inventario:

— *Autobiografía en aleluyas* de Juan Valera que Leonardo Romero Tovar estima fechar en 1878 ("[...] es preciso situar en 1878, fecha de la edición de la novela *Pasarse de listo* y del diálogo *Asclepigenia*, últimas de las obras aludidas en este texto" (1993:1),

— *Discurso en el acto de su recepción en la Academia Española* de José Zorrilla (1885),

— *Apuntes autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán (1886),

— *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos* (1890).

Se incluyen las autobiografías de Antonio Sánchez Pérez, Manuel del Palacio, José Jackson Veyán, Juan Tomás Salvany, Rafael María Liern, Alfonso Pérez Nieva, Calixto Navarro y J. F. Sanmartín y Aguirre.

— *Autores cómicos. Perfiles* sección publicada por *El Liberal* (1894). Contiene las autobiografías de: Eusebio Blasco, Miguel Echegaray, Constantino Gil, Eduardo Navarro y Gonzalvo, Mariano Pina Domínguez, Salvador Rueda, José Estremera, José Jackson Veyán, Juan Pérez de Zúñiga, Rafael María Liern, Emilio Sánchez Pastor, Eusebio Sierra, Javier de Burgos, Francisco Flores García,

Tomás Luceño, Sinesio Delgado, Vital Aza, Gonzalo Cantó, Fiacro Yráyoz, Miguel Matoses, Felipe Pérez y González, Félix Limendoux, José López Silva, Ricardo de la Vega, Carlos Frontaura, Ricardo Monasterio, Guillermo Perrín, Miguel de Palacios, Miguel Ramos Carrión, Salvador María Granés. Un total de 30 escritores.

— *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1919). Contiene las "autobiografías" de los siguientes autores: Francisco de Quevedo, Manuel del Palacio, Ventura Ruíz Aguilera, Luis Ruíz Contreras, Tomás Luceño, Juan Martínez Villergas, José López Silva, José Estrañi, Ramón Franquelo, Antonio Palomero, Juan Pérez Zúñiga, Joaquín Belda, Luis Esteso y Felipe Pérez y González.

— Las autobiografías publicadas en la revista *Alma española* (1903) Autobiografías: Martínez Ruiz, Miguel Ángel Trilles, Francos Rodríguez, Valle-Inclán, Alejandro Sawa, Francisco Sancha Lego, Ramiro de Maeztu, Arturo Reyes, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

— Las autobiografías de *El Álbum Íbero Americano*: Pilar Contreras y Carolina de Soto y Corro.

A continuación vamos a proceder al estudio de los textos que integran el corpus, concebido como un inventario en el ámbito de la autobiografía breve. Pretendemos ser exhaustivos: [1849-1919].

Cada texto se remite al Anexo que se encuentra al final de este trabajo, indicando la página en la que se halla.

3.3. Valera y Alcalá Galiano, Juan (Málaga, Cabra 1824-Madrid 1905). *Autobiografía en aleluyas* (1878?) [Anexo, p. 1]

Disponemos de dos egodocumentos en los que Valera nos brinda su autobiografía:

—El primero de ellos es una carta dirigida a Luis Ramírez de Las Casas Deza con fecha cinco de enero de 1863. Responde a la petición de Luis Ramírez de una autobiografía de Valera para poder incluirlo en su *Diccionario* de escritores (Valera, J. 2004:31). En dicha carta se

esboza una autobiografía breve pero completa, que va desde los inicios hasta 1863. La cronología abarca desde el joven Valera hasta el de la lectura del discurso de recepción en la Academia, la reseña sobre *Los miserables* de Víctor Hugo y la publicación de (“[...] veinte capítulos de [su] novela [...] *Margarita y Antonio* en *El Contemporáneo*” 40).

En el cuerpo de esta carta-autobiografía se explican distintos momentos de la vida de Valera tales como sus orígenes (“Nací en la ciudad de Cabra, el 18 de octubre de 1824” 32), la familia (“Mi madre [...] Era mi padre” *ib.*), su patria chica (“En Cabra me crié y aprendí las primeras letras y empecé a aficionarme a la lectura desde la edad de seis años” *ib.*) y su estancia en diversas ciudades (“Con la muerte del Rey [...] volvió mi padre a tomar parte en las cosas públicas [...] le nombraron gobernador y fuimos a Córdoba [...] Después estuvimos algún tiempo en Madrid, y de allí pasamos a Málaga” 32).

En dicha ciudad lleva a cabo su formación, escribe sus primeros versos y descubre a escritores y obras que influirán en su trayectoria profesional:

[...] mis padres no me querían militar; estudié latín y aprendí la carrera de abogado [...] había aprendido francés, inglés e italiano [...] Mi afición a la lectura [...] había leído a Voltaire [...] el romanticismo, las leyendas de Zorrilla [...] Shakespeare, Hoffmann y Scott [...]. A todo esto, era yo poeta [...] componía versos desde la edad de once o doce años. Aún conservo un tomo de *poesías* de entonces en el cual hay [...] desesperación y desengaño de Byron y [...] Espronceda y elogio y rehabilitación de las comediantas y mujeres de la mala vida, a lo Víctor Hugo, que entonces me enamoraba. Vino a confirmar mi vocación literaria el trato [...] de Ros de Olano [...]. En 1839 y 1840, aunque yo muy niño todavía, traté y trabé amistad en Málaga [...] con Espronceda, Miguel de los Santos Álvarez, Romea, Zaragoza [...] (33).

En Granada empieza Derecho (“De diez y seis a diez y siete años tendría yo cuando pasé a Granada a estudiar Derecho” 33).

Se traslada a la capital con el objetivo de estudiar el tercer año de carrera, pero se dedica a la farándula y se enamora de la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda. Finalmente, sus padres deciden que regrese a Granada para que se centre en su licenciatura:

Vine a estudiar a la Universidad, y, en efecto, no estudié sino picardías [...] Pareciéndome aún pequeño Granada y creyendo que tardaba yo en darme a conocer en Madrid, logré venir aquí a estudiar el tercer año; pero aquí me paseé, jugué, hice versos [...] traté a poetas y a literatos, me enamoré de la Avellaneda y me quedé al cursillo. Mis padres determinaron que yo volviese a Granada [...]. Así terminé dichosa, si poco lucidamente, mi carrera (34).

Regresa a la corte ya siendo abogado y se va a Italia con el duque de Rivas, amigo de su padre ("El Duque mostró que tendría gusto en llevarme consigo a Nápoles, donde era embajador de España, y don Javier Istúrriz me nombró agregado sin sueldo" 34). Obtiene un nombramiento como agregado con sueldo para Portugal, donde permanece diez meses:

Me vine a Madrid con licencia, y me vine tan atolondrado, que no hice aquí sino disparates y tonterías en un año que estuve [...] me encontré con el nombramiento de agregado con sueldo para Portugal [...]. Mi tío Antonio Alcalá Galiano fue de ministro a poco de estar yo allí, y su trato y conversación me valieron de mucho [...]. Diez meses había estado en Portugal (35).

Viaja a Brasil ("Pedí ir a Brasil [...], en Río de Janeiro estuve veintiuno [meses]" 35). Vuelve a España y empieza a escribir prosa (artículos). Lo trasladan a Dresde, Alemania ("Volví, al cabo, con licencia a España [...] fui a Dresde [...] estuve diez meses [...]. A la vuelta también estuve en París bastante tiempo" 36). Posteriormente, viaja a Rusia:

Por entonces nos reconoció Rusia y vino a España una embajada extraordinaria de aquel país. España quiso pagar con otra de grande aparato, y se pensó en Osuna, por su alto nacimiento y grandes riquezas. Cueto me señaló a mí como muy a propósito para acompañarle [...]. En suma, llegamos a San Petersburgo [...] donde pasamos seis meses [...]. Antes de venirme de Rusia estuve en Moscú unos treinta días (37).

De nuevo en España, relata sus escarceos con la política. Se dedica a escribir artículos, poesía y de esta época data su polémica con Castelar. Viaja a París con motivo de la boda de su hermana, donde se entera de su elección como diputado, pero regresa a Madrid y renuncia:

Ya en España, entré de nuevo en la Secretaría. Tiempo hacía que anhelaba yo ser diputado [...], escribí mucho de crítica literaria [...], siendo lo más notable una serie de artículos sobre la civilización en los primeros cinco siglos del Cristianismo, impugnando las lecciones de Castelar. Castelar me contestó y nuestra polémica dio asunto a un libro [...] titulado *Las cátedras del Ateneo*, el libro está prohibido. Mis artículos se publicaron en *El Estado* [...]. Asimismo he escrito algo en *La América*, en *El Mundo Pintoresco* [...]. Podría formar con mis artículos literarios un par de tomos gruesos [...]. En 1858 imprimí y publiqué un tomo de poesías, que llevan un prólogo de Galiano [...]. Vinieron las últimas elecciones estando yo en París, en la boda de mi hermana [...]. En París recibí la nueva de mi elección. Vine aquí, [...] y supliqué [...] ya que en el distrito de Archidona había triunfado yo, y no el candidato del señor Posada, don José Lafuente Alcántara [...] debían no hacer la guerra a mis electores, ni enviármelos a presidio, ni vejarlos [...]. El señor Posada estuvo sordo a mis ruegos. Le pedí que nombrase los alcaldes entre mi gente y nombró a los amigos de Alcántara. Ofendido con esto, tiré la carrera por la ventana, dejé el destino de 30.000 reales y me puse en la oposición (37-38).

Entra en la oposición. Sigue escribiendo literatura. Adquiere la cátedra del Ateneo. Muere su padre. Pasa unos meses en París y regresa en la primavera de 1860. Retoma su cátedra y entra, definitivamente, a través de *El Contemporáneo*, en política. Antes de proceder al cierre de su carta-autobiografía resume sus condecoraciones como diplomático:

Ya en la oposición, por no quedarme solo, aunque no tenía antecedentes y aunque mis ideas políticas no se ajustaban a las de ningún partido, [...] los antecedentes de familia y mis simpatías y amistades personales con González Bravo me hicieron irme con la minoría moderada, no sin presumir, allá para mis adentros, que iba yo a contribuir bastante a convertir al Partido Moderado en partido liberal [...]. Sin embargo no hice más que votar; no me atreví a hablar en el Congreso y no escribí de política en mucho tiempo. Lo único que hacía era inclinar al liberalismo a mis compañeros [...]. Entre tanto, seguí escribiendo literatura en *El Estado*; pero tuve la desgracia de perder a mi padre y hasta esta ocupación quedó interrumpida [...]. También por aquel tiempo, a fines de 1859, tomé

una cátedra del Ateneo [...]. En París estuve tres o cuatro meses. A mi vuelta, en la primavera de 1860 [...] una revista satírico-literaria titulada *El Córcora*, donde, en efecto, escribí bastante [...]. Nunca había estado tan lejos de la política, a pesar de ser diputado, y de la oposición [...]. Segovia y yo pensamos escribir y publicar juntos una colección de cuentos [...] el *Florilegio* [...]. A fines de 1860 tomé de nuevo cátedra en el Ateneo [...]. Por último, en diciembre de 1860 [...] entré de redactor, y desde entonces me metí de veras en la vida política. La historia de *El Contemporáneo* es desde entonces mi historia [...]. Durante mi vida diplomática he obtenido varias condecoraciones (38-40).

Finalmente, añade una posdata en la que recurre a la autoridad que ha respaldado sus poesías y anuncia que ha publicado algunos capítulos de una novela en *El Contemporáneo*:

En elogio de mis poesías han escrito artículos críticos Cánovas del Castillo, Fernández Guerra, Menéndez Rayón y otros.
En *El Contemporáneo* se han publicado unos veinte capítulos de una novela original mía, titulada *Margarita y Antonio*, que he dejado interrumpida (40).

Según vemos, el texto sigue la estructura tópica del género: yo nací, mis padres, la escuela, mis lecturas, la universidad, el mundo cultural, mis amigos, intelectuales, la licenciatura, las primeras publicaciones y prosigue con sus devaneos políticos y su vida como diplomático.

Esta carta-autobiografía está condicionada por la circunstancia de que debe cumplir una serie de requisitos para poder ser incluida en el *Diccionario* "biográfico" que está ultimando Juan Ramírez ("Dispense usted si he estado prolijo. Ignoro las dimensiones que piensa usted dar a su *Diccionario*. De esta carta puede tomar lo que juzgue más contundente y dejar lo restante" 40). Valera, acorde con las características propias de un diccionario biográfico, ofrece una información concisa acerca de su vida pública y, sobre todo, de su vida como escritor y diplomático hasta 1863, lo que convierte su autobiografía en un "resumen autobiográfico". Los datos que ofrece

son hartos suficientes y meditados a pesar de que el autor pretenda, desde su falsa modestia, fingir lo contrario:

Voy contando con poco orden y tal vez sea hartos prolijo; pero usted lo arreglará y lo cortará como guste [...]. Dispense también lo desaliñado de esta carta [...] como apuntes, éstos podrán servir, si se entienden [...]. En elogio de mis poesías han escrito artículos críticos Cánovas del Castillo, Fernández Guerra, Menéndez Rayón y otros (32, 40).

—El segundo texto es una *Autobiografía en aleluyas*²¹. La escribe a los cincuenta y cuatro años. Es parca en datos relacionados con la memoria íntima y se mantiene en un plano objetivo al narrar en tercera persona su vida como político y escritor. Una autobiografía que Romero Tobar estima fechar en 1878 y que es un resumen de algunos momentos importantes de la vida del escritor, como siempre centrados en su persona social:

[...] es preciso situar en 1878, fecha de la edición de la novela *Pasarse de listo* y del diálogo *Asclepigenia*, últimas de las obras aludidas en este texto tan característicamente autoirónico. Conocemos una breve autobiografía de Valera que dirigió al cordobés Ramírez de las Casas Deza y que es seria y bien documentada. Lo contenido en la ristra versificada que publico añade pocas noticias a las ya conocidas -salvo esa elíptica alusión a la cartera que ha perdido a su regreso del viaje a Rusia-, pero confirma rasgos del estilo y lenguaje del autor como son su pintoresco empleo de las formas pronominales de complemento, la posible confusión de silbantes que se observa en las rimas de «empieza» y «mesa», «astucia», «Rusia», «cosa» y «Mendoza» y las obligadas distorsiones acentuales -«resulta brillante el chico/y le hacen académico»- en esta clase de textos burlescos (Romero Tobar, L., 1993:1).

Pocos son los datos relacionados con la memoria íntima pero el material seleccionado por el escritor responde a momentos clave, a trazos, de su vida preferentemente “pública”. Abandona el uso de la primera persona (yo-nosotros) que había utilizado en la autobiografía en forma de carta dirigida a Luis Ramírez y en esta *Autobiografía en aleluyas* escoge la tercera persona narrativa (“Nació Valera en España” 1), así el escritor obtiene distanciamiento, perspectiva y un

²¹ Tomamos el texto de Leonardo Romero Tobar (1993).

menor compromiso con lo que está relatando. Ello le permite mantenerse en un plano objetivo a la hora de relatar su propia historia y centrarse en algunos aspectos de su vida pública como político y escritor sin dejar, al menos de manera expresa, apenas indicios sobre su vida personal. El juego consiste en tomarse a sí mismo como si se tratara de *otro* y observarse desde fuera ("Tal es la historia concreta/de Juan Valera el poeta" 63-64). El tono festivo agiliza el texto, ayuda a la disyunción con respecto a la memoria personal y, además, establece con el lector cierta empatía.

Esta *Autobiografía en aleluyas* (1878), rescatada por Romero Tobar del Manuscrito de la biblioteca particular de doña Beatriz Valera Muguiro, recoge cuatro años del periodo más productivo de Valera (1874-1881). Son muchas las características que comparte con la autobiografía en prosa escrita a Luis Ramírez a la que hacíamos referencia: la brevedad, el resumen, la memoria pública del escritor, pero hay un factor que las diferencia radicalmente y es el "tono festivo" del texto o el "carácter autoirónico" del mismo.

Se trata de una autobiografía en aleluyas (octosílabos pareados) cuyo contenido –en gran parte una síntesis de la autobiografía que acabamos de comentar dirigida a Ramírez de las Casas Deza– nos disponemos a comentar. Se reiteran algunos datos que ya hemos comentado en el texto anterior pero ahora a la luz de un nuevo registro literario:

Residió en Granada como estudiante ("Fuese a estudiar a Granada/pero no adelanta nada", 5-6). Publicó en 1844 su primer libro de poesía <i>Ensayos poéticos</i> ("Porque el chiquillo tenía/gran afecto a la poesía/Unos versos publicó/y el viento se los llevó" 7-10).
--

En 1844 se gradúa bachiller en Jurisprudencia y en 1846, se licencia en derecho. En Madrid (hacia finales de 1846) es un abogado desempleado y entra en amoríos con diversas damas. Fue recibido cariñosamente en la casa de la Marquesa de Montijo lugar en el que se reunían aristócratas, literatos, abogados, políticos ("Más luego a Madrid se viene/y de guasas se mantiene/Por su simpático pico/lo convida la

Montijo/Y ya desde luego empieza/a hacer esperar en la mesa" 11-16). Consigue entablar amistades importantes en esos círculos sociales. Valera no perdía bailes y eventos, visitaba la casa de Frías, Rivas, Heredia y Cabarrús, el Liceo... En los últimos pareados hace referencia a su ser como un don Juan impuntual ("No se le puede creer/cuando dice va a comer/Por sus días lo invitó/un amigo y lo plantó/Si asegura va a almorzar/suele llegar a cenar/En el campo a todas horas/le esperan varias señoras/nunca llega la galera/en que viene Juan Valera" 47-56). Con anterioridad, había sufrido sus primeros desdenes amorosos. Se enamora de Gertrudis Gómez de Avellaneda poetisa que triunfa en el Liceo madrileño y que inspirará en el autor encendidos y sentimentales versos con el sobrenombre de Lelia ("Se enamora de las damas/y en poesías se declara/Más pierde toda ocasión/por su mucha distracción" 17-20).

En 1861 es elegido miembro de la Real Academia de la Lengua en la que ingresa con su discurso *La Libertad en el Arte* ("Resulta brillante el chico/y le hacen académico" 21-22). Este dato no podía estar en el primer egodocumento de Valera porque solo daba cuenta de su autobiografía hasta 1860.

En 1849 regresa a Madrid. Establecido el Gobierno de la Unión Liberal acepta en 1857 viajar como diplomático a Rusia ("Desplegando mucha astucia/consigue marcharse a Rusia" 23-24). Regresa al ministerio del Estado. Cuando cesó la Legación de Dresde (Alemania) se incorporó al Ministerio ("De allí vuelve medio helado/al ministerio del Estado" 25-26).

Valera atraviesa dificultades económicas ("Pero llega el majadero/cuando ya cierra el portero/Y dejan a Juan Valera/en la calle sin cartera" 27-30).

A partir del verso 30, los datos son nuevos con respecto a la autobiografía en prosa de 1860. Se inaugura una nueva secuencia (versos 31-64) de 1860 hasta 1878: enumera varias de sus obras. Aparece *Pepita Jiménez* (1874-1875) en *Revista de España* ("Le da una fama inaudita/el publicar «La Pepita»" 31-32) y *Las ilusiones del Doctor Faustino* (1874) ("También escribe el indino/obra del «Doctor Faustino»" 33-34). *El comendador Mendoza* en el periódico *El Campo* (1876-1877) ("«Luego publica otra cosa/El Comendador Mendoza/Tal suerte tiene el bribón/que pasa de una edición»" 35-38). Finalmente, *Asclepigenia* (1878) en *Revista Contemporánea* ("De nadie toma la venia/y suelta la «Asclepigenia»" 41-42) y *Pasarse de listo* (1877) en

el periódico *El Campo* ("Y así llega, voto a Cristo/hasta «pasarse de listo»" 43-44).

Según los acontecimientos y las obras descritas a lo largo de esta segunda autobiografía deducimos que fue concluida en 1878. Como dijimos, la escribió a los cincuenta y cuatro años. Valera fallece en 1905. Por consiguiente, restan 27 años de la vida del autor sin relatar. En consecuencia, nos ofrece una autobiografía escrita, si no desde la senectud, sí desde la madurez, por lo tanto, a la hora de narrar los hechos cuenta con cierta perspectiva y retrospectiva. El texto concluye justo en el momento más fructífero del escritor. Su estructura sigue algunos tópicos propios del género que ya hemos descrito en el texto anterior: la referencia al *lugar de origen*, a la formación y a la actividad como personaje público (vida social en círculos aristocráticos, literatos, diplomáticos, referencias a su propia vida como diplomático, sus viajes), su nombramiento como académico y, sobre todo, lo que Weintraub llama la *historia de mis libros* (1993).

Hay algunos hechos importantes que han formado parte de la vida del escritor durante el periodo que nos relata (hasta 1878) de los cuales no da noticia, como la muerte de su padre en 1859²², la de su hermana Ramona en 1867, sus diferencias matrimoniales con Dolores Delavat (1868-71) o el fallecimiento de su madre en 1872. Ese tipo de información no acaba de encajar en un texto de carácter burlesco. En cualquier caso, sí hay en la autobiografía alguna alusión a la vida íntima. Al principio hace referencia a su madre, doña Dolores Alcalá Galiano y Pareja, que representa el ambiente aristocrático de la época. El autoritarismo materno impregna los primeros versos de esta autobiografía ("Nació Valera en España/dentro de una telaraña/El materno corazón/amarga su distracción" 1-4). También

²² Hay una breve referencia en su autobiografía en prosa ("tuve la desgracia de perder a mi padre" 39).

llama la atención la forma de referirse al estrepitoso fracaso que supuso su primer obra poética *Ensayos poéticos* (1844), circunstancia que el poeta, como comentábamos, despacha con un simple pareado (“Unos versos publicó/y el viento se los llevó” 9-10) para no enturbiar su propio currículum o no perjudicar su imagen como personaje público. En este sentido, quiere evitar poner en solfa el hecho de que la crítica del momento nunca lo consideró buen poeta. Es evidente que el escritor no falsea la realidad pero también es obvio que con ese verso “el viento se los llevó” evita entrar en detalles siempre auxiliado del tono festivo. En realidad, tras este “eufemismo” se solapa un episodio que hizo mella en su alma de “poeta”:

La publicación de *Ensayos poéticos* se produce, como decimos, en 1844 y fue un regalo paterno por haber finalizado con éxito sus estudios de Derecho, tal y como ha verificado el Dr. Gallego Morell (1972). Esta obra tuvo una tirada de 300 ejemplares y llevaba prólogo de J. Jiménez Romero Tobar Serrano; se puso a la venta en el mes de abril en la imprenta-librería Benavides (precisamente donde se componían las revistas granadinas en las que él colaboró), sita en la calle Nueva del Milagro 5-7. Sin embargo, el fracaso en cuanto a ventas fue rotundo -tan solo se vendieron tres ejemplares- y Valera, frustrado y dolido, retiró la tirada íntegra a los pocos días y la llevó al desván de su casa en Doña Mencía (Córdoba) (Sánchez García, Remedios, 2006:535-539).

En la carta que dirige a Luis Ramírez de las Casas-Deza -donde la vida se perfila con mayor compromiso y sin el auxilio del distanciamiento de la tercera persona ni del tono humorístico- primero se refiere a los versos que publicó el periódico literario *El Guadalhorce* que califica de “bastante malos” (Valera, J. 2004:33). Finalmente, con respecto al percance de *Ensayos poéticos*, nos dice (“Esto me desengañó o desilusionó [...] y me curé de poesías; pero no del todo, pues siempre seguí haciendo versos, aunque no con tanta frecuencia” *ib.*, p.34).

Tras sincerarse, procede a su ensalzamiento como poeta recurriendo a la autoridad, a la crítica del momento que respalda sus versos (“En elogio de mis poesías han escrito artículos críticos

Cánovas del Castillo, Fernández Guerra, Menéndez Rayón y otros" *ib.*, p.40).

En otro momento afirma que se queda sin dinero ("Pero llega el majadero cuando ya cierra el portero/Y dejan a Juan Valera/en la calle sin cartera" 28-31). Pero tras esas palabras, tras la pura anécdota de que le robaron la cartera se esconde una crisis económica real desencadenada tras la muerte de la madre en 1872. Valera hereda tan solo veinte mil reales de renta:

Mi madre había estado casada en primeras nupcias con un brigadier suizo al servicio de España, y de él tenía un hijo (don José Freuller), que era y es el heredero del título. Los bienes de mi madre no eran sino muy cortos, a pesar del título (Valera, J. 2004:32).

Sin cortes, sin periódico, sin empleo en la Diplomacia, ya que estaba cesante desde 1866, atraviesa serias dificultades económicas. El autor de "La Pepita" contaba con el esfuerzo económico de su padre, un liberal que perdió la carrera militar debido a su ideología y que realizó gestiones para favorecer a su hijo (por ejemplo, por mediación de su amigo el Duque de Rivas). Así se fue introduciendo en los ambientes mundanos de la época esperando un golpe de suerte:

Mas luego a Madrid se viene
y de guasas se mantiene.
Por su simpático pico
lo convida la Montijo.
Y ya desde luego empieza
a hacer esperar en la mesa.
Se enamora de las damas
y en poesías se declara.
Más pierde toda ocasión
por su mucha distracción.
[...]
En el campo a todas horas
le esperan varias señoras.
Nunca llega la galera
en que viene Juan Valera.
[...]
Hacer y decir no van
con el genio de don Juan (11-20, 53-56, 59-60).

Podemos entender esta segunda autobiografía como el ascenso social del escritor, como profesional de las letras, que finalmente obtiene el reconocimiento social o la fama (“Resulta brillante el chico/y le hacen académico [...]. Le da una fama inaudita/el publicar «La Pepita»” 21-22, 31-32).

Valera en ambos textos procede a dar cuenta de la información externa sobre su vida focalizándola, es decir, desde fuera, hacia una autopresentación como hombre de las letras. Sin embargo, demuestra una voluntad por mostrarnos lo bonito de su historia pública. Su parcialidad consiste en explicar, sobre todo, aquellos aspectos que le han dado notoriedad como hombre de las letras o ente público. El propio escritor se enfrenta a la confección de su *curriculum vitae* en el que incluye su presentación, datos personales básicos, académicos y profesionales –todo lo referente al mundo editorial, la historia de sus libros, su propia autobibliografía–. En este sentido, nos va deshojando su vida como político y escritor. Esa extraversión, representada por la memoria colectiva, permite la incorporación a estas autobiografías del esquema narrativo propio de las memorias, concretamente de las profesionales, en las que, como sabemos, priva la mirada exterior centrada en el mundo que rodea al escritor y en los datos, más que en la vida privada.

3.4. Zorrilla y Moral, José (Valladolid 1817-Madrid 1893). *Discurso en el acto de su recepción en la Academia Española* (1885). [Anexo, p. 2]

Se trata del *Discurso* de toma de posesión en la Academia, leído el 31 de mayo de 1885, que Zorrilla escribió a los sesenta y ocho años. El acto tuvo gran acogida en su momento y se publicó íntegramente en la prensa. Se hicieron eco, entre otros, *La Época*, el 31 de mayo, *El Liberal*, el 1 de junio y la *Ilustración Española y Americana*:

La junta de la Academia de la Lengua para dar posesión al gran poeta Zorrilla de su plaza de académico de número, no solo fue una solemnidad, por verificarse con aparato desusado, en el Paraninfo de la Universidad, presidida por los Reyes y su madre D.^a Isabel II; fue un acontecimiento histórico-literario, por la importancia del poeta a quien se imponía la medalla: así que cuando S. M. el Rey manifestó en breves y oportunas palabras la satisfacción con que entregaba la insignia de académico a nuestro más popular poeta, consignado que ha vivido siempre ajeno a las discordias de partido, una salva de aplausos resonó en el Paraninfo (1885: Madrid, 8 de junio, 2).

Está escrito en romance endecasílabo y combina varios tonos: jactancioso, festivo y grave, sin alcanzar el tono patético. Está estructurado en cinco apartados y encabezado por la nota siguiente:

“Humíllate y serás ensalzado.

(*Máxima del Evangelio*)

No te humilles para que te ensalcen porque tu humildad será hipocresía; pero di de ti mismo la verdad como la sientas, aunque no te la crean como la dices: los que no te crean probarán que están desprovistos de tu modestia y que son incapaces de tu probidad.

(*Paráfrasis mía*). José Zorrilla”

Zorrilla toma el lema “Humíllate y serás ensalzado” para darle un tratamiento especial (“Paráfrasis mía”), a partir de una técnica *ex contrario* (“No te humilles para que te ensalcen”). Como veremos, a lo largo del texto, se irán sucediendo diversos autoelogios y autodesmerecimientos, siempre desde el *prima* de la falsa modestia.

Apartado I

Lo primero que llama la atención del *Discurso* es la apología del verso (“[...] la lengua musical de Homero y Virgilio, del Dante y del Petrarca, de Lope y Calderón, con la elocuencia sublime del gran sacerdote y del creyente. *La Ilustración Española*, 1885: Madrid, 8 de junio, 2), llevada a cabo por el autor del *Tenorio*. Justifica el uso del verso y recuerda que su persona ya fue aceptada por la Academia años atrás:

Mi recepción [...] su forma/una tan solo puede ser, y es esta/¿Qué es lo que me ha valido la honra doble/de aceptarme dos veces la Academia?/El bagaje de versos que me sigue/y mi exclusivo nombre de poeta/[...] me abristeis este templo ha siete lustros (1, 6-10, 37).

Consciente de las tendencias propias de la poesía del último tercio del XIX (Campoamor) justifica el carácter prosaico de sus versos ("[...] ya de mi viejo estilo/con el nuevo por la mezcla/[...] voy verso y prosa a amalgamar, es fácil/que ni prosa ni verso os parezca" 43-44, 47-48).

Apartado II

El mismo Zorrilla a la hora de autoanalizarse en primera persona se desdobra estableciendo *dos personajes*: el poeta, conocido socialmente, y el hombre que forma parte de su propia intimidad ("Mas ¿sabéis bien quién soy?... porque en mi al hombre/no conocéis aun más que por fuera" 51-52).

En realidad, Zorrilla, a la vez que separa esos dos personajes, también establece *dos frentes*. El de la *memoria objetiva*, que pertenece a todo el mundo y que atañe al personaje público y el de la *subjetiva*, personal, que forma parte de la propia intimidad de José Zorrilla y Moral, la menos conocida, y que ahora, como había hecho cinco años atrás en sus *Recuerdos del tiempo viejo*²³, siente nuevamente la necesidad de dar a conocer. Nos comenta sus tiempos de afamado poeta de éxito y el presente ante la vejez ("El poeta cargado de oropeles/[...] os deslumbró: por moda me aceptasteis/ayer, y hoy por cortés benevolencia" 53, 57-58).

²³ De 1880 [...] data también la primera edición de los *Recuerdos de tiempo viejo* del poeta y dramaturgo José Zorrilla aparecidos en primer lugar como artículos sueltos en *Los Lunes de El Imparcial*, a partir del 6 de octubre de 1879 (Caballé, 1995:155).

Poco a poco, el texto se impregna de cierta nostalgia y priva el recuerdo, la nostálgica resurrección del pasado, visto desde el presente con el desencanto de la vejez:

El discurso en verso del Sr. Zorrilla [...] a veces es un eco triste y desengañado del alma de un anciano, que examinando sus obras echa en ellas de menos la trascendencia, y las desdeña por frívolas, como si fuera frivolidad en el poeta competir con la Naturaleza que llena el campo de flores, llenando él sus creaciones de belleza y poesía, en cambio recobra en otros pasajes el entusiasmo lírico de sus tiempos juveniles (*La Ilustración Española*, 1885: Madrid, 8 de junio, 2).

Pasa revista a lo que significó como escritor en una especie de *ubi sunt* literario y nos muestra lo que fue su taller como artista:

Divagador y descriptor difuso/productor tan sin plan como sin ciencia/y versificador tan laberíntico/que con versos labré rombos y trenzas, si es flor mi poesía, es inodora/rítmica y musical, mas sin ideas.../poeta sin doctrina ni enseñanza", pero pasa revista con plena consciencia del presente, de que ya no está de moda/útil al bien social ¿de mi qué resta?/humo de antorchas y rumor de aplausos/lo único que de si rastro no deja:/el humo se disipa al exhalarse/y el aplauso subsiste lo que suena [...]/No me habléis de mis versos: ya en la plaza/no corren, ya no son papel-moneda (27-94).

Apartado III

Tal y como advierte en el punto anterior, nos va a dar cuenta de parte de su historia íntima, privada ("[...] y la historia del hombre está en el libro/del alma [...] voy a abrirle y a leéroslo" 99-100).

El centro de interés reside en la familia. Su padre era dominante y severo y su madre estaba sometida a éste. Huye de la casa paterna:

Pero nunca en mi hogar con mi familia/viví: por vanos humos de nobleza/fuera de ella educado entre los grandes/mi casa/mi casa al fin, me resultó pequeña:/y al romper el volcán que fermentaba, del hogar de mi casa solariega/se extinguió de repente hasta el rescoldo/y sus cenizas dispersó la guerra (137-144).

El autor del *Tenorio* intenta unir de nuevo a la familia ("[...] los anillos rotos/soldar de la familia/en la cadena" 155-156).

Fracasa en su tentativa de unificación familiar porque no se le volverán a abrir las puertas de su casa. Su padre nunca le perdonará el abandono del hogar ni sus errores de juventud:

El lustro y medio de voraz trabajo/que a mi patria asombró, ver logré en ella/volar mi nombre de la fama en alas; e intenté realizar mi gran quimera:/alzar una pirámide de gloria/del solar de mis padres a la puerta/y que al volver a él, hallaran limpias/mis manos, mi honra y mi conciencia/Hice milagro tal; pero fue inútil:/para no ver el resplandor siquiera/de mi gloria, cerraron de mi casa/por dentro los balcones y las rejas (157-178).

Zorrilla necesita el reconocimiento de su padre y no lo consigue ("Dios no quiso aceptar mi sacrificio/Dios maldijo mis versos y mi herencia/y me volvía a quedar ante mi gloria/vacío el corazón y el alma huérfana" 183-186).

La personalidad de Zorrilla se hace cada vez más pequeña ante la indiferencia que muestra su padre frente a sus logros como escritor. Adquiere reconocimiento social pero, por otra parte, desprecio por parte de su padre ("Toda España admiró mi fe y mi gloria/imi raza nada mas no quiso verla!" 179-180).

El padre rechazó, sistemáticamente, el cariño filial. El escritor cargaba consigo una especie de complejo de culpa, y para superarlo decidió defender en su creación un ideal tradicionalista muy de acuerdo con el sentir paterno. El desprecio paterno es una circunstancia que marca su vida y da un rumbo concreto a la misma. Se siente ignorado, rechazado por su padre ("Entonces en mi ser se efectuó un cambio/rápido y radical: la pura esencia/de mi amor al hogar y a la familia/se convirtió, no en odio, imas valiera!/de odio al amor" 187-191).

Decide irse del país, escapar de su estado de angustia y apatía ante todo ("[...] yo sentí por la vida un vago hastío" 193). El viaje fuera del país será su válvula de escape. Decide desconectar de

España y de su vida en la Península (“[...] tendí la vista/a los desiertos páramos de América [...] / Veinte años de mi patria viví lejos/[...] de mi vida/que he dormido veinte años hago cuenta” 197-198, 207, 209-210).

Después, como quien despierta de un sueño, regresa a España (“Mas desperté y volví” 215), aunque es consciente de que persiste la indiferencia paterna hacia él como hijo y como escritor, porque no es cuestión de espacios, sino un conflicto personal que prevalecerá siempre. Al regresar se encuentra con las tendencias poéticas del último tercio del XIX:

Los versos de esta década han sufrido/tal envilecimiento y decadencia/que al caer de la cumbre del Parnaso/se han ido a encanallar a la taberna/y han procreado en el café flamenco/una vil poesía callejera;/todo está en verso ya: desde el anuncio/de sermón, al cartel del sacamuelas (231-238).

El autor del *Tenorio* defiende el verso a ultranza (“La versificación es la cuadriga/de corzas blancas en que va a las fiestas/la góndola de nácar en que boga/y las alas del cisne en que vuela/El verso es noble y de divino origen” 247-251).

Lleva a cabo un juicio crítico acerca de la poesía del momento:

El verso que anda a pie, que coge barro/fuma, se embriaga y riñe en las plazuelas, no es el hijo de Apolo y de las Musas, es un rufián de raza gitanesca/y llamar al lenguaje tabernario/de sus ramplonas coplas chacharreras/y obscenos chascarrillos poesía/a sus engendros bárbaros poemas/[...] Los poetas de ayer éramos pájaros/hoy filósofos son, casi profetas/[...] y al viciar y enlodar sus creaciones/van haciendo [...] de la antorcha del genio lamparillas, del almo sol del porvenir, linternas (259-266, 277, 279-290).

Tan nefasta es la situación de la poesía del último tercio del XIX para Zorrilla que decide no hacer más versos (“Por eso hace años que por mí y mis versos/no puedo dominar mi indiferencia:/y ya, sin fe, mi inspiración ahogada/mató su luz y me dejó en tinieblas” 291-294).

Apartado IV

Es conocedor de la importancia de su *Tenorio* ("Don Juan Tenorio/me franqueó en mi país todas las puertas [...] De mi siglo al través no paso mudo" 303-304, 315).

Pasa a hacer un balance de la poesía actual y realmente acierta ya que a la postre irá cristalizando la influencia de Heine y toda esa poesía prosaica se irá durmiendo. La poesía festivo-jocosa del último tercio del XIX no podía cuajar en un escritor como Zorrilla que "manifiesta una notable incapacidad para integrarse en el proceso literario que conduce al naturalismo, por lo que sufrirá las actitudes irreconciliables respecto a su obra de las jóvenes generaciones" (Caballé, 1995:155). Según vemos, la literatura festiva de finales del XIX, no sintoniza con la estética de José Zorrilla. En efecto, el autor del *Tenorio* mantiene una concepción romántica sobre la *risa*:

Nuestras costumbres de expansión y holganza/nuestra afición al ruido y a la gresca/y nuestro afán de echarlo todo a broma/pienso yo que del siglo están ya fuera/Responder con el chiste al argumento [...] va faltando lo serio en nuestra vida/social, y el porvenir es cosa seria/Sí: ridicularizar todo lo bello/de todos los respetos hacer befa/y caricaturarlo todo, haciendo/oposición a todo por sistema (331-335, 349-354).

En este sentido converge con la idea romántica de la *risa* que postula Martínez Villergas²⁴. Ambos colaboraron en el periódico satírico *La risa* (1843-44):

[...] en el artículo introductorio sobre la risa Martínez Villergas [...] la define y diserta irónicamente sobre ella remedando el estilo oratorio de su discurso político. Para Villergas, la risa es un sentimiento, como lo es el llanto, 'producido por la impresión que hacen las cosas en nuestros sentidos'. Ahora bien, no todas las cosas hacen reír: 'la locura, la necedad, la ridiculez en toda la latitud de esta expresión, producen infaliblemente la risa'; es decir, todo

²⁴ En el periódico satírico *La Risa*, que aparece como 'enciclopedia de extravagancias' (1843-1844), Martínez Villergas publica un artículo sobre la risa. Comenta Álvarez Barrientos (1995) que se trata de una reflexión romántica que relaciona la risa con la impotencia y la cólera.

aquello que es reflejo de lo grotesco y humillante de la condición humana. Y, por si hiciera falta, lo aclara repitiendo el conocido tópico: 'para que la mitad del mundo ría, es necesario que la otra mitad haga la víctima' [...] Y así establece Villergas una necesaria y lúcida relación entre risa e impotencia, risa y cólera, que es una característica del la risa romántica, como señalaría también Baudelaire (Álvarez Barrientos, 1995:13-14).

Zorrilla pertenecía al grupo romántico en sentido estricto y era de los pocos que escribía en este semanario. Esta publicación no estaba consagrada a lo romántico que, más bien, tenía en ella poca cabida. Sus colaboradores solían burlarse de algunos tópicos propios del Romanticismo, sin dejar de ser ellos mismos románticos.

A su edad no ansía ni gloria ni riqueza porque no tiene con quién compartirlas. En el momento del *Discurso* tiene sesenta y ocho años ("¡Si en mi hogar no hubo padres y no hay hijos!../¿para qué quiero yo gloria y riquezas?" 377-378).

Apartado V

Cierra el discurso reconociendo su popularidad y desde su característico autoempequeñecimiento, se califica de poeta de poca ciencia ("Soy el más popular y el más famoso/pero el poeta soy de menos ciencia" 387-388).

Ciertamente, Zorrilla, ante las nuevas modas o tendencias poético-festivas, se siente un inadaptado ("Por eso hace años que por mí y mis versos/no puedo dominar mi indiferencia:/y ya, sin fe, mi inspiración ahogada/mató su luz y me dejó en tinieblas" 291-294).

No obstante, si atendemos al apartado cuarto de su *Discurso*, donde Zorrilla reconoce la importancia de su *Tenorio* y al tercero, donde se muestra contrario a la poesía del momento expresando su desdén con ironía y descalificaciones, todo podría formar parte de

una estrategia fundamentada en el manejo del tópico de la falsa modestia:

Don Juan Tenorio/me franqueó en mi país todas las puertas, [...]. De mi siglo al través no paso mudo [...]. Los versos de esta década han sufrido/tal envilecimiento y decadencia/que al caer de la cumbre del Parnaso/se han ido a encanallar a la taberna/y han procreado en el café flamenco/una vil poesía callejera;/todo está en verso ya: desde el anuncio/de sermón, al cartel del sacamuelas (303-304, 315, 231-238).

El reconocimiento de la Academia llega a destiempo y tampoco le hará olvidar los malos momentos:

¿Ya académico soy? Dios os perdone/error tan grato para mí: sincera/será mi gratitud cuanto me dure/la vida... ilo que ya no es gran promesa! [...] No arrancarán del alma las espinas/las coronas que nimben mi cabeza/ni me hará creer el pueblo que soy grande/siendo, cual son, mis obras tan pequeñas (391-394, 399-402).

José Zorrilla y Moral muere a los setenta y seis años en Madrid en el año 1893, ocho años después de su *Discurso* en la Academia. Parece que el reconocimiento le llegó tarde y así lo sintió el autor del *Tenorio* que se muestra como un escritor apagado ("Pero aunque viva siglos, ya mi gloria/no podrás revivir inoble Academia!/ni en el cielo del arte hacer de nuevo/brillar luz de mi apagada estrella" 395-398).

Este discurso-autobiografía de Zorrilla representa el paradigma de lo que podríamos llamar *autobiografía integral* en la que se incorporan tanto la memoria pública como la personal. Esto permite trazar la propia vida, *la autobiografía de un personaje plenario*. En este sentido, se aparta del resto de los escritores del corpus.

3.5. Pardo Bazán, Emilia (La Coruña, 1851-Madrid, 1921). *Apuntes autobiográficos* (1886). [Anexo, p. 11]

En el momento de su publicación la escritora tiene 35 años. No obstante, existe un autógrafo anterior sin datar descubierto por Ana M^a Freire:

El texto autógrafo que ahora edito es, sin duda, anterior al que conocemos impreso, y no se hicieron sobre él las correcciones que dieron como resultado la versión definitiva. Tuvo que existir otra redacción posterior, que sería la que se envió a los editores (2003: 307).

Se conocían estos *Apuntes* en su versión definitiva e impresa, publicados a modo de prólogo, incluido en la edición de Cortezo de *Los Pazos de Ulloa* (1886):

[...] acompañando a la primera edición de *Los pazos de Ulloa* (Barcelona, Daniel Cortezo y Compañía, 1886), obra que inauguraba una nueva colección titulada *Biblioteca de novelistas contemporáneos*, semejante, y al mismo tiempo distinta, de la colección *Arte y Letras*, de la misma editorial, a la que se refiere doña Emilia al comienzo de sus *Apuntes*. Esta última incluía obras de escritores españoles y extranjeros mientras que la Biblioteca de novelistas contemporáneos solo editó autores españoles. De hecho, en el interior de los ejemplares, encabezando la relación de los títulos publicados, puede leerse *Novelistas españoles contemporáneos*. Pero ninguna de las demás obras de la colección está precedida por unos apuntes autobiográficos de su autor (Freire López, Ana M^a, 2003:306).

Freire da a conocer en 2001 esa versión anterior manuscrita²⁵:

Cuando trabajaba, no hace mucho tiempo, en la Real Academia Galega, sobre la *Revista de Galicia* de Emilia Pardo Bazán, el hallazgo de una cuartilla que contenía un fragmento de sus *Apuntes autobiográficos* me hizo suponer que tal vez fuera posible reconstruir el manuscrito. Aunque no fue sencillo ni rápido, la búsqueda se presentaba cada vez más atractiva, al comprobar que la versión de los *Apuntes* que iba surgiendo no coincidía exactamente con el texto impreso que conocemos, uno de los más interesantes que salieron de la pluma de la novelista (*ib.*, p.305).

Una vez cotejados ambos textos –la versión autógrafa y la definitiva– hallamos diferencias notables²⁶. Es esta “primera

²⁵ Otra ed.: *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, (2001), núm. 26, pp. 305-336.

²⁶ Existen entre ambos textos variantes en la redacción de algunos pasajes, e ideas que adquieren un más amplio desarrollo en la versión impresa: sus reflexiones sobre el género autobiográfico, al comienzo de los *Apuntes*; el excursus sobre la generación literaria hija de la Revolución del sesenta y ocho, o el papel de la novela. Pero también muchos párrafos del manuscrito autógrafo no llegarían a la imprenta. Y pasajes, como el dedicado al krausismo, serían totalmente rehechos (*ib.*).

redacción, más espontánea, surgida al calor de los recuerdos, de la evocación" (*ib.*, 307), sin descartar "que doña Emilia se hubiera trazado un plan previo, del que da indicios una cuartilla suelta, hallada también entre sus papeles (*ib.*).

Es evidente que la versión definitiva presenta un:

[...] proceso de pulimento del estilo a que fue sometida la versión primitiva, antes de darla a la imprenta. Sin que pierda el tono ameno y coloquial que Emilia Pardo Bazán quiso dar a sus *Apuntes*, algunos términos y expresiones de la edición de Cortezo resultan más escogidos, más cultos, más literarios, si se quiere (*ib.*).

No obstante, subrayadas las diferencias entre ambos textos, cabe añadir que el propósito trazado por nuestra autora en los dos egodocumentos es el mismo, esbozar un perfil intelectual desde la infancia, hasta 1886, cuando la autobiografiada tiene 35 años:

El plan general de ambos textos, el inédito y el publicado, es el mismo, de modo que es posible cotejar, párrafo a párrafo, ambos documentos, a pesar de las notables diferencias -también de extensión- que existen entre algunos pasajes de la versión manuscrita y de la impresa, y de la alteración del orden de los párrafos en algún caso (*ib.*).

En consecuencia, basamos nuestro análisis en el manuscrito autógrafo, editado por Freire y publicado en la Biblioteca Virtual del Instituto Cervantes, en su versión HTML. En lo sucesivo, citamos por esta edición.

Pardo Bazán escribe sus *Apuntes* para el tomo I de la primera edición de *Los Pazos de Ulloa* de 1886 (Barcelona), obra que inaugura la colección *Biblioteca de novelistas contemporáneos*:

Los [inteligentes y beneméritos]²⁷ editores de la nueva Biblioteca de novelistas contemporáneos, que va a estrenarse con mi novela Los Pazos de Ulloa, me han manifestado deseos de que la encabezase con unos apuntes [de carácter] autobiográfico [-literario]" 312).

²⁷ Los corchetes contienen lo que la autora fue añadiendo, corrigiendo.

Procede con agrado a escribirlos porque era aficionada a este tipo de literatura íntima "retrospectiva" que defiende con entusiasmo:

Accedo gustosa a la indicación de los señores Cortezo [...] su proposición cuadra bien con mis gustos; siempre me agradaron los escritos en que un autor da al público algo de su propia vida; en ellos se atesora quizás precioso documento literario, cuando no revelaciones curiosas; detalles que forzosamente han de encerrar [una gran dosis de] verdad, humana, sazónada con la pimienta de una análisis que por ser introspectiva gana quizás en interés y que de seguro es irremplazable, porque nadie puede ser tan íntimo de un autor como él mismo (312-313).

A continuación desarrolla una reflexión sobre el género autobiográfico en la línea de lo que ya comentamos en el Capítulo Primero. Pone como referente el éxito que ha experimentado el género autobiográfico en el extranjero:

En el extranjero este género literario gusta y se aprecia [ya] como una especie de aperitivo o delicada golosina, [ya] como una franca confesión en que el escritor se revela más espontáneo y vivo, ya como dato de inestimable valor para la crítica y la historia literaria venidera; y a eso corresponden las publicaciones de Memorias íntimas, autobiografías, correspondencias, y todo cuanto se refiere a la personalidad de un autor; así como esos libros discretos y llenos de piedad, que después de la muerte de un autor escribe algún amigo que le conoció y trató de cerca, para comunicar al público lo que él siente (313).

Por otro lado, señala la escasa afición del autobiografismo en España, que no tendrá un desarrollo productivo hasta 1890 y experimentará un auténtico *boom* alrededor de 1920:

En España, al contrario, parece como que hay cierta aprensión a esta clase de escritos. Hasta tienen los autores prevención a los prólogos, y a menos que se los haga otra persona, raro es que salga algún libro en que el autor diga sencillamente al presentarse al público -Aquí me tienen VV: soy esto y lo otro. Parece que o el recelo de darse en espectáculo, o una timidez orgullosa, o yo no sé qué causas, hacen escasísimo el número de datos personales que sobre nuestros escritores contemporáneos pueden recogerse. No creo que origine esta parquedad en hablar de sí propios la teoría de la impersonalidad del escritor: la impersonalidad no rige más que para el tiempo en que se elabora y trabaja la obra de arte, y aun entonces no es una regla absoluta, es un procedimiento practicado por grandes maestros de la novela, pero en muy distintos grados y formas. Fuera de las páginas de la novela, Zola, y los grandes escritores del extranjero no

reparan en confiarse al público, en departir con él, en tomarle por confidente muy a menudo de sus ideas, de la elaboración de su cerebro, y aun de detalles íntimos de su vida y aficiones y persona (313).

A continuación, hace referencia a tres paradigmas de la literatura de la segunda mitad del XIX, coetáneos suyos, Galdós, Pereda y Valera a los que, a su entender, les ha faltado “confiarse al público”:

En efecto, considérese qué picantes y sabrosas páginas gozaríamos si Galdós nos quisiese referir algo de la génesis de los Episodios nacionales; si Pereda nos contase sus orígenes literarios algo más extensamente que en las cortas palabras que en sus prólogos dedica; si Valera fuese menos escaso de las picantes indiscreciones que en algunos puntos de sus obras traslucen, como prenda de lo que podría ser un estudio autobiográfico de Valera escrito por él mismo; si en suma nuestros buenos novelistas, poetas y críticos quisiesen confiarse al público: ¿quién duda que dirían cosas muy gustosas? (313).

Es consciente de que sus *Apuntes Autobiográficos* abren un “camino nuevo e inusitado” al ser la ópera prima de la *Biblioteca de novelistas españoles contemporáneos*, de la que se ha anunciado que también formarán parte Galdós, Pereda o Valera. Por consiguiente, es ella, quien toma la alternativa:

Por eso lamento ser yo, y no ellos, quien me estrene en este camino nuevo e inusitado, y solo me anima la idea de que si hoy, que hemos rehabilitado en la novela a los pequeños, podemos estudiar los hechos y dichos del héroe más modesto, con mayor razón podemos estudiarnos a nosotros mismos, que siempre tendremos el cerebro más pesado que la mayor parte de nuestros personajes, por ligero que sea (313-314).

La crítica del momento se hace eco de estos *Apuntes*. Valera en una carta a Menéndez y Pelayo de 1886 opina sobre ellos (“[...] me ha enviado, con una carta muy amable, su primer tomo de los Pazos de Ulloa. Hasta ahora solo he leído la autobiografía literaria que pone al principio y que está bien escrita y se lee con gusto”). Ya hemos referenciado *La Época*, que dedica unas elogiosas líneas a los *Apuntes* (“[...] la autobiografía de la señora Pardo Bazán puede desde luego

vaticinarse que ha de ser leída, saboreada más bien, con deleite” 1886: 30-X, 1), en el artículo “La autobiografía de Emilia Pardo Bazán”, con abundantes referencias al texto. Al parecer “el manuscrito de *Los Pazos de Ulloa* era sobrado extenso para un volumen de los que a la Biblioteca de novelistas españoles había de pertenecer, en cambio, para dos era escaso” (*ib.*). Por ello, acordaron escritora y editor que se publicaran en el primer volumen de *Los Pazos de Ulloa* (“De acuerdo entonces la autora y el editor, convinieron en aumentar el primer volumen con la autobiografía de Emilia Pardo Bazán” *ib.*). También *El Liberal* les dedica una reseña ensalzándolos y viendo en los mismos un patrón (“Los *Apuntes autobiográficos*, que ahora nos ofrece Emilia Pardo Bazán, son un admirable modelo en el género” 28-10-1886, 1). Como vemos, su publicación “provocó un revuelo crítico mayor al causado por la propia novela²⁸” (Caballé, 1995:157) y obtuvieron “tanto juicios positivos como negativos” (*ib.*). Lo que se cuestiona es la semblanza intelectual que de sí misma ofrece la autora coruñesa en sus *Apuntes* (“abultado y pedante para unos, reflejo de su valía intelectual para otros” *ib.*).

Pardo Bazán concluye esta introducción sobre el género autobiográfico para ocuparse de su autobiografía propiamente dicha (“Y con esto basta de preámbulo, y vamos a contar algo de nuestras propias andanzas -cosa grata a las mujeres” 313-314).

Inicia su egodocumento relatando el primer recuerdo literario cuando tenía siete años de edad. Escribió unas quintillas sobre el final de la guerra de África, a favor de los héroes:

Mi primer recuerdo literario se remonta a una época y a una fecha remota en la historia de España, a la terminación de la guerra de África, ocasión en que por vez primera puse la pluma sobre el papel y

²⁸ La primera parte de *Los Pazos de Ulloa*, donde se incluyen los *Apuntes* previos a la novela.

tracé unos renglones desiguales, como serían, adivínelo el piadoso lector, calculando que aún no tenía yo la edad que la Iglesia señala como uso de razón para confesarse (314).

Prosigue con una memoria testimonial en la que ofrece una crónica de la guerra de Marruecos:

Periódicos, conversaciones, todo estaba lleno entonces de la guerra con Marruecos, aquella guerra cuyas ventajas en realidad hubieran podido ser grandes para la patria, si Dios que nos ha otorgado valor para pelear no nos hubiese negado desde hace tiempo a los españoles acuerdo para aprovechar el triunfo. En los periódicos que recibía mi padre, entre los cuales descollaba La Iberia, dirigida por su muy amigo y correligionario Calvo Asensio, leía yo con afán indescriptible (no he podido jamás fijar la fecha en que leí de corrido, y temo que parezca exageración si digo desde los cuatro años) todos los romances, todas las anécdotas, todos los pormenores referentes a las hazañas de O'Donell, Prim, Ros de Olano y otros héroes de aquella guerra, que me parecían superiores a los Cides y Bernardos - de cuya existencia tenía yo idea asaz confusa (314).

Relata la entrada de las tropas vencedoras desde el punto de vista de niña exaltada, entusiasta, patriota:

Cuando terminó la guerra [...] pasaron por la Coruña parte de las fuerzas vencedoras, y en particular los heroicos tercios vascongados (no se les podían nombrar sin anteponer el epíteto) me sentí tan exaltada y tan fuera de quicio, que creo que sentía como si en los hombros me naciesen alitas, y quisiera volverme golondrina para esperar antes a los vencedores. Jamás, jamás olvidaré el día de sol de la entrada triunfal; un sol que centelleaba en las bayonetas, que hacía más gayos, más insolentes, más victoriosos los colores de la patria. [...] En la calle era el entusiasmo más vivo aún y sobre todo más expansivo que en los balcones, y los soldados eran abrazados, besuqueados por buenas vejezuelas, de éstas que tuvieron hijos de tropa y encendieron mil candelicas a otros tantos santos y vírgenes para volver a verlos sanos y salvos. La carga de alojamiento, por lo regular engorrosa, fue en tal ocasión apetecida por el vecindario. A nosotros nos tocaron un sargento y dos voluntarios vascongados. Cuando se nos entraron por las puertas -asaz cortados y respetuosos [los pobrecillos]- yo creí ver entrar a unos seres sobrenaturales, bajando de un mundo superior al nuestro. ¡Qué bien les caía el casacón azul oscuro, el rojo pantalón bombacho, la polaina negra, y sobre todo la airosa boina! ¡Qué varoniles, con aquella tez tan asoleada y aquellas negras barbas incultas! En realidad no pasaban de tres mocetones con aire de honradez, como suelen ser los vascos, pero a mí se me figuraban el ideal de la bizarría masculina (314-315).

Los acontecimientos históricos son motivo de la composición de unas quintillas (“No sé si fue la misma noche [...] cuando escribí mis versos” 315). Tras “aquella chispa poética, fruto de un escalofrío patrio” (*ib.*), vuelve a lo literario, que es el eje central de sus *Apuntes*. Va a ir aprovechando sus distintas estancias para erguirse como una ferviente lectora de libros (“Siempre había sido yo de esas niñas que leen todo lo que les cae por banda, hasta los papeles de envolver azucarillos [...] del Quijote sabía capítulos enteros” 316) y reconstruir lo que han sido sus lecturas:

Resurgen mis recuerdos literarios con otro incidente ocurrido dos o tres años más tarde. Por entonces veníamos a veranear a las Rías Bajas, esa comarca encantadora [...] En tan privilegiado rincón tenemos una casa [posesión hermosa y grande, y solariega], la Torre de Miraflores²⁹ [...] Allí encontré las obras del P. Almeida, [...] pero lo que sobre todo me cautivó fue el hallazgo de una Biblia [...] devorándola de cabo a rabo, desde el Génesis hasta las Actas de los Apóstoles, pero prefiriendo, [...] las más bellas partes de tan asombroso conjunto: el Génesis cuya grandeza sentía, [el dramático Éxodo,] el libro de los Reyes, Jueces, Rut, Ester, interesantes como admirables novelitas, y concediendo en cambio poca atención a la inspirada voz de los Profetas y a los arrullos [de la esposa] del Cantar de los Cantares (315-316).

En Madrid, se educa en un colegio francés “muy protegido por la Real casa” (317), del que nos dice que “no se aumentaron gran cosa mis conocimientos” (*ib.*).

En la Coruña descubre más lecturas (“[...] entreví un día un nido de libros” 319), de las que subraya:

[...] la Conquista de Méjico de Solís, que he perdido la cuenta de las veces que la leí; los Varones ilustres de Plutarco [...] las novelas de Cervantes [...] La Etelvina, El castillo misterioso, Los Huérfanos de la aldea, de Ducray Duminil, y otras novelas del género terrorífico o lacrimoso, que tragué con el buen apetito propio de la edad, pero que no pude leer segunda vez. Otro tanto me sucedió con el Anacarsis; en cambio me enamoró la Historia de Cien años, de Cantú, y varias obras sobre la revolución francesa (317).

²⁹ Sanxenxo, Pontevedra.

Vuelve a su educación. En esta ocasión a las lecciones particulares que recibe en casa de las que “sacaba [...] bastante menos partido que de aquel rincón de férreas puertas” (318).

Nos comenta sus primeras lecturas de poesía:

Empezaba yo por entonces a leer poetas; mi padre me compraba algunos y la verdadera música que yo puedo apreciar y gozar se me revelaba en la forma, [más] sonora que cadenciosa, de las octavas de Ercilla, del Bernardo de Balbuena [el martilleo de los alejandrinos de Racine], y sobre todo de Zorrilla (318-19).

Conoce a Salustiano Olózaga, amigo de su padre, que había sido desterrado durante la vigencia del Partido Moderado (1854) pero, tras la Vicalvarada, el pronunciamiento militar progresista, vuelve a desempeñar el cargo de embajador en París. Era contrario a Isabel II destronada tras la Gloriosa (1868). Estuvo exiliado en París. En enero de 1869 fue elegido de nuevo diputado y presidente de la junta de redacción de la Constitución de 1869:

En aquella época pasó por la Coruña, teatro un tiempo de sus aventuras de conspirador perseguido, al más eminente orador que ha dado de sí el segundo período constitucional español, don Salustiano Olózaga, grande amigo [y leader político] de mi padre (319).

Vuelve a intercalar memorias literarias. En esta ocasión relata el momento en el que visitó la casa familiar don Pascual Fernández Baeza, liberal y escritor romántico, quien le facilitó las primeras luces sobre retórica:

Así que apenas recuerdo en mi niñez haber tratado más literato que al agradable fabulista y excelente viejecillo don Pascual Fernández Baeza, senador del reino y condecorado con no sé cuantas cruces, a quien yo llamaba Baeza-fábulas, y sobre cuyas rodillas [...] Aquel inofensivo anciano [...] fue (¡quién lo diría!) mi primer maestro de indisciplina e insubordinación retórica. [...] -Niña [Pequeña] -me decía con su desdentada y benévola boca- ¡no leas nunca a Hermosilla! [...] Por manera que yo llegué a imaginarme que Hermosilla era peor que un diablo del infierno, y a sentir una curiosidad mezclada de terror que me movió a tragarme, así que lo pesqué, el Arte de hablar en prosa y verso (319-320).

Para cerrar sus recuerdos literarios de infancia se dispone a explicar la idea que tenía sobre la novela. Tiene catorce años cuando lee a los románticos franceses. Su modelo de novela es *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo:

Aquello sí que se podía llamar novela: allí no sucedían, como en las de Cervantes, cosas que a cada paso estaba uno viendo, sino unas cosas tan grandes, raras y extraordinarias, que para idearlas se necesitaba también un entendimiento fénix y sin par, por lo cual deducía yo que la novela era un género que solo podían cultivar gentes dotadas de maravillosa inventiva; y mucho tiempo me duró esta idea, presentándome la novela como cosa inaccesible para los simples mortales (319).

A continuación procede a narrar otra memoria justificativa en torno a la Revolución de Septiembre, pero se ve interrumpida por dos circunstancias personales que tan solo apunta ("La revolución de Setiembre ocurrió dos meses después de mi boda, y elegido mi padre diputado en las Constituyentes de 1869, empezamos a pasar la mitad del año en la corte, y en Galicia solamente los veranos" 320). Tras su enlace, disfruta de un momento de ocio en Madrid ("Mi amor a las letras, nacido conmigo en cierto modo, sufrió pasajero eclipse, naufragando entre las distracciones que ofrecía Madrid a una recién casada de diez y seis años" 320). Por fin, se suceden varios párrafos centrados en la anunciada Revolución de Septiembre ("Para la cultura española no puede dudarse que ha sido una etapa, una fase, la revolución de Septiembre" 321), que resultan un interesante "esbozo de la cultura española desde la Revolución del 68 a finales de la década de los años 80" (Sotelo, M. 1990:67). En este sentido, Pardo Bazán coincide con lo que comentamos al inicio de este capítulo a propósito del "Libre examen" de Clarín:

Los hondos trastornos políticos modifican siempre de rechazo el arte, y esta ley está sobrado demostrada por la historia para que se necesite probarla. Los últimos años del reinado de Isabel segunda fueron de escasa vida literaria y artística: necesitábase acaso el rudo sacudimiento para que despertasen los que dormitaban, los que estaban despiertos combatiesen, y una nueva generación, una cosecha, saliese del suelo que la piqueta sembraba de escombros y empapaba la sangre. Aquel aire tempestuoso parecía llamado a

robustecer los pulmones de los que lo respiraban, y a infundirles el aliento necesario; aquella apresurada discusión, aquel incesante y vertiginoso debate sobre todo cuanto compone el ser moral de España, parecía hecho de molde para madurar rápidamente las inteligencias y arrancar chispazos a la palabra y a la pluma. El mismo interregno literario de los primeros años de revolución, interregno en que solo derramaba mares de gracia, mordacidad y aticismo la prensa satírica, fue acaso provechoso, como lo es el descanso del terruño cuando en él va a caer nueva simiente. Y en efecto, sin que yo atribuya a las divisiones cronológicas en literatura exagerada importancia, creo que puede decirse que una nueva era, distinta de la anterior, comenzó con la Revolución, y que [aun] los que quedaban de la época anterior se revelaron modificados, distintos, bajo la influencia de nuevas corrientes y horizontes nuevos (321).

Intercala unas líneas sobre la literatura de entonces (N. de Arce, J. Echegaray y M. Tamayo y Baus):

De aquel movimiento que se iniciaba entonces me llegaban a veces, entre el delicado aroma del té de las reuniones; entre el ruido de ruedas de la Castellana, algunos ecos, que me preocupaban también algunos días. Los versos de Núñez de Arce [cuya fama comenzaba entonces], los primeros dramas de Echegaray, los últimos de Tamayo, a los cuales acudían los socios de la juventud católica dispuestos (321).

Ese pasaje literario le sirve para enlazar con el momento histórico que nos estaba relatando ("No eran sin embargo las cuestiones literarias las que más preocupaban entonces los ánimos. Las relegaban a un papel más secundario aún que de costumbre las políticas" 321).

A la altura de 1871-1872, dado que su padre era un moderado excarlista y "como la cosa política se pusiese cada día más fea" (322), viaja, con toda la familia, a Francia e Inglaterra.

Regresa a España en 1873. De nuevo en Madrid, se interesa, entre otras cosas, por los estudios de la filosofía:

De vuelta a España, dio alimento a esta nueva necesidad el movimiento nuevo también que, a vuelta de las tragedias políticas, del cantonalismo y de la guerra civil, empezaba a preocupar los ánimos y a descender de la esfera poco numerosa siempre de las

gentes pensadoras y estudiosas al dominio del público, de la prensa y hasta de los corrillos y Casinos. A esta novedad intelectual solía llamársele filosofía alemana [...] De aquella escuela, en que se agrupaba entonces buena parte de la flor y nata de la juventud universitaria (323).

También se ocupa de la mística:

[...] me di a leer también otro género de autores que tampoco conocía, los autores místicos. Tras de los Mandamientos de la Humanidad, me quitaba el amargor [de boca] con un trozo de la Filotea, ese libro de tan fina psicología, de análisis pasional tan delicado y profundo. Apenas soltaba la Analítica, me abrazaba con las Moradas de Santa Teresa (324).

Estudia lengua alemana para poder leer en su idioma original a Krause y Hegel ("Tan sincero era en mí el deseo de enterarme bien de lo que había en todo aquello, que habiendo confesado francamente lo poco que me persuadían y la vacuidad que encontraba en las traducciones leídas" 324). Se interesa por el romanticismo alemán:

Por lo que hace al [valor del] fondo de las doctrinas krausistas, habíame propuesto apreciarlo con serenidad, hasta donde me lo permitiese el alcance de mi caletre. Encontrábame en las más favorables condiciones para ello, pues me honraba con la amistad de no pocos krausistas, gente de mérito, algo extraña, pero más recta aún que extraña, y poseída de cierto comunicativo entusiasmo y afán por el mejoramiento de la sociedad y el adelantamiento de la ciencia [y aun de un respeto y tolerancia por las ideas religiosas ajenas], muy simpático para mis [cortos] años y mi imaginación fácil en caldearse. [...] y habiéndome contestado [e imaginándome], con un poco de desdén, que era preciso leer a los autores en su idioma, me consagré a aprender el alemán con objeto de sepultarme en la lectura de Hegel. Así que empecé a saberlo, faltóme tiempo para dedicarme a la de Schiller, Goethe, Heine, Bürger -ilos poetas, los artistas! Porque no hay como soltar al agua, para que ella busque su nivel y su cauce propio (324).

Intercala un comentario sobre la educación de la mujer que pone "de manifiesto las dificultades y la opresión social a la que estaba sometida la mujer en el siglo pasado" (Caballé, 1995:158) y, por otro lado, justifican la densidad y petulancia de este bosquejo intelectual porque Pardo Bazán debe construir una personalidad intelectual haciéndose con "una cultura autodidáctica" (325):

Es difícil para el público que lee, y en el cual los hombres están en mayoría, formarse idea de lo difícil que es para una mujer introducir un poco de método en sus lecturas y hacerse una cultura autodidáctica. Los hombres van a las escuelas de Instrucción primaria, al Instituto, a la Universidad. Bien sé que mucho de lo que aprenden es rutinario, y algo acaso sea superfluo o estorboso; pero sin embargo, no hay duda que semejante gimnasia -y lo veo hoy que tengo próxima la educación de un hombrecito de diez años- fortifica y habitúa a saber estudiar, a no pasar de lo difícil a lo fácil [partir de lo elemental], a ir de lo conocido a lo desconocido, a familiarizarse con palabras e ideas que por punto general la mujer no maneja, como no maneja las armas ni las herramientas profesionales. Así para mí, comprendiendo que la instrucción que poseía no podía ser más ligera y mal fundada, mi erudición a la violeta y mis lecturas, por lo desordenadas, mejores para confundirme que para guiarme, fue un trabajo duro [e infructuoso] al principio, y que ejercí completamente sola, el de proponerme leer con fruto y enlazando y escalonando las lecturas, llenando aquí y allá los huecos de mi superficial instrucción, a modo de cantero que tapa grietas de pared, distribuyendo para conseguirlo mejor las horas del día y señalándome tarea, como de chiquita me sucedía con la costura. Con tanta fe lo hacía, que por mucho tiempo recuerdo que, al levantarme, me preparaba [...] una oración, [y] después creía que tenía la mente más despejada y el espíritu más abierto para que me entrase en él lo que iba estudiando (324-325).

El perfil intelectual de la escritora se va engrosando a medida que avanzan sus *Apuntes* y son fruto de un alto nivel de exigencia autoimpuesto a sí misma ("Por efecto de este mismo método severo que me impuse, *recuerdo que* me prohibí severamente a mí misma la lectura de novelas, y de todo *tipo de* obras de imaginación -que por tal tenía yo a la novela entonces" 325).

Comenta una anécdota con Núñez de Arce. Parece ser que le prometió prologar una futura edición de sus poesías ("[...] ofrecióme con la más generosa intención un prólogo de su pluma que [...] sirviese de introducción y portada" 326) pero "el prólogo no llegó a tener jamás ni un renglón" (*ib.*). Este suceso suscita en nuestra autobiografiada una reflexión sobre el verso y la poesía. Observa entre los literatos un "ciego cariño a los partos de la musa" (326) y que "en España hay un rimador en cada esquina" (*ib.*). Para la autora de *Los Pazos de Ulloa* la "esencia vaga y divina de la poesía no se

encierra en los límites [estrictos] del metro [...] puede derramarse también por la libre y variada amplitud de la prosa" (*ib.*). Por último, afirma que a pesar de tener cariño por sus versos y quererlos imprimir ("Tengo tal cariño a mis versos, que sean como sean los he de recoger, coleccionar e imprimir" 327), no tiene ese afán por la poesía que observa en otros escritores:

Sin meterme aquí a juzgar los versos de estos señores, ni [...] los míos propios, diré que estoy exenta de la flaqueza que a tantos [...] discretos ingenios ha atacado, de encariñarse con las rimas. Lejos de defender [...] tal empeño el bagaje poético, en mí ha llegado al extremo el empeño [...] ocultar mis rimas como se ocultan los pecados. Voy a [...] el porqué. La poesía no me satisface sino cuando el poeta se [...] de ella una personalidad y una nota propia. Bien sé que nadie es [...] para nacer sin semilla [...] Mas no hallándome en tales condiciones, sería indisciplinable en mí cualquier debilidad por mis versos, y jamás la he tenido. Solo el impulso de un sentimiento nuevo, y muy vivo, me dictó un día algunos poemas breves como suele serlo el sentimiento, y si un amigo no los hubiese encontrado dignos de publicidad y me hubiese hecho la dulce violencia de imprimirlos en un lindo tomito, es probable que jamás hubiesen salido de mi carpeta, no diré a la luz, sino a la media oscuridad de amigas manos, que los han apreciado y aun los han bañado de lágrimas (327).

En las secuencias que siguen explica cómo se introduce en el mundo literario en 1876, tras ganar el primer premio con un estudio crítico de Feijoo, coincidiendo con el nacimiento de su primer hijo, Jaime, (1876). Al concurso también se presentó su amiga Concepción Arenal. Ambas quedaron empatadas pero finalmente el fallo fue del Claustro de la Universidad de Oviedo y favorable a doña Emilia:

Con este librito se relaciona un acontecimiento para mí muy importante, ocurrido en Julio de 1876, que guarda inexplicable pero estrecha relación con el principio de mis trabajos de prosista. Mi primer y único hijo varón vino al mundo, y apenas expirada la cuarentena, entre mis fatigas de madre y nodriza, renació en mí la idea [que traía de Madrid] de optar al premio de un Certamen que se celebraba en Orense para honrar la memoria del Maestro Benito Jerónimo Feijóo. En veinte días o poco más escribí el Ensayo Crítico [...] Al tema crítico se [...] habían presentado nada más que otros dos competidores, pero eran respetables: la una escritora de varonil entendimiento y serios estudios, doña Concepción Arenal de García Carrasco, hecha a ganar lauros en la Academia de Ciencias morales y

políticas; el otro un profesor de la Universidad Central, Morayta, el que no hace mucho dio ocasión con un de [...] a los motines de estudiantes tan dictatorialmente reprimidos por [...] [Los trámites y] El resultado de aquel Certamen no dejó de ser curioso. La votación [...] empatada entre la autora de las Cartas a un obrero y yo; el asunto pendiente de resolución se encomendó al Claustro de la Universidad de Oviedo en última instancia, y su voto me fue favorable (327-328).

Cierra el espacio dedicado a los certámenes literarios informando de que también ganó "el primer [...] rosa de oro, por una oda a Feijóo (328).

Se establece en La Coruña. Durante los tres años que siguen, se dedica a la maternidad, a publicaciones breves y regionales:

Jamás volví a tomar parte en certámenes desde entonces [...] tampoco en la idea de escribir otra cosa larga, y atendiendo únicamente a la comenzada pero interminable labor de adquirir la mucha instrucción de que carecía, para lo cual me sobraba tiempo, habiéndome establecido en la Coruña a consecuencia del nacimiento de mi hijo, transcurrieron [casi] tres años en que bien puedo decir que no hice más que versos y artículos sueltos para algunas publicaciones regionales; artículos y versos que, sin metáfora, ocupaban mis ratos de ocio no más (328).

Su interés por la crítica literaria empezaba ya a aflorar ("mi afición a la crítica y a la [bella] literatura [...] fueron muestra los artículos [...] la Ciencia Cristiana" 328) que:

[...] versaban sobre los Poetas épicos cristianos y el Darwinismo. El espíritu de la revista de Ortí era más religioso que literario [tomista acérrimo], sin que dejase de asociarse a él [...] un culto muy loable de la tersura de la frase castellana, y de la ciencia ortodoxa (328).

Subraya que es la redactora de la revista y la única mujer:

Allí escribían los más graves y cristianos varones como Fray Zeferino González, entonces Obispo de Córdoba, el P. Mir, el P. Montaña, el mismo director, Ortí, y con esto doy por conocido el [...] que la Revista tendría. Redactores, pocos, y con faldas [femeniles] uno solo, que *era* yo (328).

La autora, que no había dejado de escribir poesía, cansada de la filosofía y la mística se concede "permiso para leer, además de los poetas, algo de amena literatura, contándose entre ellas la novela"

(329). Como vemos, su afición a la novela no es temprana y opta por aproximarse a un género, que hasta el momento, consideraba mero pasatiempo:

Un tanto fatigada de mis largas excursiones por el campo filosófico, refugiada ya en el seno de la dulce filosofía mística, que es el mejor descanso para una cabeza [católica] en que predominan los artísticos impulsos, me había concedido a mí misma permiso para leer, además de los poetas, algo de amena literatura, contándose entre ellas la novela. Este género desdeñado antes por mi juvenil severidad, empezaba a revelármese con todo [...] atractivo épico-lírico, y la idea singular que de la novela me [...] yo allá en mis primeros tiempos, suponiéndola por precisión llena de lances descabellados y extraordinarios, de enrevesados incidentes, había ido modificándose insensiblemente, sin premeditación mía, por solo [...] de lecturas sucesivas (*ib.*).

De esas "lecturas sucesivas" cabe señalar:

[...] en italiano, Los novios de Manzoni, las últimas cartas de Jacopo Ortis; en inglés leí mucho de Walter Scott y no poco de Litton (sic) Bulwer y Dickens; en alemán a Werther; en francés mucho de Víctor Hugo: ipero todavía seguía ignorando la novela española! Por entonces la Ciencia cristiana publicaba Amaya o los Vascos en el siglo VIII, de Navarro Villoslada. Hablando de ella [...] mente, indicóme no sé quién a Pepita Giménez, el Sombrero de tres picos, el [...] (que hacía ruido entonces) los Episodios Nacionales y algo de Pereda. Fue para mí en efecto regocijadísima sorpresa. Yo creía muertos para siempre a los Hurtados, Espineles y Cervantes; yo no me formaba ni la idea de que existiese novela en España. ¡Y mientras yo leía filósofos, teólogos, e historiadores, o me enfrascaba en el Origen de las especies de Darwin o en la Historia Natural [...] la Creación de Haeckel, la novela, fresca, risueña, graciosa, con su jubón [de plumas y chamberguillo] del siglo XVI, pasaba allí, a mi lado, convidándome a seguirla como [...] Galatea del poeta! en italiano: Manzoni, Jacopo Ortis, en inglés: Walter Scott, Litton, Bulwer y Dickens, en alemán: Werther, en francés Víctor Hugo (*ib.*).

Nuestra escritora "todavía seguía ignorando" (*ib.*) a los novelistas españoles ("[...] yo no me formaba ni la idea de que existiese novela en España" *ib.*). Escuda su "ignorancia [...] tan prolongada" (*ib.*) acerca de la existencia de novela en España en la circunstancia de vivir en una capital de provincia, estar centrada en otro tipo de lecturas y en el hecho de que la novela en España fuera todavía un género emergente "el ruido de la novela, no mucho entonces" (*ib.*):

Para explicarse esta ignorancia mía tan prolongada, hay que formarse idea de lo que es la vida de una mujer en una capital de provincia, y máxime si esa mujer se ha dedicado a otro género de estudios aislándose en ellos. Sabía yo entonces al dedillo cuántos y cuáles eran los impugnadores de Draper; qué último descubrimiento se ha [...] en termodinámica; y otras muchas cosas que leía en revistas [...] u obras especiales. Y el ruido de la novela, no mucho entonces, me llegaba tardíamente, como uno de esos rumores apagados a que, en la distracción del espíritu, no prestamos atención (*ib.*).

Por fin, hace referencia a los grandes novelistas peninsulares:

[...] indicóme no sé quién a Pepita Giménez, el Sombrero de tres picos, el [...] (que hacía ruido entonces) los Episodios Nacionales y algo de Pereda. Fue para mí en efecto regocijadísima sorpresa [...] yo no me formaba ni la idea de que existiese novela en España (*ib.*).

Rectifica su idea de que no es apta para novelar ("De todas suertes, así que, sin esfuerzo alguno crítico por mi parte, ya que se había modificado mi concepto de la novela, modificóse también el de que yo no servía para novelar" 329-330). Si la novela consiste "en describir lugares y costumbres [...], en estudiar caracteres que encontramos en la vida real [...] pueden ocurrir a cada paso" (330), entonces ella se siente con capacidades suficientes para abordar el género ("entonces yo podía atreverme: la novela estaba al alcance de mi fortuna" *ib.*).

Escribe su primera novela *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), que se publica en la Revista de España a comienzos de 1880. Por entonces su "nombre no vencía [...] ni era entonces conocido sino en la región, donde [...] todos nos conocemos como en pueblo pequeño, y entre el público especial de lectores de la Ciencia cristiana y el Siglo futuro" (*ib.*); en consecuencia "no sobraba la recomendación ni estaba de más tratándose de una personalidad nueva" (*ib.*).

Pascual López pronto se convierte en un éxito ("Apenas empezó la publicación empezaron también esas satisfaccioncillas que,

confiésenlo o no, gozan todos los autores cuyo primer trabajo un poco formal es lanzado a la publicidad y bien acogido" *ib.*). Festeja, con serenidad, que la crítica ha reparado en una obra suya:

Hoy la [halagüeña] carta del maestro a quien respetamos o del compañero a cuyo lado hemos querido colocarnos; mañana el artículo lisonjero, la palabra de aprobación del docto, la [muestra de] atención del distraído, el primer arañazo de la envidia, que cuando trae la marca de fábrica hasta produce grata sensación en la piel, el ialto ahí! de la crítica, que por vez primera se digna mirarnos con detención y comprobar que merecemos que nos dedique algún tiempo, todo eso que nos revela que el esfuerzo de nuestro ingenio y la flor de nuestra fantasía no se secarán olvidados en un rincón del mismo jardín en que se abrieron (330).

Cuando finaliza la publicación en la Revista España se lleva a cabo otra "edición aprovechando las cajas y en el mismo formato de la Revista" (*ib.*), que "Resultó, tipográficamente, la más fea cosa que han visto los siglos" (*ib.*).

Aprovecha la publicación de esta novela para hacer una crónica literaria del momento:

A la novela española de costumbres, y al breve cuadro de las mismas, a Fernán, Mesonero Romanos, Larra, el Solitario, había sucedido como todos sabemos Galdós, Pereda, Alarcón, Valera, Selgas y alguno más que omito (331).

Pardo Bazán argumenta "Ciertamente que Pereda era un escritor realista; pero era su realismo tan local y tan heredado de los escritores del siglo de oro, que a nadie se le ocurría ver en él una novedad" (*ib.*). El realismo triunfaba por esos años pero el Naturalismo empezaba a perfilarse:

[...] corrían sin embargo ya, como esos leves y tibios soplos [germinales] que a lo mejor, en una tarde de febrero o marzo, anuncian la primavera inminente, ciertos vientos que entre los entendidos se llamaban realistas. Nadie pronunciaba el nombre de naturalismo, ni siquiera tenía idea de lo que la cosa significaba (*ib.*).

Tiene el "propósito de escribir un libro sobre San Francisco de Asís" (333), que había empezado en Santiago pero se le desencadena un problema de salud y tiene que ingresar en el Balneario de Vichy ("Declaróseme una dolencia hepática de las más penosas [...] el médico me recetó las aguas de Vichy, y salí para ellas en setiembre del año 80" *ib.*).

Durante su estancia en Vichy lee a los novelistas franceses:

Allí conocí a Balzac, del cual no había leído ni una letra apesar de que alguien encontró algún parentesco entre el Onarro de Pascual López y el loco protagonista de la Recherche de l'Absolu; a Flaubert, a Daudet, y a Goncourt (333-334).

La condesa de Pardo Bazán propone un modelo de novela moderna ("De esta evolución de mi pensamiento, la primera seriamente crítica que en él se ha producido, hay señales bien claras en el prólogo y en el texto de Un viaje de novios" 334) en el que sea:

[...] indispensable que un novelista en España se inspirase en los autores clásicos y reanudase la tradición nacional, aceptando de ella, además de la enseñanza que contiene en cuanto a la forma, mucho del fondo, todo lo que admiten los tiempos presentes (*ib.*).

Propone que es necesario unirse a la novela extranjera, sobre todo, "atarnos al carro de Francia" (*ib.*):

[...] pero al mismo tiempo, era preciso observar, en la nove la extranjera [francesa sobre todo], por qué métodos habían llegado a conseguir la profundidad del análisis, la verdad de los caracteres, el relieve admirable de las descripciones, la novedad y frescura del sistema basado en la observación humana y en el estudio de los medios ambientes. Sí, era preciso observarlo y tomarlo y aplicarlo, desdeñando la acusación de imitar a una nación vecina, de atarnos al carro de Francia, acusación que carece de importancia cuando se conoce un poco la historia de la literatura y se sabe que entre las tres naciones latinas, Italia, Francia y la Península ibérica, ha existido cambio incesante y perenne de ideas estéticas, y sin embargo España no ha perdido, jamás su vigorosa nacionalidad, característica de su literatura (*ib.*).

Vuelve a excusarse por la posible aridez de sus *Apuntes*, que ya están muy avanzados, y para no cansar al lector ("Por lo que hace a

la novela, sería fastidiar al lector pacientísimo hacerle aquí yo misma el juicio crítico de mis libros, uno tras otro" 335) decide solo contar alguna anécdota de su libro *Un viaje de novios* (1881).

Tras regresar de Vichy (1880), se detiene en París para comprar libros de autores franceses contemporáneos y conocer a Victor Hugo:

Antes de pasar adelante quiero recordar que en la veintena de días que al regresar de Vichy me detuve en París, quise conocer a Víctor Hugo, último y grandioso resto de aquella generación romántica que había dado tantos ilustres hijos a Francia, y que, como el naturalismo hoy, traspasó con su influjo el Pirene (*ib.*).

Con este autor romántico cierra sus memorias literarias. Nos refiere que "El autor de Hernani" la "invitó a una tertulia literaria" (*ib.*) y la opinión del autor francés sobre el atraso de España "que no era posible que estuviese de otro modo, puesto que la Inquisición se había dedicado a achicharrar escritores y sabios" (*ib.*).

El final de los *Apuntes* está impregnado de lirismo y se recrea en ellos la imagen de la condesa de Pardo Bazán escribiendo en la Granja de Meirás ("Pero en donde me hallo mejor para sentir mejor esta grata fiebre de la creación artística es aquí en la vieja Granja de Meirás en este rincón apacible de las risueñas Mariñas" (*ib.*). Todo converge en una evocación del tópico del *beatus ille*, nuestra autora cita la lira (21) del poema *Vida Retirada* de Fray Luis de León ("El aire el huerto orea/y ofrece mil olores al sentido:/los árboles menean/con un manso ruido/que del oro y del cetro pone olvido" *ib.*). El párrafo final presenta cierto relieve místico:

La celda [en que escribo] no da a los jardines, sino a la era: a la izquierda veo el hórreo inmenso y el palomar, desde el cual descendían poco ha millares de palomas a beber en el estanque del jardín mayor, y a bañarse en él no sin gran susto y consternación de los dorados peces; a la derecha, el muro y la higuera, cuyos renuevos mordisca una pareja de blancos chivos, dignos de ser inmolados en el altar del dios Pan; enfrente la puerta por donde sale el rebaño del

ganado para ir a pastar al monte; y en el centro el pajar de paja triga, un inmenso montón de oro blando (*ib.*).

Es el momento de rescatar algunas ausencias. Con respecto a la memoria íntima llama la atención que solo nombre el nacimiento de su único hijo varón y lo hace a propósito de su primer libro de poesías que lleva por título el nombre de este: *Jaime*. Este hecho pone en evidencia que Pardo Bazán no tiene intención de hablar de sus hijos, ya que priva en el texto la literatura, el perfil intelectual y la autobiografía. Prueba de ello es que a las hijas ni las nombra: Blanca y Carmen, que nacen en años claves dentro de la bibliografía de Pardo Bazán, la primera nace en 1878, año en el que nuestra escritora escribe nada menos que su primera novela *Pascual López*, con la que obtuvo gran éxito; y la segunda, en 1881, año en el que publica *Un viaje de novios* y termina la biografía de San Francisco de Asís. A su madre, que muere en 1915, tampoco le dedica espacio alguno, fue quien la enseñó a leer y se ocupó de la administración de la casa, hecho que permitió a doña Emilia dedicarse plenamente a la literatura. Al marido, lo menciona para apuntar que se ha casado. Las referencias al padre son para contextualizar acontecimientos políticos o desplegar una serie de figuras importantes –ya que este era diputado– del mundo de la cultura y la política. Todo está pensado en función de engrosar el perfil intelectual de la escritora. Es evidente que no quiere entrar en su memoria íntima familiar en ninguna de las dos versiones de los *Apuntes*.

En efecto, parece ser la intención de la autora de *Los Pazos de Ulloa* evadir los aspectos más personales. Así, “Lorenzo Benito de Endara mantuvo una opinión [...] en cuanto a que en los Apuntes Autobiográficos había un propósito consciente de no desvelar los aspectos más personales ni los sentimientos de la autora” (Sotelo, M. 1990:76).

En el texto fluctúan constantemente las memorias literarias y las justificativas, en muchas ocasiones, interrumpidas por las primeras para después ser retomadas, ya que el eje central de los *Apuntes*, como sabemos, es la literatura (“[...] unos apuntes [de carácter] autobiográfico [-literario]” 312).

En cuanto al tono, no podemos decir que sea festivo, pero sí que tiene momentos en los que emerge una prosa desenfadada:

No sé si fue la misma noche [...] cuando escribí mis versos, que a lo poco que puedo recordar debían ser unas quintillas, [...] más o menos cojitrancas [...] recuerdo, los pasajes, más crudos que cocidos, que a cada paso se tropieza uno por allí (315-316).

Su condición de mujer conlleva que solo pueda optar a la cultura de manera autodidacta, por eso, vemos, constantemente, en el texto una imperiosa voluntad focalizada en mostrar su valía intelectual y en desplegar la vasta formación cultural adquirida. Estos *Apuntes* son fruto de un alto nivel intelectual, autoimpuesto a sí misma. El grado de autoexigencia es tan grande, que cualquier atisbo de memoria íntima queda arrinconado. Benito de Endara concluye, con acierto, que en los *Apuntes* “falta allí lo principal, o sea la mujer” (Sotelo, M. 1990:76).

Al inicio de su egodocumento anota que es aficionada a la literatura íntima y ciertamente la defiende con entusiasmo, según veíamos. De ello, no cabe la menor duda. Pero en lo que se atañe a su memoria íntima actúa salvaguardándola como el resto de escritores del corpus. La escritora gallega también se desvía del centro de interés de toda autobiografía (contar la propia vida), algo que reprueba en los escritores españoles (“Parece que o el recelo de darse en espectáculo, o una timidez orgullosa, o yo no sé qué causas, hacen escasísimo el número de datos personales que sobre nuestros escritores contemporáneos pueden recogerse” 313) pero que ella tampoco es capaz de aplicarse a sí misma. La autobiografiada afirma

que la objetividad está destinada a la novela “y aún entonces no es una regla absoluta” (*ib.*) pero que “la impersonalidad no rige más que para el tiempo en que se elabora y trabaja la obra de arte [...] Fuera de las páginas de la novela, Zola, y los grandes escritores del extranjero no reparan en confiarse al público” (*ib.*). Pero cae en una discordancia porque actúa al redactar su egodocumento de forma adversa. Nos presenta fuera de las páginas de su novela -precediendo el Tomo I de *Los Pazos de Ulloa*- unos *Apuntes autobiográficos*, en los que no se “confía al público”, que resultan ser en realidad unas memorias profesionales, en las que construye su perfil literario-intelectual.

Al incluir su bosquejo intelectual está creando, a la postre, un patrón y así se entendió ya en su época. En efecto, en la reseña del *Liberal* -periódico en el que publica la mayor parte del corpus- se afirma que los *Apuntes* son “un admirable modelo en el género”. Prácticamente, todos los escritores del corpus, con mayor o menor detalle, incluyen en sus egodocumentos su formación intelectual. Sin duda, la gran recepción que obtuvieron los *Apuntes* y el alboroto que provocaron desencadenó que muchos autores se plantearan la necesidad de incluir en sus obras una semblanza intelectual, que les aportara mayor credibilidad como hombres de las letras. No obstante, según *La Época* (1886) (“El hecho de publicarlos es curioso, y sería en nuestros días y en caso igual completamente nuevo sin la *Historia de mis libros*, impresa el pasado año de 1885 por Pedro A. de Alarcón, y de que trató *La Época* en su día” Madrid: 30-10, 1). En efecto, un precedente a los *Apuntes* es la *Historia de mis libros* de P. A. de Alarcón, publicada en *La Ilustración Española y Americana* (30-11-1884). En el capítulo primero Alarcón anima a los escritores a escribir una historia de sus libros (“Ni soy yo el primer escritor que a la vejez ha caído en la cuenta de que le convenía redactar por el mismo el Prólogo general de sus Obras, ni deja de ser necesario que

todos los autores realicen, como despedida, algo semejante” 330), de hecho los reta:

Porque, una de dos: o no tienen en nada sus libros, en cuyo caso deben quemarlos y prohibir a sus herederos que los reimpriman, o los consideran dignos del público, ya sea por debilidad de padre, ya por deferencia a los lectores que pagan: y, en este segundo caso, que es el mío, deben defender aquello que venden; deben deshacer errores y embustes acerca de su origen y significado; deben contestar a críticas basadas en materiales equivocaciones o falsos razonamientos; deben, en fin, poner las cosas en su punto y lugar, para que, llegada la hora de la muerte, no salga cualquier amigo o enemigo desfigurando las intenciones del inerte difunto, con risa o rabia de los pocos o muchos parciales discretos que le queden y, por de contado, con aflicción y pena de los propios hijos -que Dios bendiga, en cuanto a los míos toca (330).

Alarcón con *La historia de mis libros* presenta un prototipo de memoria profesional (literaria). Hecho que también observamos incorporado, en forma de síntesis, en muchos autores del corpus, cuando relatan sus memorias profesionales e incluyen la historia de sus libros, en sus autobiografías. Pero además, el autor confiere a su libro un valor notarial, otro rasgo inherente en nuestros autores:

Aquí tenéis, en cuatro palabras, la explicación del epítome o *testamento* literario que vais a leer; testamento que pienso escribir con la religiosa sinceridad correspondiente a toda confesión, sin dar oídos para nada al agravio, a la vanidad, ni a la conveniencia (*ib.*).

Los *Apuntes autobiográficos* presentan algunas semejanzas con la *Historia de mis libros*:

Muy semejantes en el fondo y a veces en la marcha de la narración son los *Apuntes biográficos* y la *Historia de mis libros*, y en unas y otras «confesiones» literarias aprovecha el novelista la coyuntura para reforzar su profesión de fe, encarecer su escuela y arremeter contra sus adversarios (*ib.*).

Con respecto a las dos versiones de los *Apuntes*, cabe señalar, que en la definitiva no ha obviado, en la autógrafa sí, algunos momentos polémicos de su vida. Esta segunda versión definitiva muestra momentos de tensión, sobre todo, los referidos a la

publicación en 1883 de *La cuestión Palpitante*. La autora defiende su escuela, el Naturalismo, de los ataques de algunos detractores:

Todo cuanto pueden apasionar cuestiones literarias en este país donde solo se habla de política, toros y mujeres, apasionó la *palpitante*. No cabe aquí la reseña de lo escrito y manifestado –en los cuatro años escasos que hace que publiqué mis artículos– a favor y en contra de sus teorías: sería de cierto un libro curioso, y no sin enseñanza para los novadores literarios. Nada quiero decir de los escritores que ya estaban o se han puesto más o menos explícitamente a mi lado, porque parecería sandia pretensión de afiliarlos, cuando entre ellos hay quien puede enseñarme en todo y ninguno ha dejado de pensar por cuenta propia; de los adversarios es distinto. Entre los primeros espadas que me escribieron haciéndome objeciones o desaprobando por completo mi modo de pensar, cuento a Núñez de Arce, Alarcón y Campoamor: la opinión de Valera puede verse en los artículos de la *Revista de España*, titulados *Apuntes sobre el arte nuevo de hacer novelas*, y en que a juzgar por lo ya publicado, el problema queda reducido a una protesta en nombre del aticismo y corrección del gusto, hecha con la cortesía propia de tan cumplido caballero, y reconociendo la independencia de mi libro respecto a las teorías estéticas de Zola. Sostuvo Alarcón una especie de polémica epistolar conmigo acerca del naturalismo, poco antes de su desahucio diatriba en la Academia, donde llamó a esta escuela literaria “mano sucia de la literatura” sin el menor *distingo* caritativo; y a pesar de que yo no dejé de mostrarle ni en cartas ni en la misma *Cuestión palpitante* toda la consideración que merece su ingenio, se ha enojado y puesto la venda siendo otros los descalabrados: en recientes escritos suyos se queja de que los naturalistas le niegan el agua y el fuego... cuando él niega al prójimo el agua y jabón. En Campoamor y Núñez de Arce ya ha observado la crítica alguna tendencia realista, dificultada en ambos, en el primero sobre todo, por la índole especial de su genio poético. Ninguno de los dos se manifestó completamente adverso a las novedades, si bien Campoamor en sus escritos filosófico-estético-humorístico entiende el asunto de un modo desviado del naturalismo doscientas leguas. Cuando se publicaba *La Cuestión palpitante*, el autor de las *Doloras* tuvo, según me escribió, pensamiento de impugnarla. ¡Lástima grande que no lo llevase a cabo, pues lo haría con la sal del mundo! La marejada vino, como suele venir contra toda innovación, coronada de iracundos espumarajos y acompañada de roncros mugidos de cólera. Se dijo del naturalismo en general lo que del romanticismo en otro tiempo, con muchos dicitos de añadidura; y no fueron los menos indignados los que, por confesión propia, ni habían leído ni pensaban leer una sola de las vitandas novelas discutidas, y hablaban de las malas doctrinas defendidas en *La Cuestión palpitante* sin hojear el libro (*Los Pazos de Ulloa*, 1886:36).

Sabemos que los acontecimientos que se desarrollaron por esta polémica provocaron una crisis matrimonial con la consiguiente separación de los conyugues.

También suprime el escándalo que conllevó la publicación en ese mismo año de su tercera novela, *La Tribuna* ("La Tribuna descontentó a tirios y a troyanos. Los republicanos se creyeron puestos en caricatura, y los conservadores, gente almizclada, se sublevaron contra la descripción sincera y franca del pueblo y la vida obrera" *ib.*).

De su bibliografía ausente en esta versión autógrafa:

El Cisne de Vilamorta, otra novela, que ya quedaba en poder del editor cuando salí para Francia a pasar el invierno del 85 –como también la colección de novelas breves que lleva por título *La dama joven*–. Ni en *El Cisne* ni en *Bucólica*, que creo la menos floja de las coleccionadas, procedí como en *La Tribuna*: ausente hace años del país que allí describo, me ha sido necesario apelar al recuerdo, siempre más vago que el estudio inmediato de la realidad: lo mismo me sucede con *Los Pazos de Ulloa* y su segunda parte *La Madre Naturaleza* (*ib.*).

3.6. *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos* (1890)

Autobiografías: Antonio Sánchez Pérez, Manuel del Palacio, José Jackson Veyán, Juan Tomás Salvany, Rafael María Liern, Alfonso Pérez Nieva, Calixto Navarro y José Francisco Sanmartín y Aguirre.

3.6.1. Sánchez Pérez, Antonio (Madrid, 1838-1912).

Autobiografía (1889?). Escrita en prosa. [Anexo, p. 42]

El texto está redactado con espíritu crítico sobre el país y la sociedad madrileña del momento. El punto de vista es el de un republicano:

Nací en Madrid... que es como si no hubiese nacido en ninguna parte: los hijos de Madrid no tenemos pueblo natal. Con esto de la

centralización política y administrativa, artística y literaria, solo hemos obtenido los madrileños dos resultados, á cuál más satisfactorio: que las provincias nos aborrezcan –con razón, por supuesto– y que los provincianos nos anulen– con derecho, por de contado.

Madrid es el pozo Airón en que desaparecen todas las riquezas del país; una especie de *Tarascón* que devora cuanto España produce y devoraría más que produjera; plantel de zánganos, caterva de haraganes, a los que mantenemos con el sudor de nuestras frentes los demás españoles.

Así suelen decir los que con más templanza y mayor comedimiento se expresan cuando hablan de la corte de España en cualquier población de provincia.

Pero la verdad del caso es que entre los que figuran y brillan, entre los que triunfan y gastan a expensas de las provincias, son muy contados los madrileños (5-6).

Es consciente de que lo que debe escribir es su autobiografía (“[...] se trata ahora [...] de que escriba yo mismo mi biografía” 6). Debe cumplir con el capricho de un amigo, Sr. Torres Orive³⁰, que le encarga su biografía. Pero esa circunstancia no conlleva que deba hacernos confidencias de su vida íntima:

[...] escriba yo mismo mi biografía porque mi buen amigo y excelente *compañero de oficio*, Sr. Torres Orive, quiere publicarla (antojo que respeto, pero no me explico) y no tengo para qué meterme en honduras, ni extraviarme por divagaciones (6-7).

En efecto, esta autobiografía se caracteriza por la síntesis, tanto en lo que respecta a la memoria pública, centrada en su vida como periodista y escritor, como a la personal, prácticamente indetectable. Relata aspectos generales de su vida de escritor:

[...] me metí a periodista [...] concreté mis lucubraciones a *literaturas* [...]. A eficaces y reiteradas recomendaciones de D. Nicolás Salmerón, debí una plaza de *revistero de teatros* (crítico me llamaban algunos) en *La Reforma*, periódico dirigido por D. Joaquín

³⁰ Manuel Torres Orive (Valencia, 1851-1925). “Periodista. Estudià dret i professorat mercantil a Madrid. El 1870 tornà a València i, malgrat la seva filiació liberal, participà un temps en la tercera guerra civil amb el bàndol carlí. Col·laborà a *Valencia Ilustrada*, *La Ilustración del Obrero*, *La Correspondencia de Valencia*, *La Moma*, *Para Todo el Mundo* i altres periòdics; dirigí els diaris *El Comercio* i *El Correo de Valencia*. Fou secretari de la junta provincial d'ensenyança de València. Fou autor d'una revista teatral bilingüe, *Juicio del año*, de la sarsuela *Caixa de préstamos* i de diversos poemes en català, esparsos”.
[http://www.enciclopedia.cat/fitxa_estr3_p.jsp?NDCHEC=0066905].

M^a Ruiz [...] convertido por obra y gracia de la necesidad en periodista y en escritor, y autor dramático y crítico (12).

Calculamos que escribió la autobiografía alrededor de 1889 (“[...] esto ocurrió en 1866 [...]. En los veintitrés años que desde entonces han transcurrido” 11-12) para ser editada en 1890. Por entonces había publicado tres novelas, *Las amigas del doctor* (1884), *Lo relativo* (1885) y, probablemente, *Frutos de la encina* (1889); un libro de viajes, *De bureo* (1885); el ensayo, *Celebridades españolas: Ramón de Campoamor* (1889); seis obras teatrales, *Tres en una* (1855), *Una mentira inocente* (1864), *Amar al prójimo* (1864), *Los hábiles* (1883), *Todo el mundo* (1885) y *El primer choque* (1889)... Fundó y dirigió el periódico *El Solfeo*, cuyo primer número salió a la calle el 7 de marzo de 1875... Pero el autobiografiado ni siquiera procede a esbozar la *historia de sus libros*. Solo lo hace de manera genérica, sin entrar en detalles (“para qué meterme en honduras, ni extraviarme por divagaciones” 7), pero sí ofreciendo una idea de escritor fecundo, cultivado y experimentado. Por consiguiente, está mostrando una imagen de escritor consagrado y reconocido:

He colaborado en un centenar de periódicos (y me quedo corto); he fundado y dirigido lo menos una docena; he publicado libros [...] De mis libretos y de mis periodicuchos, de mis pobres comedias y de mis críticas, no hay para qué hablar en mi *autobiografía*; por ahí andan (no sé por dónde) y son ya de dominio público, puesto que el público se haya enterado de que existen (13).

En el terreno más personal nos hace la confidencia de que es republicano, de sus momentos duros por sus tendencias políticas, su frustración, la falta de periódicos republicanos, la pérdida de la cátedra de matemáticas a causa de su afiliación al Partido Republicano Federal, sus dificultades económicas, su estado civil:

Una reforma radicalísima en la enseñanza; reforma que ideó y perpetró el inolvidable D. Severo Catalina *ivaliente liberalico!*... volvió a dejarme por puertas [...] esto ocurrió en 1866 [...] yo era entonces [...] (y sigo siendo para servir a ustedes), republicano [...] no existían a la sazón periódicos de ese *matiz*... ni de ningún otro parecido, claro es que no puede escribir sobre política. [...]

sin una peseta en el bolsillo [...] yo necesitaba comer, porque sin comer no hay modo de vivir. [...] me había casado (11-13).

La falta de singularidad de esta autobiografía la justifica el propio escritor que, celoso de su intimidad, equipara su vida a la de cualquier otro. Nos quiere dar a entender que su vida no tiene nada de especial:

Todo eso pasó, y además a nadie le importa.
"La sociedad toma a risa,
Todo lo que llega al alma" [...]
Amé, gocé, padecí, como han amado, gozado y padecido tantos otros, y como han de seguir haciéndolo muchos [...] (10).

El autor tiene la intención de mostrar de su propia vida una imagen conjunta dirigida casi exclusivamente a ofrecer un resumen de su ser como hombre de las letras: periodista y escritor, pero además, prolífico y consagrado. Pero hay que entender que detrás de toda esa aparente voluntad de no querer ofrecer el detalle, hay un uso más que evidente del tópico de la falsa modestia. Así lo confirman afirmaciones como ("He colaborado en un centenar de periódicos (y me quedo corto); he fundado y dirigido lo menos una docena" 13) o ("[...] he publicado libros; en una palabra, he llenado tantas cuartillas que me río yo del famoso *Tostado*, y hasta del *Frito* me reiría, tratándose de la cantidad del trabajo" *ib.*).

3.6.2. Palacio i Simó, Manuel del (Lérida 1831-Madrid 1906). *Autobiografía* (1887?) [Anexo, p. 47]

Nació en Lérida en 1831. Según el texto escribe el poema "Autobiografía" a los 56 años ("Cincuenta seis Noche-buenas/Han corrido para mí" 14), es decir, en el año 1887. Esta *Autobiografía* también se publicó en *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1919). El texto es idéntico al que vamos a analizar, con alguna regulación en la norma ortográfica y un *retoque* en los años del autor sesenta y dos frente a los cincuenta seis que tenía cuando redacta el

egodocumento que nos ocupa. Han transcurrido desde entonces 16 años de los que el escritor no relata absolutamente nada.

En la parte central del poema (versos 53-56), Manuel de Palacio destierra con las siguientes palabras (“Y si mañana cual hoy/Conocerme alguno quiere/De mi vida no se entere” 53-55) cualquier posibilidad de hondura en su vida íntima, que aparece, como acostumbra a ser en este tipo de textos, bastante diezmada. Solamente nos dice que estaba casado, tuvo dos hijos (“Dos hijos, una mujer” 71), nació en Lérida, estudió en Soria (trabajaba en la oficina con su padre que desempeñó el cargo de tesorero), Valladolid, La Coruña y Madrid (“En Lérida vine al mundo [...] Latín en Soria cursé/Letras en Valladolid, y en la Coruña y Madrid” 3, 17-19), pasó su juventud en Granada -donde tuvo su primer amor y está enterrado su padre- (“En Granada la sin par/Aprendí a sentir y amar/Estudios que no he dejado” 22-24), fue desterrado a Puerto Rico en 1867, a causa de sus sátiras políticas que por entonces resultaron demasiado liberales (“[...] tras de mí la policía/anduvo más de una vez” 35-36). Entró después en la carrera diplomática y desempeñó puestos en Florencia y en Uruguay; recibía una prebenda como jefe de sección del Archivo y Biblioteca del Ministerio de Estado (“Una prebenda en Estado/Que iguala el debe y el haber [...] Me ofrezco a ustedes [...] Por la tarde en el Archivo/Por la mañana en mi casa” 69-70, 73, 75-76).

Pero tampoco da ninguna posibilidad a su vida como escritor. Únicamente nos comenta que es poeta (“Mi profesión de poeta” 25), sin dar referencia alguna de su obra. Se escuda en que será la propia producción literaria la que hablará de él (“mis obras dirán quién soy” 56). Ello le permite desviarse del objetivo de toda autobiografía “contar sus experiencias vitales”, ya que entiende que no es él quién directamente debe hacerlo, sino que la interpretación de su intimidad surgirá a partir de la huella que el escritor deje en su obra.

Cualquier atisbo de intimidad parece quedar anulado bajo esas dos máximas que sostiene el poeta:

1. "Y si mañana cual hoy/Conocerme alguno quiere/De mi vida no se entere" (53-55)
2. "mis obras dirán quien soy" (56)

Pero hay un comentario de Leopoldo Alas *Clarín* en un artículo periodístico "Los poetas del Ateneo" del periódico *El Día* (Madrid, 30-III-1884) que molestó seriamente a Manuel del Palacio. El autor de *La Regenta* afirmó que en la España del momento había dos poetas y medio. Núñez de Arce y Campoamor eran los poetas y el medio Manuel del Palacio:

[...] al contar los poetas líricos por los dedos, comenzando por el pulgar, no paso del que llaman corazón, o sea del dedo del medio. ¿Nada más que tres poetas? Nada más. Y si vamos a tomar a rigor el concepto, dos y medio. ¿Quiénes son? Campoamor y Núñez de Arce los enteros, el medio (y un poco más) Manuel del Palacio.

Pasado algún tiempo Manuel del Palacio contestó a Clarín con la epístola *Clarín entre dos platos* (1889), llena de insultos: "Poeta detestable", "Clarín destemplado" y "mal sujeto". En consecuencia, podemos poner en conexión ese mal sujeto (Clarín) con el buen sujeto (Manuel de Palacio) que aparece en este poema ("Aspiro a ser buen sujeto" 16), que para el poeta está por encima de la polémica desatada por Clarín en torno a poner en la palestra su calidad de escritor ("Antes que a ser buen poeta" *ib.*).

Clarín respondió a la epístola de Manuel del Palacio, con otra epístola *A 0.50 poeta: epístola en versos malos con notas en prosa clara*, que obtuvo gran recepción. Toda España habló de Manuel del Palacio como el "medio poeta" y fue motivo de muchas tertulias. Esta circunstancia podría explicar que, aún siendo Manuel del Palacio uno de los principales poetas y prosistas satíricos de la segunda mitad del

100

siglo XIX (llegará a ser académico de la Lengua Española en 1892), haya en el poema una total ausencia de "autobiografía", dado que el autor, como hemos comentado, no nombra ninguna de sus obras, aún teniendo, a la altura de esta "Autobiografía" 1887, mucha andadura literaria.

En este poema Manuel de Palacio antepone honor y estimación a gloria y fortuna ("[...] ya que no gloria y fortuna/honores y estimación" 15). La intención del poeta es la de esbozar un autorretrato en ochenta versos agrupados en veinte redondillas (octosílabos). Por consiguiente, el texto carece de profundidad narrativa, de retrospección. Aflora en él un deseo de normalización al querer ofrecernos una vida equiparable a la de cualquier otro.

En este autorretrato no hay voluntad "idealizadora" sino una asunción de sí mismo "serena" y "tangible", lo que hace que el tono se normalice y no sea jocoso, que sería lo propio en este tipo de autores festivos. Hay por parte del poeta una clara voluntad en ser comedido. De otra forma, no se entiende que, siendo un escritor tan popular e importante, en su autobiografía no dé noticia de lo que había escrito hasta el momento, 1887. Su producción literaria, sus logros y reconocimientos, ya son más que evidentes.

En una de las réplicas a los ataques de Clarín, Manuel del Palacio (1889) dice ("a él no le cuesta mucho trabajo callar y a mí no me cuesta ninguno escribir"), si a esto añadimos ("mis obras dirán quien soy" 56) es como si el poeta sugiriera que el tiempo le iba a dar la razón. Es obvio, los textos y la crítica así lo demuestran, que tras el ataque frontal de Clarín, hay una posterior respuesta de Manuel del Palacio, pero también es cierto que después ya no quiere "entrar más al trapo" haciéndose así con el control de la situación, sin ya sentirse intimidado o tentado por el duelo literario sugerido por Clarín.

En definitiva, vemos como un episodio que impactó al escritor ha provocado la gran evasiva del poema que consiste en ocultar la parte de su "Autobiografía" correspondiente a la "memoria profesional". Un hecho insólito con respecto al resto de escritores del corpus.

3.6.3. Jackson Veyán, José (Cádiz 1852-Madrid 1935).

De nativitate mea. Escrita en prosa. [Anexo, p. 49]

De nativitate mea "Apuntes biográficos recogidos por el propio cosechero" viene a ser, como indica el subtítulo, un "Apunte biográfico" que se estructura en torno a los tópicos de siempre: nacimiento, familia, estudios, profesión y autobibliografía. Todo ello en un tono humorístico, acompañado de un autorretrato que toma presencia en el texto a través de breves y complementarias interpolaciones y cuya prosopografía resulta ser una caricatura de sí mismo:

Hubo un Jackson, general norte americano [...] pero no me tengo por descendiente suyo. Me resisto a creer que un *Presidente* haya venido tan a menos. En mi masa *sanguínea* hay de todo, como en botica [...]. Y nada, sin esperanza de ascender. Los que están delante de mí no tienen la menor intención de morirse [...]. Ha habido inundaciones y terremotos [...] dos cóleras [...] los telegrafistas [...]. No hay calamidad que nos mate. De no venir otro diluvio [...] no paso de *oficial primero* toda mi vida [...]. No he sido nunca agraciado [...] mi *nota saliente*, son unas narices que no me merezco [...]. No puedo ver mis obras entre bastidores, porque asoma la nariz antes que llamen al autor [...]. Mi temperamento es nervioso [...] soy prudente (22-24, 26-27).

Estos "Apuntes biográficos" ofrecen, sobre todo, un retazo sobre la formación intelectual y profesional:

A los diez años empecé con el latín [...] se acordó el hacerme boticario [...]. Este insulto a mi *vena poética*, sublevó todas mis aptitudes literarias [...]. Con tales triunfos ya no podía ser boticario [...]. Se anunció una convocatoria para telégrafos [...] el año 71

conseguí hacerme del cuerpo, entrando como oficial segundo (21-22).

Una vez sentadas las bases de la formación académica y las circunstancias que llevaron al autobiografiado a ser escritor –afición que heredó de su padre, Eduardo Jackson Cortés, autor teatral, con quien colaboró aunque la mayoría de sus obras las escribió solo– procede a cumplimentar su autobibliografía con la característica historia de sus libros:

[...] di a luz una robusta comedia [...] con extraordinario éxito [...]. La titulaba *Guerra a las mujeres* [...] la segunda parte [...] *Guerra a los hombres* [...] *El Correo de la Moda*, *El Mundo Cómico* y *El Periódico para todos* [...]. En mi larga vida literaria he escrito de todo. Revistas políticas, como *Los Matadores*, *Circo nacional* y *Manicomio político*. Comedias en uno y dos actos [...] *Herir en el corazón*, *Dos para dos*, *Juan González*, *La mano de gato*, *La jaula abierta* y *Prueba de amor*. Tuve mis pujos dramáticos [...] *Una limosna por Dios*, *Hijo de viuda* y *Vida por vida* [...]. A mí me estaban reservados los triunfos de lo cómico [...] *Toros de puntas*, *Chateau Margaux*³¹, *Los baturros*, *Bola 30*, *Al agua patos* y *Los zangolotinos* [...] (21-25).

La autobibliografía queda respaldada por el reconocimiento social a través de diversas condecoraciones (“Por un *trabajo poético* me concedieron [...] la Cruz de Isabel la Católica [...] he sido premiado en varios certámenes públicos, y tengo mi *coronita de plata* y *mi lira* correspondiente” 23,27). Sería la parte del currículum concerniente a las titulaciones. A esto habría que añadir la plaza de telegrafista.

Pero hay un talante jactancioso en lo que al tema de la fama y el dinero se refiere. Un goteo constante acerca del dinero que se ha ganado, las condecoraciones, el éxito que se ha obtenido... El tono festivo queda impregnado de un matiz aparentemente vanidoso propio de un escritor burgués, procedente de clase humilde (“Nací humildemente [...] sin pompa ni ruido” 18) que asciende socialmente

³¹ Música de Fernández Caballero. Estrenada en 1887 y *La espada de honor*, con música de Guillermo Cereceda, estrenada en el Teatro del Príncipe Alfonso en 1892, que se mantuvo muchos meses en el cartel.

por medio del trabajo, del dinero y alcanza el reconocimiento social (“A mí me estaban reservados los triunfos de lo cómico [...]. La verdad es, que como autor cómico, hay muy poquitos que me aventajen” 25). Pero toda esa veta presuntuosa no es tal ya que queda matizada desde el comienzo de la autobiografía por el propio autor (“Nací [...] humildemente [...] como nacen los hombres de talento que desprecian las vanidades del mundo” 18). Por consiguiente, más que de vanidad, deberíamos hablar de beligerancia ante las adversidades, de un espíritu emprendedor y perseverante ante el mundo que busca su espacio para finalmente obtener el bienestar. Estos “Apuntes biográficos recogidos por el propio cosechero” muestran la *autocongratulación* de todos esos logros.

El ascenso social es más que evidente. El joven que estaba destinado a ser boticario (“[...] en consejo de familia [...] se acordó hacerme boticario” 21) gana una plaza de telegrafista (“[...] estudié *como un animal* [...] conseguí hacerme del cuerpo, entrando como oficial segundo” 21-22), consigue hacerse escritor afamado –sobre todo por sus zarzuelas que le llevaron al éxito– y bien remunerado (“[...] títulos que no desaparecen del cartel hace mucho tiempo [...] permitiéndome cobrar trimestres de seis y siete mil pesetas” 25) y logra ser (“Director general de Comunicaciones de Arganda” 28).

La fama de Jackson Veyán se acrecentó cuando empezó a escribir zarzuelas, piezas cómico-líricas, a las que pusieron música los más afamados compositores de la época. En la década entre 1885 y 1895 varios teatros de Madrid representaron diferentes obras suyas. El *Diccionario enciclopédico Hispano-Americano* (1892) comenta que Jackson “[...] *ha dado al teatro más de 100 obras dramáticas y cómicas que hoy le producen de 8 a 10.000 pesetas por trimestre*” cifra muy elevada frente a su sueldo anual de telegrafista (Oficial segundo) 3.000 pesetas.

Estamos ante un perfil de *triunfador* cuyo antecedente más inmediato es la *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres y Villarroel* (1743) donde por vez primera un hombre de clase media se considera importante:

Pudiera ser rico con mis ahorros; pero siempre andan iguales los gastos y las ganancias: He derramado entre mis amigos, parientes, enemigos y petardistas más de cuarenta mil ducados... En veinte años de escritor he percibido más de dos mil ducados cada año, y todo lo he repartido, sin tener a la hora en que esto escribo más repuesto que algunos veinte doblones, que guarda mi madre, que ha sido siempre la tesorera y repartidora de mis trabajos y caudales. Si algún envidiosillo o mal contento de mis fortunas le parece mentira o exageración esta ganancia, véngase a mí que le mostraré las cuentas de Juan de Moya y las de los demás librereros; que todavía existen ellas, y vivo yo y mis administradores [...] Vivo, sin pagar alquileres, la casa más grande y más magnífica de esta ciudad, que es el palacio todo de Monterrey, propio del excelentísimo señor duque de Alba, mi señor (*Vida*:102, 292).

Vemos en estas páginas a Jackson Veyán como arquetipo humano que muestra afán de superación (“[...] en diez u ocho años de servicios he tenido un ascenso de dos mil reales” 22), busca constantemente la prosperidad, labrarse un porvenir (“[...] electrizada mi médula espinal con la perspectiva de seis mil realitos anuales” 22) para, finalmente, alcanzar estabilidad y bienestar.

También existe otra autobiografía en verso, serventesios dodecasílabos, titulada *Servidor de ustedes* publicada en el periódico *El Liberal* el viernes 09-III-1894. En el momento de esta publicación tiene cuarenta años. En realidad, es una versión de la que acabamos de analizar que apenas aporta datos (“[...] me casé dos veces: tuve once chiquillos/y me viven ocho que se pueden ver” *El Liberal*, 1894: 53-54). No hay ahondamiento en la vida privada. No explica nada de su primera mujer ni las circunstancias que llevaron a la muerte a tres de sus hijos. La falta de patetismo y el dejar al margen la memoria personal permiten mantener el tono festivo. Ha suprimido toda la historia de sus libros, su memoria profesional como escritor ha

desaparecido por completo. Tan solo hay alguna consideración general ("Compongo juguetes, hilvano zarzuelas [...] hago seguidillas y hago cantinelas" 73, 75).

Se ha seguido la estructura de la primera autobiografía suprimiendo muchos detalles, sobre todo, en lo que se refiere a la autobiografía o al mundo editorial. Hacia la mitad del texto se centra en la etopeya (retrato del ente moral). Finalmente, esboza una breve prosopografía en un verso ("Soy bajo de cuerpo y feo de cara/pero mi familia me encuentra *tal cual*" 83-84).

Concluimos que *Servidor de ustedes* es una versión de la primera autobiografía *De nativitate mea* cuya reelaboración ha originado un nuevo texto, muy reducido con respecto al anterior, que ha derivado en un *resumen autobiográfico*.

El tono festivo se mantiene –porque esta autobiografía en verso va destinada a la sección "Autores Cómicos" del periódico *El Liberal* y el festejo de los logros se serena, ofreciendo una imagen de escritor burgués más comedida.

En realidad, su éxito fue menguando, hasta el punto de que al llegar a la edad de su jubilación, en 1917, estaba arruinado. En esta autobiografía ya se apuntan dificultades económicas. Esta circunstancia cauteriza la autocongratulación. No aparecen en la *autobiografía*, los premios, las ganancias se reducen a un verso ("El noventa y cuatro ya tengo diez mil" 52), cuando en la anterior aparecían por doquier. El perfil de triunfador cede en favor del hombre desencantado que intenta sobrevivir:

[...] si yo no tuviera más que mi destino/como con la paga no hay para empezar [...] gracias a que tengo una lira rota [...] me pagan con creces mi pobre canción [...] Compongo juguetes, hilvano zarzuelas [...] así, a duras penas, consigo vivir (65-66, 69, 72-74).

Se ha pasado del *autoensalzamiento* del primer texto, de las ganas de autobiografiarse, al *autoempequeñecimiento* final (“¿Qué soy un cualquiera... Pues éste soy yo” 88). La caída del propio *ego* genera un menor rendimiento literario reflejado tanto en la disminución de la memoria objetiva, que atañe al personaje público, como en la memoria íntima: la gran ausente.

3.6.4. Tomás Salvany, Juan (Valls 1844-Madrid 1911). *Mi estampa* (Autobiografía) [Anexo, p. 57]

Sabemos que se estableció en Madrid en 1874 porque el propio autor nos dice que (“Hoy [...] Tres lustros llevo en la corte” 34). En consecuencia, podemos deducir que escribió esta autobiografía en 1889, a los 45 años. Los tópicos son los de siempre: nacimiento, infancia, escuela, instituto, vocación literaria... En general, este texto en verso, quintetos, y en tono festivo resulta ser muy esquemático por lo que lo podemos considerar un resumen autobiográfico. El autor lo ha titulado *Mi estampa* pero no ofrece una figura total de su persona.

En la primera estrofa se excusa como si hablar de sí mismo estuviera mal visto (“[...] la culpa intolerable de ocuparme de mí mismo” 3-4). Su intención es la de no contar nada íntimo de su vida (“[...] si a mi pesar hoy me abismo [en] ocuparme de mí mismo” 2-4) y se escuda en el característico autoempequeñecimiento (“Siendo yo tan deleznable” 5) y en que todo ha sido por complacer a un director insistente (“[...] del director el ruego/Me han cogido en esta trampa” 7-8).

Finalmente, todo desemboca en un breve apunte sobre sus tendencias políticas y los principales acontecimientos históricos. Es consecuente con lo que le “pide [...] dirección” que son “noticias históricas” (11-12):

Fui un revolucionario/De los de sana intención/Con ello, y mi inclinación/Para ser perdulario/Jamás faltóme ocasión/Mas la república vino/Cual si viniera el infierno/Y yo, con notable tino/Pedí un destino al gobierno/Huyendo de mi destino/Y porque veas el modo/de aprovechar la jornada/Aquel gobierno... ibobada!/Mandóme a Roma por todo/Y yo me vine... sin nada/Al fin cayeron los míos/Que todo cae en este mundo;/Mudé, pues, de desvaríos/Cantando versos baldíos/Con voz de bajo profundo/Y a pesar de esos reveses/Pasados años y meses/No hallándonos en mi tierra/Emprendí un viaje a Inglaterra/En busca de los ingleses (33-34).

En el terreno de la memoria objetiva solo nos dice "Mis dislates escribí/Varios libros publiqué" (32), aunque ya en 1867 había fundado en Barcelona el diario *El Tío Camueso* y colaborado en *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *La Revista Contemporánea*, *La Ilustración Española e hispanoamericana* y *La Renaixença*. Había traducido al castellano *Cleopatra* y poesías de su amigo Àngel Guimerà. Diversas obras teatrales *Armas, letras y faldas* (1872), *Bonifacio y Mártir de Amor* (1875), *No siempre las apariencias condenan* (1876); dos libros de poesías publicados entre (*Mis querellas* 1881, *Emociones* 1889); las novelas *Concepción* (1882) y *Un drama al vapor* (1888). Según puede apreciarse, ha obviado toda su autobiografía aún siendo un escritor de prestigio dedicado a la poesía lírica, al teatro, a la novela y, sobre todo, a la crítica literaria. Ha desviado el centro de interés hacia aspectos colaterales como relatar su resistencia a autobiografiarse o proceder a nombrar su lugar y fecha de nacimiento, que fue un niño menudo y astuto ("Tal pequeñez a mis padres [...] alarmaba [...]. La astucia no me dejaba/Medrar" 31) al que le costó abrirse camino ("Pero en las olas del mundo/me ahogo sin tón ni són" *ib.*), los primeros estudios, el Instituto ("De la escuela al Instituto/al fin hube de ascender [...]. Allí empecé a descollar" 31-32), una referencia histórica ("Más la república vino" 33), una estancia en Roma en la que desempeñó el cargo de tesorero interventor de la Obra de Santiago y Montserrat ("Pedí un destino al gobierno [...] mandóme a Roma" *ib.*), otro a Inglaterra ("Emprendí un viaje a Inglaterra" *ib.*). Pero en ningún

108

momento cede a mostrar aspectos de su vida privada ni pública. A lo sumo nos refiere sus tendencias políticas ("fui un revolucionario [...]. Al fin cayeron los míos" *ib.*); pero sin ahondar ni justificar nada. Debemos entender que esa parcela queda eclipsada por la figura del padre, el republicano Josep Tomás Salvany (1839-1905), un personaje relevante del panorama político muy ligado a Emilio Castelar. Pasó por la Diputación de Barcelona y las Cortes Españolas como diputado y senador en diversas legislaturas. Se relacionó con el Fomento de producción Nacional y el Congreso Mercantil de 1892. Sus obras escritas son, sobre todo, de tema económico y político.

En este esbozo autobiográfico hay una voluntad constante de no querer autobiografiarse. El gran reto de hablar de sí mismo, sin hablar de sí mismo, se consigue gracias a una sucesión cronológica de circunstancias comunes que redundan en los tópicos de siempre pero totalmente *fossilizados*, vacíos de contenido. ¿Qué sentido tiene ofrecer datos como la fecha y lugar de nacimiento, la escuela, el instituto... desprovistos de experiencias vitales? Sin duda, avanzar en una *narración lineal sin perspectiva*, con una cronología mínima, del nacimiento al momento actual, a modo de esqueleto fósil, sin pretender ahondar ni en el tiempo, ni en el pasado, ni en la propia vida pública y personal.

3.6.5. Liern i Cerach, Rafael María (Valencia 1832-Madrid 1897). *Servidor de ustedes* [Anexo, p. 62]

Según la cronología descrita en el texto no pudo escribir su autobiografía con anterioridad al 29 de mayo de 1887, fecha en la que concluyen los hechos que nos ha relatado ("[...] volví a la corte el 29 de Mayo de 1887" 46).

Inicia el texto dirigiéndose a D. Manuel Torres Orive. Insiste en que muy a su pesar la escribe para complacer al editor ("[...] con que

te empeñas en tener datos biográficos [...] de mi personalidad [...]. Tres cartas me has escrito a propósito de tu pretensión [...] este artículo impuesto por la tiranía de tu amistad afectuosa" 35-36, 46).

Se refiere a su autobiografía como "datos biográficos [...] trazos a la ligera, para bosquejar la caricatura de mi vida" (35-36). Con tal concepción solo puede esperarse un texto próximo al resumen autobiográfico.

Tras ese preámbulo empieza a relatarnos a modo de cronista su vida encuadrada en la historia. Se confiesa liberal como su padre ("Mi padre era liberal y yo también" 38) y matiza además que progresista ("[...] *progresistas y moderados*. Mi padre se quedó con los segundos" 38). Se impregna de esas ideas políticas desde muy pequeño:

De la calle de la Parra conservo grandes recuerdos. Presencia cosas la niñez que jamás se olvidan [...]. En aquella calle vivían ardientes liberales, que celebraban los triunfos del ejército isabelino. *El ataque y toma de Tales*, produjo en mi calle una fiesta que nunca se ha borrado de mi imaginación" (37-38).

Como puede apreciarse vivió una hora de España muy convulsa que le llevó a forjarse un perfil político con tan solo ocho años de edad ("[...] no tener ideas políticas *ya formadas* en el año 40, es decir a los ocho años, no era posible en aquella época" 38). Su vida transcurre entre liberales:

"Nací en Valencia [...]. Aún vivía Fernando VII [...] pero [...] andaba afilando la guadaña para segar el pescuezo de aquel rey, cuya muerte había de producir la sangrienta guerra civil, que afrentó a España durante siete años. Cuando en el Centro y en el Norte, empezaron a tiros isabelinos y carlistas [...] ¡Valientes cuidados me daban a mí Cabrera, Zumalacárregui, Espartero y O'Donnell! [...] Narváez y Schelly se pronunciaron en Valencia [...] prepararon la jornada de Torrejón de Ardoz, que dio el triunfo de los moderados hasta el 54" (36-37, 39).

No ofrece datos sobre la figura materna que se reduce a las siguientes palabras "Mi madre fue una santa" (37), sin embargo, la

presencia del padre tiene más peso en el texto. Según hemos visto era un hombre liberal-moderado, ("secretario del Ayuntamiento" 39) que "tenía [...] mucho contacto con el Gobierno civil" (*ib.*). Todo un modelo a respetar:

No quiero hablar de mis padres, sin declarar que me enorgullezco de ellos [...]. Mi padre un hombre muy honrado y muy inteligente [...] era todo pundonor, y un *suspense* de su hijo hubiérale herido profundamente [...] hice en Madrid—muy a pesar de mis padres— *la vie de bohémé* (37, 42, 45).

Su padre le había presentado a Miguel Camacho³², un liberal que determinó las ideas políticas de Liern ("[...] influyó decisivamente en mis ideas, y si no de modo activo, mi espíritu y mi afecto estuvieron siempre al lado de los liberales" 39).

Toda esa fermentación liberal que percibe desde pequeño permanece solo en un plano teórico ("Conocí, sin embargo, que la política no era mi fuerte, y con efecto jamás la he cultivado" *ib.*). En este sentido, Liern actúa como un memorialista que, si bien no ha tomado parte en los hechos, sí que quiere relatarnos que ha sido testigo de ellos y además ofrecernos su particular visión: la de un liberal progresista.

Una vez ha concluido que no ha tomado forma activa en política y ha dejado sentadas las bases histórico-políticas en las que discurrió su vida, procede a relatar su fase de estudiante y a esbozar su currículum ("El año cuarenta y tres estudiaba yo latín [...] estudié filosofía en la Universidad de Valencia [...] cursé los *siete años de leyes*, dispuestos por el gobierno" 39, 40).

³² Miguel Antonio Camacho (¿-Valencia, 1843). Jefe político de Valencia (1842-43). Durante su gobierno intentó pacificar las disputas entre progresistas y demócratas. Al producirse el levantamiento contra Espartero intentó sofocarlo, pero murió en una avalancha popular.
[http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0013731].

Cuenta algunas anécdotas de su etapa de estudiante, nombra a sus compañeros ("Castelar, Ruiz Zorrilla [...] Luis de Eguilaz y Rafael García Santisteban" 41) y hace referencia a una de sus obras ("[...] estrené en Madrid *La Almoneda del Diablo* (14 de Febrero de 1863)" 41). Obra que sin duda quiere resaltar ya que es la única a la que hace referencia. Ciertamente, entre 1887 y 1890, había escrito piezas cómicas cortas: *De femater a lacaio* (1858), *Les eleccions d'un poblet* (1859), entre otras. En castellano una comedia de magia, *La almoneda del diablo* (1862). Además, redactó y publicó un periódico satírico en catalán "El Saltamartí" (1860-61). Hacia el final de la autobiografía nos dice ("He dirigido todos los teatros de Madrid, desde el Retiro hasta el Real" 46).

De su vida laboral, no literaria, comenta que en el año 52 le proporcionaron "un puesto modestísimo en el Ministerio de la Gobernación" (44). Tras pasar unos años (1855-57) de vida bohemia en Madrid conoce a "Narciso Serra, Manuel del Palacio, Luis Rivera, Eusebio Blasco y tantos otros" (45), un grupo de autores dramáticos, festivos... Manuel del Palacio forma parte también de esta antología de autobiografías de escritores festivos que estamos analizando, Eusebio Blasco la publicó en "El Liberal"... En el 57 entra "en las oficinas de los ferrocarriles de Almansa a Valencia y Tarragona" (45), hasta septiembre del 68. Año que se traslada a Madrid. En el 81 regresa a Valencia y en 1882 acepta "una plaza de secretario general de la Sociedad de los ferrocarriles de Cuenca a Valencia y Teruel" (*Íbid.*). Finalmente, "cascado y viejo" (46), regresa a la corte "el 29 de mayo de 1887" (*ib.*) para "emprender de nuevo *La calle de amargura* de la vida teatral hasta que Dios quiera" (*ib.*).

Esta autobiografía es en gran parte una memoria testimonial. Quiere mostrarnos aspectos de la memoria objetiva común a muchos escritores e intelectuales del XIX: hombres de leyes, que trabajan en la administración pública y defienden una determinada ideología, ya

112

sea desde el marco teórico o práctico. Pero por otra parte también aflora el escritor y autor teatral pero sin *autoespejarse*. No desarrolla su autobiografía, es inexistente en estas páginas, a pesar de ser autor de más de trescientas obras, la mayoría y más importantes en castellano, en el texto siempre se mantiene el carácter general de las cosas y apenas se da paso al individuo, a la memoria íntima. El resumen autobiográfico es el catalizador del texto. Se presenta como director teatral, sin entrar en detalles pero apuntando que dirigió todos los teatros de Madrid, desde el Retiro hasta el Real, la Zarzuela... Finalmente, queda el perfil de un hombre que nos ha mostrado una memoria pública que es en gran parte la memoria histórica de una hora de España: reinado de Isabel II (1833-1868), vivida desde el prisma de un liberal que permanece en Valencia hasta la Revolución del 68 ("septiembre del 68 [...] un acontecimiento que decidió de mi felicidad me apartó de Valencia" 45), fecha en la que se traslada a Madrid. Observamos en el texto a un individuo que vierte los recuerdos como un *historiador* que ha sido testigo de ellos, dando su punto de vista en los hechos pero sin erguirse como personalidad cediendo el paso a un tipo de datos que son comunes a muchos escritores decimonónicos de la Restauración. Él forma parte de ese tópico y no pretende destacar como individuo sino formar parte de ese grupo social que comparte sus mismos *mores* de vida. Digamos que el eje individual merma en favor del histórico-social proyectado desde el filtro del resumen autobiográfico. Recordemos, una vez más, las palabras con las cuales el autor nos revela lo que nos va a ofrecer ("[...] datos biográficos [...]. Allá van pues cuatro trazos a la ligera" 35-36). El autoempequeñecimiento de Narciso conlleva la búsqueda, la complementación, con un grupo social afín porque, en definitiva, cada individuo "se encuentra perteneciendo a un grupo que posee su propio código moral" (Aranguren, 1991:59).

Es así, contextualizando e inscribiendo el yo dentro del grupo al que pertenece cuando la vida del escritor, director teatral, hombre de

letras, adquiere consistencia y sentido. Liern deja de lado su vida privada para presentarnos una autobiografía pública que se asemeja a la de otros escritores condiscípulos suyos sin ahondar en su propia circunstancia personal:

Eran condiscípulos míos [...] Castelar, Ruiz Zorrilla, el malogrado Luis de Eguilaz y Rafael García Santisteban [...]. Los cuatro presenciamos el triunfo alcanzado por Luis en *Variedades* la noche del estreno de *Verdades amargas* [...]. Luis y Rafael, fueron los primeros en abrazarme cuando estrené en Madrid *La Alameda del diablo* [...] y Eguilaz y yo dimos la enhorabuena a Santisteban por el éxito que obtuvo su *Robinson* (41).

3.6.6. Pérez Gómez-Nieva, Alfonso (Madrid 1859- Badajoz 1931). *Ego sum* [Anexo, p. 74]

Firma sus obras como Alfonso Pérez Nieva. *Ego sum* va dirigida a Sanmartín y Aguirre, otro de los autores que conforman esta *Antología* y del que nos ocuparemos, respetando el orden, al final de la misma.

Insiste en que es una "autobiografía pedida" (48) que responde a la solicitud del editor ("allá va [...] puesto que usted se empeña" *ib.*).

Sitúa el discurso en lo que considera el centro de interés: la vida como escritor ("Mi afición a escribir es antiquísima" *ib.*). Todo se desarrolla como si se tratara de cumplimentar un currículum profesional, un inventario. Relata los estudios básicos y sus primeros modelos literarios ("*El diablo en palacio* y *El peluquero del rey*, mis modelos favoritos [...] obtuve el título de bachiller" 49). Como tantos otros escritores de la época, se preparó para ingresar en el cuerpo del Estado Mayor del ejército pero "en vez de estudiar problemas hacía versos, y el cuerpo del Estado Mayor perdió por suerte suya un oficial tan condiscípulo" (*ib.*).

Tras contarnos su afición a escribir establece lo que él llama un "segundo periodo literario" (*ib.*), donde "la prosa cedió el puesto a la poesía" (*ib.*) y su objetivo es ingresar en el gremio de escritores y figurar entre los autores reconocidos. Es en ese momento cuando el autobiografiado está reconociendo que necesita compartir su código moral con un grupo social afín para salir de la anonimidad. Asimismo, está demostrando algo característico de los textos autobiográficos su voluntad de erigir su personalidad en su caso avocada exclusivamente al mundo de las letras y al ente público que representa como escritor ("[...] me acometió la fiebre de la publicidad. Mis ilusiones cifráronse ahora en figurar en las listas de colaboración de *Revistas*, entre los nombres de los autores más conocidos" *ib.*).

Acto seguido, hace un breve comentario sobre Campoamor ("En lo que no caí nunca [...] fue en imitar a Campoamor [...] a los veinte años me parecía inocente el insigne creador de las doloras" 50). Nombra al que había sido su maestro de literatura ("D. Manuel de la Revilla³³" *ib.*). Sus estudios universitarios ("Filosofía y letras y Derecho [...] me licencié en la primera sin concluir la segunda" *ib.*). Sus colaboraciones en periódicos sin nombrarlos porque "sería larguísima tarea" (*ib.*) y sus obras:

[...] he aquí mis obras: *El Valle de lágrimas*, idilio en verso [...] *Cancionero inédito del siglo XV* [...] *El año* (semblanzas de los meses) [...] *Historias callejeras* (novelas cortas) [...] *Esperanza y Caridad*; *La última lucha*, y *El alma dormida* (novelas): esta última reciente (51).

³³ Manuel de la Revilla (Madrid, 1846-El Escorial, Madrid 1881). Escritor y crítico español. Fundador de la revista *El Amigo del Pueblo*, polemizó, a menudo de forma virulenta, con «Clarín», Menéndez y Pelayo y Pardo Bazán. Expuso sus ideas estéticas, entre otras obras, en *Principios de literatura general* (1872) y en *La filosofía española* (1876). Es autor también de un poemario (*Dudas y tristezas*, 1875) y de traducciones de Descartes.

[<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/revilla.htm>].

Observando la cronología de las obras descritas aproximamos la fecha de esta autobiografía hacia 1889 fecha de *El alma dormida*, novela, en palabras del autor, "recientita".

Es consciente de los avatares de la crítica literaria ("[...] alabanzas y palos" 51) y de que ya se ha consolidado como escritor ("[...] no se muerde a un autor hasta que comienza a hacer sombra [...] a lo menos hago yo ya la de un quitasol" *ib.*).

Concluye su currículum y también la autobiografía anotando que además tiene una "vida periodística, de oficinista y profesor privado" (*ib.*) y que figura como miembro de la "Academia Gaditana de ciencias y artes" (*ib.*).

El "autobiografiado" (52) se ha concentrado en relatar su vida de escritor y desplegar su autobibliografía ("[...] queda hecho el extracto de mi hoja de servicios de literato" 51).

3.6.7. Navarro y Mediano, Calixto Clemente (Zaragoza 1847-Madrid 1900³⁴). *Yo* (Calixto Navarro) [Anexo, p. 80]

Nos dice "tengo 42 años, con vistas a 43" (53). Dado que nació "en Zaragoza, el 23 de Noviembre de 1847" (*ib.*), podemos concluir, que la escribió en 1889.

Está narrada en un tono humorístico con el que se pretende mantener el contacto con el lector, es decir, cumple con la función fática del lenguaje ("Haré gracia a mi lector, sin pretensión de gracioso" 54).

Sigue los patrones del género "Yo nací..." Recurre a la técnica del autoempequeñecimiento:

³⁴ Según la "La Ilustración Española y Americana" muere el dos de febrero (8-II-1900, 71, nº V).

[...] me llamo Calixto Clemente Navarro y Mediano [...]. El que empieza siendo *Mediano*, difícilmente llega a *bueno*: hay que desistir de lo de *notable*, y borrar del diccionario el calificativo de *sobresaliente*. Yo nací mediano, y así he seguido, o para decir verdad, yo creo que he bajado de categoría (54-54).

Mantiene la estructura tópica: la familia, el colegio, los estudios, y la vocación de escritor. Una vez anclado en el mundo literario focaliza el discurso en el que es su principal centro de interés: el teatro. Funda una sociedad de aficionados:

[...] establecimos un teatro dominguero, donde pagábamos ocho cuartos semanales de cuota fija [...] ante la asombrada y benévola vista de nuestras familias, que encantadas nos aplaudían a rabiar, y cosían a destajo dalmáticas de percalina encarnada, ropillas de percalina amarilla y tabardos de percalina azul [...] Las decoraciones de papel y caña; el tablado de incorrecto empedrado, y los asientos de tablonos irregulares, enardecían nuestras aptitudes dramáticas, llevándonos a hacer todo género de barbaridades artísticas (56-57).

También ejerce de actor "cómico en los teatros de la Yedra, las Musas, las Aguas y el Liceo Piquer" (59) pero decide que "era preferible hacerse acreedor [...] escribiendo" (60). Sus primeras obras importantes se estrenan en "El café Cervantes [...] el del Fénix [...] y [...] el teatro del Recreo" (*ib.*).

Calixto Navarro conoció su primer fracaso en el Teatro Apolo; al cabo de unos días en la Alhambra, y en este mismo teatro, a los quince días, obtuvo un fracaso absoluto ("En Apolo me dieron el primer recorrido [...] a los pocos días me dieron en la Alhambra el segundo [...] y no transcurrieron quince días, en el mismo teatro fui víctima de la tercera catástrofe" 61).

Cuanto menos, tuvo que reflexionar sobre qué fue lo que ocasionó esos tres fracasos a los que hemos hecho referencia. Sin duda, este suceso tuvo que ocasionarle cierta angustia e inseguridad:

Yo llegué a creerme invulnerable.
No me gritaban nunca.
Pero ¡ay! todo Aquiles tiene su talón.

[...] La venganza del público empezó, y yo me *achiqué* de una manera pasmosa.

Ya no veía más que descalabros por todas partes: la palabra más inocente me parecía *penable*, y cada murmullo me resultaba un *meneo* (60-61).

Tras hacernos partícipes de su fracaso, nos presenta un inventario con sus obras dramáticas ("Ahí va la lista de cuanto llevo escrito y representado" *ib.*) porque necesita demostrar que "con y sin éxito" (*ib.*) sigue siendo un escritor que puede vivir de su pluma. Según su propio inventario, en 1889, fecha de redacción de esta autobiografía, había "escrito y representado" (*ib.*) 153 comedias y zarzuelas en un acto, en dos actos 27 y en tres o más actos 13. Lógicamente, lo de considerarse un hombre "mediano" al inicio del texto –teniendo a los 42 años en su haber 193 obras dramáticas "escritas y estrenadas" de las que "Hubo día de tres estrenos y meses de once" (60)– parece responder al tópico de la falsa modestia ya que en realidad tuvo gran éxito y así lo expresa tras relatar su autobibliografía teatral ("¿Verdad que es mucho para que pueda ser ni medio regular?" 64). Su técnica consiste en "darse de menos" para acabar "dándose de más" al demostrar, independientemente de que haya tenido algún fracaso ocasional –algo muy propio del mundo del teatro ("[...] haber sido empresario con desdicha por dos veces, en *Novedades y Recoletos*" (65) –que en el fondo, su copiosa producción literaria ha interesado a editores, empresarios y público. Podemos entender esta autobiografía como una justificación de su valía como autor pero también como el testimonio de un escritor que pretende vivir de su arte:

[...] he vendido todas mis obras y pienso seguir venciendo las sucesivas si Dios no lo remedia; ustedes manden, y colorín colorado este cuento se ha acabado (65).

Como cierre a su texto nos ofrece algunos datos sueltos sobre su vida personal sin abordar la infranqueable memoria íntima ("[...] me casé en 1875, fui padre en el 77: reincidí el 79 y tuve la inmensa

desgracia de perder a mi madre en el 86. Rodeado de mi padre, mi mujer y mis dos hijos, vivo como puedo" (*ib.*).

3.6.8. Sanmartín i Aguirre, Josep Francesc (Valencia 1848-Madrid 1901). *Servidor de ustedes* [Anexo, p. 93]

Se dirige a Torres Orive. Centra el texto dando cuenta de su vida profesional ("[...] fui modestamente director de periódico [...] en el periódico posibilista *El Universo* [...] era redactor jefe" 69). También obtuvo un puesto de secretario en el Ayuntamiento de Valencia donde permaneció "dos años" (72) y en su tiempo libre se dedicó a escribir y empezó a vivir de su arte ("Tenía la mayor parte del tiempo libre para escribir artículos, versos y novelas, que publicaba en todas las ilustraciones y Revistas de España, que acostumbraban pagar esta clase de trabajos literarios" 71-72).

Como autor festivo "escribía artículos y sátiras en valenciano vulgar para el periódico festivo *La Traca* del cual era [...] uno de los más asiduos redactores" (72). Durante ese tiempo en el que trabajó como secretario del Ayuntamiento escribió el artículo *El concejal perpetuo*, publicado en *La Ilustración ibérica*, en el cual "condenaba la reelección de los concejales, por creerla perjudicial para los intereses del municipio" (*ib.*). A esta altura de su autobiografía es consciente de que todavía no ha establecido sus orígenes literarios ("Pero a todo esto, -dirán los lectores- todavía no nos ha dicho usted nada de los principios de su vida literaria. ¿Qué le hemos de hacer? ¡Cosas más!" *ib.*).

De su autobibliografía hace referencia a un soneto que escribió de niño dedicado "*Al ejército español*, con motivo de la guerra de África" (73) y que logró "ver impreso" (*ib.*). Sus modelos fueron Arolas y Zorrilla a quienes imita ("[...] procuré imitar algunas composiciones que vieron la luz pública [...] en un tomo, que titulé *Baladas y Cantares*" 74). Este último es su primer libro de poesía del

que no proporciona la fecha pero es de 1870. Después escribe "*Camelias y Música celestial*" (*ib.*), en 1880 y 1882 respectivamente. Todas las obras citadas las considera "pecados mortales" (*ib.*) de su "juventud literaria" (*ib.*) y a sus composiciones teatrales de juventud no hace referencia alguna: *Por un pie... Tomasita, El desenlace esperado* y la zarzuela bufa *Una noche de aventuras*. Nos está ofreciendo una "historia de sus libros" sin fechas y limitada ("No imitaré a Alarcón, haciendo una detenida historia de mis libros" *ib.*) en la que ha obviado gran parte de su obra –incluso de la escrita en castellano–, que fundó en 1871, en Valencia junto con María de Fàbregues, la revista *El recreo de las familias*, además de los siguientes títulos:

- Un volumen de poesías festivas *Maremagnum* (1872),
- *El cesto de flores* (1871),
- *Flores y perlas* (1873),
- *Trigo y paja* (1874).

Obtuvo la Flor Natural en los Juegos Florales de Lo Rat Penat de 1899 y de ello deja constancia en el texto ("Era vísperas de los Juegos Florales de *Lo Rat-Penat*, y yo tenía el propósito de optar a uno de los premios [...] mi poesía lemosina *A la Verje* [...] alcanzó uno de los primeros premios" 76).

3.7. Autores cómicos. *Perfiles* sección publicada por *El Liberal* (1894)

De esta nómina de escritores agrupamos a los que presentan un autorretrato: Miguel Echegaray, Eduardo Navarro y Gonzalvo, Mariano Pina Domínguez, Salvador Rueda, Juan Pérez Zúñiga, Rafael María Liern, Emilio Sánchez Pastor, Francisco Flores García y Sinesio Delgado.

La primera noticia que nosotros encontramos sobre estos (Perfiles) procede del *Catálogo Comentado de la Autobiografía Española*:

[...] una larga serie titulada 'Autores cómicos(Perfiles)', que publicó el diario madrileño *El Liberal* desde el 2-III hasta el 18-IV-1894 [...] La serie comienza y termina sin aviso: he registrado los días anteriores al 2-III y los posteriores al 18-IV hasta llegar al 16-V y no he hallado más entregas [...] se trata de una publicación casi desconocida (tan solo Cejador [1972] reproduce fragmentos de los textos en la mayoría de las reseñas correspondientes a cada autor) (Durán López, 1997:31, 336).

En efecto, apunta Durán López "La serie comienza y termina sin aviso" pero cabe matizar que sí que se anuncia a los lectores el día 1/3/1894 ("Mañana inauguraremos esta nueva sección"), por tanto, se inicia el 2/III y termina ciertamente, sin ningún tipo de explicación, pero en lugar del 18-IV, el 16-IV:

RETRATOS Y SEMBLANZAS EN VERSO DE Vital Aza–Eusebio Blasco–Javier de Burgos–Sinesio Delgado–Miguel Echegaray–José Estremera–Francisco Flores García–Constantino Gil–José Jackson Veyán–Rafael María Liern–Tomás Luceño–Eduardo Navarro Gonzalvo–Eduardo de Palacio–Felipe Pérez y González–Juan Pérez de Zúñiga–Mariano Pina Domínguez–Miguel Ramos Carrión–Salvador Rueda–Emilio Sánchez Pastor–Eusebio Sierra–Ricardo de la Vega y otros.

Mañana inauguraremos esta nueva sección (*El Liberal*:I-III-1894).

Hemos revisado, a partir del 16-IV, el resto de días del año 1894 y la serie "Autores cómicos" (Perfiles) ya no vuelve a figurar. Pensamos que la sección se clausuró, sin previo aviso, el 16-IV de 1894. Llegamos a tal conclusión a partir de nuestro escudriño que ya no ha dado más resultados y por lo que se dice en *El Liberal* el 23-VI de 1910 ("El Liberal publicó en 1894 las autobiografías de los autores cómicos de mayor reputación"), a propósito de una reimpresión de la autobiografía –que envió en su día para que se publicase en esos perfiles cómicos de 1894, que venimos analizando– el recién fallecido

Ricardo de la Vega, a quien el propio periódico republicano, el 23-VI-1910, dedica unas cuantas columnas.

De los autores que anticipa *El Liberal* no tenemos constancia de que participara en la serie Eduardo de Palacio. Por otro lado, completan la lista: Gonzalo Cantó, Fiacro Yráyzoz, Miguel Matoses, Félix Limendoux, José López Silva, Carlos Frontaura, Ricardo Monasterio, Guillermo Perrín, Miguel de Palacios y Salvador María Granés.

Finalmente, queda reducida la serie a 30 escritores –29 autobiografías ya que Guillermo Perrín y Miguel de Palacios la escribieron conjuntamente– en su mayoría escritores teatrales y periodistas³⁵, así como, coautores en algunas obras³⁶. Muchos de ellos colaboraron en el *Madrid Cómico*, uno de los periódicos festivos más relevantes de la Restauración borbónica:

EL MADRID CÓMICO (1880-1912) fue uno de los más importantes semanarios de toda la historia de la prensa de humor española. Lo fundó Miguel Casañ. Contaba con ocho páginas y se vendía al precio de diez céntimos.

La impresión corría a cargo de M. G. Hernández y Antonio Marzo y la redacción se instaló en Concepción Jerónima, 10. Fueron sus colaboradores iniciales Constantino Gil, Ricardo de la Vega, Miguel

³⁵ Resumimos los géneros que cultivó cada escritor festivo: Constantino Gil, Ricardo de la Vega (dramaturgos y periodistas), Vital Aza (periodista, comediógrafo y poeta satírico), Juan Pérez Zúñiga (periodista y autor teatral), Juan Martínez Villergas (periodista, poeta festivo, autor teatral, novelista y crítico), Fiacro Yráyzoz (poeta, escritor de relatos cortos publicados en prensa, obras de teatro, zarzuelas), Salvador María Granés (periodista, prensa satírica), José Jackson (zarzuela, obras de teatro cortas, piezas cómico-líricas, comedias), Gonzalo Cantó (periodista y autor teatral: género chico, drama histórico y ópera), José López Silva (poeta satírico y sainetista), Ramón Franquelo (una novela, escritor de versos y prosas de ambiente andaluz, y sobre todo autor teatral), Carlos Frontaura (género dramático, zarzuela), Javier de Burgos (periodista, género melodramático), Eusebio Blasco (piezas cortas de teatro, artículos, crítico literario), Tomás Luceño (autor de comedias, zarzuelas y sainetes), Eusebio Sierra (periodista y autor teatral), José Estremera (zarzuela), Felipe Pérez y González (poeta, periodista y autor teatral), Ricardo Monasterio (periodista festivo, autor teatral de comedias), Guillermo Perrín y Miguel de Palacios (autores teatrales, género chico), Manuel Matoses (periodista y dramaturgo), Félix Limendoux (periodista y escritor de diversos géneros, novela, poesía y teatro) y Luis Esteso (actor y escritor de juguetes cómicos, sainetes y parodias).

³⁶ Entre las diversas colaboraciones destacamos: José López Silva y Ricardo de la Vega; Salvador María Granés, Miguel Ramos Carrión, Vital Aza y Eusebio Blasco; Eusebio Sierra, Salvador María Granés y José Jackson; Guillermo Perrín y Miguel de Palacios.

Ramos Carrión, Vital Aza, Navarro Gonzalvo, Pérez Zúñiga y Rodríguez Chaves.

Sus redactores tenían un salario de cincuenta pesetas. En 1881 se cerró el periódico pero uno de aquellos, Sinesio Delgado, se lo compró a Casañ por doscientas cincuenta pesetas (que le prestó Balbina Valverde, célebre actriz del Teatro Lara) y lo resucitó convirtiéndose en su nuevo director. Lo condujo con maestría, preocupándose desde la contabilidad a la maquetación. Contó con la inestimable colaboración gráfica de Eduardo Ramón "Cilla", y entre sus sucesivos colaboradores incorporaría a Luis Taboada, Leopoldo Alas "Clarín", Peña y Goñi, Eduardo Sáenz-Hermúa "Mecachis", Xaudaró, Ricardo Martín, Sancha, Rojas, Leal de la Cámara, Tovar, Fresno, Medina Vera y Juan Gris.

A lo largo de su existencia tocó los temas principales de la época: el teatro y los toros; y la política (aunque se empeñara en negarlo). Cultivó la parcela erótica desde el enfoque gráfico, las crónicas epigramáticas y la crítica social y de costumbres. Hacia final de siglo fue perdiendo su vertiente cómica para convertirse en revista literaria y de espectáculos. Se despidió Sinesio Delgado, siendo sustituido por breve tiempo por Ruiz de Velasco. Poco después será su director "Clarín" y con posterioridad traspasará la dirección a un joven Jacinto Benavente.

Pero cada día que pasa, pierde humor y apoyo del público. Y termina por echar el cierre definitivo en 1912. Vivió treinta y dos años. (www.ciberniz.com/madridcomico.htm).

Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico* desde 1881, nombra en sus *Memorias* a algunos de nuestros autores festivos, como Miguel Ramos Carrión, Constantino Gil, Ricardo de la Vega, Vital Aza y Juan Martínez Villergas:

[...] hablé con Vital Aza, Vega, Ramos Carrión, Constantino Gil, Chaves y Navarro Gonzalvo, mis antiguos compañeros, escribí solicitando su colaboración asidua a Eduardo de Palacio y Clarín, cuyas firmas no habían aparecido en el semanario hasta entonces y solicité alguna cosita de Campoamor, Martínez Villergas [...](José Manuel González Freire, 2006:18-21).

Además de los que ya cita Sinesio Delgado, podemos aportar más nombres de autores que participaron en el *Madrid Cómico*, como Juan Pérez Zúñiga, Fiacro Yráyzoz, María Granés, José Jackson, Gonzalo Cantó, José López Silva, Miguel de Palacios y Guillermo Perrín.

Estas autobiografías festivas fueron encargadas para formar parte de una serie llamada "Autores cómicos" (Perfiles). Por un lado,

debían entretener al público en un tono lúdico y por otro, ajustarse a los límites de la sección que requería además un “perfil”, es decir, *un conjunto de rasgos generales*.

La brevedad y el tono humorístico debieron de ser los requisitos fundamentales pautados por Don Miguel Moya³⁷, el editor.

A continuación pasamos a describir la serie “Autores Cómicos” (Perfiles) publicadas en Madrid por el periódico republicano *El Liberal* del 2-III al 16 IV de 1894. Según Durán López (1997:336) “La publicación es casi diaria [...] con un lapso en blanco entre la penúltima y la última (del 5 al 17-IV)”. Pero en realidad el espacio sin publicar va del jueves 5-IV al domingo 15-IV.

3.7.1. Blasco y Soler, Eusebio (Zaragoza 1844- Madrid 1903) [Anexo, p. 106]

El Liberal, viernes 02-III. La escribe cuando tiene cincuenta años. Son 52 estrofas de cuatro versos (208 versos). Hexasílabos (primero, segundo y cuarto) y dodecasílabo (tercero) con cesura. La rima es asonante en los pares. Las dos estrofas iniciales son introductorias. En la primera Blasco expresa algunos de los requisitos pautados por el editor para formar parte de la sección Autores cómicos ‘perfiles’ del *Liberal* (“Me piden recuerdos/me dicen que cante/mi nombre y mis hechos, mi vida y milagros/iVoy a confesarme!” 1-4) y la segunda sirve de introducción a la autobiografía (“Allá va la historia/corra por las calles/venga la vihuela, verán que aventuras/que voy a contarles” 5-8). El texto comienza en un tono festivo expresado en metros tradicionales.

³⁷ Miguel Moya. Madrid (1856), San Sebastián (1920). Periodista español. Diputado republicano, defendió la autonomía para Cuba y Puerto Rico. Colaboró con *El Imparcial* y dirigió *El Liberal* (1890-1906). Fue el primer presidente de la Asociación de la Prensa de Madrid.

Eusebio Blasco nació en Zaragoza en 1844 (“[...] era el cumpleaños/de la reina madre”³⁸) y era hijo de un arquitecto y de una aristócrata (“Nací en Zaragoza/y fueron mis padres/un hombre modesto y una dama noble” 9-12).

Su padre, un antiguo miliciano nacional enriquecido por el negocio inmobiliario, era arquitecto y quería que él siguiera sus mismos pasos (“Mi padre quería/que yo edificase/que él era arquitecto y al hijo pensaba/sus obras dejarle” 33-36). Empezó la carrera de arquitectura pero la dejó para dedicarse plenamente a la literatura. En su juventud el romanticismo era un valor en auge (“Pero yo soñaba/con letras y artes/iY hacerme soldado y andar por el mundo:/cruzar tierra y mares!” 37-40).

En esos años se relaciona con familias ilustres de ideología *conservadora* (“Mis primeros años/corrieron [...] en el noble seno de ilustres familias/y casas ducales [...] oía yo misa/rezaba la Salve” 41-44, 57-58) pero en su casa reinaba un ambiente *liberal* (“[...] y al volver a casa/iqué raro contraste!/tocaban al piano el Himno de Riego³⁹/manos liberales” 61-64).

Cuando tiene quince años de edad muere su padre (1859). Empieza su carrera periodística en Zaragoza en el semanario satírico *La Fritada* (1862). Publicó su primera obra en Zaragoza *Veladas de verano* (1861) y al año siguiente estrenó en el Teatro Principal, el 7

³⁸ Se refiere a María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878) madre de Isabel II de España. Blasco comenta que él nació “en el teatro, y en noche de gala”. Su madre se puso de parto la noche del día del “cumpleaños de la reina madre”, esto es, el 27 de abril. Por consiguiente, nació de madrugada el 28 de abril.

³⁹ *Himno de Riego*: marcha militar compuesta por José Melchor Gomis dedicada al Teniente Coronel Rafael de Riego. Fue el himno nacional oficioso durante el Trienio Liberal de 1820-1823 y oficial en la Segunda República. Durante la Primera Guerra Carlista era cantado por las tropas liberales, siendo prohibido durante la Década Ominosa de Fernando VII y parte del reinado de Isabel II. Riego fue un símbolo de los liberales de España durante el siglo XIX y principios del siglo XX, se alzó contra el absolutismo de Fernando VII en la localidad de Las Cabezas de San Juan, provincia de Sevilla (1 de enero, 1820) para instaurar un nuevo régimen constitucional que tendría como norma básica la Constitución de 1812, redactada ocho años antes por las cortes de Cádiz y popularmente conocida como *La Pepa*. [<http://clubrepublicano.org/HR.htm>].

de enero, *Vidas ajenas* (1862). Al cabo de cuatro años se traslada a la corte ("Muere el padre mío/quedo miserable/me encuentro a quince años con madre y hermanos" 69-71). Llega a Madrid a los diecinueve años con cartas de recomendación para el diario carlista *La Esperanza* pero el respaldo de Rivero y Castelar ("Apenas llegado/en la misma tarde/me ofrecen un puesto junto a los Riveros/y los Castelares" 77-80) lo reconducen a *La Iberia*, *La Democracia* y *Gil Blas*. Se dedica al teatro ("Asalto el teatro" 89) y a la poesía ("[...] inundo la España de coplas y versos/y alegres cantares" 95-96).

Nos ha referido la muerte del padre, cómo llega a Madrid y se introduce en el mundo literario. De repente, la autobiografía adquiere un tono patético, nostálgico, expresado desde el tópico del *ubi sunt* ("¡Ay! ¡Qué fue de aquellas/silenciosas tardes/en que allá en mi pueblo mi alma sentía dichas inefables" 97-100). A los ecos manriqueños se suma además el pesimismo y el desengaño barroco. Aflora así el Quevedo más metafísico: la fugacidad de las cosas y de la vida ("El hombre no es nada/su destino es aire" 101-102), la muerte ("¡Qué son las grandezas!/¡Polvo para el aire!/¡Si un soplo nos mata! ¡Si no hay más que un hoyo! [...] Si no somos nadie" 189-192), la confusión entre apariencia y realidad ("[...] la loca fortuna [...] le lleva y le trae" 103-104).

A continuación nos relata algunos acontecimientos históricos. Participa activamente en la rebelión de los sargentos del cuartel de San Ginés el 22 de junio de 1866:

Vino aquella *gorda*/que hoy es un alambre/y fue presa España de los mismos perros/con otros collares [...] Y yo entré en el ajo/y fui personaje/y mandé a las gentes y mantuve el orden [...] ¡Ay! mis ilusiones/cayeron al darles/forma en el gobierno los que me educaron/en sus ideales (113-124).

Por esos hechos tuvo que salir del país en 1867, es decir, al año siguiente ("Hastiado de todo aquello/emprendí mil viajes/de París al

Cairo, del Egipto a Persia/del Nevá a los Alpes” 125-128). Regresa a España (Madrid) en 1868 para implicarse con La Gloriosa (“Y al volver a España/hallé por las calles/un rey sin vasallos, un pueblo aburrido/y Madrid como antes” 129-132).

Una vez concluida esta breve memoria justificativa —en algún momento apologética— el autor cede el paso a la memoria personal. Su matrimonio con Mariana Paniagua en 1872 (“Halló mi alma cárcel [...] ¡Oh, qué hermosa era! [...] ¡Oh, dichoso enlace!” 136-137,152), del que nacen seis hijos (“[...] me nacen seis hijos” 157).

Reconvertido a la monarquía y al fin asentado en la ideología conservadora de Cánovas, fue director general de Correos con la Restauración y pasó después 13 años en París, donde visitaba a la reina Isabel II hasta 1894 en que regresó a Madrid (“[...] dejó patria y glorias, paso las fronteras [...] en París de Francia/me lanzo al combate/solo, pobre, triste, pero con los míos/que son mis falanges” 169-172).

Nuevamente abandona el discurso autobiográfico para disertar sobre la vida y las riquezas. Se ensalzan como principales características la humildad, la sencillez, el conformismo, la amistad, frente a la ostentación, la riqueza o la vanidad. Se confiesa cristiano. Todos estos valores recuerdan una vez más a las coplas manriqueñas.

Estamos ante un texto que oscila entre lo festivo y lo sentimental. El tono se hace más patético tras narrar la muerte del padre y su viaje a Madrid. Es entonces cuando el discurso narrativo se interrumpe y adopta la forma de digresión nostálgica y pesimista (versos 97-112). Retoma la linealidad narrativa con una breve memoria justificativa (113-132) en la que Blasco se yergue como militante de los acontecimientos históricos que hemos descrito (1866-1868). A partir del verso 133 nos cuenta su vida familiar que

concluye en el verso 160. Acto seguido nos comenta su viaje a Francia junto con su mujer e hijos. En París permanecerán 13 años (versos 161-176).

De vuelta de nuevo a España nos encontramos con un hombre menos idealista, centrado en su vida familiar y proclamando una vida serena, sencilla y ensalzando virtudes como la amistad frente a la ostentación o la vanidad (versos 177-196). Tras esta nueva reflexión, es consciente de que se ha perdido el tono festivo de su autobiografía ("Y aquí he concluido/porque estos cantares/parecen ya largos y tristes, y tontos/y va siendo tarde" 197-200) y que debe de ir destinada a la serie del *Liberal* 'Autores Cómicos', por eso, lo vuelve a recuperar (201-208).

Es un egodocumento bastante extenso si lo comparamos con el resto de autobiografías que integran esta serie del *Liberal*. Sigue los tópicos propios del género: nacimiento, educación, viaje a la corte, la política, viajes, la familia...

A lo largo de estos versos asistimos al intento de un hombre por erigir su personalidad cifrada en los parámetros de la humildad. En efecto, no hay vestigios de autoelogio. Blasco nos ha presentado un ejercicio autobiográfico que ha consistido en deshojar su perfil humano de hombre corriente sin dejarse llevar por su vida como escritor. Esta autobiografía no contiene la historia de sus libros. Todo lo referente a la fama está contenido. El ictus del poema lo marca la ideología política, una defensa de sus ideas liberales que, a su vuelta de París (1894) se tornan más moderadas. Sabemos que derivarán hacia un socialismo católico. En 1899 se presentó, sin éxito, al congreso como socialista católico.

Podemos hablar de grandes silencios y de pocos nombres propios en cuanto a la memoria íntima (padre, madre, hermanos, mujer e hijos). Entre sus amigos solo nombra a Castelar y Rivero

pero había muchas más personalidades relevantes: Juan Prim, Ruiz Zorrilla, Julián Gayarre, Gustavo Adolfo Bécquer, F. Florentino Sanz, F. Balart, Manuel Bueno...

3.7.2. Echegaray y Eizaguirre, Miguel (Quintanar de la Orden, 28 de septiembre de 1848 - Madrid, 20 de enero de 1927) [Anexo, p. 111]

El Liberal, sábado 03-III. Son 21 redondillas. En el momento de publicación de esta Serie el autor tiene 46 años. La primera redondilla es introductoria. Se dirige al director del *Liberal*, Miguel Moya.

Es frecuente entre los escritores de la serie utilizar una terminología diversa para referirse a su obra. Echegaray la tilda de retrato ("Mi querido director:/El retrato que ha pedido/de Miguel, ahí va concluido/Va sin hacerle favor" 1-4).

La parte central del texto la configuran una prosopografía (5-16), una etopeya (17-28), aspectos de su condición de escritor (29-52) y otra etopeya (53-75). Las dos últimas redondillas cierran el retrato a modo de despedida ("El retrato está acabado [...] se lo encomiendo a ustedes" 77-80).

Convergen en este texto rasgos que ya hemos descrito a propósito de otros autores de la Serie:

-Sabemos que el referente es el propio Miguel Echegaray ya que usa su nombre de pila "Miguel" y porque figura "Miguel Echegaray" a pie de texto. El escritor lleva a cabo una aparente ocultación del referente, como si estuviera hablando de otro ("Ya le eché más de un sermón/porque siempre lo aprecié [...] se lo encomiendo a ustedes" 33-34, 80), cuando en realidad se trata de sí mismo. Todo ello apoyado en la tercera persona gramatical ("Algo

habrá bueno en Miguel [...] Él nunca fue/rencoroso ni vengativo [...]” 57,67-68).

-El tono festivo (“Como hijo de aragonés/tiene la cabeza muy dura/Aquello es piedra/Una bola de un puente” 43-46) facilita incorporar cualquier aspecto que se aleje del centro de interés, el Yo referencial, la propia vida, y vaya en favor de la función representativa del lenguaje, como demuestran la acumulación de datos superficiales que esbozan una prosopografía apenas insinuada, puesto que el propio autor nos remite al dibujo, retrato que precede al texto. Pretende mantener el tono jocoso cercano a la autocaricatura (“Su cara a la vista está [...] El pelo no hablemos de él.../porque no le tiene ya [...] La frente muy espaciosa/La boca es... bueno sigamos/La nariz... ¿Para qué vamos/a hablar de tan poca cosa?/En suma: se le declara/feo” 5, 7-14).

-La función fática con el propósito de mantener contacto con el lector (“¡Ve usted qué exageración! [...] Vayan contando ustedes/señores [...] se lo encomiendo a ustedes” 53, 58-59, 80).

No lleva a cabo la historia de sus libros. Su primera obra *Cara y Cruz* (1864) se estrenó, en el Teatro del Circo de Madrid, cuando tenía dieciséis años. No obstante hizo un paréntesis con respecto a la literatura: se licenció en Filosofía y Letras y Derecho. Fue abogado durante unos años como jefe de administración civil en diversos ministerios. En 1864 ejerció de secretario de su hermano José Echegaray que era ministro de Fomento y después de Hacienda. Fue diputado 1873.

Tras la Restauración se dedica a la comedia, género chico y zarzuelas, para el teatro Lara y de la Comedia. En el momento de la publicación de este “retrato” (1894) es autor de las siguientes comedias: *Inocencia* 1872; *Contra viento y marea* 1878; *El octavo no mentir* 1879; *Sin familia* 1882; *Meterse a redentor* 1887; *El enemigo* 1888; *Los hugonotes* 1889; *Entre parientes*, 1889; *¿Me conoces?*,
130

1890; *Viajeros para Ultramar*, 1890; *La credencial*, 1891; *La señora Francisca*, 1892; *Abogar contra sí misma*, 1896; *Mimo*, 1898... y Zarzuelas: *La niña mimada* (1891), comedia en tres actos y en verso. *La revista* (1892); *El dúo de la Africana* (1893), con la que obtuvo gran éxito, zarzuela en un acto con música de Manuel Fernández Caballero...

Ofrece algunos datos de su vida como escritor pero sin profundizar. Como hemos dicho, no desarrolla su autobiografía. Ello nos lleva a pensar que cumple, casi estrictamente, con los parámetros establecidos por la sección del periódico a la que va dirigido que pretende unos "Perfiles". A lo largo de las descripciones de todos los egodocumentos que completan esta serie vemos que cada escritor –como ya referimos en el capítulo 3.2. *Tangencialidad en cuanto al término autobiografía*– utiliza su propia terminología a la hora de definir su obra y que la extensión de las mismas varía en cada caso personal. En consecuencia, la sección del *Liberal* no es tan rígida porque permite textos de diversa índole: retrato, semblanza, perfil, biografías, carta-retrato, recuerdos, confesión, vida... El requisito fundamental es que sea un egodocumento en verso de un autor cómico. Ni siquiera se establece que el tono festivo deba ser una condición, aunque ello quede implícito (Autores Cómicos).

Miguel Echegaray parece ceñirse a elaborar lo que llama un "retrato" que en la práctica tiene como resultado un breve perfil optando por un texto ligero (Perfiles) y festivo (Autores Cómicos).

Sobre el "auto/retrato" Marchese y Forradellas remiten en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria a prosopografía* (la descripción física), *etopeya* (carácter, valores éticos, costumbres, gustos) y *caricatura* (exageración de los rasgos). La RAE define retrato como la "Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona" y autorretrato como el

“Retrato de una persona hecho por sí misma”. Pero ciertamente lo que Echegaray llama “retrato” va más allá de estas definiciones. Los límites entre la autobiografía y el autorretrato pueden resultar borrosos sobre todo porque son dos géneros afines. Como apunta Duran López (“Toda autobiografía podría considerarse en última instancia como un autorretrato en movimiento y todo autorretrato es susceptible de ser considerado como la matriz de una autobiografía”. Duran López, 1997:24). En efecto, en el texto fluyen algunos destellos autobiográficos que nos han llevado a incorporarlo en nuestro corpus. Por ejemplo, cuando el autor incorpora un breve apunte o comentario sobre la propia vida. Es el caso del fragmento que sigue, donde nos cuenta sus preferencias por el verso ligero y la comedia al estilo español, frente a la prosa y las comedias de talante grandilocuente francés:

Es el verso su manía/una manía horrorosa [...] En verso siempre es locura/sistema no sé que es [...] Todo hasta aquí/en verso [...] así es la comedia española [...] la prosa le pesa [...] no la puede ver [...] jamás ha de hacer/comedias a la francesa (37-39, 40-41, 53-59).

O bien en el que sigue, donde opta por resumirnos toda su trayectoria literaria hasta 1894 (“Escribiendo desigual/A veces un exitazo/a lo mejor un porrazo” 29-31).

Como hemos mencionado, con dieciséis años veía estrenada su primera comedia en el Teatro del Circo de Madrid. En el momento de esta colaboración del *Liberal* (1894), presenta una extensa producción literaria. Consecuentemente, hemos de deducir que se produce una gran contención por parte del escritor cuando opta por sintetizar toda su vida literaria en los tres versos que acabamos de referenciar (“Escribiendo desigual/A veces un exitazo/a lo mejor un porrazo”).

Según vemos, destacó como comediógrafo y cultivó con éxito el género chico durante el último tercio del XIX, junto a otros autores de la serie como son Vital Aza y Miguel Ramos Carrión. Finalmente, se convertirá en un autor muy fecundo y llegó a amasar la cifra de 110 piezas, 21 de ellas zarzuelas. Entendemos pues este retrato como una colaboración más que fue a engrosar su autobiografía. Nuestro autor estaba acostumbrado a producir textos breves (“Va deprisa” 32).

Desde un punto de vista pragmático diremos que el texto cumple con lo pautado por Moya, el editor, y que en definitiva resulta ser un ejercicio festivo para una circunstancia concreta, figurar en la Serie “Autores Cómicos”, que poco dice de su propia vida y facilita –desde el principio por la falta de retrospección, ya que todo se cuenta en presente, con gran brevedad, casi sin discurso narrativo– el discurso tangencial.

3.7.3. Gil y Luengo, Constantino (Zaragoza 1843-Madrid 1934⁴⁰) [Anexo, p. 113]

El Liberal, domingo 04-III. Constantino Gil nace en Zaragoza en 1843 (“Soy procedente –dicen– de Zaragoza/donde vi, desnudo, la luz del día” 6-7). Según vemos, la escribe a los 51 años. Inicia su texto dirigiéndose al director del periódico Don Miguel Moya. Accede a la petición de éste de incluir su “retrato” en la serie “Autores cómicos (Perfiles)”.

La autobiografía está escrita en serventesios dodecasílabos y sigue la estructura tópica del género: lugar de nacimiento, infancia, vocación de poeta (“[...] trovador de pecho [...] acaba en seguidillas con la niñera” 13), primer amor, el viaje a Madrid con pocos posibles

⁴⁰ La fecha de defunción la obtenemos de “La voz de Madrid” (2/VI/1934).

("[...] vine a la corte con pocos cuartos/y la cabeza llena de redondillas" 34-35).

Trabaja como escritor de zarzuelas, piecicillas y coplas. Está orgulloso de poder vivir dignamente de su trabajo y de no necesitar la caridad ("[...] y hasta me dan por ellas para unas botas/debo advertir, señores, que no están rotas" 43, 45).

A continuación esboza un retrato y hacia el final de la autobiografía, establece una diferencia entre toda la información que nos ha ofrecido ("En fin, soy uno de esos mil" 52), que no considera solo de su exclusividad, y la que nos va a ofrecer, que pertenece a su intimidad más profunda ("Ahora... dentro del alma, ya es otra cosa" 54).

En todo momento el autor tiene presente lo que puede o quiere decir. Hablar del alma es "otra cosa", algo muy personal y privado, que no todo escritor está dispuesto a compartir. Suele ser una información de peso, en el sentido de que no es un hecho trivial, sino una circunstancia vital que nos ha impresionado, la huella de una experiencia grata o amarga que podemos silenciar, si acaso, pero que no es fruto de nuestra determinación olvidar. Constantino Gil necesita explicar la circunstancia de la muerte de su hijo, un hecho que no quiere pasar por alto, a la hora de contarse a sí mismo. Es el aspecto más personal de la autobiografía, el que Gil considera verdaderamente íntimo, lo propio de su alma y lo más relevante de su intimidad más recóndita ("Allí, en un rincón... y en lo más hondo" 55). Solo nos refiere el dato de la muerte del hijo y le dedica bastantes versos. Este hecho ocupa un porcentaje alto en el texto y nos abre las puertas de la memoria personal e íntima, es decir, nos sitúa en el plano más subjetivo. Es, sin duda, el recuerdo más sobresaliente que sirve de cierre a una autobiografía que ha abandonando abruptamente el tono festivo presente en el resto del

134

texto ("Tengo una losa negra: ipero qué losa!/Con un peso tan grande que rompe el fondo" 56).

Se superponen dos tópicos literarios: el *Beatus ille*, para dar cuenta de la felicidad de la vida en familia, los momentos de placer y de alegría, y el *Ubi sunt*, que transforma el festejo en *melancolía* al expresar, con cierta crispación ("Y yo creí aquel día volverme loco" 69), la impotencia del ser humano ante el efecto devastador del tiempo y de la muerte. Estamos ante la dialéctica alegría-pena que desemboca en un estado nostálgico sintomático de una concepción sórdida y oscura de la vida. El *thanatos* se intensifica por el hecho de que el fallecido sea un niño:

Éramos tres en casa, que nos amábamos [...] / Paraíso con puertas y con pasillos / en él, a cada instante nos encontrábamos / y reíamos todos como chiquillos / Las noches del invierno, las del verano / ¡Qué alegres las pasaba!... Siempre tenía / Cuatro manos amigas junto a mi mano / Y una boca, o dos bocas, sobre la mía / De pronto, una mañana, iporque Dios quiso! / Alzó el ángel las alas poquito a poco / Y se quedó sin ángel mi paraíso / Y yo creí aquel día volverme loco / ¡Aún me parece verlo! No dijo nada. [...] / Voló su miradita [...] / Dos soles alegraban mi vida entera / Que hoy se extingue en cenizas como la brasa / El sol que es para todos, y aún brilla fuera / Y el sol que yo tenía dentro de casa / Y, ahora, solos y tristes los pobres viejos [...] (58-78).

Esta autobiografía está publicada cuando el autor tenía cincuenta y un años, pero, a pesar de que vivirá hasta los noventa y uno, observamos que con poco más de cincuenta ya se siente viejo, abatido y cansado ("[...] ahora, solos y tristes los pobres viejos / Que van por este mundo... por no irse al otro" 78, 85). Desde la madurez se activan los mecanismos de consolución que quieren justificar la trágica muerte del hijo, atribuyéndola a la voluntad divina ("[...] porque Dios quiso" 66).

Cabe señalar la contención presente en el texto en cuanto a lo que se refiere a la memoria profesional. El escritor se considera uno más de la profesión ("En fin, soy uno de esos mil" 52). Solamente

nos comenta que es escritor de zarzuelas, coplas, piezas cortas y que puede vivir de su trabajo, algo de lo que se siente orgulloso pero sin congratularse porque como expresa el propio autor refiriéndose a sus obras ("[...] no las recuerdo por alabarme"). Lo que venimos llamando la historia de sus libros está silenciada aunque en el momento de esta participación con *El Liberal* ya fuera un escritor de éxito y colaborador habitual del *Madrid Cómico*. Había publicado *Mis primeros versos* (Zaragoza, 1864). Siguió con la poesía en su libro *Cantos de un mudo* (1882), reimpresso en (1901); colaboró en el *Museo Universal* y otros periódicos y revistas. Como comediógrafo llevó su mucho gracejo a temas de color subido y elaboró piezas cortas de una gran *vis* cómica, como *iTodo empieza y todo acaba! Parodia trágico-burlesca en un acto y tres cuadros (primera parte de una trifulca)* (1876), *En la calle de la Pasa, pasillo cómico en un acto y en verso* (1878), *El Primer Bailarín. Juguete cómico en un acto y en prosa* (1891), *La Llave del Paraíso, Juguete en dos actos y en prosa* (1875) o *El vecino de ahí al lado* (1887). Se especializó en género chico y participó en *Los españoles de hogaño* con el cuadro de costumbres "El casero" y "El sastre", en el primer y segundo tomo respectivamente. Entre sus obras en prosa como humorista puede citarse *Los Postergados. Manual de crisis políticas. Método fácil y breve para formar ministerios* (1883), *Derecho cómico-conyugal. Libro indispensable antes de la boda, en la boda, en la boda, y sobre todo después de la boda* (1881) o *iPara usted! Picadura literaria* (1871). También cultivó la novela, como *El Fin del Mundo* (1872). Se hicieron famosas sus lapidarias frases, como "[...] casarse una vez, pase; pero casarse dos veces, puede que pese"

El autor tiene el control sobre el texto, finalmente inicia un camino sin retorno. Un suceso grave, la muerte de un hijo, que ha marcado su memoria íntima aflora orquestado por un tono patético hasta el final del discurso, eclipsando cualquier otra posibilidad autorreferencial y cerrando el acto autobiográfico.

3.7.4. Navarro y Gonzalvo, Eduardo (Valencia 1846-1902) [Anexo, p. 115]

Este egodocumento ya fue publicado en *Madrid Cómico*⁴¹ (16-7-1881, 6). Es prácticamente idéntico al que presentamos en la serie que nos ocupa. Publicado en *El Liberal* el lunes 5-III de 1894, es decir, trece años después. El texto del *Liberal* presenta algunas variantes con respecto al del *Madrid Cómico*. En las dos quintillas introductorias y en la de cierre. El cuerpo del texto (versos 14-78 publicación del *Madrid Cómico* y 6-70 del *Liberal*) es exactamente el mismo. Ambos documentos comparten 64 versos. El autor ha aprovechado un mismo egodocumento del que ha adaptado la introducción y el final para una segunda edición, la del *Liberal*, en la cual no ha aportado nuevos datos de su vida personal ni pública. A pesar de que han transcurrido 13 años, el patrón sigue siendo el mismo. El personaje público ya estaba consolidado en la primera edición, cuando Eduardo Navarro tenía 35 años y como el objetivo fundamental es darse a conocer como hombre de las letras, nada tiene que añadir ya al segundo, escrito a los 48 años, porque el canon de Eduardo Navarro escritor ya está forjado. A esto hay que añadir la necesidad de obtener dinero a partir de la literatura que es el *modus vivendi* de nuestro escritor. Por el diario *El Día* y a propósito de su fallecimiento, sabemos que vivió casi exclusivamente de la literatura, algo muy difícil de mantener, que colaboró en muchos periódicos literarios y que murió pobre, a pesar de contar con cientos de obras en su haber y ser un autor de éxito:

A pesar de tales éxitos y de su laboriosidad incesante, Navarro Gonzalvo ha muerto pobre, y eso que el que ponía en tiempos hasta

⁴¹ En la portada se encuentra la caricatura de su autor, Navarro y Gonzalvo, en una serie titulada Autores Cómicos. Es una sección muy diversa que se ocupa de las caricaturas de portada sobre autores cómicos. La sección va cambiando de nombre: de Autores Cómicos a Poetas Cómicos, Escritores Festivos, Nuestros Novelistas... Se trata de una caricatura y poco más. A veces el caricaturado interviene en ese mismo número del *Madrid Cómico* pero en pocas ocasiones y con un texto que no es del ámbito de la literatura del yo. El caso de Navarro Gonzalvo es una excepción.

tres obras escénicas en un mes, todavía tenía tiempo para colaborar asiduamente en numerosos periódicos literarios. Verdad es que quiso vivir exclusivamente de su pluma, y eso se hace difícil en España (*El Día*, 22 de julio 1902).

Nos confiesa tener un exceso de trabajo, que a la postre le resulta poco rentable, lo que conlleva escribir de prisa (“[...] de prisa las hice yo” 19) para amasar una cuantía de dinero que le permita vivir (“[...] más de prisa las vendí” 20). Todo ello explica que no se detuviera a redactar un texto nuevo, ya que contó con el que había escrito para el *Madrid Cómico* –sin que fuera entonces un egodocumento el requisito exigido por el director– que con el tiempo encajaría perfectamente con los Perfiles de la sección ‘Autores Cómicos’ del *Liberal*.

El texto está organizado en quintillas. Las dos primeras son introductorias y se dirigen al director y al hecho de componer un retrato y un apunte al natural (“Mi querido director [...] si lo pide El Liberal/Envío a usted mi retrato/y un *apunte al natural*” 1,7-9).

A partir del verso 13 y hasta el 38 esboza su vida literaria. Siguen dos quintillas en las que nos da cuenta de su estado económico (“[...] suelo no tener dinero/ni en el bolsillo, ni en casa/Pero esto en Madrid le pasa/a cualquier caballero” 42-45) y la inestabilidad que origina el oficio de ser escritor (“Sufro el yugo, nada blando/de la suerte, y sus reveses/me apuran de vez en cuando” 46-48). Tiene que buscar otras fuentes de ingreso como las clases de español para extranjeros (“[...] y tengo algunos ingleses/que voy españolizando” 49-50).

Los versos que siguen son una etopeya que contiene un dato interesante sobre su afición a las revistas políticas (“Solo tengo un vicio [...] hacer revistas políticas” 74-75), versos que no se incluyen en el texto precedente del *Madrid Cómico*. Era de ideología

republicana y su carga crítica va dirigida hacia la monarquía, motivo por el que llegó a sufrir prisión. En efecto, nuestro autor destacó en el género de la revista política, cabe señalar *Macarronini I* en la que degradaba al rey Amadeo de Saboya:

Uno de los satiristas políticos más corrosivos y activos fue Eduardo Navarro Gonzalvo (1846-1902), cuyo furioso y directo ataque al nuevo rey Amadeo de Saboya fue interrumpido con brutalidad el mismo día de su estreno, en el Teatro Calderón en diciembre de 1870. *Macarronini I* -'el estreno más sensacional y emocionado de aquella época'- irritó tanto a los derechistas del llamado 'grupo de la porra', que irrumpieron en el teatro con palos y cuchillos, destrozaron el decorado y los telones, e hicieron a algunos espectadores. El incidente provocó un verdadero escándalo político que se comentó en los periódicos durante varios días (Thatcher Gies, David, 1996:468).

Cierra el discurso una quintilla a modo de confesión en la que se compromete con la veracidad de los que ha escrito ("Este soy; y en realidad/puesta la mano en el pecho/puedo jurar, con verdad/que es este un *apunte*, hecho/con toda sinceridad" 76-80). Este hecho se refuerza lo sostenido al principio cuando nos anticipaba que la firma que figura al final del poema es la suya ("[...] y al final mi garabato" 10).

Eduardo Navarro ha desarrollado un discurso en primera persona carente de memoria íntima, solo sabemos, por el primer egodocumento, que estaba casado ("[...] tengo [...] una mujer muy bonita" 80,82). Ha desviado su centro de interés a esbozar su etopeya y sobre todo a mostrar aspectos de su vida profesional con cierta intención autoproyectiva a pesar de que ya era un escritor con éxito, de ideas republicanas, al que la fama no deslumbraba ("[...] y jamás ha conseguido/turbar mi serena paz/ni el aplauso desmedido/ni la crítica mordaz" 57-60), por eso no necesita desarrollar la historia de sus libros pues no precisa de publicidad. Su vida laboral se concentra en esas 100 comedias que nos dice que escribió y en las revistas políticas, que como ya comentamos, fue el género en el que descolló.

El autor realiza su trabajo gustoso (“[...] con vocación decidida [...] en constante trabajar/paso las horas felices/en el seno de mi hogar” 23, 67-68) pero no deja de revelarnos, con cierto desencanto, lo difícil que resulta querer vivir de la literatura (“Suelo no tener dinero [...] sufro el yugo de la suerte [...] y sus reveses/me apuran de vez en cuando” 42,46-48), sensación ya apreciable en el texto precedente del Madrid Cómico, titulado *A mi buen amigo y director* (“¡Poeta! ¡Qué triste misión! [...] tengo [...] un tirano... ¡El editor!” 34,83).

A esta altura de nuestro análisis podemos entender el egodocumento como una autobiografía, dado que se introduce la narración *ulterior*, es decir, en pasado (“[...] soñé [...] con los triunfos de poeta [...] de escenario en escenario/pasé, rodando, la vida” 12-25), aunque predomina en ella el presente autobiográfico. El espacio narrativo es reducido característica también propia del resumen autobiográfico. Pero no la consideramos un autorretrato porque, contrariamente a la fórmula del autorretrato, se da la coincidencia entre autor y personaje, no se produce el distanciamiento propio del género. Además está contada en primera persona, hay pacto autobiográfico y, como hemos argumentado, ubicación notarial del que escribe asegurando la veracidad de los hechos descritos. El escritor va más allá de contarnos *quién es*, algo propio del autorretrato, para explicar lo que *ha hecho* y a lo que se dedica: escribir. Aspecto que aproxima esta autobiografía a las memorias profesionales.

3.7.5. Pina Domínguez, Mariano (Granada 1840-Madrid 1895) [Anexo, p. 117]

El Liberal, martes 6-III. Publicada cuando el autor tiene 55 años. Es un romance que consta de 62 versos. Está narrado en

140

presente y en primera persona. No hay distanciamiento entre autor y personaje. Predomina en el texto el autorretrato: por un lado la prosopografía humorística (“[...] siempre que me retrato/tanto muevo la cerviz/que sale el busto borroso/perdiendo todo su *chic* [...] y morenito hasta allí/Con chilaba y un turbante/soy más moro que [...]” 7-10, 16-18), y por otro la etopeya (“Mi carácter es sencillo/afable, dulce, infantil” 23-24). Va alternando ambas técnicas mientras intercala algunos datos como el lugar de origen (“Conste que soy de Granada” 11), el de residencia (“Vivo en Madrid hace años” 19) y algunas preferencias (“Odio el baile y las tertulias [...] el silencio me cautiva [...] que no me hablen del Gobierno” 41, 45, 46).

Dedica los versos (31-40) a la profesión, a modo de un breve apunte esboza su *memoria profesional* (“Me ocupo en hacer comedias” 31). Se dedicó a la adaptación de obras extranjeras, operetas francesas, género análogo a la zarzuela española (“[...] y arreglo las de París” 32), entre las que destacan *La diva*, de Offenbach (1885) y de 1869 *El viejo Telémaco* (“No hubo género que Pina Domínguez no abordase con idéntica fortuna, siendo considerable el número de dramas, comedias y zarzuelas que, originales o arregladas, han sido aplaudidas por la presente generación” *El Liberal*:12-XI-1895).

Admite que puede vivir de su trabajo (“[...] y me va bien en Madrid [...] voy cobrando mis trimestres/que me dan para vivir” 20, 35-36). Fue un escritor muy prolífero al que trabajo nunca faltó “Lo que es trabajar, trabajo/como un bárbaro, eso sí” 37-38):

Era un hombre en extremo laborioso y no había año en que el público no celebrara alguna obra de su privilegiado ingenio. Pero en su actividad febril encontraba la recompensa de su trabajo, que le producía pingües ganancias en los balances con sus editores. Pina Domínguez pasaba por uno de los autores dramáticos que ha cobrado en nuestros días mejores y más saneados trimestres (*El Liberal*:12-XI-1895).

Cierra el texto un autorretrato ("Resumen: Moreno, guapo/de talento un potosí/de carácter un tesoro/de ternura un serafín/iBueno, bonito y barato!/¿Qué más se puede pedir?" 57-62).

No aporta datos sobre su vida íntima. El tono festivo le permite desviar la atención y sortear su memoria más personal al establecerse un doble discurso humorístico-serio, en un constante tomar y dejar, en función de los intereses del autobiografiado. Todo queda focalizado en el ente público y se concentra en la memoria objetiva del profesional de las letras.

Mariano Pina yergue su perfil profesional y se muestra como un escritor orgulloso de poder vivir de las letras en una especie de autocongratulación comedida, porque, si bien se muestra feliz de sus logros, no desarrolla la historia de sus libros a pesar de contar con una autobibliografía que lo sitúan como uno de los autores más importantes del momento. A la altura de este egodocumento (1894) su trayectoria literaria tiene ya tiene mucha perspectiva: empezó desde muy joven con zarzuelas, juguete cómico en dos actos, como *El caballo blanco* (1861). No solo se dedicó al género dramático, a la zarzuela sino que también, aunque en el texto no se dé noticia de ello, escribió algunas novelas y desarrolló una labor periodística importante siendo redactor de publicaciones como *La Patria*, *Las Novedades*, *El Eco Nacional* y *La Correspondencia de España*.

Periódicos como *El Liberal* se hicieron eco de su fallecimiento y le dedicaron unas palabras que demuestran la importancia que tuvo Mariano Pina Domínguez en la escena teatral del momento:

El cadáver del escritor, cuya muerte lamentamos profundamente, será trasladado mañana miércoles, a las once, desde el barrio de la Prosperidad a las inmediaciones del teatro del Príncipe Alfonso, donde se reunirá el cortejo fúnebre que ha de conducirlo a la última morada.

El féretro pasará por delante de los teatros de Apolo, de la Comedia y del Español, desde cuyos balcones se tributarán a la memoria de Pina Domínguez sentidas manifestaciones de duelo, en demostración del afecto con que se le distinguía en todos los círculos literarios y artísticos de Madrid (*El Liberal*:12-XI-1895).

3.7.6. Rueda Santos, Salvador (Málaga 1857– Macharaviaya, caserío de Benaque–1933). *El Liberal*, miércoles 7-III. Es un romance. [Anexo, p. 118]

En la serie *Autores Cómicos* 'Perfiles' del *Liberal* ya hemos comentado que se incluyen egodocumentos de diversa índole. En el que nos ocupa, la información sobre la propia vida se reduce a una visión lírica cuyas referencias, expresadas en la habitual fórmula *yo nací en*, son: Andalucía ("Yo nací en Andalucía" 27); la Málaga de la infancia ("[...] como cuajó en mi cerebro/el sol ardiente de Málaga [...] contemplé desde mi infancia" 17-18,20) y la propia experiencia estética vivida en gran parte gracias a la emergencia de la memoria involuntaria⁴² a partir de los valores sensoriales, musicales y, sobre todo, visuales, como el color o la luz –en palabras del poeta la "eterna musa" (29)– que es uno de los cimientos sobre los que se sustenta la visión del recuerdo ("[...] llevo el sol en el alma" 28).

La importancia que se da a la música en la poesía es más que evidente ya que, desde el principio, el poeta se identifica con el alma de una cigarra y ("[...] canta al amor, canta al vino/canta a las fiestas bizarras" 41-42).

Esa búsqueda de esteticismo elimina la posibilidad del discurso festivo al que estábamos acostumbrados en los poetas que integran esta sección. Hay en el poema un culto a la belleza que cosifica en gran parte el desarrollo discursivo. En efecto, el escritor nos revela

⁴² Ese mundo sensorial el cual proporciona imágenes que a la postre surgen en forma de evocación.

parcelas de su propia vida, sin embargo, todo está subordinado a una selección de elementos mediante los cuales va desgranando la propia poética. En este sentido, podemos hablar de una anticipación del autorretrato verbal tan característico en los poetas modernistas.

No se trata de un autorretrato a usanza: genio (etopeya) y figura (prosopografía). Contrariamente a lo que suele hacer la mayoría de escritores de la sección 'Autores Cómicos', Rueda no dice nada sobre su figura.

Al genio o la "Disposición ocasional del ánimo por la cual este se manifiesta alegre, áspero o desabrido" (DRAE:2001), dedica los últimos 27 versos del poema:

Quando la provocan, dice/las verdades en la cara/como es hija del pueblo/pone los brazos en jarra/pero en oyendo tratarse/con amorosas palabras/por cualquiera que la quiere/da corazón, vida y alma/Dicen que dicen que tiene/alguna vez arrogancia/porque le gusta andar sola/y a sí misma se acompaña/pero yo sé que es su pecho/humilde como una malva/y esos que dicen que dicen/no saben lo que hablan/A fuer de artista le gustan/la gloria, el brillo y la fama/y a la envidia tenebrosa/jamás le ha visto la cara/en todo momento canta/ese cantar que ha aprendido en las contiendas humanas/Amor, arte y sentimiento/son las columnas del alma/y yo en ese templo adoro/el santo nombre de España (85-112).

Por otro lado, el término genio toma mayor vigor y extensión en otra de sus acepciones, esta es la "Capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables" (DRAE:2001). En el intento por erigir la propia personalidad como poeta, desarrolla el genio literario y nos explica su poética, configurándose esta de manera programática. En efecto, estos octosílabos pareados presentan abundantes rasgos temáticos y de estilo que anticipan el Modernismo Ibérico:

1. Desde el punto de vista léxico se observa la incorporación al lenguaje de abundante adjetivación referida a lo sensorial: el color y

la luz. Efectos olfativos, sonoros. Metáforas originales. En suma, la palabra refleja múltiples valores sensoriales:

[...] y las gotas de rocío/a sus orejas engarza [...]. Entre racimos de oro/y entre caireles de parra [...] y que la luz de la risa/bañe las bocas de grana/Hace que dejen los labios/dejos de miel cuando hablan [...] pero yo sé que es su pecho/humilde como la malva [...]. La madre Naturaleza/tiene un amante en mi arpa/que imita sus melodías/lánguidas, dulces o trágicas [...] e imitar gusta el ceceo/de las ronceras gitanas (71-72, 9-10, 59-62, 95-96, 65-68, 63-64).

2. En cuanto a la temática, detectamos cierta crisis espiritual manifestada en el gusto por la soledad (“[el arpa/poeta] le gusta andar sola/y a sí misma se acompaña”), la melancolía encarnada en esa recreación de su patria chica que evidencia la evasión temporal hacia mundos pasados. Todo ello, expresado por medio de símbolos: el jardín, como microcosmos modernista (“[...] y vergeles y jardines/contemplé desde mi infancia” 19-20), la naturaleza, el campo que genera múltiples valores sensoriales. Una concepción vitalista del amor (“[...] gusta andar en las parrandas”) y del placer (“[...] canta a las fiestas bizarras”); y, finalmente, una búsqueda de las raíces hispanas como acto de afirmación:

[...] a cuanto lleva un destello/de las glorias de la patria [...] las coplas del pueblo pasan [...] Aunque es griega por su sangre/por sus instintos es maja/y ama el mantón de Manila/más que la túnica clásica [...] y yo en ese templo adoro/el santo nombre de España (50,73-76,111-112).

3. La obra del malagueño Salvador Rueda, el Cordobés Manuel Reina (1856-1905) y el madrileño Ricardo Gil (1855-1908) constituye una poesía menor a la imperante del momento y previa a la llegada de Rubén Darío (1899):

[...] En esa época de transición, la del postmodernismo, la lírica no rechazó del todo la siempre benéfica herencia del modernismo, pero evoluciona hacia una expresión más directa y sencilla. La poesía se hace más natural y menos elaborada. Se trata esencialmente de un desprenderse paulatino de algunos elementos exteriores y postizos del modernismo de escuela [...]. También quisiera llamar la atención sobre

otra novedad en la lengua poética de la época: el intencionado prosaísmo lingüístico que surge tanto en la península como en tierras de América como reacción a la excesiva literarización de la vida y un concepto tradicional de la belleza [...] los poetas de *El Liberal* propenden a una poesía menos exotista y más cercana a la realidad inmediata” (Phillips Allen, W., 1989:13, 21).

A partir de 1885, nos encontramos en la Península con obras de carácter premodernista: *En las orillas del Sar* (1884) de Rosalía de Castro, *De los quince a los treinta* (1885) de Ricardo Gil, *Diario de un poeta* (1885) de José de Siles y *Nieblas* (1886) de Manuel Paso. Del mismo calado son los libros de Rueda: *Poema nacional* (1885), *Renglones cortos* (1880), *Noventa estrofas y Cuadros de Andalucía* (1883), *Sinfonía del año* (1888), *Estrellas errantes* (1889), *Cantos de la vendimia* (1891) y *En tropel* (1892). El poema que nos ocupa encarna uno de los rumbos del modernismo español arraigado en el colorismo andaluz:

[...] con el color se encantaron/los dos ojos de mi cara/y me nacen las ideas/por la luz tornasoladas [...] yo nací en Andalucía/y llevo el sol en el alma/la luz es mi eterna musa/abro sus hebras doradas/y las amarro por cuerdas/de punta a punta en el arpa (21-24, 27-32).

Toda la información autorreferencial se focaliza, como comentábamos, en la explicación de la propia poética, lo que nos lleva a poder tildar el poema de memoria profesional. No obstante, no es en el mismo sentido que los escritores que venimos analizando, cuando estos nos cuentan una memoria profesional objetiva, pública, que resulta de la suma del anecdotario de sus vidas profesionales. A lo que, además, añaden su autobiografía o historia de sus libros. Contrariamente, en el caso de Salvador Rueda, se configura una memoria íntima profesional muy subjetiva que consiste en explicar su propio taller como artista, y en este sentido, el texto alcanza un alto grado de introversión poética que sirve para autobiografiar el genio artístico volcando a lo largo de los versos el propio laboratorio del poeta-artista.

Se perfila en el poema la autoproyección de un nuevo sentir poético, esto es, un flamante encuentro con la belleza –sepultada durante el XIX por el tono general de poesía burguesa–. Asimismo, el texto sirve de plataforma propagandística para alzar la propia personalidad como hombre de las letras aunque en este caso no radica en congratularse en todos los logros literarios conseguidos – que a la altura de este texto no son pocos–, más bien Rueda obvia su autobibliografía aunque sí está interesado en dejar constancia de su querencia por la gloria, el brillo y la fama. En consecuencia, hay en el poema la necesidad de reconocimiento social que aflora cuando el autor se define como artista en los siguientes términos “A fuer de artista, le gustan/la gloria, el brillo y la fama” (101-102).

Finalmente, la relación narrador-personaje es lingüística, esto es, gramatical, pues el relato adopta la primera (32 primeros versos) y la tercera persona para distanciarse identificándose el poeta con el arpa y ofrecer una serie de juicios estéticos. Tras utilizar un símbolo para preservar aparentemente la propia identidad, vuelve, en los dos últimos versos, a valerse de la primera persona porque pretende dejar constancia de su autoría y lo hace justo antes de proceder a firmar el poema. A todo esto, hay que añadir el retrato pictórico del autor que antecede al poema. Es evidente que hay un referente visual en todos los egodocumentos que conforman la serie ya que a todos les precede un retrato pictórico.

3.7.7. Estremera y Cuenca, José (Lérida 1852-Madrid 1895) [Anexo, p. 121]

El Liberal, jueves 08-III y *El Álbum Íbero Americano*, 07-IV. La escribe a los cuarenta y uno (“[...] pues tengo cuarenta y uno” 68). Está escrita en redondillas octosílabas y en tono festivo. El texto queda estructurado en tres partes. A modo de introducción José Estremera reflexiona, en las cinco primeras redondillas, sobre las

implicaciones que conlleva escribir su autobiografía (“[...] ponerme en un compromiso/de los de marca mayor” 7-8). Intenta buscar un término medio al hablar de sí mismo y tiene presente en todo momento la opinión del público lector (“[...] soy cínico si hablo mal/e inmodesto si hablo bien” 19-20). El resultado es una autobiografía muy superflua. El núcleo de la autobiografía son las diez redondillas siguientes que reproducen su biografía. Finalmente, las nueve restantes son un autorretrato físico y moral.

José Estremera y Cuenca nace durante el reinado de Isabel II (1833-68) en un momento de gran inestabilidad política (“En época poco alegre/y en circunstancias muy críticas/nací por causas políticas/en Lérída” 25-28) como es el periodo de sucesión de gobiernos, concretamente, el año del cese del gobierno conservador de Bravo Murillo al que le sucedieron tres gobiernos más hasta julio de 1854.

Hay muchos silencios acerca de la infancia y de la familia, solo nombra al padre de manera muy desnaturalizada. Se refiere al progenitor como ente público (“[...] cuando nací ya era/hijo de gobernador” 32).

Se describe como hombre con poca vida social y apartado (“Me aburro entre mucha gente/soy serrote y silencioso... [...]/Soy poco amigo de la gresca [...]/el vino nunca lo pruebo [...]/trasnocho muy poco” 81-82, 85-86).

Vino a Madrid y se licenció en Derecho pero no tenía vocación de abogado (“[...] me agobiaban/aquellas leyes malditas” 57-58). Dedicó muchas veladas a la lectura de obras teatrales de los clásicos del Siglo de Oro en la Biblioteca Nacional.

También demuestra una voluntad expresa por ocultar la información sobre sí mismo (“[...] seguro estoy de que yo/tal retrato trazaría/que no me conocería/la madre que me parió” 13-16), y desviarse del tema central (“[...] veremos a ver si puedo/salirme por la tangente” 23-24).

Paradójicamente al cierre del texto ofrece su dirección (“Para más informes, Oreda/trece, segundo; allí queda/de ustedes fiel servidor” 98-100) pero esa intimidad, la del hogar, pertenece al plano de la oralidad, frente a la constancia de la palabra escrita.

No quiere hablar del pasado, le interesa el presente (“[...] estoy/hablando mucho de ayer/basta ya, y vamos a ver/lo que va de ayer a hoy” 61-64).

A su vida como escritor dedica dos seguidillas (53-60) y nos dice (“[...] ya hacía yo piececitas/y me las estrenaban” 59-60). Sin duda, el escritor ha conseguido sus propósitos **salirse por la tangente**. Su gran evasión consiste en obviar cualquier atisbo de intimidad pero también de su vida pública como escritor al no relatarnos sus comienzos difíciles:

En el año 1873 estrenó en el Teatro Español de Madrid, su obra *Pruebas de Fidelidad*, pero la proclamación de la Primera República, pocos días después, motivó el desinterés del público, y por si fuera poco, el Teatro Español fue convertido en cuerpo de guardia. Sin amedrentarse por este fracaso, José Estremera volvió a escribir otra obra de teatro, y en 1876, estreno *Noticia Fresca*, escrita en colaboración con Vital Aza.

[<http://www.geocities.ws/mizarzuela/estremeracuena.html>].

Sus mayores logros son de los años 80 pero tampoco ha querido dar noticia de los mismos. Se muestra cauto, probablemente porque un exceso de regocijo en el éxito pudiera hacer reparar en sus fracasos. El éxito no le llegará hasta 1876 con *Noticia fresca*, escrita

en colaboración con Vital Aza. A partir de entonces entra a formar parte del ambiente teatral madrileño:

[...] hizo amistad con Ruperto Chapí, motivo por el que escribió para él los libretos de las zarzuelas, *Música clásica* (que llegó a ser traducido al alemán), *Nada entre dos platos*, *La serenata*, *La flor de lis*, *Las hijas del Zebedeo*, *La flor del trigo*, *Los gendarmes*, *La Czarina*, *El organista*, etc.

También escribió obras, *El hermano Baltasar*, para Fernández Caballero, (*San Franco de Sena*) Arrieta, (*La cruz de fuego*), Marqués (*La venta del pillo*) Chueca y Valverde y (*El mesón del sevillano*) Estellés. Realizó también libretos de las óperas *Guldnara* y *El Milano* de Apolinar Brull.

Además de esta labor libretística, Estremera escribió varias comedias de éxito, como *La cuerda floja*, *Ni visto ni oído*, *Fuerza mayor*, *Hay entresuelo*, *La vendetta*, *La de San Quintín*, etc.

[<http://www.geocities.ws/mizarzuela/estremeracuena.html>].

Como otros autores festivos, hace referencia a uno de sus títulos *Nada entre dos platos* de manera muy implícita –sin ningún marcador tipográfico que indique que se trata de un título– y dentro del tono festivo haciendo un juego de palabras (“Y con las leyes romanas/[...] que aún tengo todo el *Digesto*/en seguidillas gitanas. Total; nada entre dos platos⁴³/porque estaba convencido/de que no había nacido/para escribir alegatos” 53).

3.7.8. Jackson Veyán, José (ver 3.6.3). *El Liberal*, viernes 9-III

3.7.9. Pérez Zúñiga, Juan (Madrid 1860-1938)
[Anexo, p. 123]

El Liberal, sábado 10-III. Son redondillas. Es en gran parte una prosopografía centrada en el rostro, como si esta complementara o matizara el retrato pictórico que encabeza el poema.

⁴³ *Nada entre dos platos* (1881) es un entremés cómico-lírico en un acto, en colaboración con Ruperto Chapí con quien estableció amistad y escribió los libretos de sus zarzuelas.

Tienen cierto interés los versos que Pérez Zúñiga dedica a su profesión de escritor. En ellos intenta deshojar el tópico de que un escritor festivo tenga que ser un gracioso fuera de su propio quehacer literario (“No es preciso ser un loco/ni un payaso para el caso/por lo cual, ni soy payaso/ni hago locuras tampoco” 5-8). En las siete primeras redondillas define qué es un escritor festivo (“Yo soy el que por doquier/publica coplas sencillas/y dispara redondillas/como Dios le da a entender [...]” 21-24). También deja constancia de que vive de ese tipo de literatura festiva (“Yo quien, peor o mejor/se nutre de la chirigota/y suele dar esa nota/que es hija del buen humor” 25-28).

Sobre el concepto de *lo festivo* ya se ocupó el autor en la *Historia cómica de España* (1911). Esta obra es una miscelánea de trabajos de catorce escritores cómicos –Luis Taboada, Juan Pérez Zúñiga, Sinesio Delgado, Tomás Luceño, Vital Aza, Pablo Parellada, Manuel del Palacio, José Estrañi, Miguel Ramón Carrión, Carlo de Cuenca, Luis de Tapia, Agustín R. Bonnat “Zadig” y Joaquín Belda– que relatan en broma nuestra historia ocupándose de un reinado o de un periodo cada uno de ellos. Parte de estos trabajos se publicaron en la revista *Actualidades* que anuncia, por vez primera la *Historia cómica de España* el jueves 11 de diciembre de 1902 y lo vuelve a notificar el 23, hasta que, finalmente, publica la primera entrega el 4 de enero de 1903. Es Pérez Zúñiga quien recoge después, en 1911, todos esos trabajos, en dos volúmenes, anteponiéndoles un prólogo titulado *Cuatro palabras del recopilador* donde Pérez Zúñiga viene a justificar el tono festivo:

Harto sé que la forma cómica (bufa por mejor decir) en que aquí aparecen tratados los más sublimes y transcendentales acontecimientos de la historia de España, provocará el enojo de algunos ridículos ciudadanos que no ven la vida más que por su insoportable y cursi aspecto serio. Pero hacer constar que, tanto los demás sabios historiadores aquí congregados, como yo, recopilador de sus notas y sin duda el más eminente de todos, sentimos amor a la patria y respeto a sus glorias y a sus catástrofes como pueda

sentirlo el más intransigente y grave de los que censuren esta interesantísima obra.

Lo que hay es que miramos la vida en general por el prisma de la sátira y del humorismo, y en este amable ambiente de frívola jocundidad es en el que también como historiadores nos movemos, bien seguros de que la mayoría de nuestros lectores, sensatos de suyo, se solazarán con nuestras bromas, concediéndolas el inofensivo alcance que tienen y nada más (Pérez Zúñiga, Juan, 1911:6-7).

Según vemos, el escritor festivo se manifiesta cansado de la compostura de la poesía burguesa con su característico “[...] insoportable y cursi aspecto serio”. Adopta un punto de vista distinto y se aproxima a “[...] la vida en general por el prisma de la sátira y del humorismo” en un “amable ambiente de frívola jocundidad”. Esta perspectiva no presupone, en ningún momento, la falsificación de unos hechos. Simplemente se trata de otro enfoque a la hora de relatarlos. Pongamos como ejemplo a Vital Aza, otro de los autores que intervienen en esta *Historia cómica de España* y que se encarga de la Parte Quinta (La Reconquista). Este advierte que se ha basado en fuentes fidedignas, por ejemplo, *Historia General de España* (1850–1867), del historiador Modesto Lafuente⁴⁴ (“Cuando se habla de historia es conveniente/beber de buena fuente; y yo para hablar de esto/he bebido en La Fuente (Don Modesto)” (Pérez Zúñiga, 1911:127).

Acto seguido, Vital Aza se permite bromear con la historia, recurrir al supuesto equívoco a fin de restablecer el error para que el lector siga confiando en su obra:

Según un historiador, “se conoce en la Historia de España con el nombre de *Reconquista* el lapso de tiempo transcurrido desde la invasión de los árabes, en 711, hasta la expulsión de los mismos en 1492.

Este lapso es un lapsus.

Donde dice 711 debe leerse 1711.

Ocurre a veces que un error de imprenta a la mejor historia la revienta.

⁴⁴ Modesto Lafuente y Zamalloa (Rabanal de los Caballeros, Palencia, 1806 – Madrid, 25 de octubre de 1866). Periodista, historiador y escritor satírico español.

Estamos, pues, en plena invasión de los sarracenos. Es decir, ahora no lo estamos, afortunadamente; pero para el caso como si lo estuviéramos.

Ya recordarán ustedes lo que le sucedió al trigésimoquinto y último rey de los godos, al desventurado D. Rodrigo.

¡No fue paliza la que le dieron al infeliz!

Su desgracia se conoce en la historia con el nombre de "la rota de Guadalete"

Pero aquello fue más que *rota*: fue *hecha pedazos* (Pérez Zúñiga, 1911:127-28).

Asimismo, en el prólogo de *Plutarquillo*, advierte al lector sobre el tono festivo:

No veas en el tono zumbón de estas biografías asomo siquiera de irreverencia y menosprecio, y cuenta que las llamo 'ligeras' porque no estaría bien que yo las bautizase de 'pesadas'. Confírmalas tú con el nombre que se te plazca y agradéceme que te conceda prerrogativas de prelado (Vital Aza, 1901:1-2).

Una vez más se pone el acento en el "tono zumbón" para que el lector no vea en lo que viene a ser una posición a la hora de abordar el texto, ningún "asomo [...] de irreverencia y menosprecio".

Todas estas apostillas sobre la jocosidad de los textos son un espaldarazo a todos los escritores cómicos, coetáneos y compañeros de Pérez Zúñiga y Vital Aza, surgidos de la promoción del *Madrid Cómico*. Se trata de la llamada *generación de los 80* o *generación de Luis Taboada*, según se quiera. Son autores que cultivan ese tipo de *literatura festiva*, lo que no significa que se tengan que contar su biografía, su propia vida, faltando a la verdad. Simplemente, se valen del tono festivo, un enfoque distinto a la hora de aproximarse a los datos, con la finalidad de dejar testimonio de su perfil para la posteridad.

Siguen tres redondillas (8-10) en las que nos revela su edad ("Treinta tres años: idos treses!/cumplí ya; mas no lo siento"; ocho (11-18) que son una prosopografía del rostro; dos (19-20) en las que nos apunta su situación familiar ("[...] y soy padre de familia/no

asociado, sino suelto”) y domicilio (“y tengo una casa en Cubas/a cinco legua de aquí”). La 21 es una etopeya (“Me juzga frío la gente/pero tengo un corazón/que más bien es un fogón/por lo grande, y por lo ardiente”). Las 22-25 hacen referencia a la profesión. Condensa en ellas sus principales ocupaciones (“[...] y es autor y periodista/y abogado y violinista/y empleado de Ultramar”). En efecto, desde niño, estudió violín en el Conservatorio madrileño. Como periodista fue redactor de *ABC*, *Blanco y Negro*, *El Liberal*, *Heraldo de Madrid*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera*... Fue abogado desde 1882.

No desarrolla la historia de sus libros y prefiere mostrar de sí mismo una imagen polifacética autor, periodista, abogado, violinista... que viene a entenderse como un resumen profesional que no precisa de apostillas o de los listados de obras y que facilita el desarrollo de un perfil –una de las exigencias de la sección a la que vas destinado el texto (Autores Cómicos ‘Perfiles’)– que, como tal, debe ser breve. Esta visión de artista total viene reforzada por las propias palabras del autor cuando afirma que “Ni en dos meses contaría/los oficios que he probado” (145-46) y está apoyada en la memoria pública sobre la que se configura este egodocumento.

No podemos afirmar que el poema sea un autoelogio pero tampoco es innegable la voluntad del escritor por mostrarse orgulloso de vivir de su oficio y dejar constancia de una sólida y versátil imagen pública. Sus memorias literarias no tienen cauce en este egodocumento, pasan a ser una asignatura pendiente. De ellas se ocupará en *El placer de recordar. Algunas cosas de las ocurridas al autor o conocidas por él en medio siglo de la vida literaria... y de la otra* (publicada en 1935).

En las redondillas 26-28 nos refiere alguna de sus aficiones y finalmente, cierra el texto con las siguientes palabras “Hice el retrato al vapor/y pongo el punto y final” (redondilla 29).

3.7.10. María Liern y Cerach, Rafael (Valencia 1832-Madrid 1897). *El Liberal*, domingo 11-III (ver 3.6.5)

3.7.11. Sánchez Pastor, Emilio (Madrid 1853-1935). *El Liberal*, lunes 12-III [Anexo, p. 126]

Es un romancillo en versos de cinco sílabas, escrito en tono humorístico y a veces satírico. En el momento de esta publicación el autor tiene 38 años.

El poema se divide en dos apartados. El primero lo forman dieciséis versos a modo de introducción en la que el autor expresa la dificultad de hablar de uno mismo con objetividad:

iYo mi retrato/iVaya un empeño!/¿quién en el mundo/se ve por dentro?/¿Quién da a la estampa/sin ningún yerro/su vera efigie/con sus defectos?/¿Pues no es el hombre/un ser tan ciego/que en su ojo mismo/no ve un madero/según afirma/sagrado texto/Y yo no dudo/del Evangelio (1-16).

La memoria íntima queda excluida ya desde los dos primeros versos cuando el escritor expresa que no quiere llevar a cabo esa mirada introspectiva (“iYo mi retrato/iVaya un empeño!/¿quién en el mundo/se ve por dentro?” 1-3). Con ese posicionamiento cabe esperar en el siguiente apartado un discurso focalizado en la memoria pública, centrado en una etopeya (17-52) y en la profesión (53-88).

Sánchez Pastor combinó el oficio de escritor y periodista con la carrera política. Fue integrante del Parlamento por la Fusionista Liberal por Lucena del Cid (1881) –sin oposición (“[...] brillantes/cargos me dieron/no cabe duda/sin merecerlos” 57-60)– de

Castellón de la Plana (1886 y 1893). Fue dos veces diputado por el Partido Liberal (1881 y 1886), ejerció como subsecretario de Gobernación (1886) durante “un periodo/breve” (55-56) quince días sustituyendo a Ángel Mansi Bonilla⁴⁵. Sobre este tipo de vida política el autor nos dice que no la aprecia “[...] ni por el brillo/ni por el sueldo” (63-64). La mayor parte de sus días los dedicó a escribir (“Pasé la vida/siempre escribiendo” 53) que era su verdadera pasión (“Y es porque juzgo/que vale un éxito/de una comedia/más que mil puestos/de los que anhelan/con ansia aquellos/que se desviven/por ser gobierno” 65-72).

No desarrolla una historia de sus libros pero se manifiesta orgulloso de ser escritor y de poder vivir de ello (“[...] es que mi oficio/juzgo el más bueno [...] Yo en las comedias/sigo creyendo/con eso gozo/vivo tranquilo/y estoy contento” 79-80, 83-88).

A la altura de este documento (1894) cabe señalar algunas obras: *Fuerza mayor* (1877), *San Franco de Sena* (1883), *La cáscara amarga* (1888), *Los calaveras* (1892) y, autor del libreto de *El tambor de granaderos* (1894), que se estrenará el 16 de noviembre de 1896, en el Teatro Eslava de Madrid. Fue además redactor y director de *La Iberia*.

El poema que acabamos de analizar también se publicó en *El Álbum Íbero Americano* el 30 del 06 del mismo año –es decir, tres meses y dieciocho días después de la edición del *Liberal*– con el título de *Autobiografía*. Como sabemos, los géneros pertenecientes a la literatura del yo todavía no están bien diferenciados y gozan de una nomenclatura muy diversa. Es el caso de este egodocumento, un

⁴⁵ Con la muerte de Alfonso XII se estableció “el turno pacífico” de los partidos que se inició haciéndose cargo del gobierno los liberales (“fusionistas”) de Sagasta. Con el nuevo gobierno volvió Ángel Mansi como director general. [http://www.telegrafistas.com/serial77/historia/historia.htm, 128, cp.15.].

texto cuyo autor tilda de retrato y tres meses (y dieciocho días) después de Autobiografía.

3.7.12. Sierra, Eusebio⁴⁶ (Santander 1850-1922). *El Liberal*, martes 13-III [Anexo, p. 128]

Escrita en redondillas octosílabas a los cuarenta y cuatro años. Sigue la siguiente estructura: infancia, hombre de letras (periodista, escritor de teatro) y autorretrato final. El tono festivo desaparece cuando emerge la memoria íntima. Su autobiografía se abre con el tópico de la falsa modestia y el juego con el lector. El equívoco de está presente en algunos momento del texto (“[...] pues resultó que el derecho/me salió un poco torcido” 51-52). A modo de acertijo refiere de su lugar de nacimiento remitiendo a otro número del *Liberal*, donde aparece dicha información (“No diré dónde nací/que eso no tiene interés/sin contar con que hará un mes/que lo dijo Vega aquí” 1-4).

Sigue jugando con el receptor, busca su complicidad, acerca de su fecha de nacimiento. El lector esforzado la puede adivinar a partir de los acontecimientos históricos o los personajes públicos (“¿Qué año fue? Me lo reservo/quemé la fe de bautismo [...] /Pero en fe de sincero/daré otra seña bien clara:/yo nací antes que mandara/la última vez Espartero” 13-14, 21-24).

A continuación pasa a contextualizar su procedencia humilde (“Era mi padre marino/Mi madre... un alma de Dios” 25-26) y, de pronto, emerge la memoria involuntaria, que se explica mediante los diferentes signos sensibles. Estamos ante una temporalidad encarnada, una memoria viva que devuelve la primitiva emoción que cristaliza en la visión paterna a partir de un signo sensible: la tempestad. De la realidad objetual del mundo sensible surgen las

⁴⁶ Eusebio Sierra es su nombre artístico al que anexionó el apellido de su abuelo. Su nombre real es Eusebio Cuerno de la Cantolla.

imágenes, así que, visión y sentimiento nacen fundidos. La sensación se dirige a la memoria y permanece allí hasta que llega el recuerdo, la nostálgica resurrección del pasado:

Cuando la suerte cruel/Llevaba a mi padre al mar/Me enseñaba ella a rezar/Y a pedir a Dios por él/Y desde entonces no hay día/de tempestad, que en la mente/no surja y se me presente/ultrada la mar bravía/y ya no puedo apartar/ni un instante la memoria/de esos héroes sin gloria/que pelean con la mar (29-40).

Se produce entonces una doble mutación, porque lo que la memoria devuelve no es un nuevo recuerdo, sino ese mundo de visiones, donde lo real vivido parece ante lo ideal soñado:

Carecemos de una memoria homogénea y totalizadora. Reconstruimos [...] a partir de trazos [...] a partir tanto de la memoria como de la alucinación [...] El recuerdo tiene la fuerza de la impresión que le dio origen, pero tampoco es un recuerdo puro. A medida que pasa el tiempo menos visitado es el lugar a donde van a ocultarse ciertas imágenes (Caballé, 1995:155).

Recordamos aquello que nos impacta, los rasgos genéricos de una vivencia de la que rescatamos lo que es significativo:

El mecanismo del olvido no suele deberse a una decisión personal: no importa que yo desee olvidar una experiencia amarga, su huella puede permanecer ahí [...] El olvido no es fruto de la determinación sino de la superposición de experiencias que obligan a constantes desplazamientos de nuestra escritura reticular. La dialéctica memoria-olvido es recíproca. El olvido es el guardián de la memoria (77).

El viaje a Madrid constituye todo un tópico, una metáfora en todos nuestros autores. El móvil es viajar a la capital a estudiar en edad adolescente. Eusebio Sierra inició la carrera de derecho pero no la concluyó. No termina sus estudios iniciales y acaba dedicándose a ser escritor-periodista. Asimismo, el tono festivo, el conceptismo (los juegos de palabras, las figuras de pensamiento) y la sombra de Quevedo tienen cierta presencia ("Cuando me hice bachiller/a Madrid vine a estudiar [...] /El derecho maldecido/ quise aprender sin

provecho/pues resultó que el *derecho*/me salió un poco *torcido*/y perdiéndole de vista/y con odio a Justiniano" 45-46,49-50).

La lírica tradicional es un referente y un fragmento de las *Coplas* de Jorge Manrique aparece citado ("iY así se pasa la vida! iY así se viene la muerte!" 107-8).

Dedica un espacio a la memoria profesional: estudios, vida laboral, periodística, literaria. Es un liberal que se jacta de poder vivir de su modesto trabajo como escritor:

[...] y me metí a periodista [...]/... tomé por oficio/lo que antes hice por juego. [...]/Y a veces fui periodista/y fui otras veces autor [...]/y gracias a mi trabajo/me da un modesto pasar [...]/No alterno en ningún partido/y en la vida he pretendido/de ningún ministro nada [...]/y siempre que a votar fui/contra el Gobierno voté [...]/Vulgo hasta más no poder (56, 67-68, 71-72, 87-88, 94-96, 99-101).

Concluye haciendo referencia a Ramos Carrión, uno de sus compañeros de generación. De sus palabras se desprende una competencia sana ("Juego con Ramos Carrión/carambolas mano a mano/y casi siempre lo gano, que es una satisfacción/El lo atribuye a la suerte/yo a aptitud reconocida" 101-106). Finalmente, se nos despide como un hombre feliz, orgulloso de lo que ha conseguido en la vida hasta el momento ("[...] ni envidiado ni envidioso/soy, en fin, lo más dichoso/que en el mundo puedo ser" 110-112).

De su vida como escritor nos comenta sus inicios en *El Solfeo* ("El Solfeo me acogió/como yo no olvidaré/lo primero que gané/Sánchez Pérez me lo dio" 57-60), periódico madrileño fundado y dirigido por Antonio Sánchez Pérez, cuyo primer número salió el día 7 de marzo. Hemos podido constatar que la primera colaboración de Eusebio Sierra data del domingo cuatro de abril de 1875, en el número 5. Prosigue con una somera referencia a su primer estreno teatral ("Me estrenó una pieza luego/Vallés" 65-66). Se refiere al

actor José Vallés que durante los años 70-90 formaba compañía en el Teatro Variedades especializado en el llamado género chico. Aunque Eusebio Sierra no nos da el título de su obra podemos deducir que se trata de *Pobre Gloria* estrenada en el teatro Variedades el 20 de octubre de 1883. Eusebio Sierra se refiere a "una pieza" y dentro de su bibliografía solo *Pobre Gloria* se representó en el Variedades. El escritor ha sentado las bases de su vida como escritor ("[...] gustó, y tomé por oficio/lo que antes hice por juego [...] y a veces fui periodista/y fui otras veces autor" 67-68, 72-78). Ha optado por centrarse en sus comienzos pero a la altura de esta autobiografía (1894) había publicado:

Tras el saco, con música del maestro Taboada, estrenada en el teatro Eslava el 17 de marzo de 1882, *Ángeles y Serafines*, con la colaboración de Enrique Prieto y música del maestro Taboada, estrenada en el teatro Marín el 5 de diciembre de 1882, *La plaza de Antón Martín*, en colaboración con Granés y Prieto y música de Chueca y Valverde, estrenada en el teatro de Variedades el 23 de marzo de 1882, *Pobre Gloria*, con música del maestro Nieto, estrenada en el teatro de Variedades el 20 de octubre de 1883, *¡Al baile!*, con música del maestro Taboada, estrenada en el teatro de Recoletos el 4 de julio de 1884, *Al campo*, con música del maestro Taboada, *De Madrid a París*, en colaboración con José Jackson y música de Chueca y Valverde, estrenada el 12 de julio de 1889, *Sauterie de Susana*, con música del maestro Taboada, estrenada en el teatro de Recoletos el 11 de junio de 1887, *La Romería de Miera*, con música de Ángel de las Pozas, estrenada en el teatro de la Zarzuela el 26 de marzo de 1890, *La noche de San Juan*, con música de los Valverde (padre e hijo), estrenada en el teatro Apolo el 22 de febrero de 1894, *San Antonio de la Florida*, con música de Isaac Albéniz, estrenada en el teatro Apolo el 26 de octubre de 1894, *La caza del oso o El tendero de comestibles*, en colaboración con José Jackson y música de Chueca, estrenada el 6 de marzo de 1891 y *La*

estudiantina, con música de Gregorio Mateos, estrenada en el teatro de la Zarzuela el 4 de enero de 1893.

Una vez sentadas las bases como hombre de las letras en los versos 73-80 remite a su memoria personal ("Hace años que, enamorado/es mi alma de otra alma esclava" 73-74). Su "otra alma esclava" es Eugenia Riaño, nacida en Matanzas (Cuba) aunque descendiente de una familia montañesa. Los miembros de la familia Riaño, oriundos y vecinos de Liérganes con trayectoria indiana en Cuba tuvieron un papel relevante en la creación de La Sociedad Anónima Electra Pasiega, fue una compañía histórica en la implantación de la electricidad en el norte de España. Se casó con Eugenia Riaño en 1879, en el momento que escribe esta autobiografía lleva quince años de casado y no ha conseguido tener hijos. De nuevo aflora un suceso impactante en la vida del autobiografiado que subraya el deseo de tener descendencia ("[...] y los hijos que esperaba/todavía no han llegado" 75-76) y cierta resignación ("Mas no se vaya a creer/que eso nos tiene afligidos/si viene... ¡bien venidos!/no vienen... ¡qué se ha de hacer!" 77-80).

A pesar de que los datos autobiográficos no son abundantes cabe señalar que el autor no se muestra reacio a contarse a sí mismo. Ha llevado a cabo su particular selección y nos ha revelado aspectos claves de su vida íntima como la muerte del padre o la dificultad a la hora de tener hijos tras quince años de matrimonio, algo infrecuente en este tipo de textos.

3.7.13. Burgos y Larragoiti⁴⁷, Francisco Javier de (Puerto de Santa María, Cádiz 1842-Madrid 1902) [Anexo, p. 130]

El Liberal, miércoles 14-III. La escribe con 52 años. Son quintillas octosílabas. Sigue la estructura de nacimiento, patria chica,

⁴⁷ También Javier de Burgos *Sarragoiti* pero para muchos biógrafos se trata de un error a partir del apellido materno *Sarragoiti*.

acontecimiento político: La Gloriosa, vida como escritor... El tono es desenfadado, coloquial pero poco festivo. La actitud frente a sus logros como escritor es serena y realista. No entra en demasiados detalles y se dedica a esbozar pinceladas biográficas ordenadas cronológicamente (desde su Cádiz natal hasta el momento actual) para obtener coherencia textual.

Al comienzo del texto aparece un preámbulo narrado desde el presente (“[...] de mí he de hablar” 2), donde el autor introduce, a modo de justificación, el tiempo pasado que va a recuperar en el relato y los propósitos e intenciones que le inducen a la escritura. Acto seguido, con la fórmula (“Pues señor” 6) introduce la narración ulterior, es decir, en pasado. La estructura *Yo nací en...* es la frase inicial característica de este tratamiento del tiempo (“Yo la luz vi...del sol en Cádiz” 6-7). Toda la autobiografía es una retrospectiva y solo volverá al presente al final de la historia.

En el encuadre familiar resalta que procede de una familia pudiente (“Crecí entre hermanos poetas/que de esa suerte cantaban/y, haciendo odas y cuartetos/y sobrándoles pesetas/a los seres que me amaban” 21, 23-25).

Se traslada a Madrid a estudiar pero le sorprende La Gloriosa y regresa a su Cádiz natal (“[...] la [...] gloriosa/y a Cádiz corrí resuelto/en el torbellino envuelto” 35-37) donde ejerce de periodista (“Fui periodista” 41). Ya casado y con hijos decide volver a la corte buscando mayor estabilidad. Consigue que una obra suya sea representada. A partir de ahí entra en el círculo teatral de Madrid y, con algún altibajo, ya no deja de producir y estrenar. Entrega uno de sus trabajos a Mario Emilio López Chaves⁴⁸, más conocido como Emilio Mario que era actor, director de escena, empresario teatral

⁴⁸ Mario Emilio López Chaves (Granada, 30 de enero de 1838 - Madrid, 1899).

español y director del Teatro de la Comedia desde que abrió en 1874. Javier de Burgos no especifica qué obra entregó a Emilio Mario. Dado que esta autobiografía data de 1894, podría tratarse de *I dilettaanti* la única de sus obras que hemos podido constatar que se estrenara en el Teatro de la Comedia el 25 de noviembre de 1880:

[...] mi primera obra fragüé/a la Comedia me fui [...] /a Mario se la espeté/a él le gustó, la estrené/y dijo el público... sí [...] /no hubo asunto, ni lugar/por mi pluma respetado/A teatros grandes subí/a teatros chicos bajé/y en cuanto malo escribí/un público afecto vi/que jamás pagar podré (71-72, 74-75, 81-85).

Concluye su relato confirmando su autoría ("A esto Burgos se atrevió/y en apunte breve y fiel/cuenta de su vida dio" 86-88). Pero el autor no solo se compromete al poner su firma a pie de texto, sino que se establece una relación jurídica, entre autor-personaje. Podemos entender que estos versos dan fe de la veracidad de todo cuanto se ha dicho en el resto del poema, como si se tratara de un testamento o "Documento donde consta [...] la voluntad del testador" (DRAE:2001). En definitiva, el autor, pensando en la posteridad, da *fe pública* para que sus versos "[...] sean considerados como auténticos" (DRAE:2001), y a la vez que nos brinda, públicamente en el diario *El Liberal*, toda esa serie de datos verificables sobre su vida, también está exponiendo los mismos para que "[...] lo contenido en ellos sea tenido por verdadero mientras no se haga prueba en contrario" (DRAE:2001). El propio autor se responsabiliza y da fe pública de todo lo que ha escrito ("[...] lo que él aquí escribió/mantenido está por él" 89-90). Se ha establecido una relación notarial que anula cualquier posibilidad en la falsificación de unos hechos que son de dominio público y de fácil comprobación.

Los datos biográficos aparecen de forma muy vaga. Las referencias a la memoria íntima son inexistentes, tan solo sabemos que su familia tenía una buena posición económica ("[...] sobrándoles pesetas/a los seres que me amaban" 24-25), que estaba casado,

tenía hijos y que se vino a la corte buscando mayor solvencia (“Con esposa y con chiquillos [...] y ligeros los bolsillos [...] me volví a los Madriles” 46, 48, 50). Sin embargo, no nos ha hablado de sus progenitores, de la muerte de su padre Francisco Javier de Burgos Mendicuti, en Filipinas, aún siendo él joven, tampoco menciona sus dificultades para consagrarse como autor teatral reconocido, ni su poca fortuna con el melodrama. También silencia su consolidación como uno de los mejores sainetistas. No nombra ninguna de sus obras y a la altura de 1894 había publicado una veintena de ellas. Tampoco hace referencia a los periódicos en los que colaboró como *El Contemporáneo* cuando el director era el periodista y político José Luis Albareda (1829-1897) –quien llama a su redacción a un grupo de jóvenes periodistas y escritores, entre los que se encuentra Javier de Burgos– o al hecho de que dirigió *La Palma*. Finalmente, nada hay en el texto sobre su carrera política que compaginó con la de autor teatral. Fue Primer Oficial del Gobierno Civil de Cádiz.

3.7.14. Flores García, Francisco (Málaga 1844⁴⁹-Madrid 1917). *El Liberal*, jueves 15-III [Anexo, p. 133]

Son redondillas. En el momento de esta publicación tiene 50 años.

Podemos establecer cuatro secuencias en el texto. La primera (1-20) es introductoria, el poeta se presenta como persona que está en la madurez, bromea con la fecha de nacimiento, dato que no facilita, y recurre a la fórmula *Yo nací en* para referirnos su procedencia (“[...] fue en Málaga... y nací/sin querer haber nacido” 19-20). En la segunda 21-64 esboza una etopeya (“Cuanto a mis prendas morales” 21) y en la tercera (65-117) se detiene en lo relativo a su profesión de escritor. Los versos 65-80 son

⁴⁹ Durán López, 1997:346 (“Las fuentes de referencia general indican 1846, pero [1844] es la fecha que el señala al comienzo de sus memorias [*Recuerdos de la Revolución*]”).

introdutorios y ofrecen un balance de lo que ha significado ser escritor para el autobiografiado. El tono ya no es festivo (“Y vengo, ya que es forzoso/(aunque no muy conveniente)/a tratar someramente/el punto más escabroso/Por vocación decidida/emprendí con mucho ardor/la carrera de escritor/en lo mejor de mi vida” 65-72).

Hablar de la profesión de escritor le resulta “escabroso” y se ve obligado a hacerlo “ya que es forzoso” si se quiere escribir una autobiografía destinada a una sección de escritores como es la del *Liberal*:

Por vocación decidida/emprendí con mucho ardor/la carrera de escritor/en lo mejor de mi vida/y aunque no lo paso mal/si a tiempo hubiera sabido/todo lo que hay escondido/en esta senda *ideal*/renuncio de muy buen grado/al *brillo* de tal carrera/y soy con más gusto hortera/o concejal o abogado (68-80).

A partir del verso 81 y hasta el final (117) desarrolla su memoria profesional. De sus palabras deducimos que tuvo unos inicios difíciles. Se estableció en Madrid en 1870 (“Desde que me establecí/en esta gran capital/sin apoyo y sin real/la situación comprendí” 81-84). Ejerció primero de tipógrafo, después de periodista. Era de ideas liberales y fue activista republicano durante el Sexenio (“[...] y *removí* la política” 93). Se dedicó a varios géneros (“Ocupándome de todo [...] ejercí de periodista/de *poeta* y novelista [...] y hasta profané la crítica” 86-87, 91, 96) de todos ellos, el que más ansió fue el teatro (“[...] ejercí [...] por fin, de autor dramático” . 87, 89).

Hay cierto desengaño con respecto al mundo político-literario de la época que Francisco Flores conocía muy bien y del que se ocupará en libros posteriores como *Recuerdos de una revolución* – centrado en el Sexenio y en los políticos de la época– y *El teatro por dentro*.

Nuestro autor es de origen humilde y todo lo que ha conseguido ha sido por méritos propios (“[...] sin apoyo y sin real” 83). Desde su llegada a la corte (“Desde que me establecí/en esta gran capital” 81-82) ya es consciente de que debe trabajar (“[...] la situación comprendí” 84) y labrarse un futuro literario desde abajo –de tipógrafo a autor teatral y director del Teatro Lara– (“Ni perezoso ni apático [...] ocupándome de todo/sin saber nada de nada/y ya esto dicho, no voy/a analizar el trabajo/que he realizado a destajo” 85, 91-92, 97-99).

Por un lado, nos dice, con cierto sarcasmo, sobre su oficio de escritor que “[...] si a tiempo hubiera sabido/todo lo que hay escondido/en esta senda *ideal*/renuncio de muy buen grado/al *brillo* de tal carrera” (73-76) pero, por otra parte, deja constancia de que ha tenido éxito cuando afirma “[...] mis obras dirán quién soy [...] el éxito las abona” (100-102). Por consiguiente, hay en el texto una necesidad de dejar constancia de que no ha fracasado y, en este sentido, cierta autocongratulación con sus logros literarios mas de manera serena, sin asomo de apología, ni necesidad de mostrar la historia de sus libros. Asimismo, al afirmar “mis obras dirán quién soy” está concediendo a su producción literaria (“mis obras”) un valor testamental:

Obra en que un autor, en el último período de su actividad, deja expresados los puntos de vista fundamentales de su pensamiento o las principales características de su arte, en forma que él o la posteridad consideran definitiva” (DRAE:2001).

Efectivamente, la autobibliografía o la historia de sus libros representa su legado y contiene la información suficiente para que el escritor, con miras a la posteridad, considere que este pueda definirlo (“dirán quién soy”).

Flores García se muestra orgulloso de haberse establecido en la capital y haber podido saborear el éxito y vivir de su quehacer

166

literario. Digamos que ha conocido la gloria, algo que en su momento anheló (“Si antes soñé con la gloria” 109), alcanzada por medio del esfuerzo y el trabajo (“[...] y que esa senda de flores/no es para/Flores García” 116-117), aunque no pierde de vista el valor efímero que esta tiene (“[...] es una burla irrisoria/una insensata porfía/de cuatro pobres señores” 112-114).

Las únicas marcas referenciales son el uso de la primera persona, los datos que ofrece sobre la propia vida, que se pueden verificar, el retrato pictórico y la firma a pie de texto.

Todo está contado desde la memoria pública. Lo que sí observamos es una manera muy peculiar a la hora de relatar la propia vida de escritor, que supone un punto de inflexión en el texto y desencadena un cambio de tono –entre sarcástico y desencantado–.

3.7.15. Luceño y Becerra, Tomás (Madrid 1844-1933) [Anexo, p. 135]

Contamos con una primera versión titulada *Diálogo entre el público y yo* y publicada en *El Liberal* el viernes 16-III-1894, cuando el autor tiene cincuenta años; y una segunda, 24 años después, en *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1919) donde añade 44 versos con respecto a la edición de *El Liberal*. La versión definitiva (1919) consiste en transcribir la de la serie Autores Cómicos del *Liberal* eliminando los dos versos de cierre (“Adiós, pues, gentil mancebo/¡Id con él, autor silbable!” 144-45) y añadir los 44 nuevos como hemos comentado. En este segundo texto antes de agregar los versos nuevos nos dice “Estos versos escribí/años veintinueve hace” (128-29). Según vemos, el propio autor nos está dando la fecha de composición de su autobiografía. Si *Autobiografías de escritores y poetas españoles* no pudo escribirse con anterioridad a 1919,

entonces Tomás Luceño compuso la primera alrededor de 1889, para después completarla en 1919.

Establece un diálogo, con estructura teatral, entre el "público", como un personaje que le sirve de contrapunto sobre lo que quiere decir; y él mismo a través de la primera persona gramatical "yo". No es más que un diálogo ficticio para hablar consigo mismo. La parte más extensa la ocupa "yo", donde informa de su edad, tras el previo juego al equívoco en la introducción. Hace una breve referencia a la infancia (niño llorón, con ama, de altos pañales...) pero sin hablar de los progenitores, solo nombra al ama ("Solamente cuando el ama/me leía algún romance" 34-35) para darnos cuenta de su alto linaje. Refiere sus estudios y acaba la carrera de abogacía ("Estudié para ingeniero [...] pero no me examiné [...] Después para diplomático [...] para abogado..." 38, 40, 48-49). Trabajó para el ministro de Gobernación, Luis González Bravo, pero con el estallido de La Gloriosa (1868) resulta cesante ("En Gobernación serví/cargos de modesta clase/vino la Revolución/y me declaró cesante [...] quitarme a mí/aquellos cinco mil reales" 56-59, 62-63). Se incorpora por oposición a la redacción del Diario de sesiones del Senado en 1870. Llega a ser redactor jefe hasta su jubilación en 1911. En el ministerio de Ultramar fue secretario particular del duque de la Torre, del ministro Adelardo López de Ayala hasta 1879 y de otros ministros. Se siente orgulloso de haber alcanzado estabilidad económica y se congratula de ello:

A poco entré en Ultramar [...] y desde entonces [...] tengo sentados mis reales/porque de ochenta ministros/que ha habido [...] a ninguno le ha pasado/por las mientes el quitarme" (64, 66-71).

Como escritor está considerado uno de los mejores sainetistas y un buen seguidor de Ramón de La Cruz. Hace referencia explícita a su estilo ("Del hipérbaton me valgo/porque lo exige el romance" 130-131).

El autor se vale de la técnica del autoempequeñecimiento mediante la que se define como sainetista de poco talento, a pesar de haber cultivado alrededor de 27 sainetes, cinco zarzuelas, 11 comedias, dos tragedias...:

[...] escribo/sainetes insoportables/escasos de gracia, lánguidos/sin novedad, sin enlace/con tipos sueltos que entran/y tipos sueltos que salen/sin que al final haya novio/que con su novia se case/ni se resuelvan problemas/políticos ni sociales (74-83).

Finalmente, nos comenta que el arte es cosa de ocio y que él lleva una vida ordenada. Tiene un alto concepto sobre sí mismo, se considera "guapo por dentro" (134). Cierra la autobiografía una prosopografía que refiere su vejez. En 1871 entra por oposición como redactor del *Diario de Sesiones* del Senado, donde, como ya dijimos, llegó a ser jefe taquígrafo y redactor jefe hasta su jubilación en 1911.

3.7.16. Delgado García, Isidro Sinesio (Palencia 1859-Madrid 1928). *El Liberal*, sábado 17-III [Anexo, p. 138]

Son 103 versos en forma de romance. Sinesio Delgado se presenta en los versos introductorios (1-22) primero como un hombre común ("Pues lo mismo exactamente/que por fuera, soy por dentro/la vulgaridad andando/parte del montón inmenso/que no toca nunca pito/ni flauta en el gran concierto" 13-18). Va estableciendo diversos símiles sobre sí mismo con la intención de autodefinirse como un ser insignificante, mediocre ("Menudo grado de arena/que arrastra a su antojo el viento/entre millones de granos/del mismo tamaño y peso" 19-22). Finalmente, todo viene a ser una estrategia en la que el escritor se vale de su falsa modestia ("¡Qué demonio! acaso estriba/mi eterna dicha en saberlo/porque, es de advertir, que gozo/sin que yo ponga los medios/la felicidad más grande/que le ha tocado a un sujeto" 23-28).

A partir del verso 29 intenta provocar el efecto contrario y se nos muestra como un hombre feliz y orgulloso de haber alcanzado sus metas ("¿Qué hombre feliz no tiene/camisa? Pues yo la tengo/y en mí resbalan las penas/como en el vidrio el acero" 29-32).

La última secuencia la configuran los versos 45-103 en los que nos cuenta su llegada a la corte. Llegó a Madrid en 1880 ("Yo vine con dos pesetas/a Madrid, desde mi pueblo" 45-46). A pesar de haberse licenciado en medicina (1879), su verdadera vocación fue la literatura ("[...] con mi carga de versitos/insustanciales y huecos" 46-47). Nos va dando pinceladas de sus duros comienzos ("Y excuso decir a ustedes/si me habrá costado esfuerzos/avanzar algunos pasos/por el camino derecho" 48-51) y expresa lo que le ha costado hacerse con un oficio ("He bregado como nadie/sin descanso ni sosiego/sacando mucho partido/de mis instintos de obrero/que, riéndose y cantando/aguanta firme en su puesto/rigores de la intemperie" 52-58). Asimismo, ha conseguido vivir del mismo aunque "con deficiencias del sueldo" (59).

Como manifiestan muchos de los escritores del corpus, vivir de la literatura es tarea ardua ("¿Hay obstáculos? Se saltan/¿El cuerpo se rinde? Bueno/¿Caen capuchinos de bronce?/Se espera a que cambie el tiempo" 60-63). El escritor se autoensalza como un sobreviviente que ha trabajado muy duro para mantenerse ("Y así resisto en la lucha/duro y tenaz porque encuentro/placer inmenso, infinito/en el trabajar perpetuo" 64-67). Sin embargo, se trata de un trabajo gustoso que le concede cierta independencia por lo que se siente realizado ("Vivo a mis anchas; y todos/los que me conocen creo/que me quieren. ¿Es mentira?./¡Pues también me importa un bledo!" 68-71). Mas para alcanzar la dicha completa ("¿Que si son esas mis solas/esperanzas? ¡Qué han de serlo!" 72-73) su objetivo ("Lo que me guía en la lucha/lo que ansío, lo que quiero" 74-75) es

170

“romper con esa medianía” (76) en que está “ahogado y preso” (77). Quiere destacar dentro del mundo literario (“Hacer algo; ser persona” 78). En definitiva, ser, como decíamos, un escritor singular “y no perecer revuelto” (79) para figurar como tal en la posteridad (“[...] la inmensa muchedumbre/[...] no ha de dejar recuerdos” 80-81). Para conseguir su meta no dejará de trabajar intensamente a lo largo de su vida o por lo menos procurará (“no perecer” 79) en el intento.

Se inicia el texto (1-12) y se cierra (97-103) en tono festivo pero lo que predomina mayoritariamente es la ironía. Está narrado en primera persona. No desarrolla la historia de sus libros porque el autobiografiado se pone del lado del rol de escritor como personaje público. Por eso, solo aflora en el texto la memoria pública del patrón de escritor.

3.7.17. Aza Álvarez-Buylla, Vital (Pola de Lena, Asturias 1851-Madrid 1912). *El Liberal*, domingo 18-III y *El Álbum Íbero Americano* 30/III [Anexo, p. 140]

La escribe a los cuarenta y tres años. El tono es festivo, de “chanza” (141), como dice el propio autobiografiado.

En la introducción, las cuatro primeras quintillas, nos refiere la procedencia y el hecho de que escribe su autobiografía por encargo (“[...] me mandan que escriba/ mi semblanza [...] hagamos en la semblanza/historia retrospectiva” 16-20).

A continuación comenta su infancia en Pola y su formación. Realiza estudios de delineante y de técnico de construcción de ferrocarril. Trabajó como tal en el tramo Oviedo-Gijón. Después viaja a Madrid a estudiar medicina (“[...] obtuve, siendo un chiquillo/ mi plaza de delineante/[...] casi a palmos estudié/ el ferrocarril de Oviedo/[...] diez meses [...] pasé/ sobre el túnel de Robledo [...] / vine a Madrid a estudiar [...] ¡Medicina!” 37-38, 41-42, 44-45, 49).

Dedica siete quintillas a su vida como escritor. Asume sus capacidades como poeta festivo ("No escribo mal/[...] Tengo gracia y humorismo/Y al ser largo me hago cargo/de que en el mundo es preciso/ser como yo soy: *iMuy largo!*" 6, 81, 123-125).

Se impregna de suficiencia al sentirse orgulloso por haber alcanzado la solvencia económica ("Hoy vivo de lo que escribo/y pues vivo como vivo/no debo escribir tan mal" 73-75).

En los versos (86-120) intercala un autorretrato. No lleva a cabo una historia de sus libros. En 1894 había escrito las comedias *Basta de Matemáticas* (1874), *Aprobados y suspensos* (1875), *Con la música a otra parte* (1878), *San Sebastián, mártir* (1885), *El sombrero de copa* (1887). La zarzuela *El rey que rabió* con música de Chapí (1891). Poesía *Todo en broma* (1891), *Teatro moderno* (1894) donde reúne poesías anteriores...

Su memoria íntima apenas está representada: su amistad con Ramos Carrión con quien colaboró en diversas ocasiones y quien le aconseja dejar Gijón e instalarse en Madrid ("Mi amigo Ramos Carrión/que siempre fue para mí/amigo de corazón/me dijo: -quédate aquí/[...] no pienses en Gijón" 61-65). Su delicada salud que hacía que pasara los inviernos en Málaga y los veranos en Mieres ("De salud estoy tal cual/Unas veces vamos bien/y otras vamos mal" 87, 89-90).

Era un escritor de éxito y de ello se congratula en lo que podríamos entender como su autoelogio ("[...] no hay autor de más *talla*/ni otro hombre de *más alcances*/Y bien merezco el respeto/pues sin pecar de indiscreto/y sin pretensiones raras/puedo meterme, y me meto/*en camisa de once varas*" 131-135). También destacó como tertuliano en el Café de Fornos de Madrid, se inauguró el 21 de julio

de 1870. Vital Aza reunía a un grupo de contertulios (“¡Queréis discutir! ¡Locura!/[...] *rayo siempre a gran altura*/en todas las discusiones” 139-140).

Cierra la autobiografía confesándonos que su “semblanza” le parece demasiado larga (“Abur, y basta de chanza/Mi semblanza se acabó/pues soy largo [...] y/[...] ha salido mi semblanza/casi más *larga* que yo” 141-145).

En todos los textos que venimos describiendo hay en mayor o menor grado, como afirma Vital Aza “semblanza/histórica retrospectiva” (19-20); y por ello no los vamos a considerar un autorretrato a usanza, es decir, de genio y figura. Ciertamente, estos egodocumentos van más allá al demostrar siempre interés en ofrecer la autobiografía del estándar de escritor que, muchas veces, se condensa en forma de memoria profesional.

3.7.18. Cantó Vilaplana, Gonzalo (Alcoy, Alicante 1859-Madrid 1931). *El Liberal*, lunes 19-III [Anexo, p. 143]

La escribe a los treinta y cinco años. Son pareados dodecasílabos.

En la introducción, los ocho primeros versos, nos cuenta que su autobiografía es por encargo. Después sigue la estructura típica del texto autobiográfico: yo nací en... la infancia... los primeros estudios... la vida militar... la vida como escritor en periódicos y semanarios hasta llegar al teatro... su estado civil y finalmente incluye autorretrato. Cierran el texto dos pareados en los que confiesa que en realidad nos estaba hablando de un amigo ficticio sino de sí mismo.

Como hemos comentado, en los ocho primeros versos se refiere el hecho de ser una autobiografía por encargo (“Me pide usted una

carta, más el retrato" 1) algo ya habitual en todos estos autores. Acto seguido nos dice que está escribiendo "[...] el retrato/de un joven" (1-2) como si se tratara de otra persona. Estamos ante la figura que consiste en autoursurparse, aparentemente, la propia identidad y tomar como referente para hablar de sí mismo un *alter ego*, un rasgo habitual en alguno de estos autores, para así obtener distanciamiento ("[...] la voluntad distanciadora puede apreciarse en la decisión de escribirlo en tercera persona", Caballé, 1995:49) y poder gozar de mayor objetividad y perspectiva a la hora de relatar los hechos. En efecto, habla de él mismo en los siguientes términos "[...] mi tocayo y amigo y hasta paisano/es de Alcoy" (9-10). Solo al final de la autobiografía, con el material autobiográfico configurado, supervisado y controlado, será cuando el autor haga expreso que en realidad estaba hablando de sí mismo ("Por lo que se desprende de este relato/en él, no ya a mi amigo, yo me retrato/en tu benevolencia, lector, confío/si en vez de otro retrato te he dado el mío" 69-72).

Según vemos, todo forma parte de una estrategia por parte del escritor. La narración en tercera persona ("[...] como alejándose en lo posible del referente", Caballé, 1995:49) y el tono festivo facilitan una menor implicación a la hora de referirnos, sobre todo, aspectos propios de la memoria íntima y, por otra parte, que el escritor obtenga cierta libertad para seleccionar el material que quiere referir. Con toda esta disyunción se obtiene un nivel de compromiso menor lo que permite que el propio texto no se adueñe del autocontrol del discurso autorreferencial y se altere el grado de implicación que el escritor quería ofrecernos sobre la selección de "[...] algunos rasgos biográficos con valor autoproyectivo" (Caballé, 1995:48).

Una vez más nos encontramos ante la impureza del género autobiográfico en la medida en que participa de otras manifestaciones de la literatura del yo. Además de incluirse un autorretrato situado hacia el cierre de la autobiografía propiamente dicha ("En su estricta

conciencia maldad no cabe [...] lleva barba y bigote, y este rizado" (53-68), emergen, como en tantas otras de la serie "Autores Cómicos" de El Liberal, algunos rasgos arquetípicos propios del autorretrato que ya se han mencionado.

Nos dice que "[...] fue soldado más tarde, dejó su tierra/y prestó sus servicios un mes en Guerra" (33-34). Dado que permaneció en Alcoy hasta 1879 le correspondió vivir el momento del final de la Tercera Guerra Carlista (1872-76). Si nació en 1859 contaría con 17 años de edad. Por otra parte, hasta 1876, con la nueva Constitución (y la ley de 1878), el servicio no se generalizó para toda España. En Navarra, Cataluña y el País Vasco el reclutamiento continuó siendo voluntario hasta 1833, 1845 y 1876 respectivamente.

Gonzalo Cantó estuvo en Alcoy hasta 1879. Aproximadamente a los veinte años partió para la corte, como tantos otros escritores coetáneos suyos, a forjarse un futuro como escritor ("Cuando allá por 1879 decide salir de Alcoy y dirigirse a Madrid, lo hace pensando en un dorado futuro literario" Valls García, Carlos, 2007:19).

Subyace un tono patético en algunos momentos de lo que podríamos llamar memoria familiar, a partir de la muerte de la madre. Él era un "arcángel" que pierde las "alas" al morir su madre siendo niño. Además, tiene al padre a su cargo ("Permanece soltero: no se ha casado/porque su pobre padre tiene postrado" 49-50). Tan solo ese par de pinceladas con respecto a su memoria más personal a pesar de haber pasado momentos muy duros. En este egodocumento, escrito como hemos dicho a los 35 años, solo se hace referencia al hecho de tener el padre parálítico a su cargo. Se cauterizan los aspectos de una posible vida íntima, amorosa, matrimonial en el hecho de la soltería ("Permanece soltero no se ha casado" 49). En carta a Florencio Elizaicín hace repaso a su escabrosa vida hasta la altura de sus setenta años:

Hice mi carrera y me abrí paso sin apoyo ninguno de mi patria chica y sin tener jamás un destino del Gobierno... Así he mantenido a mi buen padre, a quien tuve doce años paralítico... Enterré cristianamente a ocho de familia...; nadie me ayudó a la manutención de mi padre... por el que no me casé... Enterré a mis dos cuñados, recogí a los hijos de ellos... Demasiado he hecho con vivir decorosamente setenta años sin haber pedido a nadie una peseta prestada; y después de tanta lucha y de perder a mis seres queridos, escriba usted obras cómicas para hacer reír a los públicos, con el corazón desgarrado (Valls García, Carlos, 2007:18).

Sabemos que sus inicios fueron duros (“[...] sus primeros pasos -dice su biógrafo Adrián Miró- fueron desalentadores. Por todas partes encontraba puertas cerradas y círculos herméticos” Miró, A. 1957:7):

Y ya en Madrid, aprietos y penurias mientras intentaba conseguir introducirse en el mundillo literario. Esta situación un tanto difícil [...] Podemos imaginar a nuestro joven poeta deambulando por redacciones de periódicos y semanarios, ofreciendo sus invenciones, intentando encontrar una posibilidad de demostrar su ingenio y de sobrevivir en un ambiente ajeno y desconocido (12).

Según vemos, su trabajo no estaba bien remunerado (“[...] el escritor alcoyano no ganaba lo mínimo suficiente para seguir en Madrid, ya que, al decir de Cejador, cobraba tres duros mensuales por cien versos diarios”.

[<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p183/0135053193335928867680/p0000001.htm>]).

Gonzalo Cantó decide apartar todos estos aspectos de su vida como escritor porque lo que pretende con su autobiografía es dar una imagen de escritor consolidado. Ser consecuente con el perfil cómico que le exige la sección Autores Cómicos de *El Liberal*.

Incluye, como tantos otros, la habitual historia de sus libros, una selección de obras de las que él cree que lo definen como escritor. La oportunidad le llega en 1880 año que publica un soneto “La fuerza del sino” en el *Madrid cómico*. Soneto que refleja todo ese sufrimiento, con cierta ironía, todas las dificultades que ha tenido para sobrevivir como hombre de las letras en la capital:

Corto de genio y largo de estatura,
 de rostro enjuto, macilento y flaco,
 tuvo, por cuerpo, de billar un taco
 y un don Quijote fue por su figura.
 Virgen de glorias y en edad madura,
 sacerdote de Apolo, el pobre Paco
 halló, rompiendo su codicia el saco,
 la caja de un reloj por sepultura.
 El tintero dejó su pluma seco,
 fue negro el hado en perseguir su pista
 pues de tanto sufrir quedóse enteco.
 La llama de un candil quemó su vista
 y no hallando su voz jamás un eco
 loco y pobre murió... ¡Era un artista!
 (Gonzalo Cantó, V., (1880), "La fuerza del sino", *Madrid cómico*, 12-IX, nº37, 4).

Después siguen seis años (1888-1893) en los que cultiva el género chico en colaboración con el sainetista Carlos Arniches. De esta colaboración surgen diez obras: *Casa editorial*, *La verdad desnuda*, *Las manías y Ortografía* (1888), *El fuego de San Telmo* (1889), *Las guardillas*, *La leyenda del monje* (1890), *Candidato independiente* y *Las campanadas* (1891) y *Los Mostenses* (1893). De su participación en prensa solo hace referencia a *La Avispa* donde fue redactor jefe:

Lejos de los risueños y patrios lares/se firmaba *Gustavo de los Cantares*⁵⁰/y aunque el pobre carece de ingenio [...] /redactor muy querido fue de *La Avispa*/Escribió en mil periódicos y semanarios/más o menos artísticos y literarios/Le deleitaba el teatro y al fin un día/presentó, entre otras cosas, *Ortografía/La leyenda del monje/Las campanadas...*/siendo aplaudidas unas y otras silbadas. (39-48)

3.7.19. Yráyzoz Espinal, Fiacro (Pamplona 1860-Madrid 1929⁵¹). *El Liberal*, miércoles 21-III [Anexo, p. 145]

La escribe a los sesenta y cuatro años. Son redondillas octosílabas. Está estructurada en tres partes. La primera cuenta con humorismo la singularidad de su nombre y apellido (1-42), la

⁵⁰ "Gustavo Cantares" y "Gallo Careta" eran los seudónimos con los que firmaba en el semanario *La Avispa*.

segunda sigue la estructura tónica nacimiento-infancia-estudios (43-82) y la tercera (83-126) es una somera etopeya, algo muy frecuente en nuestros autores, es decir, un "autorretrato moral" No hay referencias a la memoria personal, a la vida íntima ni tampoco a la profesional:

Autor de poesía y relatos cortos publicados en prensa, además de gran número de obras de teatro y zarzuelas. Colaboró en *La Ilustración Española y Americana* y en el *Madrid Cómico*, entre otras publicaciones (Durán López, 1997:327).

Tan solo nos dice que apostó, sin apoyo, por llegar a ser escritor, que está orgulloso de ello y que el teatro era una de sus prioridades ("¡Las funciones teatrales me gustaban mucho más!/Escribí muy decidido [...] Y hasta hoy vivo muy contento/sin que me haya arrepentido" 79-82).

Cierra el texto el mencionado autorretrato moral dando pocos detalles significativos sobre su intimidad. Cabe señalar su ideología liberal ("Soy, de ideas, liberal" 123).

La ausencia de memoria privada es más que evidente. Ni siquiera la memoria profesional está presente en el texto: tan solo nos dice con orgullo que es escritor y que vive de ello pero no desarrolla la historia de sus libros.

El tono humorístico genera un texto en el que priva tomar cualquier pretexto –como demuestran los cuarenta y tres primeros en los que el autor se dedica a bromear con su nombre y apellido– para alejarse del objetivo principal de la autobiografía: contar la propia vida. En la segunda parte del discurso (43-82) prevalece la información objetiva sobre determinados lugares comunes que hacen referencia a las distintas etapas de la vida típicas en cualquier ser humano: nacimiento, infancia, estudios, viaje a Madrid, vida laboral, familia... Del grado de intensidad o de profundidad que quiera darle el

⁵¹ La fecha de defunción la tomamos de *ABC*, jueves, 31/I/1929.
178

escritor depende que se constituyan en un tópico o por el contrario que se lleve al terreno más personal dando rienda suelta a la memoria íntima, circunstancia esta que no parece contar con predicamento en la mayoría de nuestros escritores, como es el caso que nos ocupa: la función representativa del lenguaje se hace evidente con una somera selección de datos: lugar de nacimiento ("Soy navarro [...] Pamplona" 43, 53), viaje a la corte a estudiar ("Pasó el tiempo y yo crecí/Vine a Madrid a estudiar" 63-64), la opción personal de ser escritor ("Aún sin apoyo/soñaba con ser poeta" 71-72) y la felicidad de haberlo conseguido ("Escribí muy decidido/sin descansar ni un momento/iY hasta hoy vivo muy contento/sin que me haya arrepentido" 79-82), pero dista mucho de ser un texto autocongratulatorio en el que se festejen los propios logros como escritor o se despliegue un currículum profesional. Tampoco podemos decir que el autor lleve a cabo un autoempequeñecimiento. Probablemente, esta autobiografía se ha entendido como un ejercicio poético que trata de satisfacer las necesidades económicas del autor y cumplir con los requisitos básicos del editor: un perfil en verso. Estos 126 versos pasarían a engrosar los miles de versos escritos por el autor, profesional de las letras, que, aunque también escribió poesía y relatos cortos en prensa, vive más de su trabajo como escritor de zarzuelas y obras de teatro que de la poesía. Sabemos que el 20/II/1892 había estrenado *La madre del cordero* en el Teatro Eslava y el 28/VII/1893 *Los Voluntarios* en el Teatro Príncipe. Sin embargo, ha decidido no dar noticia de ello.

3.7.20. Matoses, Manuel (Valencia 1844- Madrid 1901). *El Liberal*, sábado 24-III [Anexo, p. 148]

Escrita a los treinta y un años. Son 134 versos en forma de romance y en tono poco festivo. Esto último pone de manifiesto que la sección "Autores Cómicos" a la que van destinados estos textos no presupone que siempre deba emplearse el tono jocoso. Este es el que

la mayoría de escritores eligen a la hora de ofrecer sus egodocumentos pero no es una condición necesaria. Muchos escritores van perdiendo el tono humorístico a lo largo de sus versos, unos lo mantienen y otros, los menos, apenas se valen de él.

Se dirige al editor y se lamenta de que le haya pedido un retrato ("Qué cosas tiene Moya/¿Pues no me pide el retrato/y una composicioncita/sobre mi vida y milagros?/1-4). Asimismo, se muestra reacio a hablar de su intimidad y nos anticipa que va a ofrecer pocos datos ("Sobre que el hablar de mí/En la vida me ha gustado/Que no está bien que me alabe/Ni que saque al sol mis trapos/Pero en fin, ya que se empeñan/Allá van mis pocos datos" 15-20). Según las palabras del autor, que acabamos de referenciar, cabría esperar una autobiografía prejuiciada, condicionada y parca en datos. Pero, dada la extensión de la misma, supera la media habitual, y atendiendo al contenido de sus versos, debemos entender esta afirmación ("[...] hablar de mí/En la vida me ha gustado [...] Allá van mis pocos datos" 15-16, 20) del autobiografiado, desde el uso de la falsa modestia, recurso habitual entre nuestros escritores. Sobre lo que sí que hay una clara contención en el texto es en todo lo referente a la memoria íntima que el autor identifica con algo de mal gusto ("En la vida me ha gustado/Que no está bien que me alabe/Ni que saque al sol mis trapos" 16-18). Por tanto, "saque al sol mis trapos" forma parte de expresiones como "sacar los trapos sucios" que, habiendo perdido su significado original, queda como una expresión que indica *poner las cartas sobre la mesa* e desvelar hechos que se intentan permanecer ocultos porque pertenecen a la memoria íntima o personal.

Vincula, como otros de nuestros autores, la escritura de su egodocumento con el hecho de que el referente tenga que ser un personaje célebre, ilustre o de cierta relevancia social, capaz de

despertar el interés, la curiosidad –por esa vida ajena– del público lector:

Señor, isí yo no fui nada/en el mundanal teatro!/iNi alcalde, ni concejal/ni teniente miliciano/ni secretario del club/ni cónsul ni diputado/¿Haber sido periodista/hoy día, que lo son tantos/es cosa particular/ni tienen nada de extraño? (1-14).

Tras este preámbulo de 20 versos, inicia su autobiografía con la estructura típica de estos textos: la procedencia *yo nací en* (“[...] la hermosa Valencia” 21); el traslado a la corte (“A los cinco años me vine/a Madrid” 33-34); la educación (“Me llevaron a la escuela/aprendí el abecedario/y los nombres de los reyes/y los ríos y los lagos/y a sumar números dígitos/y a multiplicar quebrados” 39-44).

Cuando contaba con catorce años de edad ve su segunda enseñanza interrumpida (“[...] y cuando por el estudio/me iba pulimentando/un suceso que no importa/y que por eso lo callo/me obligó a ganarme el pan/al llegar a catorce años” 45-50) por un “suceso” del que no quiere hablar, pero es claro que tuvo que desencadenar un desajuste económico en su familia porque argumenta que forzosamente se tuvo que poner a trabajar (“[...] me obligó a ganarme el pan” 49). Una vez más, la memoria íntima –ese “suceso”– se quiere salvaguardar, porque “no importa” (47), es decir, no concierne al lector y solo pertenece al ámbito más privado del escritor y en este debe permanecer (“[...] por eso lo callo,” 48). Prosigue con su memoria profesional. Empezó como cajista (“Oficial de imprenta que, juntando y ordenando las letras, compone lo que se ha de imprimir” DRAE:2001). A los dieciocho años encuentra empleo en la estación. Finalmente, según las palabras del propio Matoses “No sé por qué arte de magia/vine a salir literato” (65-66) se introduce en el mundo literario como redactor en el periódico satírico republicano *Gil Blas* (“Entré a escribir en *Gil Blas*” 69). Utiliza la técnica del

autoempequeñecimiento (“[...] medianía por supuesto/que yo en todo soy mediano” 67-68) pero en realidad avala su genio apelando a la autoridad (“Entré a escribir en *Gil Blas*/periódico que ilustraron/con su ingenio y con su gracia/Balart, Manuel del Palacio/Luis Rivera, Sánchez Pérez/Roberto Robert y Blasco” 69-74). Utilizó el pseudónimo literario “*Andrés Corzuelo*” (77).

Aunque no desarrolla la historia de sus libros sí que hace referencia al hecho de que fue redactor “[...] en treinta periódicos” (81) y a que ofreció “[...] unas cuantas piecitas/o sainetes al teatro” (83-84).

Como vemos, sí que hay voluntad por dejar constancia de ser un escritor en activo y con una producción considerable. Todo esto, además, apoyado en el propio éxito y en el favor del público (“[...] y si algunas me aplaudieron/ni una sola me silbaron/que eso es como ir a la guerra/y regresar sano y salvo/sin fajín de general/pero sin ningún balazo” 85-90).

Una vez ha cerrado la memoria profesional nos informa, de manera objetiva, de su estado civil e hijos (“Me casé, tuve siete hijos/y se me murieron cuatro/y hoy me quedan tres/que es mi regocijo y encanto” 91-94). A pesar de que se le murieron tres de ellos, el texto no adopta un tono patético. Acto seguido afirma que tiene una casa en Pinto (“Tengo una casita en Pinto” 101), localidad situada a 20km al sur de Madrid. Prosigue con una etopeya (107-112), nos confirma su ideología política republicana y que no estuvo en la vida procesado (“¡Ah! Que soy republicano” 114) y completa su etopeya (115-128).

Restan seis versos a modo de resumen-conclusión en los que vuelve al manejo del tópico de la falsa modestia, con la fórmula del autodesmerecimiento, que ya comentamos (“En suma: que no soy

nadie/o que soy uno de tantos/¿Con que merece la pena/de publicar estos datos?” 129-132) y se dirige al editor (“Pero en fin Moya lo quiso” 133). Por último, de sus palabras “[...] y aquí termino el relato” (134) se confirma su autoría, el pacto autobiográfico con el lector.

3.7.21. Pérez y González, Felipe (Sevilla 1845-Madrid 1910). Publicada en *El Liberal* 25-III-1894 y en *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1919) [Anexo, p. 151]

El autor contaba 44 años. Es un romance escrito en tono desenfadado.

La edición de 1919 tiene 163 versos. Los 52 primeros rezan a propósito de la publicación de *Fuegos artificiales* de 1896, otra obra de Felipe Pérez Y González. A partir del verso 23 sigue la del *Liberal*. Comparte con esta los diez primeros versos y del 23 hasta el 133. La edición de 1919 aprovecha la autobiografía del liberal (1894) “[...] porque viene a pelo y sirve/de *introducción*” (51-52) para *Fuegos artificiales* (1896).

Felipe Pérez nos confiesa que ya había escrito antes esta autobiografía –lógicamente, se refiere al texto del *Liberal* (1894), incluido en la serie Autores cómicos ‘Perfiles’– y que procede a copiarla (“Pero ya hace tiempo dije/esto que repito y copio/porque viene a pelo y sirve/de *introducción* para el tomo” 49-52), en un momento, 1919, en que la autobiografía está de moda en España:

Ya que hablo de mis virtudes/ahora vendría a propósito/seguir la moda, cogiendo/a la ocasión por el moño/y hacer mi autobiografía/y mi semblanza de modo/que física y moralmente/me muestre y diga: *iEcce homo!* (41-48).

Ha utilizado el neologismo *autobiografía* (45) en la edición de *Autobiografías de escritores y poetas españoles* de 1919, cuando la autobiografía en España experimenta un auténtico *boom*. Nótese como tras utilizar la voz "autobiografía" prosigue a apostillarla con el término "semblanza" (46), como si el lema necesitara de glosa o comentario por la falta de predicamento entre los escritores españoles. Sin embargo en 1894, en el texto del *Liberal* utiliza otros epígrafes. Por ejemplo, habla de retratarse "me retrate" (13), "retrato" (17) y "mi biografía" (23). Ningún escritor de la serie se vale de la palabra "autobiografía".

En la autobiografía del *Liberal* intercala los versos 11-22, en los que hace referencia al director y al hecho de pedirle su retrato:

Así, director amigo, a quien cuanto pide otorgo/el pedir que me
retrate/moralmente en verso y todo/Y Pilatos de mi mismo/entre el
general holgorio/muestre mi retrato al público/para decir: ¡*Ecce*
Homo!/es ponerme en un terrible/compromiso de los gordos/y pedir
que sea sincero/es pedir peras al olmo (11-22).

Finalmente, añade 10 versos (134-143) de cierre, en los que vuelve a dirigirse al director ("Mi buen director y amigo" 134) y se despide ("[...] yo en paz... ¡y Cristo con todos!" 143).

Según la tradición literaria, el género de la autobiografía se expresa habitualmente en prosa. Esto explica el hecho de que Felipe Pérez y González se sorprenda ("[...] en verso y todo" 13) cuando Moya le pide que se retrate moralmente en verso.

Como es habitual, el escritor se muestra reacio a la hora de airear su interioridad y nos anticipa que no va a ser sincero ("[...] es ponerme en un terrible/compromiso de los gordos/y pedir que sea sincero/es pedir peras al olmo" 19-22).

Insiste en la necesidad de ser "[...] hombre célebre" (91) para poder ofrecer una vida que pueda interesar a posibles biógrafos:

¿Qué le importa a nadie?/si yo, andando el tiempo, logro/ser hombre célebre?, entonces/no han de faltarme biógrafos, españoles o extranjeros.../[...] que revuelvan los archivos/para sacar de entre el polvo/los legados y papeles/los datos más minuciosos (89-93, 97-100)⁵².

Versos más tarde insiste en lo mismo (“Pero si, por mi desgracia/nunca llego a ser famoso/iQué le han de importar al mundo/mis actos” 125-128).

En realidad, detrás de esta paráfrasis sobre la fama se esconde la táctica de la falsa modestia pues el escritor aprovecha su comentario para despistar al lector pero, en realidad, incorpora al final de la estrofa datos de su vida como escritor. Nos presenta su memoria profesional como garantía que lo hace merecedor de una biografía.

Primero esboza un hipotético autorretrato, esquemático y superficial, apoyado en una estructura disyuntiva inclusiva, es decir, que, ambas opciones, no se excluyen entre sí porque el narrador al no elegir entre las dos opciones, no determina la exclusión necesaria de la otra alternativa:

[...] si fui flaco o fui gordo/si fui guapo o fui feo/si fui listo o si fui tonto/si me «libré del servicio»/o si «cargué con el chopo»/si iba de fraque y chistera/o de americana y hongo/si me mordía las uñas/o me comía los codos/si me dejaba melena/o llevaba el pelo corto/si me gustaban las trufas/o tomaba el café solo/si era alegre o taciturno/si era amable o si era hosco (102-116).

Por último, abandona esa disyuntiva porque quiere dejar constancia de la historia de sus libros, aportando los datos que, a su parecer, le hacen ser laudable de una biografía (“[...] si escribí aquella *Gran vía*/que corrió «de polo a polo»/por antojos de la suerte/[...] si

⁵² Dado que ambas fuentes a partir del verso 23 y hasta el 133 son idénticas, en lo sucesivo seguimos citando por la edición de *El Liberal* (1894).

escribí piezas, artículos/y muchos *renglones cortos*/y, en fin, si en mi vida hice/esto... y aquello... y lo otro" 117-124).

En lo que atañe a la memoria más personal apenas hay vestigios en el texto. El autor justifica la parquedad de datos en el hecho de que no hay en su vida un hecho destacable y equiparándose a cualquier vida de otra persona. En efecto, en cualquier autobiografía hay una serie de figuras –como lugar de nacimiento, edad, niñez, estudios– pero cuando se congregan en los mores de vida individuales, desarrollan un carácter singular.

Acto seguido, nuestro autobiografiado prosigue con la técnica disyuntiva y utiliza la cursiva para indicar la opción correcta. Recurso utilizado en los versos 69-78, en los que es voluntad de Felipe Pérez ofrecer de su memoria personal el lugar de origen (“[...] *haya nacido en Sevilla*” 69), la fecha de nacimiento (“[...] *el cincuenta y cuatro*” 71) y el haber sustituido la abogacía por la escritura (“[...] *que haya estudiado derecho/Y que después... me torciera/para meterme a autor cómico*” 83, 85-86). En efecto, nació en Sevilla en 1854 donde estudió derecho. Trabajó como oficial del Archivo Municipal de Sevilla y ejerció también de secretario de su Ayuntamiento, puesto que dejó para dedicarse al periodismo y la literatura. Se instaló en Madrid desde 1884, para dedicarse plenamente a escribir.

De su autobibliografía nos comenta uno de sus grandes éxitos *La Gran Vía*, zarzuela de la que es autor del libreto. Se estrenó el 2 de julio de 1886 en un escenario de madera de los Jardines del Buen Retiro (Teatro Felipe) y obtuvo un gran éxito (“[...] *escribí aquella GRAN VÍA/que corrió de polo a polo*” 117-118). Se confiesa autor de “[...] *piezas, artículos/y muchos renglones cortos*” (121-122). Resume su trayectoria teatral dando el nombre de los principales teatros para los que escribió (“[...] *escribo/para Lara y para Apolo/para Eslava y para Price/y para el Príncipe Alfonso*” 129-132). Concluye diciéndonos

186

que escribe “[...] diariamente/sin descanso y sin reposo/para todos los teatros/y en revistas y en periódicos” (137-140). Cabe señalar, que fue redactor de *El Liberal* desde 1892. También fundó la revista *La Gran Vía* (1893-1895), revista semanal en la que colaboraban los escritores y dibujantes más festivos y conocidos del Madrid de la época, la mayoría se incluyen en esta sección del *Liberal* que venimos trabajando.

3.7.22. Limendoux, Félix (Málaga 1870-Madrid 1908). *El Liberal*, lunes 26-III [Anexo, p. 154]

En el momento de esta publicación el autor tenía veinticuatro años. Son redondillas. En su autobiografía encontramos tres momentos: la huida de su casa paterna, el abandono de su carrera (“[...] cansado ya de estudiar/Derecho y Filosofía/quise tantear mi estrella/[...] el pecado capital/ha sido esta escapatoria de la casa paternal” 3-5,10-12) y su llegada a Madrid⁵³. Entra en contacto con la ciudad, los suburbios, se encuentra a sí mismo, dentro de la más absoluta soledad (“[...] horas de melancolía/horas de negro pesar,” 29-30); y, por último, tras su llegada a Madrid nos revela su entrada en el mundo periodístico y teatral. Este tercer momento se configura en forma de memoria profesional y representa el 50% del egodocumento. Concretamente, 44 versos sobre los 129 del total en los que nos narra la historia de sus libros y su vida como escritor en relación con el mundo editorial. Posteriormente ejerce de periodista.

Entabla amistad con dos cómicos del Teatro Apolo (“Por fin llegó el momento/en que no me vi tan solo/porque hice conocimiento/con dos cómicos de Apolo” 49-52) que le sugieren que escriba una pieza cómica (“[...] cuando, con gran extrañeza/les oigo

⁵³ El propio autor nos confiesa haber entrado en el mundo editorial cuando tenía tan solo dieciséis años (68), al poco de llegar a la corte. Estimamos que llegó a Madrid hacia 1886.

decir un día/-¿Por qué no haces una pieza?/¿Yo hacer pieza?¿Yo hacer chistes/cuando eran mis aficiones/pensar asuntos muy tristes/de novelas y dramones" 54-60).

Así se introduce en el mundo editorial a los dieciséis años ("Pero en fin, me convencieron/y la hice, aunque no era esa/mi vocación, la leyeron/la entregaron a la empresa/mereció su aprobación/e hice gracia a los extraños/¡por la sencilla razón/de tener diez y seis años! (61-68).

Hace referencia al "chiste" como método de supervivencia. Recurre a ese tipo de literatura humorística para sobrevivir ante una economía con altibajos ("Seguí más piezas haciendo/y sus productos cobrando/unas al foso cayendo/y otras al cartel llegando" 85-88). El chiste es entendido desde dos perspectivas: como método de supervivencia dentro de esa línea literaria cómica, pero también como recurso para envolver al lector al que se le quiere ocultar, bajo esa aparente frivolidad jocosa, las cosas más trascendentes sobre la propia intimidad.

Por fin le llega el éxito de la mano del sainete *El Gorro frigio*, estrenada en el Eslava en 1888. Estuvo en cartel más de 200 días:

[...] hasta ese dichoso *Gorro*/que se hace aún en *nuestros días*/la obra que yo siempre borro/de la lista de las mías/Porque el verdadero autor/aunque esto cause extrañeza/es... el señor editor/que me compró aquella pieza/(pero no conviene hablar mucho sobre el mismo punto/y lo prudente es echar/un velo sobre el asunto)/Después, y tan solo por/pasar a todo revista/cansado de ser autor/actué de periodista (89-104).

Félix Limendoux considera que debe su éxito al editor que le compró su obra ("[...] obra que yo siempre borro/de la lista de las mías/porque el verdadero autor/aunque esto cause extrañeza/es... el señor editor/que me compró aquella pieza" 91-96). No quiere profundizar más sobre este asunto y manifiesta una contención

expresa en lo que atañe a explicar su propia intimidad ("Pero no conviene hablar/mucho sobre el mismo punto/y lo prudente es echar/un velo sobre el asunto" 97-100). No hay referencia a los padres y expresa nostalgia por la patria chica ("Dudé de mi buena estrella/y cien veces pensé en ti/en ti *Málaga la bella/tierra donde yo nací*" 33-36). Tan solo es capaz de darnos algún apunte sobre su vida íntima como cuando nos confiesa que por su ideología republicana estuvo en la cárcel ("Como soy republicano/y escribo *coplas* al vuelo/se me fue un día la mano/y ipataplum! al Modelo⁵⁴/Pasé de la celda oscura/a otra peor situación" 105-110) y haber sufrido la dureza de la emigración ("[...] y hasta he comido la dura/roca de la emigración" 111-112). A esta altura de su autobiografía decide no seguir hablando de su intimidad ("Después... después pero voy/poniéndome *pelma ya*/en la actualidad no soy/*ni chicha ni limoná*" 113-116). Los versos que siguen ponen de manifiesto que el autor vive de lo que escribe ("Sin razón y sin motivo/con la guitarra por lira/hoy vivo de lo escribo/iaunque parezca mentira!/soy menor, no tengo voto⁵⁵/y cuando lleno el padrón/en una casilla anoto/*Coplero* de PROFESIÓN" (117-124).

Cierra el discurso revelando que ha sabido salvaguardar su memoria íntima ("Y con esto he concluido/quedándome convencido/de que al final, el lector/habrá dicho: -¡Pues señor/e/ autor... no ha sido habido!" 125-129).

3.7.23. López Silva, José (Madrid 1861- Buenos Aires 1925). *El Liberal*, martes 27-III-1894 y en *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1919) [Anexo, p. 157]

Ambos textos son idénticos. Cotejando los dos traslados, hemos observado que en el segundo (*Autobiografías de escritores y poetas*

⁵⁴ Cárcel madrileña inaugurada en 1884.

⁵⁵ En el momento de la publicación de esta autobiografía tiene 24 años, es decir, no ha alcanzado la mayoría de edad electoral y no puede votar.

españoles) el editor anota a pie de página la fuente. Ha basado su edición en otro libro de López Silva, *Los Madriles* de 1896 –edición de la librería madrileña de Fernando Fé–, que incluye esta autobiografía. La edición *princeps* es la del *Liberal* (1894) y es por la que citamos.

En el momento de la publicación nuestro autor tiene treinta y tres años. El egodocumento está narrado en primera persona y en tono festivo. El texto se inicia con la figura *yo nací en...* y el equívoco con la fecha de nacimiento (“[...] el cuatro de Abril del año/mil ochocientos sesenta” 3-4), que en lugar de 1860 es 1861 (“[...] detalle que a mucha gente/le importará una lenteja/pero que a mí se me antoja/que conviene que se sepa” 5-8). Dedicar gran parte del texto a la memoria de infancia (9-76) de la que emergen algunos momentos de la memoria personal del escritor.

A los seis años (1876) fue a estudiar a la Escuela Pía de la calle Hortaleza⁵⁶ en el barrio madrileño de Lavapiés (“Cumplí seis años/[...] e ingresé en la Escuela Pía/de la calle Hortaleza” 31, 35-36) donde cursó sus estudios primarios (“cursé las primeras letras” 46). López Silva refleja con naturalidad en sus versos y con mucha ironía un sistema educativo que contempla el maltrato físico:

[...] había un Padre Blas/todo amor y continencia/que me puso muchas veces/el cuerpo como una breva/bien por amor al estudio/bien por sobrada obediencia/o bien porque el pobre padre/tuviere gana de juerga/[...] capones gubernativos⁵⁷/bofetadas paternas (37-44, 75-76).

Se nos presenta como un niño callejero, de barrio (“De muchacho hice novillos⁵⁸ [...] Por la integridad del barrio/donde vi la

⁵⁶ Completó dos años de bachillerato en el Colegio de San Antón.

⁵⁷ El joven López Silva, tras reclutar a los chicos de su calle, participa en una reyerta entre los chicos del barrio de San Bernardo y los del de Maravillas. El desenlace es que recibió una pedrada y fue detenido por los guardias y llevado a la prevención. Obtuvo la libertad bien entrada la noche. Su padre también le dio una reprimenda. Este hecho le sirvió de escarmiento y volvió a sus estudios.

⁵⁸ Nace en Fuencarral 93. Después vive en Jesús del Valle donde se junta con estos mozuelos (Diario ilustrado *El Globo* 29-X-1898. *Los que estrenan*. José López Silva. Artículo firmado por Alejandro Larrubiera).

luz primera/[...] fui punto fuerte en las pedreas” 51, 55-56, 58) y con falta de recursos económicos. Perteneía a una familia modesta de clase media. Con estos condicionantes, su padre decide que tiene que abandonar los estudios y ponerse a trabajar:

Un día vio mi buen padre/que andaba mal de moneda/defecto del que
adolesce/mucha gente en esta tierra/y yo, que por gusto suyo/hubiera
sido a estas fechas/arcipreste o matutero/o ministro de la
Guerra/convertirme de repente/de mozo libre en *hortera*/Y troqué
la honda y los libros/por el metro y las tijeras (77-80-88).

Lo emplean de *hortera* (“En Madrid, apodo del mancebo de ciertas tiendas de mercader” DRAE:2001) en un comercio de telas y dedica unos versos para referirnos lo mal que se siente:

[...] como pájaro que pierde/la libertad que le alegra/llore yo mis
desventuras/entre encajes y entre sedas/y aunque era rica la
jaula/que encerraba mis tristezas/más pugnaban cada día/lo pobres
por verse fuera/Doliéronse, por fortuna/varias *pájaras de cuenta*/del
cautivo pajarillo//y endulzaronle sus penas/pero yo, que desde
entonces/tengo arraigada la idea/de que el hombre se embrutece/si
vive en clausura eterna/dile un puntapié a la jaula/y rompiendo mis
cadenas/pude recobrar en parto/la perdida independencia (89-108).

Abandona el trabajo y deambula por los bajos fondos urbanos:

Sentí entonces decidida/vocación por la Carrera/de San Francisco,
catorce/piso bajo de la izquierda/donde alternando con golfos/diznos,
aunque sinvergüenzas/y con chulas poco tímidas/pero mal habladas
ellas/aprendí a bailar mazurkas/y *chotises* y habaneras/con todos los
requisitos/que exigen las malas reglas (109-120).

Finalmente, encuentra una relación estable (“Me echó el guante una morena//que en punto a fecundidad/se ríe de las conejas” 26-28).

En los versos 25-30 abre un paréntesis en los que subraya la figura de biógrafo y la facilidad de encontrarlo (“[...] para mis biógrafos/[...] que los tendré, porque aquí/suele tenerlos cualquiera” 27, 29-30).

A partir del verso 129 se sitúa en el presente (“[...] hago coplas y zarzuelas” 130). Conocía muy bien todo el ambiente popular madrileño, los hampones, la cultura de barrio, que después reproducía en sus obras. Era un escritor costumbrista (“[...] retratando como puedo/las costumbres de mi tierra” 131-132) y un gran sainetista.

En realidad, solo dedica cinco versos (130-134) a su vida de escritor y cuatro más para confesarnos que es lento escribiendo (“En literatura soy/un cangrejo con muletas/pues necesito tres horas/para hacer una quarteta” 149-152). Entre ambas estrofas intercala un pequeño retrato de seis versos (143-148).

Según vemos, no desarrolla la historia de sus libros porque esta autobiografía está focalizada en contar la infancia y juventud de un personaje que ha vivido en los barrios de Madrid y que es conocedor de toda esa cultura de los bajos fondos que después ha recreado en su literatura. En definitiva, contando sus orígenes ya está hablando de manera implícita de su propia obra (“Soy, porque dios lo quiere/madrileño hasta la médula/pero me cargan los chulos/y lo *cañí* me revienta/y huyo como del demonio/de la gente de taberna/que, aunque lo mande el Altísimo/no puede hacer cosa buena” 135-142).

Se dio a conocer en el *Madrid Cómico* en el año 1880, siendo director Sinesio Delgado, con un romancero muy singular con el que obtuvo las felicitaciones de Sinesio y por el que cobró por vez primera. Otras obras suyas, hasta el momento de esta publicación (1894), son *La calle de Toledo* (la primera obra que escribe para el teatro. Es un sainete de 1883), *El Cabo Baqueta* (1890), *La Clase Baja* (1890), *Migajas* (1890), *Los Descamisados* (1893) y *Los Barrios bajos* (1894), entre otras.

3.7.24. Vega Oreiro, Ricardo de la (Madrid 1839-1910). *El Liberal*, jueves 29-III y *El Álbum Íbero Americano* 22-VI [Anexo, p. 160]

En el momento de esta publicación tiene cincuenta y cinco años. Componen la autobiografía sesenta versos en tono humorístico y en forma de romance heroico.

Empieza su autobiografía nombrando a los progenitores ("Casó con Don Ventura de la Vega/Doña Manuela Oreiro, y nací yo" 1-2). Fue apadrinado por el marqués de Molins, Mariano Roca de Togores ("El marqués de Molins, Mariano Roca de Togores, de pila me sacó" 5-6).

Equipara su talento con Ramón de la Cruz, uno de sus escritores de referencia ("Y era que el pueblo, adivinando el genio/que en mis ojos brillaba como el sol/gritaba: «¡Don Ramón ha vuelto al mundo!»/¡Qué grande es... Don Ramón!»" 25-28), dramaturgo español (1731-1794), conocido sobre todo por la obra de su última época, 300 sainetes, género por el que también destacó Ricardo de la Vega como él mismo nos comenta ("Escribí cien sainetes" 45).

Tras sus ancestros más inmediatos (padre y madre) y padrino, nos revela dónde estudió bachillerato ("Con Masarnau curse filosofía/y a él debo lo filósofo que soy" 37-38). Entendemos que hace alusión a Vicente Masaranau, fundador en 1841, junto con su hermano Santiago, del "Colegio de Masarnau" de Madrid. Era un centro costoso por el que pasaron personajes ilustres como Sagasta y lo más notorio de la época.

De su vida laboral explica que ocupó un puesto en la administración pública, concretamente en el Ministerio de Fomento

("Crecí; me hice buen mozo; entré en Fomento" 41), donde desempeñó el cargo de jefe del negociado del Teatro y Artes y Oficios. Con el estallido de La Gloriosa en 1868 ("Vino al fin la fatal revolución" 42) queda cesante por Ruiz Zorrilla ("[...] me dejó cesante Ruiz Zorrilla" 43) que se ocupa de la cartera de Fomento en el gobierno provisional de Francisco Serrano (1868).

No desarrolla una historia específica de sus libros sino que va directamente a sus éxitos. El primero sus sainetes, género por el que destacó:

Escribí cien sainetes que causaron//la justa y natural admiración. LA CORVA ESCENA RESONÓ EN FRECUENTE/aplause atronador/Tembló Vital, estremeciósse Ramos/al ver lo poco que a mi lado son/Yo tengo mi teatro sainetero/Vital y Ramos no (45-452).

A continuación su debut teatral en 1859, a los veinte años, con la zarzuela *Frasquito*, de la que es autor del libreto, estrenada, con éxito, en el Teatro de la Zarzuela el 24-IV; y, por último, *La verbena de la paloma* (1894), subtitulada, *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, de la que es también el libretista, que se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid, el 17 de febrero de 1894 ("Desde el Frasquito a La Verbena, he sido/y seré siempre el popular autor/Al nacer yo se murió mi abuela/iQUE GRANDE NACÍ YO!" 57-60).

A Ricardo de la Vega el reconocimiento le llegó tarde ("[...] por desgracia en nuestra Patria es el triunfo ingrato que no se consigue más que después del tránsito de la vida percedera a la vida inmortal" (De Répide, Pedro, 1910, "El gran sainetero", *El Liberal*, 23-VI).

Sobre el autor de *La verbena de la paloma* siempre planeó la sombra del padre, Ventura de la Vega⁵⁹, que también era escritor y

⁵⁹ Nacido en Argentina (1807), a los once años se trasladó a España, donde pasaría el resto de su vida (falleció en 1865). En su juventud formó parte de la sociedad

de éxito. Esto explica que solo lo nombre en el primer verso, en el décimo noveno y sin mencionar que se dedicaban ambos al mismo oficio.

Nuestro autobiografiado necesita desvincularse del Ventura de la Vega "escritor" –fallecido desde 1865– para así poder erigir su propia personalidad. En algunos momentos del texto se adivina cierto sobrepujamiento por parte de Ricardo con respecto a su padre ("El Marqués de Molins, Mariano Roca/de Togores, de pila me sacó/y le dijo a mi padre: «ESTE MUCHACHO VALE MÁS QUE LOS DOS.» 5-8). Nótese como es Mariano Roca quien comenta a Ventura padre la valía de su hijo. En los versos 17-20 el sacristán también le dice "¡DON VENTURA!/¡QUÉ GRANDE ES EL SEÑORITO" en ambos casos, sin obtener respuesta alguna, por parte de Ventura. Asimismo, la autobiografía termina con "¡QUE GRANDE NACÍ YO!" (60). Todo ello, tiene mucho de probatorio. El padre ya muerto, el éxito del momento y la sección "Autores cómicos" y la propia conciencia de Ricardo de la Vega de haber abierto una brecha, al menos en lo que al género chico o al sainete se refiere ("Mis personajes son de carne y hueso/tocadlos y veréis cómo son/Mis chistes espontáneos; en mis cuadros/hay luz cuando hace sol" 53-56) permiten al autor expresarse en ese tono vanidoso y congratularse de todo ello ("[...] aplauso

Los Numantinos, en la que también estaba Espronceda, y defendió unos valores liberales y escépticos, que sin embargo no tardó mucho en cambiar, hacia una postura más conservadora y moderada; de hecho, llegó a ejercer el control de los estrenos teatrales de Madrid, actuando casi de «censor», pues prohibió un notable número de representaciones, que según él atentaban contra los valores morales de la sociedad decimonónica. Además, pudo defender sus decisiones y justificarse a través de las páginas de diversas publicaciones, en las que colaboró, como *El Siglo* o *El Artista*.

En el ámbito de las letras, cultivó la poesía lírica y realizó muchas traducciones de autores franceses, como Delavigne, Alejandro Dumas, Victor Hugo, Bouchardy, Ducange y Scribe, entre otros. Pero el reconocimiento le llegó gracias a su producción dramática, incardinada en la línea neoclásica, tanto cómica como trágica, muy próxima a la de López de Ayala. Su éxito más destacado fue la tragedia *La muerte de César*, pero disfrutó de muchos estrenos triunfales, entre los que destacamos los siguientes: *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, *La mujer de un artista*, *Una boda improvisada*, *El hombre de mundo*, *El tío Tararira*, *Jugar con fuego*, *Quiero ser cómico* y *Los dos camaradas*.»
[http://bib.cervantesvirtual.com/portal/parodia/autor_vegaventura.shtml].

atronador/Tembló Vital, estremecióse Ramos/al ver lo poco que a mi lado son/Yo tengo mi teatro sainetero:/Vital y Ramos, no. [...] Al nacer yo se murió mi abuela/iQUÉ GRANDE NACÍ YO!" 49-52).

La figura paterna pudo abrir puertas a Ricardo de la Vega:

En cierta ocasión, un académico, insigne dramaturgo por más señas, me hablaba de que el conde de Cheste había deseado la entrada de Ricardo de la Vega en la Academia. Pero no a título de lo que era, de gran sainetero, de enorme figura de nuestro teatro, sino como merced que pudiéramos llamar derivada. Quería el acceso de Vega en la casa de los inmortales, no por sus grandes méritos, sino por ser hijo de D. Ventura. ¡Extraño criterio el del marcial traductor de «La divina comedia»! (de Répide, Pedro, 1910).

Pero también representarle un obstáculo a la hora de que se distinguiera su propio trabajo. En el fondo de la cuestión está presente la búsqueda del reconocimiento social y ante todo el paterno, que nunca llegó:

Dícese que Don Ventura murió convencido de que su hijo Ricardo carecía de aptitudes de escritor dramático. Vega padre no dio pruebas de una gran perspicacia. De igual modo se equivocaban también los que consideraban el talento de don Ricardo como un ligero corolario al buen nombre del autor de sus días (de Répide, Pedro, 1910).

Tras la muerte de ambos escritores y al hilo del fallecimiento de Ricardo de la Vega, la crítica del momento (1910), intenta encontrar la aportación de los Ventura a la historia de la literatura española:

D. Ventura, en cuyos éxitos colaboraban notablemente el arte y la elegancia de D. Julián Romea, fue un autor estimable, pero nada más. «El hombre de mundo» no era otra cosa que esa comedia a la francesa que luego hemos padecido tanto en nuestra escena. «La muerte de César» es una tragedia que adolece de una pesadez verdaderamente plúmbea. Bien examinadas las dos figuras, se advierte que, al contrario de lo que se creyó durante mucho tiempo, la personalidad del hijo era la sustantiva, y la del padre, la adjetiva (de Répide, Pedro, 1910).

Autor y personaje llevan el mismo nombre y el texto está acompañado de la firma del autobiografiado y de un dibujo-retrato del mismo. Alterna la tercera y la primera persona. Predomina la memoria pública (bautismo, estudios y libros). La memoria personal no forma parte explícita del texto. En lo referente a la memoria íntima-familiar diremos que está presente de forma implícita, ya que se adivina, en varios momentos de la autobiografía a propósito del gran vacío paterno.

3.7.25. Frontaura y Vázquez, Carlos (Madrid 1834-1910).
El Liberal, sábado 31-III y en *El Álbum Ibero Americano* el 30-IV [Anexo, p. 162]

Tiene 60 años. Es un romance de setenta y seis versos. Podemos distinguir tres momentos. Una introducción en la que se vale de la figura *yo nací en* ("Nací en esta villa y corte" 1), para referirnos que era de Madrid. Después nos confiesa, como muchos de nuestros autores, su edad de manera indirecta –jugando con el ingenio del lector, que en muchas ocasiones es tenido en cuenta, y en consecuencia siempre un papel activo– ofreciendo un dato, un hecho histórico vinculante ("Nací [...] hace muchos años ya/cuando era Isabel Segunda/reina de menor edad/y la Regente del Reino su hermosísima mamá" 1-6), a partir del cual se pueda calcular la fecha de su nacimiento.

En los versos siguientes informa acerca de que su padre era coronel del ejército y compañero de Agustín Fernando Muñoz Sánchez, esposo de María Cristina de Borbón ("Exento de guardias era/mi padre (descanse en paz)/compañero de aquel otro/guardia bizarro y galán/que de la reina regente/fue luego esposo ejemplar" 7-12). En efecto, Fernando Muñoz por mediación de su abuela –nodriza de una hermana del rey Fernando VII– entra a formar parte de la Guardia de Corps y es escolta personal de María Cristina, viuda de

Fernando VII. El 28 de diciembre 1833, a los tres meses de enviudar, María Cristina contrae matrimonio morganático con Fernando Muñoz Sánchez.

Dedica varios versos a relatarnos que fue un niño enfermizo, desahuciado por los médicos. Un suceso traumático destacable de su infancia, que el escritor conserva en su memoria hasta que sobreviene el recuerdo y la necesidad de contarlo:

 Mi infancia fue muy penosa/porque me crié tan mal/tan débil y quebradizo/y con tanta enfermedad/que los más famosos médicos/que había en la capital/al verme pronosticaron/con rara unanimidad/mi muerte, sin que en su ciencia/una ciencia colosal/hubiera remedio alguno/que la pudiera evitar/Mi estado justificaba/si ha de decirse verdad/de aquellos sabios doctores/el pronóstico fatal (13-28).

En tres versos resume todas sus enfermedades infantiles ("Yo estuve ciego, epiléptico/y tuve el baile de San/Vito, y úlceras y fístulas/y era una calamidad" 29-32).

A pesar de que no es una autobiografía en la que prive el tono festivo, ese suceso fatal, que acabamos de referir, acaba tiñéndose de humor. Efectivamente, Frontaura ironiza con el hecho de estar vivo, gozar de buena salud, mientras que por el contrario todos los médicos que diagnosticaron su muerte durante su infancia ya fallecieron ("Pero, en fin, se equivocaron/los médicos que ya están/todos en el otro mundo/y yo aquí sin novedad/y sin ganas de morirme/y creo, si Dios me da/salud, que hasta el siglo veinte/no he de hacer punto y final" 33-40).

Los versos finales están centrados en la memoria profesional. Carlos Frontaura procede a dar información sobre de su vida laboral, conocida por todos y circunscrita en la memoria objetiva. Por eso se equipara a cualquier amigo que se preste a hacer su biografía porque los datos serían incuestionables, justamente porque son de dominio

198

público ("Entonces, si algún amigo/me hiciera la caridad/de escribir mi biografía/y mandarla al Liberal/podrá decir, sin que nadie/se lo pueda refutar" 41-46).

Comienza su vida profesional por sus trabajos en prensa, destacando una publicación en concreto de la que no da el nombre ("[...] escribí en muchos periódicos y uno fundé semanal/que obtuvo un éxito enorme" 48-50) pero es, sin duda, el semanario satírico *El Cascabel* (1863-1876) –que con el tiempo se convertiría en prensa periódica–. En 1876 se lo vendió a Julio Nombela.

El Cascabel obtuvo un éxito rotundo con tiradas en torno a 40 ó 50 mil ejemplares ("Frontaura había adquirido en año 1865 una popularidad extraordinaria. Su periódico semanal le proporcionaba beneficios cuantiosos. La simpatía pública le acompañaba" *El Imparcial*, 21-X-1910, 1).

El propio autobiografiado comenta que su triunfo se debió a la cercanía con la clase popular y el costumbrismo madrileño, con una clara intención didáctica y divulgadora:

[...] y por manera eficaz/hizo una obra meritoria/la de popularizar/la amena y culta lectura/entre gentes que jamás/habían probado acaso/otro paso intelectual/que romances de ladrones/de hazañas de Satanás/de grotescas brujerías/y ultrajes a la moral (51-60).

La prensa, acerca del éxito de Frontaura, viene a convenir lo mismo que el propio autor nos acaba de confesar:

No aspirando Frontaura sino a la modesta condición que le era propia en las categorías intelectuales, contentóse con la bufonesca alegría de sus escritos fáciles y de sus improvisaciones chistosas. No era un escritor en el verdadero sentido de este completo. Era un ameno tertulio de todos los españoles que gustasen de perder media hora conversando en la mesa del café. «El Cascabel» era un amigo ameno, el inocente murmurador, el humilde payaso de aquella sociedad decadente que reía a carcajadas de su propia inconsciencia (*El Imparcial*, 21-X-1910, 1).

Finalmente, nos refiere que ha escrito “[...] una buena cantidad/de comedias y zarzuelas/que lograron alcanzar/entre el público indulgente/cierta popularidad” (62-66) y asimismo “[...] muchos libros/de costumbres, y además/cuentos, romances, novelas/artículos y... ¡la mar!” (67-70).

Toda esta autobibliografía da cuenta de un escritor prolífero y versátil, pero está exenta de títulos. El escritor ha optado por forjar una idea de conjunto sobre el volumen de su trabajo.

Frontaura finge solicitar a un amigo que le escriba su biografía y la envíe al *Liberal* (“[...] si algún amigo/me hiciera la caridad/de escribir mi biografía/y mandarla al Liberal/podrá decir sin que nadie/se lo pueda refutar” 41-46), pero es él mismo quien la escribe. Concluye su autobiografía con unos versos dirigidos a ese supuesto biógrafo (“[...] y podrá decir, y en esto/me hará un favor especial/que si acaso fue la mía/funesta fecundidad/porque he trabajado mucho/se me puede perdonar” 71-76). Todo viene a formar parte de una estrategia que consiste en proporcionar dosis de humor al discurso narrativo, justo en el momento de contar los hechos referentes a la memoria profesional que, como son de dominio público, pudieran ser completados por cualquiera. Todo lo contrario que a la memoria personal que forma parte de la intimidad del autobiografiado que la salvaguarda con recelo y solo, en determinadas ocasiones procede a compartirla y que jamás permitiría el acceso a la misma por parte de un intruso.

3.7.26. Monasterio y Pozo, Ricardo (Zamora 1855-Madrid 1937). *El Liberal*, lunes 02-IV [Anexo, p. 164]

La escribe a los treinta y nueve años. Son 112 versos en pareados dodecasílabos. Los doce primeros versos son introductorios y en ellos esboza un autorretrato. Como algunos de nuestros

escritores festivos, no quiere revelar su edad y en tono humorístico juega con el lector en los siguientes términos (“Mi edad...no preciso; paso de los treinta/sin haber llegado aún a los cuarenta” 7-8). Tras esbozar una esquemática prosopografía nos remite a su retrato pictórico, hecho también frecuente en algunos escritores del corpus (“[...] pero como ahí tienen mi fotografía/ceso de pintarles mi fisionomía” 11-12).

Después de la introducción, se dispone a llevar a cabo su autobiografía (“Mi biografía bocetaré ahora/en muy pocas líneas” 13-14). Tras este comentario el escritor demuestra tener conciencia de la limitación del texto que debe producir –aunque para lo que vienen a ser este tipo de textos, es una autobiografía extensa–. Otros autores hacen la misma apreciación y algunos se lamentan porque han producido un texto demasiado largo. La brevedad y el tono festivo deberían de ser requisitos pautados por el editor. No obstante, hay autores que no se ajustan bien a esos márgenes, por lo que concluimos que deberían tener cierta libertad. En definitiva, a estos “Autores Cómicos” se les está encargando un “perfil” en tono cómico.

Abandona el tono festivo y comienza su autobiografía con la figura tópica *yo nací en* (“Yo nací en Zamora/en una mañana del mes de Febrero” 14-15). Hace constar el apego a la patria chica (“¡Que al alma se agarra con fuerza infinita/sirviendo de cuna, la tierra bendita!” 23-24) y a la casa natal (“[...] meciendo mi cuna los ruidos del Duero/que al pie de la casa donde yo nacía/amplio y caudaloso, su curso seguía/en sus limpias aguas, mostrando el retrato/de aquella *Gobierna*⁶⁰ y aquel *Pero Mato*⁶¹” 16-20).

⁶⁰ “(*Gobierna*: Veleta que señala la dirección del viento” DRAE: 2001), La veleta representa la Fama con su trompeta en una mano y las llaves de la ciudad en la otra.

⁶¹ Veleta en forma de *Pero Mato*, caballero medieval sosteniendo la bandera de Zamora (“seña bermeja”) con la mano derecha.

Relata sus estudios primarios, hecho que nos narra con cierta ironía y, coincidiendo con otros escritores de la sección, refleja una educación antigua basada en el lema “la letra con sangre entra”:

[...] crecí, fui a la escuela y a fuerza de palos/con el silabario supe el catecismo/Mi madre amoroso me enseñó oraciones/que yo al acostarme rezaba deprisa/y llevaba velas en las procesiones/y por las mañanas ayudaba a misa (31-34).

Viaja a la corte con dieciséis años (“[...] aquel Robespierre de dieciséis años” 68) para ampliar sus estudios –hecho frecuente entre los escritores de la serie– (“Corrieron los años, llegando la hora/de ampliar mis estudios, viniendo a la corte/y alegre y curioso salí de Zamora/siguiendo la línea que viene del Norte” 37-40). El traslado de Zamora, capital de provincia, a Madrid le produce un gran impacto (“El cambio de vida produjo en mi mente/un choque tremendo, un cambio asombroso/siendo el efecto que a un alma inocente/produce incitante la Villa del Oso” 41-44).

Una vez en la corte, subsiste con el dinero que le había dado su madre pero solo consigue sustentarse doce días. Llega a pasar un momento crítico:

Corrí por la corte feliz y contento/merced a los cuartos que mi buena madre/sin darle del caso noticia a mi padre/tenía reservados para ese momento/[...] Duraron/solo doce días [...] Me vi sin un cuarto y en fase tan crítica (49-52, 54-55, 62).

Tal es su situación que se ve abocado a la vida bohemia:

Cual pájaro huido de jaula tirana/sin miedo y sin rumbo Madrid recorría/gozando anhelante con prisa temprana/placeres diversos que no conocía/Corrí por la corte feliz y contento/[...] Varié de amistades, varié de afecciones/amé cien mujeres bonitas y feas//cambié sentimientos/cambié convicciones/icambié el postrer duro! Cambié las ideas/Cambié de patronas, cambié de hospedajes (45-49, 57-61).

A la altura de la estrofa (63-92) que representa, aproximadamente, la cuarta parte del total de la autobiografía, se

concentra un alto porcentaje de memoria justificativa, político-militar, con un tono más testimonial que apologético, contado desde el punto de vista de un liberal.

Durante el Gobierno de Estanislao Figueras (del 12-II al 11-VI de 1873) obtiene un destino como republicano federal en grado de teniente ("El noble Figueras llegó a presidente/y dióme un destino que no merecía/Armaron al pueblo temiendo su enojo/de aquella milicia teniente me hicieron" 71-74).

Cuando cesa el gobierno provisional, presidido por Serrano, con la llegada de las tropas del general Pavía en el Congreso de los Diputados, el 3 de enero de 1874 y la disolución, sin oposición, las cortes Constituyentes, Ricardo Monasterio deja su destino ("*En estas disputas...* llegó el tres de Enero/Tiré al suelo el Képis, maldije mi sino/vendí por seis reales el sable a un traperoy triste y honrado dejé mi destino" 81-84).

El 12 de julio de 1873, comenzó en España el levantamiento cantonalista, concretamente, en la ciudad de Cartagena, expandiéndose rápidamente al resto de provincias costeras del mediterráneo, alcanzando ciudades del interior español, como Salamanca o Ávila. Nuestro autor decide ir al frente ("En lucha inhumana ardía esta tierra/logré ser alférez de los provinciales/y con entusiasmo me fui a la guerra/formando en las filas de los liberales/Corrí media España en bien corto plazo/Estuve en el centro, estuve en el Norte" 85-90).

Con el pronunciamiento del general Martínez-Campos -que dará paso a la Restauración borbónica en España (29 de diciembre 1874)- solicita su reemplazo y regresa a Madrid ("[...] cesó la contienda, pedí mi reemplazo/y ya concedido volvíme a la corte" 91-92).

Tras contar los sucesos de la Primera República (1873-1874) y con el nuevo sistema de gobierno, el de la Restauración, se casa en Madrid, debía de tener, aproximadamente, diecinueve años. Sus dificultades económicas se acentúan (“[...] volvime a la corte/caseme al momento/queriendo iignorante!/cubrir de una casa las mil atenciones/iQué senda tan dura crucé en adelante/llenándome de hijos y de obligaciones!” 92-96).

Mediaran unos ocho años, hasta que el autor, tras tomar “[...] varios rumbos/aquí tropezando y aquí dando tumbos” (97, 99) decida plantearse la literatura como *modus vivendi* (“Y en este camino me dije un día/Hombre, si escribiera yo para el teatro ¿quién sabe si al cabo vivir lograría/como de eso mismo viven más de cuatro?” 101-104). Finalmente, escribe una obra de teatro (“[...] en muy poco tiempo escribí una obra/que luego aplaudía el público en Lara” 107-108). No proporciona ni título, ni año, de la obra a la que hace alusión. Tenemos pocos datos, únicamente que se estrenó en el Teatro Lara y que parece tratarse de su primera obra de éxito. Hemos encontrado algunos estrenos suyos en dicho teatro madrileño y el más antiguo es *Con un palmo de narices*, juguete cómico en un acto y en verso, estrenada el 20 de enero de 1882. En efecto, se trata de *Con un palmo de narices* y la confirmación la obtenemos a partir de la Sección de Espectáculos del periódico madrileño *La discusión*:

Dos juguetes cómicos, en un acto cada uno, se estrenaron anteanoche en el teatro Lara. El primero, en verso, titulado «Con un palmo de narices» hizo reír y fue del agrado del público, que le aplaudió mucho, haciendo salir dos veces a la escena a su autor, que según manifestó el actor Sr. Riquelme, lo es D. Ricardo Monasterio, siendo el juguete expresado primera producción de dicho autor (22-I-1882).

El tiempo que resta vive de la escritura (“Desde ese momento, merced a eso vivo” 109), pendiente del éxito, del favor del público, para subsistir (“[...] sintiendo, impotente, las ansias de gloria” 110).

Destacó como periodista político y libretista. Opta por no desarrollar la historia de sus libros, a pesar de contar a la altura de 1894, fecha en que se publica esta autobiografía, con numerosos títulos en su haber.

En el Lara estrenó siete obras más: *iPeláez!* (I-IV-1886. Juguetes cómico en un acto y en prosa), *Los diputados* (2-XI-1887. Juguetes cómico en un acto y en prosa), *El censo* (19-I-1889. Juguetes cómico en un acto y en prosa), *El cuarto de banderas* (6-IV-1889. Sainete de costumbres militares en un acto y en verso), *El yerno del señor Manzano*⁶² (15-IV-1891. Comedia en tres actos y en prosa) y *La casa del duelo* (15-XII-1892. Sainete cómico en un acto y en prosa).

Otras obras teatrales a señalar son: *A punto de caramelo* (1884. Juguetes cómico en un acto y en verso), *Pintar como querer* (1885. Juguetes cómico-lírico en un acto y en prosa), *El último cartucho* (1885. Comedia en un acto y en prosa), *Muerto el perro* (1886. Juguetes cómico-lírico en un acto original y en prosa), *El arte del toreo* (1886. Revista cómico-aurina en un acto y cuatro cuadros), *Máquinas Singer* (1886. Juguetes cómico-lírico en un acto y en prosa), *iVéase la clase!* (1886. Sainete lírico en un acto, original y en verso), *Partes y coros* (1887. Sainete lírico en un acto), *Las criadas* (1887. Sainete lírico en un acto y tres cuadros), *La tertulia de Mateo* (1887. Sainete lírico, y hasta inocente si se quiere, en un acto y en verso), *Las virtuosas* (1888. Boceto cómico-lírico en un acto y cinco cuadros), *El alcalde interino* (1888. Sainete lírico en un acto y en prosa), *Pan de flor* (1890. Sainete lírico en un acto y en verso), *El cabo baqueta*

⁶² Es la tercera versión española de *Le Gendre de Monsieur Poirier* de Émile Augier.

(1890. Zarzuela en un acto y cinco cuadros), *El director* (1891. Juguete cómico-lírico en un acto y cuatro cuadros, en prosa), *La raposa* (1892. Sainete lírico en un acto y tres cuadros, verso y prosa), *Pabellones militares* (1893. Sainete en un acto y en prosa), *El tirimundi* (1893. Juguete lírico en un acto y tres cuadros), Olivilla (1894. Juguete en un acto y en prosa).

Tan solo hay cierto tono humorístico en la introducción (1-12) en la que realiza, como hemos dicho, un autorretrato. En el resto del texto relata su autobiografía con agilidad, pero el tono es serio. Cierra de manera expresa el texto (“[...] y en esto termina mi pálida historia” 112).

3.7.27. Perrín y Vico, Guillermo (Málaga 1857-Madrid 1923) y Palacios Brugueras, Miguel de (Manila, Filipinas, 1863-Covadonga, Asturias, 1920). *El Liberal*, martes 3-IV [Anexo, p. 166]

Escrita al alimón. Es muy festiva. Son cien versos en forma de redondillas. Abre el texto Miguel de Palacios y se dirige a su interlocutor, Guillermo Perrín, para bromear acerca de su fisionomía, hecho recurrente en los escritores de estos Perfiles (“Perrín, el trance es fatal!/¿Pues qué sucede Miguel?/Chico que nos piden el rostro para El Liberal [...] saldrán nuestros retratos/como los guardias civiles/iEn pareja!” 1-4, 7-9). De igual modo prosigue el humor sobre la circunstancia de que ambos constituyen una pareja literaria y respecto a eso Perrín contesta que “[...] no es cosa extraordinaria/en la vida literaria/siempre así fuimos los dos” (11-13). En efecto, se conocieron el 25 de Septiembre de 1880, día del estreno de *Monomanía musical*, la primera zarzuela de Perrín. La primera colaboración de ambos se da con el libreto de *El Club de los feos*, el 17 de Noviembre de 1886. A partir de entonces, se sucederán las cooperaciones entre ambos escritores y la crítica se hizo eco de ello

("Y alguna pluma satírica/despiadada nos moteja/llamándonos la pareja/*trimestre-cómico-lírica*" 14-17).

Manifiestan tener la intención de no aburrir al lector ("Sobre todo a no ser plomos" 21), así como de construir una autobiografía desde tres frentes: quiénes son, dónde nacieron y por qué escriben ("[...] pues a decir quiénes somos/A contar dónde nacimos/A explicar por qué escribimos" 18-20).

A esta declaración de intenciones sigue la autobiografía de cada uno de ellos por separado. La estructura es idéntica y se desarrolla en torno a tres figuras tópicas: *yo nací en, los estudios y los inicios en la literatura*. Apenas muestran unas pinceladas porque todo está enfocado a subrayar el momento en el que ambos se conocieron y formaron pareja literaria.

El primero en relatar su autobiografía (22-41) es Guillermo Perrín. Nace en Málaga en 1857 ("Yo, don Guillermo Perrín/nací en Málaga la bella" 22-23), donde desarrolla su actividad literaria. Era sobrino del actor y escritor Antonio Vico Pinto (1840-1902). Por parte materna constituyen toda una saga de actores. Estudia bachillerato en Valencia ("Literaria educación me dieron/y no fui bobo" 30-31). Sus inicios como escritor tienen altibajos ("[...] y después escribí solo/con alguna aprobación/Y me gritaron también/como gritan a cualquiera/que el público es una fiera/y no dice a todo *amén*" 32-37). Llega a Madrid en 1871, estudia Derecho y desarrolla su afición al teatro. Cierra su autobiografía en el punto en el que conoce a Palacios ("Y hago punto y final/que a Palacios conocí/y a él desde entonces me uní/en pacto *bi-trimestral*" 38-41).

Por otro lado, Palacios en su autobiografía (42-61) nos señala que nació en Manila y que a los diez años salió de Filipinas, lugar al que no volvió ("[...] porque lo quiso el destino/soy un punto

Filipino/Nací en Manila... ¡Con qué!/A los diez años salí/de la amada patria mía//creyendo que volvería/dije vuelvo y no volví" 43-49). Siempre se sintió gijonés por su procedencia familiar.

Sobre su formación nos dice que empezó arquitectura ("Y estudié para arquitecto" 52) pero que su afición literaria era mayor ("Ya las *obras* me tiraban" 53) y medicina (cirugía) –en El Colegio de Cirugía de San Carlos, fundado en Madrid en 1780 en tiempos de Carlos III– ("A San Carlos fui después/y después dejé a San Carlos" 54-55).

De su vida literaria considera que únicamente escribió versos insustanciales ("[...] y escribí, sin publicarlos/veinte poemas por mes/solo estrené... ¡Vive Dios!../(¡Ripio!)” 56-59). En efecto, no quiere relatar, sobre todo porque atraviesa un momento exitoso, su primer estreno –*Modesto González* (1881). Jugete cómico en un acto y en prosa– en el teatro de la Comedia. Obra de la que la crítica resaltó la inexperiencia de sus autores. No le interesa aquella imagen de antaño en la que daba la talla de comediógrafo principiante:

[Teatro de la Comedia] En este teatro se ha estrenado una pieza en un acto titulada *Modesto González*: obra de dos autores muy jóvenes. Los señores Lasala [Alfredo] (D.R) y Palacio[s] (D. Miguel); adolece de los defectos propios de la inexperiencia teniendo, no obstante, alguna situación cómica, que es justamente aplaudida (*Boletín de loterías y de toros*, Lunes, 4-IV-1881).

Finaliza su egodocumento en el momento que conoce a Perrín ("A Guillermo me uní/y somos hoy un rubí/partido por *guía* de dos!" 59-61).

Ambas autobiografías van en paralelo, se valen de las mismas figuras y tienen el mismo número de versos (19).

La parte final vuelve a ser compartida y relata los momentos cuando ya son pareja literaria. Cabe señalar, con respecto a Guillermo Perrín que, antes de conocer a Palacios, había escrito zarzuelas, *Monomanía musical* (1880), *El Faldón de la levita* (1883) y *El Gran Turco* (1884).

En el tramo final (62-101) dan cuenta de sus colaboraciones y lo primero que subrayan es que gozan con el beneplácito del periodista, escritor y político (liberal moderado) Fernando Soldevilla (1854-1931) ("Después la historia es sencilla/Nuestros lazos fraternales/bendijo sin esponsales/don Fernando Soldevilla/Y desde entonces... ¡La mar!/¡Qué manera de escribir" 62-67). En efecto, las críticas que Soldevilla reseñó sobre el tándem Perrín-Palacios fueron favorables:

La morenita, zarzuela en un acto, letra de los Sres. Perrín y Palacios, música del maestro Jiménez. Las aventuras de una *artiste lyrique et coreographique*, que tiene por nombre de guerra la Morenita, dan motivo a los Sres. Perrín y Palacios para ensartar algunas escenas, más o menos graciosas, y algunos chistes más o menos subidos de color, para entretener al público, consiguiendo lo que se proponían, sin que el éxito de la obra aumente ni disminuya en un átomo su reputación de autores. [...] La obra vivirá en los carteles. El matrimonio Perrín-Palacios, es fecundísimo y honrado. Dios conserve la vida al cura que los casó (Soldevilla, F., (1903), *El Día*, 29-V).

En sus colaboraciones, buscan la diversión y el reporte económico ("Un cariño verdadero/nos tienen los empresarios/y somos muy necesarios/cuando les damos dinero" 78-81). Son consecuentes con la demanda del público –al que se dirigen, como la mayoría de autores que intervienen en estos perfiles ("[...] y así vivimos lectores" 84)– que gusta de la amenidad, entretenimiento y tono ligero; y conscientes de que el éxito del público no coincide siempre con el favor de la crítica ("Y nos dio por lo inseguro/de nuestro género malo/ila crítica cada palo!.../y el público cada duro!" 90-93), cuyos

comentarios toman, con gran sentido del humor (“Que sintiendo a nuestro modo/los palos que recibimos” 94-95).

Están atravesando un momento de éxito (“[...] y hoy gozamos del favor/de la suerte, hasta el extremo/que somos *Rómulo y Remo*/y nos nutre un editor” 98-101) lo que les proporciona seguridad y confianza (“Escribimos con tesón/muy mal unas y otras bien/de revistas más de cien/de zarzuelas un montón” 86-89) para seguir adelante (“[...] nuestro género seguimos” 96). Gozan de su propio taller de artistas, en sus palabras de sus “Sistemas de hacer comedias”, como explican, el 5 del XI de 1892, en el *Madrid Cómico*:

Allá va nuestro sistema/que es el tema/exigido a cada autor/De este modo trabajamos/y cobramos/lo que quiere el editor/Enredamos de mil modos/casi todos/los asuntos, y hecho el plan/nos besamos en la frente/francamente/sin temor al qué dirán/Tras de aquestas alegrías/en dos días/que escribimos con tesón/colorín y colorado/dialogado/y cosido y al cajón/Como somos comodones/dos sillones/ocupamos «vis a vis»/y nos cuestan nuestros planes/mil afanes/porque ni son de París/Casi nunca corregimos/ni pulimos/porque así no hay que romper/y enseguida a dar lectura/porque apura/y no hay tiempo que perder/En la forma que expusimos/escribimos/nuestras obras... Sí, señor/Son del género chico/Dan dinero (Cobra *puerta* el editor) (Perrín-Palacios, “Sistemas de hacer comedias”).

La autobiografía tiene mucho de propagandística y aunque no desarrollan la historia de sus libros, sí que están interesados, en todo momento, en ofrecer una crónica del éxito alcanzado, tanto en los teatros (“Un cariño verdadero/nos tiene los empresarios/y somos muy necesarios/cuando les damos dinero” 78-82), como en el mundo editorial (“[...] y nos nutre un editor” 101); y, en consecuencia, reportarnos tanto el beneficio económico que producen (“[...] damos mucho dinero” 81), como el que reciben (“[...] del público cada duro [...] nos nutre un editor” 93-101). Es innegable cierta autocongratulación por parte de los autobiografiados, que apoyados en ese tono desenfadado y en el humor, parecen, aparentemente, rozar la presunción. Pero, ciertamente, respetan en todo momento al

público soberano (“Unas veces...¡Qué aplaudir/Otras veces...¡Qué gritar!” 68-69), al que no quieren empalagar con sus autobibliografías (“Sobre todo a no ser plomos” 21) y no dejan de pintarse como dos (“[...] decentes, trabajadores [...] [que escriben] con tesón” 83, 86) para subsistir.

En este egodocumento solo emerge la memoria pública. No quieren reproducir sus vidas profesionales como escritores singulares. Más bien, todo lo contrario. Se quiere realzar el sello del éxito. La factoría del dúo Perrín-Palacios a quienes el favor del público sonrío. En definitiva, el discurso está focalizado hacia el festejo de esos éxitos, que es lo que priva en esta autobiografía. El texto que contiene lo que serían sus autobiografías individuales se precipita para converger en el tiempo con el momento en que empiezan a trabajar conjuntamente. Esa es la imagen que quieren promocionar.

3.7.28. Ramos Carrión, Miguel (Zamora 1847⁶³-Madrid 1915). *El Liberal*, miércoles 04-IV [Anexo, p. 168]

Tiene cuarenta y seis años. Está escrita en forma de charada:

Dispensadme, lectores, la bobada/de contaros mi vida/en forma de charada/que preferí por más entretenida/Al menos de este modo/fijar vuestra atención he conseguido/y si lograsteis acertar mi todo/ya sabéis lo que soy y lo que he vivido (70-77).

El autor desde los cuatro primeros versos que introducen su autobiografía juega con el lector al que reta a que resuelva el siguiente acertijo (“Diez sílabas no más tiene mi todo/que de cuatro palabras se compone/yo escribo las charadas a mi modo/y suplico al lector que me perdone” 1-4); y, asimismo, lo mantiene *in albis* hasta

⁶³ Por doquier figura como fecha de nacimiento de Ramos Carrión el año 1848. Pero en realidad nació en 1847, como así atestiguan los distintos periódicos, coetáneos al escritor, que se hicieron eco de su defunción. Basten un par de ejemplos: (“Esta mañana dejó de existir [...] el insigne escritor D. Miguel Ramos Carrión. Nacido en Zamora el año 1847” *El Heraldo de Madrid*: 08-VIII-1915); (“D. Miguel Ramos Carrión. El ilustre literato [...] había nacido en Zamora en 1847” *La Correspondencia de España*: 09-VIII-1915, 5).

el día siguiente, que es cuando ofrece “*La solución para los torpes, en el número próximo*”.

Para llegar a una comprensión total del texto fue necesario acudir al *Liberal* y averiguar la respuesta de la adivinanza (“La solución de la que ayer publicamos, retrato del notable poeta cómico, autor con Vital Aza de *Zaragüeta*, y tantas otras popularísimas, es la siguiente: ZAMORANO Y AUTOR CÓMICO” (*El Liberal*, 05-IV-1894).

Una vez obtenido el resultado del jeroglífico solo restaba descifrarlo. Leyendo la definición de *charada* que ofrece la RAE (ed. 2001, “Acertijo en que se trata de adivinar una palabra, haciendo una indicación sobre su significado y el de las palabras que resultan tomando una o varias sílabas de aquella.”) y, asimismo, la de *todo* (“En las charadas, voz que contiene en sí todas las sílabas que se han enunciado.”), llegamos a la conclusión de que se trataba de atribuir un número a las “Diez sílabas” que, nos dice Ramos Carrión, contiene su *todo*: (ZAMORANO Y AUTOR CÓMICO). Y, en efecto, como nos apunta el autobiografiado “[...] de cuatro palabras se compone” estas son: **zamorano-y-autor-cómico**.

Finalmente, reunidas todas las pistas, las reflejamos en dos tablas:

TABLA 1									
Correspondencia entre números y sílabas del “todo”									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ZA	MO	RA	NO	Y	AU	TOR	CO	MI	CO

TABLA 2		
Verso en charada	Solución	Verso en su estado natural ⁶⁴
En <i>prima-dos-tercera</i> vine al mundo (v5)	Za-mo-ra	En <i>Zamora</i> vine al mundo (v5)

⁶⁴ Citaremos siempre el verso ya descifrado y vuelto a su orden natural. No obstante las partes correspondientes a la solución del jeroglífico estarán en negrita y cursiva.

para ser seis y siete muy fecundo (v6)	au-tor	para ser autor muy fecundo (v6)
y por entonces con el ocho diez (v9)	co-co	y por entonces con el coco (v9)
-¡Qué dos-cuatro decían (v11)	mo-no	-¡Qué mono! decían (v11)
hermoso cuatro-cinco me llamaban (v14)	no-y	hermoso noy ⁶⁵ me llamaban (v14)
que aunque no cabe ingratitud en nueve (v18)	mi	que aunque no cabe ingratitud en mi (v18)
Igual que un nueve-diez era flacucho (v22)	mi-no	Igual que un mino ⁶⁶ era flacucho (v22)
y entre gente dos-una (v23)	mo-za	y entre gente moza (v23)
el seis-tres con sus plácidos rumores (v27)	au-ra	el aura con sus plácidos rumores (v27)
orientales a prima con tercera (v34)	Za-ra	orientales a Zara (v34)
dos y tres hechicera (v35)	mo-ra	mora hechicera (v35)
¡Cuatro, cuatro, jamás y cuatro y cuatro! (v57)	no-no-no-no	¡No, no, jamás y no y no! (v57)
una diez-tres-primera (v65)	co-ra-za	una coraza (v65)
¿Preguntáis ocho-dos cambió mi suerte? (v66)	co-mo	¿Preguntáis cómo cambió mi suerte? (v66)

Como dramaturgo utiliza la polimetría y el poliestrofismo, rasgos propios del teatro romántico. De este modo, comienza su autobiografía con un serventesio (1-4), al que siguen pareados (5-10), silva (11-15), pareados (16-21) y silvas (22-29, 30-45, 46-59, 60-69 y 70-77).

El serventesio inicial (1-4) tiene como respuesta a la adivinanza que formula, como hemos dicho: "ZAMORANO Y AUTOR CÓMICO" y, justamente, en torno a ese resultado, Ramos Carrión cifra toda su vida. Por consiguiente, la autobiografía parte de su condición de "ZAMORANO", de su ciudad natal (Zamora) y se desarrolla y concluye en Madrid ya como "AUTOR CÓMICO". En consecuencia, vemos que en la solución de ese acertijo inicial está el germen del egodocumento que nos ocupa.

Ya resuelta la charada, podemos decir que comienza la autobiografía propiamente dicha. Empieza con la figura tópica *yo nací en* ("En Zamora vine al mundo" 5). Los datos sobre su infancia y tierra natal son superficiales –porque se vino a la corte desde muy

⁶⁵ *noy*: del catalán *noi*: persona joven, especialmente no llegada a la pubertad.

⁶⁶ "*mino*: interj. U. para llamar al gato" (DRAE:2001).

pequeño y se siente madrileño ("Cuando vine a Madrid aun era niño/y por eso le tengo cariño/el que vive en Madrid desde pequeño/acaba por hacerse madrileño" 16-17,20-21). Según la revista *Arte musical* "[...] ya cumplidos los diez vino a Madrid, ingresando en el Conservatorio para aprender solfeo" (Madrid:15-08-1915, 6). Logró financiar sus estudios gracias a que consiguió un empleo en la Junta general de Estadística que le reportaba 1000 pesetas anuales ("[...] sirvió, como meritorio, en la Junta general de Estadística, donde llegó a disfrutar, después de varios años ascensos, el sueldo de 1000 pesetas anuales, siendo este el único destino que debió al gobierno" (*El Heraldo de Madrid*:08-VIII-1915).

En todo momento muestra respeto a su patria chica ("[...] que aunque no cabe ingratitud en mi/y sé que a nuestra cuna amar se debe" 18-19).

A excepción del verso quinto, en el que fija su origen zamorano, los versos (6,9-15) son muy parcos en datos pues han sido creados para entretener al lector y obligarlo a descifrar gran parte del jeroglífico que estos contienen:

En **Zamora** vine al mundo/para ser **autor** muy fecundo [...] y por entonces con el **coco**/me asustaron alguna vez/-¡Qué **mono** decían/todos los que mi rostro contemplaban/y cuantos catalanes me veían/hermoso **noy** me llamaban/iEs favor que me hacían! (5-6, 9-15).

Ya en la adolescencia se nos pinta como un joven enfermizo, melancólico e infeliz. Rasgos que anticipan su ser romántico posterior:

Igual que un **mino** era flacucho/y entre gente moza/pasé con penas y sufriendo mucho/mis juveniles años sin fortuna/No acarició mi frente enardecida/el **aura** con sus plácidos rumores/y fue la primavera de mi vida/i primavera sin flores! (22-29).

Dedica los versos (30-49) a su etapa romántica. Sus primeros contactos con la literatura van de la mano de Hartzenbusch:

[...] su afición por la literatura le animó a presentar sus primeros versos a D. Juan Eugenio Hartzenbusch, que entonces era director de la Biblioteca Nacional, el cual, con sus sabios consejos, le alentó a cultivar las letras (*La Correspondencia de España*:09-VIII-1915).

Como poeta romántico entra en la bohemia ("Cuando empecé a escribir me hice bohemio" 30) y frecuenta espacios de tertulia –como el Café Suizo y el Café de Fornos, situados en la calle de Alcalá– donde compartir sus ideales ("[...] y me agradaba andar con los del gremio" 31). Según vemos, nuestro autor sigue los patrones propios del romanticismo: la apariencia despreocupada típica del bohemio ("[...] con la melena larga" 32); la tristeza ("[...] y dando sin cesar cada suspiro/que partía –¡ay de mí!– los corazones" 40-41); la angustia vital ("[...] haciendo versos a mi vida amarga" 33); la rebeldía e inconformismo con el mundo ("[...] diciendo que era todo/en este mundo escoria y cieno y lodo" 36-37); la evasión ("[...] haciendo versos [...] orientales a **Zara/mora** hechicera [...] corriendo tras fantásticas visiones" 33-35,39) y *Le Mâle du siècle* ("[...] pensando a ratos en pegarme un tiro" 38).

Finalmente, detiene esa la bohemia inicial ("Poco después, aunque con harta pena/abandoné románticos antojos/me corté la melena⁶⁷/[...] y abrí, por fin, a la verdad los ojos/y me puse a escribir para el teatro" 46-49, 55).

Hacia 1864, atraviesa momentos difíciles ("Al verme en situación tan apurada/se me ofreció, por gente de valía/la seductora credencial firmada/que altivo rechacé con energía" 50-53), pero

⁶⁷ *La Ilustración Española y Americana*, en 1864, retrata al joven Ramos Carrión todavía como un bohemio ("En el año 1864 actuaba en el teatro de Variedades el famoso D. Julián Romea, del que era actor cómico Emilio Mario. Cierta día se presentó á aquél un joven casi adolescente, con largas melenas y todas las trazas de un bohemio" 15-I-1896, 9).

decide apostar por el teatro rechazando cualquier oferta de empleo ("No me asustó lo recio del combate/y me puse a escribir para el teatro/¿A una oficina yo? ¡Qué disparate!" 54-56). Esto mismo que Ramos Carrión nos cuenta en su autobiografía lo corrobora *La Ilustración Española y Americana*:

Por entonces desempeñaba Ramos un destino de escribiente en la Junta general de Estadística, con el sueldo de cuatro mil reales. Le duró poco, y fue el único; porque cuando más adelante Adelardo López de Ayala y otros prohombres le ofrecieron buenas credenciales, aquél las rechazó sistemáticamente (Madrid:15-I-1896, 9).

Compartía oficina con Eduardo Lustonó y antes de que cesara voluntariamente de la Junta general de Estadística, ya ambos "En la misma oficina confeccionaban sus poesías y artículos, que ya les habían dado algún nombre, y allí escribieron juntos el periódico satírico *Las Disciplinas*⁶⁸, que fue terror durante algún tiempo de actores y empresarios" (*ib.*).

Su primera obra, escrita conjuntamente con Lustonó ("[...] se la aceptó el famoso empresario Arderius, quien la estrenó en su no menos célebre teatro 'De los Bufos' el año 1866. La pieza se titulaba *Un sarao y una soirée* y obtuvo un éxito muy halagüeño" *La Correspondencia de España*:09-VIII-1915).

Todo lo que nos ha relatado (50-56), sus esfuerzos, su valentía a la hora de tomar decisiones arriesgadas ha supuesto un sacrificio ("Todo cuanto yo he sido/a esa suma de fuerzas lo he debido" 60-61), que, finalmente, ha obtenido recompensa ("Hoy la fortuna próspera me halaga" 62). Lejos de estar deslumbrado por la buena racha que atraviesa en 1894, momento de esta autobiografía, manifiesta estar curtido para las situaciones críticas que ya conoce ("[...] mas llevo, por si acaso se volviera/para los golpes de la suerte aciaga/una *coraza*" 63-65).

Cierran esta autobiografía los versos 70-77 en los que se vuelve a dirigir al público dando cuentas de por qué ha preferido valerse de la charada para conseguir captar la atención del lector y, por último, ofrecerle el solucionario en el próximo número del *Liberal*. Versos que ya referenciamos al inicio de este comentario y que volvemos a citar:

Dispensadme, lectores, la bobada/de contaros mi vida/en forma de charada/que preferí por más entretenida/Al menos de este modo/fijar vuestra atención he conseguido/y si lograsteis acertar mi todo/ya sabéis lo que soy y lo que he vivido (70-77).

No consideramos que sea un texto escrito en tono festivo. La sombra del héroe romántico vaga por estos versos. El autor ha conseguido engalanarlo todo, con su adivinanza, con su charada, con su jeroglífico y, finalmente, envolverlo todo en un halo de misterio.

No desarrolla la historia de sus libros porque no está interesado en la autocongratulación, ni en hacerse propaganda. No referencia sus obras, ni da nombres propios. Nos ha demostrado por doquier que no es materialista y que lo que realmente le ha hecho erguir su personalidad es su marcado idealismo. En algunos momentos (30-59) emerge la personalidad del hombre, con su ideario romántico, liberal ("Yo odio a los moderados y a sus periódicos" *El Mundo Naval Ilustrado*, Madrid:15-XI-1897, 20) rebelde e inconformista, como hemos visto, capaz de desafiar al destino y jugarse su propia suerte.

3.7.29. María Granés, Salvador (Madrid 1840-1911). 98 versos. Redondillas y al cierre un pareado [Anexo, p. 160]

En la primera redondilla se dirige al director expresándole que acepta hacer su autobiografía ("La biografía mía/quiere usted que yo le dé/y por complacer a usted/ahí va mi biografía" 1-4). Según vemos, desde el inicio hay pacto autobiográfico.

⁶⁸ *Las Disciplinas*: subtítulo "Azote Semanal" (Madrid, 1865).

Ya entrando en la autobiografía propiamente dicha, se vale de la figura *yo nací en*, pero no introduce el topónimo (“Nací muy chiquitín/pero muy rabioso ya/y fui bautizado/en la parroquia de San Martín” 5-8) porque queda implícito en el lugar bautismal: la parroquia de San Martín que se encuentra situada en la calle del Desengaño, cerca de la Gran Vía y la plaza del Callao.

Prosigue con sus estudios primarios, que como otros compañeros suyos llevó a cabo en la Escuela Pía, donde admitían alumnos a partir de los diez años (“A los diez años y un día/antes de haberlos cumplido/no me hubieran admitido/ingresé en la Escuela Pía” 9-12). Tras aprender “latinidad” (17), realiza estudios universitarios de derecho, por imposición paterna (“Mi padre estaba empeñado/en que yo fuera abogado” 18-19), pero no es su vocación (“Nunca anduve más *torcido*/que cuando estudié *derecho*” 23-24). Acabó su formación en derecho pero nunca ejerció (“[...] es tanta mi aversión/a la toga y al birrete/que jamás abrí bufete/ni he defendido a un ladrón” 23-28).

Se decantó por la literatura que era su verdadera inclinación. Se nos presenta como autor fecundo (“Yo más que el Tostado⁶⁹ he escrito [...] Pues con tal fecundidad/y trabajo tan pasmoso [...] En cambio, de prosa y verso/he llenado más cuartillas/que tiene el mar arenillas/y átomos el Universo” 41, 45-46, 29-32).

Esboza una pequeña, aunque significativa, historia de sus libros. Primero de forma genérica, sin dar títulos, como crítico literario y político, libros diversos y novela (“He escrito artículos críticos/novelas y libros varios/periódicos literarios/y periódicos políticos” 33-36) y posteriormente citando algunos títulos que ilustran la parte más crítica, más mordaz, de su autobibliografía (“Mientras

⁶⁹ *El Tostado* o *El Abulense*: Alonso de Madrigal. Escribió quince volúmenes de obras latinas y gran número de obras en español.

viví en tal esfera/me dieron horas muy gratas/*Los monigotes, Los ratas, La Viña* y la *Filoxera*” 37- 40). El que haya presentado esas obras sin fecha ha resultado ser un verdadero problema. Muchos personajes de la época fueron objeto de su cruel sátira, lo que nos hace pensar que hubo un interés general por hacer desaparecer esas publicaciones. Hoy son periódicos muy buscados y la Biblioteca Nacional solo tiene catalogado algún ejemplar de *La Filoxera*. En nuestra investigación hemos conseguido datar estas obras. Sabemos que no podían superar la fecha de publicación de este egodocumento (1894).

Encontramos una reseña de *La Correspondencia de España* que nos permite afirmar que *Los Monigotes* se publicó en 1885:

A primeros del mes próximo se publicará en Madrid un nuevo periódico político independiente de carácter festivo, titulado *Los Monigotes*, que dirigirá el fundador de *La Filoxera* y *La Viña*, nuestro querido amigo Salvador Granés (28-IX-1885, 3).

En *La Viña* colaboraron autores que forman parte de la nómina de autobiografías del *Liberal* que estamos trabajando:

Invitados por el señor Granés, director y propietario del periódico *La Viña*, se reunieron ayer a almorzar en Fornos los escritores que forman la nueva redacción de nuestro colega desde 1º de Abril. Dichos señores son: Don Eusebio Blasco–Don Manuel del Palacio–Don Eduardo de Palacio–Don Salvador María y Granés, los cuales firmarán sus escritos en *La Viña*, que se publicará los jueves y los domingos (*El Globo*, Madrid:26-III-1881).

Revisando la prensa entre 1880-1881, dimos con el siguiente aviso del *Globo* que nos permite deducir que *La Viña* es de 1881:

El director del periódico *La Viña*, nos ruega que manifestemos al público, que habiendo publicado ayer viernes el número extraordinario de dicho periódico [...] El número autógrafo extraordinario que ha publicado *La Viña* con motivo del Centenario, aparece como escrito en el siglo que viene, y es ingeniosísimo, sobre

todo al describir las fiestas que supone se harán en el centenario de *La Viña*, en 1981 (*El Globo*:Madrid, 29-V-1881)⁷⁰.

Sobre el semanario *La Filoxera* hemos podido averiguar que publicó su primer número el 08/IX/1878 y el número dos el 16/IX:

El sábado próximo se publicará el primer número del periódico político satírico *La Filoxera* [...] Se ha publicado el número segundo del periódico político satírico *La Filoxera* (*La Correspondencia de España*, Madrid:1 y 16-IX-1878, 3).

Por último, en nuestra búsqueda averiguamos que *Los Ratas* salió a la luz el 07/VI/1887 ("Se ha publicado el número uno del semanario político-satírico ilustrado, *Los Ratas*" *El Día*, Madrid:07/VI/1887, 1).

Estos cuatro periódicos obtuvieron un gran éxito mediático y comercial pero, por otra parte, no estuvieron exentos de reprobación:

El número 12 del periódico *La Filoxera*, correspondiente al día de ayer, ha sido denunciado. [...] Ha sido denunciado *La Filoxera*. Para acabar con el insecto ha sido forzoso que se presente bajo forma de periódico (*La Iberia*, Madrid:26-XI-1878, 1-3).

y en más de una ocasión fueron castigados con suspensión en la edición ("El periódico *La Filoxera* ha sido condenado a siete días de suspenso" *La Iberia*, Madrid:03-XII-1878, 3) e incluso con citación judicial:

CITACIÓN.— Por el presente, en virtud de providencia del señor juez de primera instancia del distrito del Hospicio de esta corte, se cita a D. Juan Manrubia, cuyo domicilio se ignora, para que en el término de quince días comparezca en este juzgado, a fin de hacerle saber un auto dictado en causa que se sigue contra el director del periódico *La Filoxera* apercibido que de no verificarlo le parará el perjuicio que haya lugar.

Madrid 9 de agosto de 1879.— El actuario, González (*Diario de Avisos de Madrid*:14-VIII-1879, 2).

⁷⁰ *Ib. El Liberal*, Madrid: 29-V-1881.

La última referencia a su autobiografía se encuentra en los versos 91-92, donde cita, de manera implícita, versos de su *Juanito Tenorio* –Juguete cómico-lírico en un acto y dos cuadros, estrenada en el Teatro Martín, el 27 de noviembre de 1886– perfil, el de Juanito Tenorio, que aplica a su propia personalidad (“[...] como vivió hasta hoy/vivirá siempre Don Juan⁷¹” 91-92). *El País*, a propósito de su fallecimiento en 1911, lo retrata así (“Altivo, arrogante [...] pendenciero, despilfarrador” Madrid:06-V-1911).

Él mismo se pinta como bohemio (“No madrugar me he propuesto/y si tengo alguna vez/que levantarme a las diez/la víspera no me acuesto [...] ¡Cuántas locuras he hecho!/¡Cuánto belén he corrido!” 53-56, 21-22) y la prensa de su tiempo también:

[...] dandí atildado, prudente devoto del hijo adoptivo de Sileno, cuando al venir el día echaba la llave al famoso Fornos o al colmado de moda, huía de su enemigo Sol, entonando la más original anacreóntica, que alguna vez terminó en la Casa del Socorro o en la Inspección de Vigilancia (*El País*, Madrid:06-V-1911).

Salvador María Granés llegó a ganar mucho dinero, incluso diríamos que se hizo rico:

En el teatro ganó muchísimo dinero, como no puede soñarlo siquiera la mayoría de los que hoy se dedican al mismo género que cultivó el popular escritor [...] Como estaba hecho a grandezas, vivió siempre a lo grande, pomposa y alegremente hasta sus últimos días de su accidentada existencia, en los cuales tampoco fue domeñada su altivez ni amortiguados su ingenio y su gracia (*El Heraldo de Madrid*, 05/05/1911. p.1) [...] Tuvo dinero y se lo gastó alegremente volvió a ganarle y volvió a gastar. Sabía que su caudal era inagotable mientras tuviera una pluma para escribir (*El Liberal*, 06-V-1911, 1).

A pesar de que aporta en sus versos varios referentes que evidencian su holgura económica, no quiere alardear de manera explícita de ello, por eso, se expresa con sujeción y del lado de la bondad (“Gano lo que preciso al año/trato al pobre sin desdén/siempre que puedo a hago el bien/y a nadie nunca hice daño”

⁷¹ 177-180. CUADRO I. *Escena III*.

69-72); nos dice que es un sibarita ("Alabo todo lo bueno/fumo bien, bebo mis triple/no adulo a ninguna tiple⁷²/ni asisto a ningún estreno" 73-76).

Tras referirnos el tipo de vida que lleva y como implícitamente está en sus intenciones demostrar su valía, no permite que lo confundan con un ocioso ("Mi pereza tiene fama/tan solo en la cama vivo/duermo, leo, charlo, escribo/y almuerzo... siempre en la cama⁷³" 49-52), por eso se defiende aportando su copiosa producción literaria ("Si fuésemos a recoger el título de todas sus obras y de sus mejores artículos festivos y de sus poesías satíricas, llenaríamos una página de periódico" *El Heraldo de Madrid*, 05-V-1911, 1) como justificante de su constante esfuerzo ("Con costumbres tan atípicas/no sé cuándo he fabricado/ni cómo me han estrenado/doscientas obras dramáticas" 61-64).

Desde el punto de vista literario se define como un trabajador incesante ("Literato trashumante/el viajar es mi elemento/y en continuo movimiento/soy otro Judío Errante⁷⁴" 65-68).

Casi al cierre de su autobiografía, emerge su personalidad crítica y sagaz:

Satirizando es cruel/y en las parodias no hay dos/que puedan luchar con él/iPorque es la gracia de Dios/la gracia de Moscatel⁷⁵! (*Madrid Cómico*, 6-05-1883) [...] Su mesa en el café era cátedra de sátira punzante y mordaz; su presencia en los saloncitos marcaba la hora del desbordamiento del ingenio y de la frase incisiva, del chiste estridente y agresivo (*El País*, Madrid:06-V-1911).

⁷² Cantante de voz ligera, aguda y con mucha gracia para la interpretación.

⁷³ En casa de Granés no había comedor. Comía siempre en la cama. Muchas veces llegaba a su domicilio con el tiempo tasado para cenar e inmediatamente se desnudaba, se metía en el lecho, le servían la comida y con el último bocado en la boca, se volvía a vestir y se iba a la calle (*El Liberal*, 06-V-1911, 1).

⁷⁴ *Judío Errante*: judío que negó agua al sediento Jesús y que fue condenado a errar hasta la *Parusía* o retorno, la segunda venida, de Jesús a la Tierra.

⁷⁵ *Moscatel*: pseudónimo con el que firmaba en los periódicos y revistas que escribía.

Ya de niño era (“[...] muy chiquitín/pero muy rabioso” 5-6). Como ya hemos comentado, a propósito de sus periódicos políticos, Granés era consciente de que los constantes ataques que recibía le proporcionaban muchos enemigos (“A Granés le rendían, y hasta le molían, pero no le vencían” *El País*, Madrid:06-V-1911, 1) y de que su situación económica y éxito profesional eran codiciados, por eso dedica una redondilla a sus detractores (“Si algún envidioso o necio/es, sin razón, mi enemigo/solo le impongo el castigo/que se merece, el desprecio” 85-88).

Cierra su egodocumento despidiéndose del director (“Sin más, Señor Director/a complacerle me obligo/repitiéndome su amigo/y seguro servidor” 93-96) y con un pareado (“[...] *que atento besa su mano/en invierno y en verano*” 97-98).

Se centra en su memoria objetiva, en el personaje público del que sí da noticias. El tono es punzante, irónico, el que puede brotar de un escritor de sátira mordaz y cruel que se ha visto en muchas contiendas:

Todos recordarán su famoso periódico *La Viña*, en que caricaturizó a todo bicho viviente. Políticos, literatos, artistas, nadie de la época de Granés se libró del fustazo o del arañazo del singular escritor (*El Heraldo de Madrid*, 05/V/1911, 1).

En algunos momentos de la autobiografía emerge un personaje dual. En ocasiones se muestra, como dijimos, bondadoso (“[...] trato al pobre sin desdén/siempre que puedo a hago el bien/y a nadie nunca hice daño” 70-72), otras desdeñoso (“Si algún envidioso o necio/es, sin razón, mi enemigo/solo le impongo el castigo/que se merece, el desprecio” 85-88).

Una vez sentadas las bases de su quehacer literario-social, procede a una mostrar su vertiente más conflictiva y mantener la imagen de su personaje público. Así lo demuestran las tres

referencias literarias que hace. En cualquier caso, no cabe duda de que supo alzar su personalidad siendo fiel a sus convicciones (“A mi independencia amada/debo lo poco que valgo” 81-82).

Nuestro autobiografiado fue todo un personaje en su momento. Ya nos hemos referido al “[...] dandí atildado prudente devoto del hijo adoptivo de Sileno” que el mismo Granés dibuja en esta autobiografía. Pero además, resultó ser un gran superviviente del mundo editorial, teatral y literario de su época:

Era tan compleja la personalidad de Salvador María Granés, que necesitaríamos varias hojas de nuestro periódico para hacer una semblanza no completa. Por esta causa habremos de ir saltando de cima en cima para contar algunos rasgos de detalles salientes del fecundo escritor.

Los usureros y los editores que siempre fueron el terror de los autores, no llegaron a infundir pavor en Granés.

Por el contrario, Granés tuvo el suficiente talento—¡oh, maestro llorado!—para ser el burlador de estos avechuchos de saloncito y de despacho editorial.

¡Editores a Granés! ¡A él! A él que en un mismo día vendió a tres editores madrileños la misma obra y luego los congregó en un saloncito para decirles que «ni aun así se podía vivir”

¡Editores a Granés! ¡A D: Salvador, que cuando comprendía que un vampiro editorial había chupado de una obra más de lo natural la cambiaba el título y dos escenas, o... dos versos, si tenía mucha prisa y poco dinero, y la volvía a vender como nueva.

¡Oh tiempos aquellos en que esto era posible!

Razón tenía Granés cuando tronaba contra esta jesuítica Sociedad de Autores, que él llamaba «dueña» indecorosa de los pobres «pupilos» vendidos por Hidalgo, Fiscowich y demás seráficos vampiros (*El País*, Madrid:06/V/1911, 1).

Era tan arrolladora su personalidad y tan activa su vida profesional y social que apenas ha habido espacio para el hombre interior –sacrificado en favor del personaje público– del que encontramos algún atisbo en las siguientes líneas que, con motivo de su defunción, le dedicó *El Liberal*:

Sus amigos decían cariñosamente que Granés tenía muy mala lengua, como dando a entender que carecía de sentimientos generosos. No es exacto. Granés era bueno; pero le irritaban las injusticias y el encubrimiento de los tontos. Con una quintilla impecable en la forma y de muchísima gracia en el fondo, mataba

una falsa reputación. [...] Este hombre socarrón, escéptico y desilusionado no podía ver una desgracia sin que se apresurase a socorrerla. Su dinero era el primero en cualquier obra de caridad. No hubo autor que en hora apurada recurriese a él que no fuera atendido inmediatamente (06/V/1911, 1).

3.8. *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1919)

En nuestro intento por dar con la fecha de publicación de este volumen por fin encontramos un anuncio bibliográfico de 1919 en la revista *La Esfera* donde aparece este Tomo III, de la Biblioteca de Autores Célebres, como novedad ("Biblioteca de autores célebres.— *República literaria* [...] *Los eruditos a la violeta* [...] *Autobiografías de escritores y poetas españoles*" *La esfera*, Madrid:1919, 30-08, 30, nº. 296). Según vemos, el volumen III de *Autobiografías de escritores y poetas españoles* de publicó en 1919.

Al cotejar ambos índices –el de la BN y el de la revista *La Esfera*– observamos que figuran los mismos títulos en ambas publicaciones, salvo el volumen VI, *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (2º serie), que se suprime de la lista. Debió tratarse de una anticipación editorial que avanzaba esta segunda serie de autobiografías pero que finalmente no llegó a publicarse.

Contiene las autobiografías de los siguientes autores: Francisco de Quevedo, Manuel del Palacio, Ventura Ruíz Aguilera, Luis Ruíz Contreras, Tomás Luceño, Juan Martínez Villergas, José López Silva, José Estrañi, Ramón Franquelo, Antonio Palomero, Juan Pérez Zúñiga, Joaquín Belda, Luis Esteso y Felipe Pérez y González.

3.8.1. Quevedo, Francisco de (Madrid 1580–Villanueva de los Infantes⁷⁶ 1645. Francisco Gómez de Quevedo Villegas y Santibáñez Cevallos) "Dicen que yo soy Quevedo"
[Anexo, p. 173]

Es un romance, en el que se autorretrata Quevedo. Circuló por las revistas cómicas coetáneas a nuestros escritores festivos. En efecto, hemos podido constatar que se publicó en la revista *Barcelona Cómica* (Barcelona, Madrid:01-IX-1894, 6). Asimismo, el romance se encuentra en *Juguetes y travesuras de ingenio de Francisco de Quevedo Villegas*, 1876. Por otra parte, dan noticias del romance el Grupo de Investigación Francisco de Quevedo de la USC, Legado Crosby y José Manuel Blecua que ofrece referencias muy completas sobre el romance: recoge las *Notas a las obras de D. Francisco de Quevedo Villegas* de Don Basilio Sebastián Castellanos de Losada, que atribuye el "Romance en que se retrata Quevedo: Dicen que yo soy Quevedo..."; y también informa de las *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, 1877, edición de F. Janer, donde de nuevo se atribuye el *Retrato de Quevedo. Romance Dicen que yo soy Quevedo...* Finalmente, lo añade a la lista de poemas atribuidos.

En cualquier caso, es evidente que el romance fue leído en el último tercio del XIX. Así lo demuestran tanto la prensa del momento (*Barcelona Cómica*), como las ediciones próximas que lo contienen (*Juguetes y travesuras...*), tal y como hemos ya indicado. No es motivo de este trabajo demostrar si es o no este romance original de Quevedo. Tampoco tenemos argumentos suficientes para desconfiar de su autoría. En consecuencia, es susceptible de análisis por nuestra parte.

⁷⁶ *Villanueva de los Infantes* es un municipio del sureste de la provincia de Ciudad Real, comunidad autónoma de Castilla-La Mancha (España).

El poeta pinta su figura en forma de caricatura a lo largo de los 56 versos de que consta el romance. Nuestra fuente se encuentra en *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1919).

Se dirige a una dama que aparece en el verso 41 ("Si así me queréis, señora/que reflexionéis, por Dios/os pido" 41-43) a la que le cuenta su retrato declinando la adulación que esta le profesa.

Los ocho primeros versos son introductorios y sirven para fijar el nombre materno ("Dicen que yo soy Quevedo/y a fe que tienen razón/si soy hijo de la madre/que mi padre me otorgó/si mi madre fue Susana" 1-5) y el apellido paterno ("Quevedo debo de ser yo/porque Quevedo llamaron/al padre que me engendró" 6-8). Quevedo procede de familia hidalga. Su padre el montañés Pedro Gómez de Quevedo –escribano de cámara de la reina Ana y secretario particular del príncipe e infantes– y su madre, Ana de Santibáñez –oriunda, como el padre, de la Montaña, ya que era hija de Juan Gómez de Santibáñez Ceballos, natural de San Vicente de Toranzo– que fue dama de la reina y de la infanta Isabel Clara Eugenia.

Tenía seis años cuando muere el padre (1586). Desde entonces quedó su madre a la tutela hasta que esta falleció (1600), cuando nuestro autor tenía ya veinte años. Ana de Santibáñez viuda, desde principios de diciembre de 1586, y con cinco hijos regresa a Palacio y es admitida en la servidumbre de la Infanta Doña Isabel Clara Eugenia. Quevedo participó activamente en la corte. Era el tercero de cinco hermanos:

Pedro, que fue bautizado el 11 de Febrero de 1577, siguió después María bautizada el 22 de Enero de 1578 y muerta a los pocos meses, el tercer vástago fue nuestro genial escritor a quien siguió Felipa, bautizada igualmente en San Ginés el 10 de Enero de 1583 y que profesó en el convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid en 1598 con el nombre de sor Felipa de Jesús, siguió Margarita nacida en 1585, casada con Juan de Alderete, caballero de Su Majestad y,

por último, María, hija póstuma nacida a principios de 1586 y muerta, a los pocos años de edad, el 16 de Abril de 1605.

[http://www.franciscodequevedo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=630&Itemid=2].

Sabemos que estudió en Colegio Imperial de los jesuitas⁷⁷ y no pudo ser con anterioridad a 1572, año en el que empezó a funcionar, es decir, cuando Quevedo tenía ocho años:

Los orígenes del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús se remontan a 1558, cuando el conde de Feria, a propuesta del padre Rivadeneyra, decidió fundar un colegio jesuita en Madrid. En un principio, iba a estar situado en un terreno adquirido a don Bernardino de Mendoza junto a la puerta de Balnadú, pero al estar estos terrenos insertos en el proyecto de la prolongación del Alcázar, Felipe II decidió paralizar su construcción.

El siguiente y definitivo emplazamiento fue sobre un terreno en la calle Toledo, cedido a la Compañía por doña Leonor Mascareñas, dama de la emperatriz Isabel y de doña María de Portugal. En 1564 se construyó un primer edificio que empezó a funcionar en 1572 por orden de San Francisco de Borja, ofreciendo los estudios de gramática, retórica y teología.

[http://www.madridhistorico.com/seccion7_enciclopedia/index_enciclopedia.php?id=C&idinformacion=181&pag=9#inicio2].

El tono festivo y su autocaricatura no logran ocultar el desengaño y recelo ante la vida propio de la cosmovisión barroca. Quevedo cuando escribe este autorretrato (1640) ya tiene sesenta años ("Joven de sesenta abriles" 37) y se muestra muy emprendedor a pesar de su edad ("[...] tengo por muy cierto yo/que aún veinte años me faltan/para llegar a ochentón" 38-40), pero entendemos que lo hace para no perder el tono jocosos de su retrato. Sin embargo, su realidad es otra. El siete de diciembre de 1639 es detenido en la casa

⁷⁷ No tardó el colegio en adquirir una relevante posición en el entorno de la corte, siendo de gran importancia su relación con la Emperatriz doña María de Austria, hija de Carlos V y esposa del emperador Maximiliano, y quien tras enviudar en 1581 regresó a Madrid para ingresar en el monasterio de las Descalzas Reales. La Emperatriz, que tuvo una gran predilección por la Compañía, dejó parte de su fortuna para que el colegio fuera reconstruido de nueva planta. Así, tras fallecer en 1603, y tras no pocas diferencias entre sus otros herederos, el colegio fue vuelto a fundar con el nombre de Colegio Imperial, quedando doña María como patrona, dotadora y fundadora del mismo.

[http://www.madridhistorico.com/seccion7_enciclopedia/index_enciclopedia.php?id=C&idinformacion=181&pag=9#inicio2].

del duque de Medinaceli y encarcelado en el convento de San Marcos de León. Permanecerá preso hasta junio de 1643. Por consiguiente, escribe este autorretrato en presidio. En ese tiempo su salud va empeorando y en noviembre de 1644 nuestro autor se encuentra ya muy enfermo. Estas circunstancias explican el desencanto que convive sutilmente con ese tono humorístico, que tiene mucho de retórica aparente, a propósito de su prosopografía caricaturesca, núcleo del retrato (11-36), basada en la hipérbole, la exageración de los propios defectos:

Saliome corta la vista/y a poco más me dejó/como el topo, que a la luz en su vida saludó/Y fue un caudal tan escaso/el buenísimo señor/que le faltó un cornado/para sacarme un ratón/De narices no me quejo/que buen pedazo me dio [...] La boca tampoco es rana/que si me río, por Dios/que del puente toledano/parece el ojo mayor/En las orejas parezco/presidente de oidor [...] Cabrón soy sin ser casado/en lo barbudo, y estoy/entre paréntesis, canas/hecho un Cid Campeador/En un pie tengo una falta/resultas de un *quid pro quo*/que el medidor de la tela/en él corta lo dejó (11-18, 21-26, 29-36).

Ya en el desenlace (41-56), vemos que se está dirigiendo a una señora que lo lisonjea. Se hace evidente otro de los grandes tópicos del barroco el *tempus fugit*. Una vez más, bajo ese ropaje humorístico, subyace un tema serio como es el del paso del tiempo. Quevedo se nos muestra como un hombre viejo, ya sin vitalidad, devastado por los años. Y para no abandonar la jocosidad e ironía establece un binomio entre su ser envejecido, enfermo, privado de libertad, como sabemos, y una supuesta señora. En el fondo estamos ante dos temas universales el del *thanatos* (Quevedo) y eros (dama). Nuestro autor yergue su parte de hombre vencido por la vida, cansado, desilusionado y enfermo; y lo hace desde un referente erótico (“[...] ya mi espada todo su acero gastó”) porque suscita mayor humorismo y contraste, a la vez que cumple con uno de los credos barrocos, como es el de la *fugacidad de las cosas*:

Si así me queréis, señora/que reflexionéis, por Dios/os pido, que ya mi espada/todo su acero gastó/y que si a recio combate/me provocáis temo yo/que he de dejarme vencido/en el campo del honor/No por falta de deseo/ni de arrogancia, eso no/sino porque quiebre el arma/en la mejor ocasión/Y os aconsejo, señora/busquéis otro campeón/que con armas más templadas/os dé satisfacción (41-56).

Estamos ante un texto que es una prosopografía y una caricatura. Un autorretrato estático, centrado en la descripción física, ejecutado desde la hipérbole, esto es, la exageración de los propios defectos físicos, y desde una perspectiva humorística. En definitiva, se trata de una autopresentación irónica de la propia caricatura en clave de humor que responde, con desdén, a esa dama que requiebra al poeta cuando este tiene ya sesenta años.

Sin embargo, hemos de señalar sobre este romance que podría verse como un referente estilístico de nuestras autobiografías festivas, y más aún de las que acaban siendo un autorretrato, sobre todo, por la falta de retrospección y la parquedad en datos que contienen las mismas.

Algunos de los autores que estamos trabajando confiesan abiertamente la admiración que sienten por Quevedo. Prácticamente todos esbozan un retrato al estilo de genio y figura en un momento de sus autobiografías. El magisterio que ejerció el autor satírico sobre ellos⁷⁸ es evidente. Efectivamente, este romance contiene muchos elementos que se encuentran en las autobiografías festivas: el tono jocoso-festivo, el humor, la ironía, la prosopografía, el octosílabo, el romance... Veamos algunos ejemplos:

⁷⁸ En Juan Martínez Villergas, Fiacro Yrázoz Espinal, Manuel del Palacio, María Granés Salvador, Tomás Luceño y Becerra, Ramón Franquelo, Eusebio Sierra, Vital Aza, Felipe Pérez y González, y finalmente en Eusebio Blasco y Soler influye tanto el Quevedo satírico, como el metafísico ("El hombre no es nada/su destino es aire" 101-102), la muerte ("¡Qué son las grandezas!/ ¡Polvo para el aire!/ ¡Si un soplo nos mata! ¡Si no hay más que un hoyo! [...] Si no somos nadie" 189-192, la confusión entre apariencia y realidad ("la loca fortuna [...] le lleva y le trae" 103-104).

Juan Pérez Zúñiga ("Cincuenta y siete [...] Mi barba [...] la ha dado por blanquear [...] Ser miope verdadero [...] Mis narices no son bellas" *Autobiografías de escritores y poetas españoles*, 1919:4). Este autorretrato de Juan Pérez Zúñiga podríamos afirmar que sigue la estructura, al menos en lo que atañe a la prosopografía, del retrato de Quevedo. Recordemos, una vez más, cómo el autor del *Buscón* se describe desde la hipérbole haciendo una caricatura de sí mismo ("Salióle corta la vista [...] De narices no me quejo/que buen pedazo me dio [...] Cabrón soy sin ser casado/en lo barbudo, y estoy/entre paréntesis, canas [...] Joven de sesenta abriles" *ib.*: 7-8).

Los metros son los mismos que utiliza Quevedo, el octosílabo, el romance, en cuanto al estilo también hay similitud, utiliza la caricatura, la hipérbole y escoge al trazar su prosopografía algunos puntos coincidentes con los elegidos por Quevedo en su retrato: referencia a la edad (rondando los sesenta), las canas, la miopía, la nariz grande, la barba...

3.8.2. Palacio i Simó, Manuel del (ver 3.6.2)

3.8.3. Ruíz Aguilera, Ventura (Salamanca, 1820- Madrid 1881) [Anexo, p. 174]

Juicio crítico, en *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1919). Son 163 versos en redondillas. Procede de la primera edición del *Libro de las Sátiras* (Alicante:1849). Una vez que nuestro autor ya se ha establecido en Madrid (1844) se publica una segunda edición, prologada por el propio autor. En una nota nos dice ("Las siete primeras sátiras [...] de la presente edición fueron incluidas en la de Alicante, y compuestas entre los años 1844 a 1848" (Ruiz Aguilera, Ventura, 1874:15). Según esta aclaración, el autor escribió esta sátira cuando tenía entre 24 y 28 años.

La primera noticia en prensa que tenemos de este libro procede de un artículo, firmado por El Bachiller Sansón Carrasco, de *La Ilustración Española* (Madrid:25-01-1851,1-2).

Precede a la sátira una seguidilla popular que reza así "Vivimos en un tiempo/tan miserable/que si yo no me alabo/no hay quien me alabe" y tiene mucho de programática ya que el poeta procede, a partir del verso 49, a autoelogiarse ("Yo mismo voy a elogiarme" 41).

En la introducción (1-40) realiza una sátira contra los prólogos porque son fruto de la falsedad al ser dictados por los propios autores que buscan el favor de un conocido que se lo firme y lo enaltezca, sin objetividad ni espíritu crítico:

Puesto que todo novicio/y aun todo escritor profeso/según la moderna usanza/se escuda tras pliego y medio/de alabanzas *imparciales*/que suele dictar *él mismo*/firmándolas un amigo/de su obrilla en el comienzo (1-8).

En los versos que siguen formula ("[...] dictar *él mismo*" 6) lo que un supuesto amigo escribe en el prólogo de sus *Sátiras* ("[...] firmándolas un amigo [...] voime a mi primo [...] para que me escriba un prólogo [...] diga en sustancia que valen/mis *Sátiras* un imperio" 7, 13, 17, 19-20).

Desde la autoalabanza desarrolla una sátira contra el autoelogio con una técnica *ex contrario*, según ha explicado él mismo en los versos 1-20 y aclarado en los versos 39-40 ("[...] desisto ya de esta idea/que no llena mis deseos"). Dado que *Juicio Crítico* fue compuesto entre 1844-48, podemos afirmar que es el primero en valerse de este recurso habitual en muchos de los escritores del corpus.

La parte central de la sátira la ocupa el autoelogio (49-159). A lo largo de de estos versos se compara, siempre desde el respeto y la técnica *ex contrario*, a otros escritores satíricos que son sus referentes ("Los Argensolas, Quevedo/y Forner y Jovellanos/son junto a mi unos enanos [...] ¿Qué es, comparado conmigo/el mismo Horacio?" 69-71, 73-74). Una vez ha recurrido a la autoridad, se define como escritor satírico ("La misión que traigo al mundo/es la de satirizante/en este ramo importante/no reconozco segundo" 77-80).

En la siguiente secuencia dirige un par de redondillas a la prensa cuyos juicios tilda de banales ("La prensa dirá de mí/que aquí soy manco, allá cojo/pero no temo su enojo/ni su juicio *baladí*. Poco su opinión me inquieta/pues, aludiendo a este asunto/dice un refrán que aquí apunto/*Miente más que la Gaceta*⁷⁹" 93-100). En el prólogo también se encuentra la misma mirada desencantada, escéptica e irónica hacia el mundo editorial y de las letras en general. *Juicio crítico* se encuentra después del prólogo –como dijimos, escrito por el propio Ventura Ruiz a propósito de la segunda edición (1874) de sus *Sátiras*– justo antes de *La última moda*, la primera de las sátiras (Libro I). Dicho prefacio contiene datos autobiográficos, circunstancias sociales, experiencias, que han desencadenado el sentido crítico, irónico, desencantado de esta sátira:

Cierto es que en un país donde las letras son consideradas oficio baladí ó simple entretenimiento del espíritu, y no como obra seria y civilizadora, no queda otro arbitrio al escritor que condenarse á miseria perpetua, ó cambiar su pluma por una credencial que le inutilice para la gloria, y tal vez para el Estado. La elección, por desgracia, no suele ser dudosa para muchos, que al menor contratiempo, sin ánimo para la lucha, sin sacrificio alguno á su antiguo ideal, ceden sin resistencia. Las grandes amarguras solo están reservadas al mérito honrado y modesto (XII).

En ese preámbulo nos dice Ventura Ruiz Aguilera que vino a la corte en 1844 después de completar sus estudios universitarios de

⁷⁹ ("No se codeaba con los gacetilleros y diaristas" *La Ilustración Española y Americana*, 22-04-1915, Madrid:4).

medicina en Salamanca para dedicarse a las letras su verdadera vocación:

En Setiembre de 1844 vine yo á Madrid con ánimo resuelto de abandonar la práctica de la Medicina, cuya facultad hasta la licenciatura había cursado en Salamanca, y ocuparme exclusivamente en el estudio y ejercicio de las letras, á que desde mi infancia tuve inclinación decidida. Llegaba del fondo de una provincia á la corte (VII).

El joven Ventura Ruiz, contaba entonces con 24 años, acude a Madrid lleno de propósitos y con la idea de que le sería fácil sobrevivir con su licenciatura, con su formación intelectual, pero en realidad tropieza con todo lo contrario sin hallar siquiera (“[...] ese poco de humo á que se da pomposamente el nombre de gloria” VIII):

[...] con las ilusiones candorosas y risueñas que en toda cabeza juvenil bullen, y con desconocimiento completo, así del mundo, como de los recursos que para subsistir proporcionaba la literatura á sus cultivadores [...] el capital con que contaba, los elementos de que disponía para la gran lucha de toda la vida en la esfera que había elegido, y en cuyo término suele encontrar, con raras excepciones, aun el más afortunado, un poco de humo á que se da pomposamente el nombre de gloria (VIII).

Pronto le sobreviene el desencanto general, la desilusión, la frustración de su héroe romántico. Se ve inmerso en la contienda de la lucha por la vida e intenta sobrevivir en un mundo con el que estaba enfrentado:

Esta lucha, hoy mismo penosa, era entonces titánica: no hay colores en paleta alguna capaces de pintar con exactitud el suplicio á que se veía condenado el que, sin medios de independencia, siquiera relativa, se consagraba á las letras con la abnegación y el fervor que exige todo ideal en verdad amado. Llegamos aquí apenas pasada la niñez, y en lo más florido de nuestra juventud canas prematuras anuncian una vejez anticipada; salimos de los tiernos brazos de nuestras madres, que santifican y embellecen el hogar donde su propia mano meció nuestra cuna, y entramos en una región desconocida, donde hasta las sonrisas tienen su precio, como los géneros que se venden en los mercados; traemos dentro de nosotros mismos un paraíso, un mundo creado por la fantasía, y tropezamos con las dificultades tristes de la realidad; y todos aquellos locos desvaríos, y todas aquellas perspectivas mágicas, y todas aquellas

hermosas visiones de nuestra inexperiencia, todo se deshace en ruinas, quedándonos en la situación de esos pobres niños extranjeros, soñadores también, que buscando fuera de su patria horizontes y paisajes más alegres y pan menos amargo, mientras su arpa canta por las calles, su corazón va llorando al compás de este mismo instrumento (VIII).

Como romántico, se nos define a modo de hombre solitario y aislado. Siempre fiel a sus convicciones, decide no utilizar sus cartas de recomendación y dejarse en manos del destino, abandonarse a su arte:

La digresión que antecede —no del todo impertinente— me conduce á declarar que de ninguna de aquellas cartas hice uso; con esto, y el abandono de mi profesión, quemé, por decirlo así, mis naves, entregándome en cuerpo y alma á la vieja divinidad que los antiguos llamaban Destino firmemente decido á labrar por mis propios esfuerzos el porvenir bueno ó malo que me estuviese reservado. No era esto vanidad; quería yo, obedeciendo á un sentimiento contrario, que los que me conocen saben bien cuánto ha perjudicado siempre á mis medros, convencerme de mi aptitud ó de mi inutilidad para la literatura. Solo así, y por mi ingénita propensión al aislamiento, que nunca he logrado, ni espero ya realizar, puede explicarse el fenómeno, singularísimo, á mi juicio, de haber vivido en Madrid unos veinte años, sin tratar ni conocer más que de nombre ó de vista á la mayor parte de los ingenios más ilustres en la república de las letras (XI).

Opta por la lírica como medio de supervivencia, el único que parece adecuarse a sus ideas liberales y cosmovisión romántica del mundo:

Medio año habría trascurrido escasamente, desde mi llegada á Madrid, cuando me convencí de que la literatura por sí sola, y mayormente la poesía lírica, ramo de ella que para mí ha sido siempre el más simpático, no solo no podría darme la independencia anhelada, sino que bastaría consagrarme á ella exclusivamente para no tener ni pan que llevar á la boca. Si algún día se escribe la historia de la bohemia literaria de aquel tiempo —libro que, bien hecho, será curiosísimo, instructivo é interesante— se sabrá que algunos poetas que después han ocupado altos puestos en la administración pública y adquirido renombre en el Parnaso moderno, durmieron noches y noches sin otro techo que el cielo, y pasaron años enteros comiendo —digámoslo así— en establecimientos frecuentados, en general, por gente vecina ú la indigencia. No ofrecía en la época de que hablo muchos más atractivos que la lírica, bajo este punto de vista (XII).

Finalmente, acaba su prólogo pasando revista a la situación económica de los periódicos políticos y a las condiciones precarias que atraviesa la producción teatral, monopolizada y sin ofrecer oportunidades a los artistas noveles:

[...] pocos en número, pues quizás no llegarían á media docena en 1843, tampoco era á propósito para mantener las ilusiones que la distancia ó el desconocimiento de la prensa, ó las dos cosas á la vez, me habían hecho concebir en provincia. [...] Á dos teatros, el del Príncipe y el de la Cruz —advirtiendo que el último solía padecer intermitencias de muchos meses de clausura al año —á dos teatros, digo, estaban reducidos los templos destinados á la Talía española en la capital del reino; y aun los poetas favoritos —que los había, como los hay— de las empresas, por punto general legas, apenas veían recompensados su ingenio y sus vigilijs con la remuneración que en el mismo tiempo que ellos necesitaban para componer sus obras, se pagaba el trabajo de un peón de albañil; pues el decreto de teatros, estableciendo el tanto por ciento de utilidades para los autores, arreglado á las condiciones en dicho documento oficial consignadas, no se publicó hasta 1849. Por cierto, que poco después, ya el compadrazgo comenzó a desnaturalizar mucho de lo bueno que tenia. A estos y otros inconvenientes, y á la falta de editores con capitales para fomentar este ramo de cultura y de riqueza patrias, uníase para los jóvenes, para los desconocidos, el irritante monopolio y severidad, con frecuencia injusta, de los comités —no siempre competentes, y casi siempre apandillados— á cuyo cargo corría examinar y juzgar las obras que se presentasen (XIV, XIII).

En *Juicio Crítico* en ningún momento Ruiz Aguilera da noticia de su autobiografía. No esboza su currículum, ni la historia de sus libros. Hemos averiguado por *La Ilustración* (24-VII-1881, Barcelona: 1) que sus dos primeros dramas fueron *Honra por honra*⁸⁰ y *Los bandos de Salamanca*⁸¹. Luego se dedicó al periodismo, dirigió *El Semanario de literatura*⁸² y colaboró, siendo todavía estudiante de medicina, en *La Lira de Tormes* (1842). El *Libro de las Sátiras* es de 1848:

⁸⁰ ("Se dispone para ejecutarse en la próxima semana la aplaudida comedia en tres actos, original de don Ventura Ruiz Aguilera, titulada *Honra por honra*" *Diario de Madrid*, 12-X-1845, 4).

⁸¹ Solo tenemos noticias de dicha obra (s.f) en *La Ilustración* (24-I-1881, Madrid:1).

⁸² Hemos constatado que se publicó desde el 14 de enero de 1849 y que lo dirigían Ventura Ruiz Aguilera y don Agustín Mendía ("Los hijos de Eva-Semanario literario dirigido por don Ventura Ruiz Aguilera y don Agustín Mendía [...] Este periódico se publica en Alicante desde el 14 de enero de este año" *La Ilustración*, 31-III-1849, Madrid:8). También se anuncia en *El Clamor Público* (19-I-1849, en p.4, anuncio 4).

El Sr. Ruiz Aguilera, autor de una preciosa colección de sátiras en verso y de varias obras dramáticas, ha concluido y publicará muy pronto un libro de canciones titulado *Ecos nacionales*" (*El Observador*, 05-IV-1848, Madrid, 3).

Tomamos 1848 como fecha límite de la vida literaria de Ventura Ruiz previa a la edición de las *Sátiras*. Recurrimos a Biblioteca Nacional para realizar el siguiente inventario:

1801: *Otra edad de oro: idilio satírico-burlesco, El grito de la conciencia: drama original y en tres actos, Libro de chistes, charadas y acertijos y Percances de la vida: Égloga piscatoria burlesca.*

1828: *Cantares y Por su padre y por su rey o Bernardo de Saldaña.*

1834: *Poesías.*

1838: *Flor marchita: drama en un acto original y en verso.*

1841: *Niño de Marchena.*

1846: *Una boda en el infierno.*

1847: *No se venga quien bien ama: comedia en tres actos y en verso y Del agua mansa nos libre Dios.*

1848: *Bernardo de Saldaña: Drama histórico tradicional en tres actos y en verso, Un conspirador de a folio: Novela burlesca*⁸³ *y Europa marcha: o sea, análisis filosófico de la historia del progreso europeo antiguo y moderno, y de la revolución de 1848, seguido de un extenso programa de las necesidades de España.*

El periódico *El Mensajero* (1846-48) y del prólogo al *Libro de las Sátiras* extraemos un fragmento en el cual Ruiz Aguilera nos informa sobre los periódicos en los que había trabajado hasta 1849:

[...] á pesar de haber dirigido ó formado en unos once años parte de redacciones de periódicos tan importantes, como *El Nuevo Espectador* (1845), *La Prensa* (1ª época, 1848), *La Reforma* (1ª época, 1849 (*El libro de las Sátiras*, 1874: Libro I, Prólogo, XI).

⁸³ *El Clamor Público*, 26/XI/1848, Madrid:4.

Volviendo a nuestra sátira, la última redondilla sirve para esclarecer que todo ha sido un supuesto autoensalzamiento fruto de la ironía (“¿A qué mentir? No lo niego/Así será dondequiera/en tanto que alumbre el sol/el satírico español” 160-163).

Juicio Crítico es obra de todos los condicionantes que hemos ido desgranando a propósito del prologo que precede a las *Sátiras*. En suma, es producto de ese mundo editorial decadente, teatral agonizante y cortesano (“[...] donde todos bullen, intrigan, cabildean, murmuran, enredan, sutilizan, engañan, vocean y declaman para ganar el pan cotidiano” *La Ilustración Española y Americana*, 22-IV-1915, Madrid:4), con el que se topó Ventura Ruiz, un hombre con una (“[...] ingénita propensión al aislamiento, con su amor a la soledad, con su férrea altivez Leonesa” *ib.*).

Asoma en estos versos el perfil del escritor satírico (“La misión que traigo al mundo/es la de satirizante”) que da su *Juicio Crítico* sobre los prologuistas que siguen el dictado del propio escritor o (“[...] según la moderna usanza”) un patrón (“[...] de alabanzas *imparciales*”). El momento es tan hostil para nuestro escritor que solo puede expresarse a través de la sátira creando el modelo de autoelogio desde la técnica *ex contrario* para provocar el efecto inverso y extraer una enseñanza moral. El lector desde el principio sabe que se trata de un fingimiento, tanto por la seguidilla que encabeza la sátira (“[...] vivimos en un tiempo tan miserable/que si yo no me alabo/no hay quien me alabe”), las dos primeras redondillas (“Puesto que todo novicio/y aun todo escritor profeso/según la moderna usanza/se escuda tras pliego y medio/de alabanzas imparciales/que suele dictar *él mismo*/firmándolas un amigo/de su obrilla en el comienzo”, la final (“¿A qué mentir? No lo niego/Así será dondequiera/en tanto que alumbre el sol/el satírico español”), así como, por la ironía de la que se va impregnando todo el texto.

La autoproyección de Ventura Ruiz se hace extensible a la de cualquier escritor del momento que pase por las mismas situaciones y que tenga que sobrevivir en circunstancias similares a las de nuestro autor.

A partir de su propio referente ha autobiografiado también un arquetipo de escritor por el que se ven representados muchos de los autores del corpus. En efecto, *Juicio Crítico* es el más antiguo de nuestros textos escrito en (1844) y puede entenderse como el molde por el que se han mirado nuestros escritores festivos, algunos pertenecientes a este corpus de autobiografías festivas.

Las *Sátiras* fueron elogiadas por escritores y críticos del momento ("Es un poeta popular. Del *Libro de las Sátiras*, hablan los literatos, los críticos de la época — Giner, Pérez Galdós, Rivera Delgado" *La Ilustración Española y Americana*, 22-IV-1915: Madrid, 4).

En el texto emerge la memoria objetiva desde una perspectiva profesional, como hombre de las letras. Se mantiene una crítica mordaz en un plano objetivo y los motivos que desencadenan esta sátira se encuentran en el prólogo a las mismas.

Asoma en estos versos la personalidad de Ventura Ruiz, el personaje social, el romántico, el idealista que mantuvo una participación activa en la revolución de 1868 y que, fiel a sus ideales, dirigió sus ataques a la monarquía y a los gobiernos conservadores, lo que le acarreó más de un problema, por ejemplo, el exilio en Alicante (1846-1848).

3.8.4. Ruiz Contreras, Luis (Castellón 1863-Madrid 1953)

[Anexo, p. 179]

En *Autobiografías de escritores y potas españoles* (1919). En algunos momentos coincide con otro texto autobiográfico del mismo autor, *Mis jesuitas*, publicado en *Revista Nueva*, fundada por él

mismo, en 1899. Concretamente, al apartado I, *Recuerdos infantiles* (“Hemos recibido el número 8 de Revista Nueva y en él hallamos: Un interesante artículo de Ruiz Contreras titulado «Mis jesuitas (I Recuerdos infantiles)» *La Correspondencia de España*, 1899: Madrid, 27-IV, 3).

Veamos algunas concomitancias entre ambos egodocumentos:

<i>Mis jesuitas. I Recuerdos infantiles</i> (1899)	<i>Autobiografías de escritores y poetas españoles</i> (1919)
Yo quedé con mis abuelos en el Ampurdán, hasta cumplir cinco años. A esa edad, mis padres deseaban que los conociera, y el abuelito, estimando justo su deseo, llevóme a Castellón de la Plana, donde habían ido a parar lanzados, como siempre, por un gobernador servil o un cacique miserable y canalla (337)	Surgió un traslado, y mis padres se fueron con el mayor y con la niña, sus dos ídolos; yo me quedé con los abuelitos maternos [...] Pero también esta situación me duró poco, porque a los dos años la niña murió, y los abuelitos me llevaron con los padres para llenar en lo posible aquel vacío. Pasaron cinco años y nació el benjamín, el que vino a borrar efectiva y profundamente la memoria de la muerta(16)
Vi a mi hermano, por vez primera [...] guiado por sus indicaciones, hice lo que pude para servirle (338)	Cuando me reuní con mis padres me puse a las órdenes de mi hermano (18)

Volviendo a nuestro egodocumento de referencia, vemos que desde la primera línea nos hace saber que se siente un hijo no deseado, desplazado por el nacimiento de su hermana y apartado de sus progenitores, ya que se crió (“[...] hasta cumplir cinco años” 16) con sus abuelos maternos:

Nací segundón, lo cual es ya como venir al mundo de cabeza; y nací equivocado, porque al presentarme yo mis padres aguardaban una niña. En el primer momento de mi vida causé una contrariedad, y mis ojos al abrirse tuvieron que decir «Ustedes perdonen». Como si hay en una familia dos vástagos—y no son mellizos—el segundo es el menor: disfruté los privilegios de los menores. Los disfruté durante dos años nada más, porque nació la niña, la esperada niña. Surgió un traslado, y mis padres se fueron con el mayor y con la niña, sus dos ídolos; yo me quedé con los abuelitos maternos. Pero también esta situación me duró poco porque a los dos años la niña murió, y los abuelitos me llevaron con los padres para llenar en lo posible aquel vacío. Pasaron cinco años y nació el benjamín, el que vino a borrar efectiva y profundamente la memoria de la muerta (16).

En este recuerdo infantil hay constantemente muestras de infelicidad:

He sido muy desdichado, y siempre cargué con la culpa de todas mis desdichas, como si yo las buscara con un candil en vez de procurar evitarlas. Ya ven ustedes, que desde los comienzos, fue la Fatalidad que se cebaba en mí. Un hada me condenó a ser feo, otra me condenó a ser pobre, y la tercera me condenó a no ser bastante feo ni bastante pobre, para que no sacara partido alguno ni de la fealdad ni de la pobreza (16).

En un momento de este breve recuerdo infantil nuestro autobiografiado busca el acercamiento materno agasajando a su madre con flores y, debido a la situación económica familiar, no obtiene la respuesta deseada ("Tuve una vez dos reales y le compré a mi madre una camelia. Por cierto que me reprendió mucho, diciéndome que no me acostumbrase a tirar el dinero" 18).

Ruiz Contreras añade sobre a su recuerdo infantil el inicio de sus estudios de retórica que supuso su primer contacto con la literatura ("[...] fui a clases de retórica y escribí mis primeros versos" 19).

Es un breve relato de infancia escrito en prosa y contado en tono autocompasivo. Está contado en tono ligero pero no festivo. Quizá más acorde con la voluntad antirretórica propia del 98, grupo del que formó parte. Es evidente que la memoria íntima tiene un porcentaje importante en este texto. Está narrado en primera persona, en pasado, menos el último párrafo, en el que vuelve al presente. En el momento de su publicación contaba con 54 años de edad.

3.8.5. Luceño y Becerra, Tomás (ver 3.7.15)

3.8.6. Martínez Villergas, Juan (1816 Gomeznarro, Valladolid- Zamora 1894). *Mi pereza*, en *Autobiografías de escritores y poetas españoles*, (1919). Son quintillas [Anexo, p. 183]

Sabemos que Villergas escribió a lo largo de su vida dos libros de poesía festiva y satírica: *Poesías jocosas y satíricas* (1842) y *Los siete mil pecados capitales* (1846), libro que incluye *Mi pereza*. Pero se publicó con anterioridad en el tomo II de *La Risa (Enciclopedia de extravagancias)* en 1844. En el momento de esta publicación tenía veintiocho años.

Tuvo una actividad muy intensa, sobre todo a partir de 1840. El escritor se nos muestra muy cansado ("Me está el mundo fatigando/con su zozobra y estruendo/por eso le voy pasando/cuando es de día durmiendo/cuando es de noche roncando" 46-50).

El tema central es la pereza ("Me cansa la vida, a fe/lo que he de pensar no sé/si duermo estoy en un potro/y si ando siempre va un pie/pidiendo licencia al otro" 1-5) pero tratado desde la sátira, en tono muy jocosos y en relación a: la *muerte* ("Y aunque el duro caso/de que a la muerte sucumba/juzgo que con gran retraso/debo llegar a la tumba/su he de marchar paso a paso" 20-25), el *trabajo* ("Otros llegando a enfermar/buscan de sudar el medio/para hacerme a mí sudar/no hay más eficaz remedio/que mandarme trabajar" 31-35), la *religión* ("Cumpliendo la religión/ayuno cuando me toca/más tan penitente acción/no la hago por devoción/si no por no abrir la boca" 36-40), la *literatura* ("Mi numen pobre y sencillo/solo con la almohada lidia/Si una vez la pluma pillo/hago versos a porrillo/y no hago más por desidia" 51-55), la *profesión* ("Jamás me ha entrado tristeza/por el consonante en aza/como sucede en el eza/porque este anuncia *presteza*/y el otro exige *cachaza*" 56-60), las *mujeres* ("Si yo el amor he de hacer/siempre estaré sin mujer/Y anhelo dar el

242

envite/mas para eso es menester/que alguna me solicite" 81-85) y la *soltería* ("No vendrá a mi esposa mal/mi indiferencia y descuido/que sin caso excepcional/será mujer... y marido.../Gobierno... y Junta central" 101-105).

Según puede apreciarse el texto se construye en base al sarcasmo que podemos entender como un acto de rebeldía. Los datos autobiográficos consisten en: una mención a su soltería (81-105) y a la profesión de escritor (51-60).

Se desprende de sus juicios u opiniones una posible etopeya, que se pierde a lo largo de los 115 versos de que consta la sátira y que no toma consistencia, porque está construida sobre la diversidad de temas que ya hemos señalado, sin que realmente se profundice en ninguno de ellos.

3.8.7. López Silva, José (ver 3.7.25)

3.8.8. Estrañi y Grau, José (Albacete 1840-Santander 1919) [Anexo, p. 187]

Autobiografía escrita en prosa a los 76 años ("En la actualidad cuento la temprana edad de setenta y seis primaveras" 38). La primera noticia que tenemos de esta autobiografía es de *El País* 24 de marzo de 1916, dos meses después a la fecha que figura al final de la misma de mano del propio autor ("Santander, 30 de enero de 1916" *Autobiografías de escritores y poetas españoles*, 39):

José Estrañi

AUTOBIOGRAFÍA HUMORÍSTICA

En los kioscos dedicados a vender periódicos se ve colgado un folleto largo, nada, lujosamente editado, impreso en Santander y titulado cual este artículo, con una adición, la frase «Revistas de toros» y un aditamento: el retrato del autor, el gran periodista José Estrañi, al que deben sendos homenajes, como es moda decir los escritores festivos, los revisteros de toros y la Prensa de provincias (1).

Podemos concluir que este egodocumento que contiene *Autobiografías de escritores y poetas españoles* es, en realidad, un texto incompleto basado en una segunda edición de 1919 (“Concluycamos [...] no como la primera edición, sino ahora al final de la segunda. En la actualidad [...] 1 abril de 1919” *Autobiografía Humorística*, 1919: Madrid, Librería de la viuda de Pueyo, 138) de la que se han copiado las tres primeras páginas, las 107-108 (del apartado *En Santander*) y la 138 (de la última fase de la *Autobiografía*).

Tras leer la *Autobiografía Humorística* convenimos analizar los fragmentos que contiene *Autobiografías de escritores y poetas españoles*. En realidad, son representativos del sentir general de la obra (“Estrañi nos cuenta con encantadora ligereza como fue actor, empleado, conspirador, bohemio, tenedor de libros, poeta, autor cómico, periodista... Y todas las fases de su vida, felices y desgraciadas” *El Imparcial*, 1916: Madrid, 30-IV, 3). La memoria privada en lo que se refiere al ámbito familiar sigue blindada. Si acaso cabe matizar que en *Autobiografía Humorística* se reproducen algunos momentos infelices pero con gran soltura y sin llegar al patetismo:

En la colección de *La Voz Montañesa* está la historia más accidentada de mi vida. Polémicas agrias con los reaccionarios y con las fracciones republicanas contrarias al federalismo; denuncias frecuentes por atrevimientos de pluma; desafíos, sin llegar nunca la sangre al río... de la pila; excomuniones tremendas de obispos y numerosos procesos, entre los cuales figura el célebre motivado por la reseña cómica de una peregrinación al Convento de las Caldas de Besaya. Juro en mi ánimo, ahora que nadie nos oye, que no pretendí en aquella reseña ofender los sentimientos religiosos de los católicos, sino dar expansión a mi espíritu humorístico, para agradar a los lectores de *La Voz Montañesa*, sin la más ligera injuria personal para nadie, como así consta.

La vista de la causa fue un acontecimiento [...] Salí condenado tres años, seis meses y veintiún días de prisión correccional [...] Esta fue confirmada en diciembre de aquel año, 1887, por el alto Tribunal Supremo [...] Ya condenado sin más apelación [...] permanecí doce

meses casi justos, escribiendo las *Cartas infernales* que publicaba *La Voz Montañesa* cada tres días. Luego hice con ellas un tomo cuya edición se agotó completamente (108-111).

Las imágenes que ilustran el libro contribuyen, junto con el estilo ligero del autor, a restar patetismo a secuencias como la que acabamos de referenciar.

Procedemos al análisis del texto que contiene *Autobiografías de escritores y poetas españoles*.

Los dos primeros párrafos son una breve introducción. En el primero el poeta justifica los motivos por los que escribe esta autobiografía ("mi autobiografía," 36). Queda patente la voluntad de dejar constancia de sí mismo:

Para que las generaciones venideras se enteren de quién fui yo y de lo que hice en este mundo, así como también de mi psicología, de mi fisionomía, de mi antropología, de mi filosofía, de mi fantasía y de mi mala suerte en la Lotería, escribo mi autobiografía (36).

En el segundo expresa el deseo de no alargar la introducción ("No creo yo que sea más necesario más exordio, destinado casi siempre a preparar el ánimo del lector con disertaciones filosóficas" 36). Estrañi pretende ir al fondo de la cuestión, a la autobiografía sin preámbulos ("Basta, pues, de exordio, que maldita la falta que hace, y entremos en materia" 36).

Siguen las figuras tópicas *yo nací...* ("Vine a este mundo el año 1840, en Albacete" 36), *la familia* ("Nací de padres pobres, pero catalanes. Él natural de Barcelona y ella de Zaragoza" 36). El poeta se emociona al recordar a sus progenitores ya muertos ("Se me arrasan los ojos de lágrimas al recordar a los que me dieron el ser. Eran buenísimos" 36-37) y lo expresa excusándose ("Permítaseme este sollozo del alma" 37) porque entiende, que esos sentimientos y vivencias forman parte de su intimidad. Una vez más, como muchos

de los autores del corpus, se quiere salvaguardar la memoria íntima. Solo cabe esperar una autobiografía en términos de una memoria pública.

Pocos datos completan su relato de infancia: el hecho de que su padre desarrollaba una profesión que le obligaba a cambiar de residencia constantemente y que tenía dos hermanos:

Con motivo de pertenecer mi buen padre [...] Empresa de Diligencias Postas Generales, cargo que le obligaba a cambiar de residencia a cada momento.

Por eso, accidentalmente, nació yo en aquella capital manchega, como uno de mis hermanos en Medinaceli (Soria) y el otro en la corte de las Españas. De modo que representábamos en el seno de la familia a Madrid, Barcelona, Zaragoza, Medinaceli y Albacete (37).

La parte central de la autobiografía la ocupa su memoria profesional con la característica *historia de sus libros*. El tono festivo desaparece.

Como nos ha comentado en el prefacio quiere que “[...] entremos en materia” y empieza a relatarnos su andadura literaria obviando sus comienzos en León, donde fundó el periódico *El Mirlo*, en Valladolid, en el periódico festivo *La Murga* (1865), en Madrid, en el periódico festivo *El Buzón del Pueblo* (que dirige y funda) y el diario *El Popular* (del que fue redactor), entre otros. Va directamente al periódico en el que realmente destacó “La Voz Montañesa” y aprovecha para recordar a todos sus compañeros, algunos ya fallecidos, redactores del periódico santanderino:

Desde aquel mes de Septiembre de 1877 hasta Junio de 1895 pertencí a la redacción de *La Voz Montañesa*, en calidad de redactor-jefe.

¡Diez y ocho años! Alternativamente fueron mis compañeros, como redactores de plantilla, Florencio Bravo, de Valladolid, que falleció muy joven; Felipe Olmedo, de ídem, secretario de la Diputación de Zamora desde hace muchos años; Honorio Torcida, de Santander, que falleció en Madrid hace muy poco tiempo; Francisco Iribarrem, de Santoña; el célebre noticiero Vicente García, y, por último,

Roberto Castrovido, el hoy popularísimo e ilustre director de *El País* y diputado acortes por la coronada villa. Con Castrovido me une desde entonces una cordialísima, fraternal amistad (38).

Ya en el desenlace vuelve al presente (“En la actualidad [...]” 38) y hace un pequeño balance sobre lo que han sido todos los años dedicado a la profesión:

Voy para ochentón a pasos agigantados. Llevo en el ejercicio de mi profesión de periodista cincuenta seis años; de ellos, diez y siete alternando con la de tenedor de libros y treinta y nueve de periodista solo, sin mezcla de algodón ni de nada (38).

Ya hemos comentado que el tono festivo desaparece desde el momento en que nuestro autor empieza a relatar su profesión. A esta altura de la autobiografía se advierte cierto desencanto, sufrimiento y cansancio:

¿Tendré ya ganas de descansar y de pasar los últimos días de mi viaje tranquilo y sin los disgustos, sinsabores y desengaños de todo linaje que proporciona el oficio a los que honradamente lo profesan? [...] Pues no puedo cortarme la coleta [...] porque hay un inconveniente que me lo impide. Y es que todos mis ahorros los tengo en un Banco insolvente. ¡En el Banco... de la paciencia! (38, 39).

Está contada en primera persona y el tono humorístico va decreciendo hasta configurarse como un sutil contrapunto con el acento serio. Apenas se detectan un par de pinceladas festivas. Concretamente, cuando nos relata sus años de profesión que remata con (“[...] sin mezcla de algodón ni de nada” 38) y al expresar su cansancio y especular con las ganas de retirarse de la profesión a lo que apostilla (“Pues no puedo cortarme la coleta, como se la cortaron *Bombito* y *Machaquito*, porque hay un inconveniente que me lo impide. Y es que todos mis ahorros los tengo en un Banco insolvente. ¡En el Banco... de la paciencia!” 39).

Y es que está autobiografía, como bien afirma R. H. Bermúdez, es (“[...] una humorada con fondo de dolora, una carcajada que disimula una gran amargura” *El Imparcial*, 1916: Madrid, 30-IV, 3). Esto sería extensible a otros escritores del corpus. R. H: Bermúdez toma como referente las *Humoradas* y *Doloras* de Campoamor del que ya nos ocupamos en el capítulo primero, ambas composiciones nos parecen cercanas a estas autobiografías festivas.

3.8.9. Franquelo Martínez, Ramón (Málaga 1821-1872).
Introducción, vida y milagros del autor, escrita por él mismo, con acompañamiento de flauta [Anexo, p. 190]

La escribe a los veintisiete años. Es un romance. En el momento de su publicación el escritor tiene 27 años.

En la antología *Autobiografías de escritores y poetas españoles* figura una nota indicando que el texto procede del libro *Escenas Andaluzas* pero, como señala Fernando Durán en su *Catálogo* (1997), se trata de una abreviatura errónea de *Cuentos, mentiras y exageraciones andaluzas escritas en verso por D. Ramón Franquelo*, de 1848, lo hemos podido corroborar en *Diario oficial de avisos de Madrid* (5-V-1848, 4), en una reseña sobre este libro.

Inicia su autobiografía con la figura *yo nací* (“Allá por los años mil/ochocientos veintiuno [...] en Málaga la serrana” 1-2, 10); *la escuela* (“[...] y a los diez años cabales/al fin en la escuela entré” 47-48), *los estudios* que no aprovechó (“Pasé cursos de latín/en álgebra y geometría/en retórica, y por fin/estudié filosofía” 57-60), enumera, mofándose, distintitos oficios hasta que decide ser poeta (“[...] al emprender la poesía/hice profesión de pobre” 98-99).

Parece tener cierta recepción en esta autobiografía un romance de Quevedo:

Francisco de Quevedo	Ramón Franquelo
<i>Refiere su nacimiento y propiedades que le comunicó (Versos de burlas, 1998: 43-44).</i>	<i>Introducción vida y milagros del autor, escrita por él mismo, con acompañamiento de flauta (Autobiografías de escritores y poetas españoles, 40).</i>
"[...] en Enero el gatuno/en un sábado español/del color del unicornio/hallándose en <i>Tauro</i> el Sol/y la luna en <i>Capricornio</i> "	"Nací debajo de Libra [...] Diome el León su cuartana/diome el Escorpión su lengua/Virgo el deseo de hallarle/y el Carnero su paciencia"

En definitiva, se trata de un egodocumento con un título muy prometedor "Vida y milagros del autor, escrita por el mismo..." pero que a la postre resulta ser una parca autobiografía llena de lugares comunes carente de profundidad, cuyo contenido no se desarrolla porque está supeditado a la humorada. Todo queda encuadrado en las constantes burlas y chistes que alejan el sentido propio de una autobiografía "contar la propia vida".

Solo se nos informa de la fecha y lugar de nacimiento, los estudios mal empleados y la decisión de ser poeta, sin entrar en la historia de sus libros ni mencionar obra alguna. La intención de Franquelo ha sido desviarse del discurso del yo para no comprometerse o no enfrentarse al reto que supone una autobiografía seria ("Y pues que ningún percance/tener pienso en estas obras/aquí dio fin el romance" 179-181) y rellenar con humorismo todas las ausencias ("perdonad sus muchas sobras" 179-182).

3.8.10. Palomero Dechado, Antonio (Madrid 1869-Málaga, 1914). *Autorretrato*, en *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1919) [Anexo, p. 195]

Este texto había sido publicado con anterioridad en la serie "Poetas del día", *Autosemblanzas*, del periódico republicano *El Liberal* el 22-II-1908, momento en que el autor tiene cuarenta años.

Empieza su autorretrato con una sutil prosopografía:

[...] vestido a la antigua usanza/con orgullo me presento/y aguardo el sabido ultraje/que por necio se perdona/de quien se fije en el traje/sin mirar a la persona/Ved que no soy tan precario/para estos días amenos/pues tengo mi alma en mi almario/como el que más y el que menos/Ved que el elogio galante/no ha llegado a envanecerme/porque viví lo bastante/para saber conocerme... (3-16).

Como vemos, la descripción de las partes del cuerpo es inexistente porque el poeta ha optado por el lirismo vertido sobre su madurez. Se trata pues de una aproximación lírica a la autosemblanza, que se aleja del típico autorretrato, a modo de genio-figura y del tono festivo, para dar cabida al lenguaje de los sentimientos ("Ved que no soy tan precario/para estos días amenos [...] me siento un *poco* humorista/y un *mucho* sentimental" 9-10,35-36).

Recurre a una de las figuras propias de los escritores festivos del corpus como es el autoempequeñecimiento:

Solo advierto con dolor/si no profundo, sincero/que iba para ruiseñor/y me he quedado en jilguero/Con mi suerte me acomodo/si bien a medias me agrada/ver que sirvo para todo/quiere decirse de nada [...] mi nombre igual que su gloria/quedan en diminutivo (25-32, 71-72).

Distingue dos personajes: Antonio Palomero poeta ("[...] a sus expensas vivo" 70) y hombre ("Viven en mí-¡Yo sé cómo!-/dos enemigos amados/con que al duplicar el «homo»/se duplican mis cuidados" 65-68).

El poeta es de dominio público y forma parte de la memoria objetiva que no puede salvaguardar, mas al hombre ("Cuantos cariñosamente me llaman Palomerín" 75-76) sí, porque forma parte de su intimidad. De hecho, en un momento de esta autobiografía, Palomero expresa, como muchos de nuestros autores, no querer

contar nada sobre su memoria íntima (“[...] mas nunca al prójimo asusto/con mis cosas interiores/que es prueba de muy mal gusto/mostrarle nuestros dolores/Siempre los mío en mí/quedaron por cosa mía/yo por todas partes fui/derrochando la alegría” 37-44).

Este autorretrato se aleja de las convenciones del género por los motivos que ya hemos mencionado y supone un puente entre el autorretrato clásico y las autosemblanzas modernistas.

3.8.11. Pérez Zúñiga, Juan (ver 3.7.9)

3.8.12. Belda Carreras, Joaquín (Cartagena, Murcia 1883 - Madrid 1935). *Autobiografía* en *Autobiografías de escritores y poetas españoles* (1919) [Anexo, p. 197]

En el momento de esta publicación su autor tiene, aproximadamente, 35 años. Es un texto muy breve, escrito en prosa y narrado en tono desenfadado, con un par de anécdotas humorísticas (“Mi padre le gritó: -*Maca*, café.— Yo era aficionado a los livores y le grité: —*Maca*, ron. Mi papá me propinó un jetazo. Este fue mi primer chiste [...] Pienso vivir de la pluma, como un canario; porque comprenderéis que un canario sin pluma no puede vivir” 52-53).

En este egodocumento prevalece también la memoria pública y los tópicos que se vienen sucediendo a lo largo de este corpus de escritores festivos.

En el primer párrafo sigue la figura *yo nació en* (“Cartagena [...] provincia de Murcia [...] 1883” 52).

En el segundo nos cuenta la decisión paterna de trasladarlo a Orihuela para que realice su segunda enseñanza ("Mañana sales para Orihuela; vas a estudiar la segunda enseñanza" 52).

Ingresa en el colegio jesuita Santo Domingo de Orihuela en 1891 y permanece en el mismo hasta 1898 ("Corría el año 1891 [...] me ingerí en el Colegio orihuelés [...] Siete años seguidos" 52).

En 1898 se traslada a Granada y pasa en esta ciudad un año ("El año 98 fui a Granada" 53) y en 1900 a Madrid ("El año 1900 vine a Madrid" 53).

Una vez en la corte se casa ("Recorro doce casas de huéspedes, me caso" 53), es padre ("[...] mi mujer da a luz un hijo" 53) y publica algunas obras.

Lleva a cabo la historia de sus libros, sin fechas, por lo que hemos procedido a incluirlas entre corchetes ("[...] doy a luz *La suegra de Tarquino* [1909] [...] después [...] *La Farándula* [1910] [...] *La Coqueta*⁸⁴ [1914] y largo 19 novelas, entre las que se destacan, sea por lo que sea, *Más chulo que un ocho* [1917] y *Las Memorias de un somier*⁸⁵ [1917]" 53).

Ha seleccionado las obras más representativas para hacerse una autoproyección, dejar constancia de su obra como importante hombre en las letras y ofrecer una imagen de autor prolífero ("[...] mi mujer da a luz un hijo, y yo más fecundo que ella [...] arremeto con *La Farándula*, con *La Coqueta*, y largo 19 novelas" 53).

Intercala un breve autorretrato ("Soy alto, flexible, con ojos grandes y corazón virginal. Admiro a nuestros literatos y le pago al

⁸⁴ *La Coquito*.

⁸⁵ *Sommier*.

casero" 53). Vemos que el autorretrato clásico va perdiendo fuerza y que a la altura de (1919) apenas tiene pulso.

Remata con un párrafo en el que nos comunica que quiere seguir viviendo del oficio de escritor ("Pienso vivir de la pluma" 53).

3.8.13. Esteso y López de Haro, Luis (San Clemente, Cuenca 1879-Madrid 1928) [Anexo, p. 199]

Autobiografía Escrita en tres fechas diferentes [1905, 1913 y 1918] *de mi vida insignificante*, en *Autobiografía de escritores y poetas españoles* (1919). En el momento de esta publicación tiene 40 años. Escrita en tono festivo. Son redondillas. Hasta el verso 60 utiliza la primera persona. Después la alterna con la tercera.

Inicia el relato con la figura *yo nací en* ("[...] el año setenta y nueve [...] en San Clemente/provincia de Cuenca" 54). Prosigue con chistes y burlas, poco significativos, sobre cuando era bebé. Es relevante que ya en el título de su autobiografía recurra a la técnica del autoempequeñecimiento ("[...] mi vida insignificante") presente en todo egodocumento –de hecho se cierra con este recurso ("Se prometió hacer reír/careciendo de talento/y se tuvo que morir/para conseguir su intento" 57)–. La autodescalificación se centra sobre todo, en lo que se refiere a la profesión: actor y escritor ("Un desgraciado poeta/un hombre de poco peso/entre autores un maleta/vamos, nadie, Luis Esteso [...]. En este mundo qué/con todo lo que escribí/pero lo malo que fui/ya no sé por lo que fue" 56). Se nos presenta como un escritor mediocre a quien pesa el no ser muy reconocido ("Ese soy yo, un infeliz/que adora la poesía/y sale al mejor deslíz/con una majadería" 55-56).

Esteso, como otros escritores del corpus, tuvo que cultivar diversos géneros para poder sobrevivir ("[...] es que el pan que yo me

como/me lo tengo que ganar [...] un mal histrión/que sin ser original/ha resuelto la cuestión/del asunto *estomaca*” 56).

Al cierre escribe una redondilla titulada *Epitafio* donde insiste en esa autodescalificación:

Es un actor liso y llano/sin carácter de eminencia/que recita en castellano/*cosas* de su pertenencia/Un hombre que habla deprisa/que no es rey, ni tiene *imperio*/y que lo que toma a risa/pudiera tomarlo en serio/Es, en fin, un mal histrión/que sin ser original/ha resuelto la cuestión/del asunto *estomaca*/Y que si muere algún día/por mala o buena aventura/pondrán en la losa fría/que cubra su sepultura:/«Se prometió hacer reír/careciendo de talento/y se tuvo que morir/para conseguir su intento (57).

Lo relatado en la sección “En 1918” da un giro a toda la lectura del texto. Podemos afirmar que se ha autodescalificado desde la técnica *ex contrario* (“Que hice un libro encantador/*Cartas de novios y amantes* [1918]/que ni Miguel de Cervantes/lo hubiera escrito mejor/Que por lo humilde que fui, *sabiendo lo que yo sé*/ha habido Cienhigos que/se ha sonreído de mí” 56).

La autoproyección de Luis Esteso consiste en ofrecer de sí mismo una imagen dual. Por un lado, su faceta de escritor festivo unida al autoempequecimiento, y por otro, quiere dejar constancia de que es un escritor con formación intelectual que ha leído a los clásicos (“Que admiro a nuestros autores/clásicos, en lo que puedo/y que para mí es Quevedo/el mejor de los mejores” 56). En el fondo de la cuestión subyace la necesidad de nuestro autobiografiado de que se le tome en serio. En este sentido converge con otros autores del corpus al entender que el humor no presupone la falsificación de los hechos relatados (“[...] que lo que toma a risa/pudiera tomarlo en serio” 57). De nuevo la *humorada* esconde una *dolora*:

Lo que no sabe todo el mundo es que Luis Esteso era un hombre de gran cultura y buen gusto literario. Conocía muy bien a nuestros clásicos, y en este aspecto su cultura rayaba en verdadera erudición, habiendo publicado varias obras de Quevedo y otros autores, comentadas y prologadas por él, y diversos estudios cervantófilos.

También publicó varias novelas y otros libros de literatura festiva (*La Correspondencia Militar*, Madrid: 1928, 16-III, 3).

3.8.14. Pérez y González, Felipe (ver 3.7.21)

3.9. Las autobiografías publicadas en la revista *Alma Española* (1903)

Las autobiografías publicadas en la revista *Alma española* (1903) en la sección *La juventud triunfante* (AUTOBIOGRAFÍAS). Este epígrafe sufre pequeños cambios: *Juventud y adelante* (Los Quintero), *Juventud menguante* (Maeztu), *Juventud militante* (Valle-Inclán). La intención era publicar la serie desde el primer número pero por cuestiones de espacio se edita a partir del tercero ("Por cuestiones de espacio dejamos de publicar en el presente número los siguientes artículos, que aparecerán en breve: [...] Secciones nuevas: Juventud triunfante (autobiografías)" *Alma Española*, 1903: Madrid, 8-11, 10).

Es una publicación semanal. Se inicia el 22/XI/1903, en el mes de febrero no aparece la sección, y acaba el 6/III/1903⁸⁶. Autobiografías: Martínez Ruiz, Miguel Ángel Trilles, Francos Rodríguez, Valle-Inclán, Alejandro Sawa, Francisco Sancha Lego, Ramiro de Maeztu, Arturo Reyes, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Todas están escritas en prosa.

3.9.1. Martínez Ruiz, José (Monóvar, Alicante 1873–Madrid 1967) [Anexo, p. 203]

Azorín es el primer autor de la serie que se inaugura el 22 noviembre de 1903, en el número tercero. No es festiva. Está estructurada en cinco apartados y narrada en primera persona. En el

⁸⁶ <http://www.filosofia.org/hem/med/m014.htm> [Información sobre la revista *Alma*

momento de la publicación el autor tiene treinta años. Consta de cinco apartados, algunos de los cuales se incluirán en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, con variaciones en el título:

<i>Alma Española</i> (22/XI/1903)	<i>Las confesiones de un pequeño filósofo</i> (1904)
1. <i>Prólogo y disculpas</i>	1. <i>Escribiré</i> (revista <i>La Lectura</i> , enero, 1904).
2. <i>La rareza de mi carácter</i>	2. <i>Azorín es un hombre raro</i> , en la edición de las <i>Obras Completas</i> de Azorín de 1920 (Madrid: Caro Raggio, cp. XXXVI, 151-153). Añade el pseudónimo "Azorín" pero el contenido es idéntico.
3. <i>Mi madre</i>	3. <i>Mi madre</i> . No figura en la primera edición. No se incorpora a <i>Las confesiones</i> hasta 1920, en la edición de las <i>Obras Completas</i> de Azorín (Madrid: Rafael Caro Raggio Editor, Tomo IV, capítulo XLIII, 179-180).
4. <i>Mi primera obra literaria</i>	4. <i>Mi primera obra literaria</i> (revista <i>La Lectura</i> , enero, 1904: Madrid).
5. <i>Mi filosofía de las cosas</i>	5. No se incorporó.

Las confesiones figuran en el tomo I (Año IV, enero 1904) de la revista madrileña *La Lectura* (22-37, 177-183, 311-324). En abril se edita como libro (Madrid, Establecimiento Tipográfico. Sucesores de Rivadeneyra).

En el primer apartado, *Prólogo y disculpa*, afirma que no tiene intención de contar a fondo su relato de infancia y juventud ("No voy a contar mi vida de muchacho y mi adolescencia punto por punto" 5). Da por hecho que su autobiografía tiene que versar sobre su vida literaria o la historia de sus libros ("¿Qué importan y qué podrían decir los títulos de mis libros primeros, la relación de mis artículos agraces, los pasos que di en tales redacciones o mis andanzas primitivas a caza de editores?" *ib.*). Pretende llevar a cabo una

Española, Madrid 1903-190].

selección de (“[...] recuerdos algunas notas vivaces e inconexas – como es la realidad” *ib.*).

Se plantea el ejercicio autobiográfico como un gran compromiso, un apuro del que pretende librarse cuanto antes (“[...] saldré del grave aprieto y pintaré mejor mi carácter, que no con una seca y odiosa ringla de fechas y de títulos” *ib.*). Parece no quererla contemplar la memoria íntima.

En el segundo apartado, *Mi madre*, opta por rescatar del pasado rasgos genéricos de una vivencia. La concepción del tiempo azoriniana se hace evidente:

[...] ¿existirá siquiera el tiempo? Se acabará el tiempo. El tiempo no es eterno. El tiempo –dicen los metafísicos- no puede ser eterno; la eternidad no es sin puede ser sucesiva. La eternidad es vida interminable, vida tal que se concentra en un punto toda ella, vida en la que todo es presente y en la que no hay pasado ni futuro. Si la eternidad fuera sucesiva, se agrandaría a cada siglo transcurrido, y se daría el paradójico y extraño caso de que lo infinito se aumentaba (*Diario de un enfermo, 15 de noviembre 1898*, edición de Díez Mediavilla, A., 1993:51-52).

Lo que la memoria vierte a través del recuerdo es un mundo de vagas visiones construidas sobre un ideal soñado (“Me place dejar estas sensaciones que bullen en mi memoria, tal como yo las siento, caóticas, indefinidas, como a través de una gasa, allá en la lejanía” 5). Azorín recupera del pasado una nostálgica visión, los rasgos genéricos de una vaga vivencia, la expresión de lo subjetivo y melancólico que proporcionan a su autobiografía un lirismo intencionado, un culto a la belleza sensorial de factura intimista:

Mi madre [...] abre las grandes arcas y va sacando de ellas trajes antiguos de seda, que crujen dulcemente, manguitos en pequeños cilindros verdes, un miriñaque, una caja vieja, de la que extrae una mantilla negra [...] Y yo he sentido una vaga tristeza -la tristeza de lo pasado- velaba sus hermosos ojos anchos y azules... (5)

En el cuarto apartado, *Mi filosofía de las cosas*, plantea una realidad que solo la tienen los objetos cuando en ellos prendemos (“[...] nuestras alegrías y en nuestros dolores” *ib.*):

Todas estas cosas inertes bajo los cristales, van a acompañarnos en nuestras alegrías y en nuestros dolores. Su misión es muy alta: ellas son las obradoras de nuestros destinos inciertos. Un mueble un objeto anodino, una baratija que vemos todos los días y a todas horas, encierra tanta vida como nosotros mismos. Yo creo que el alma del Universo [...] tiene sus irradiaciones en las cosas [...] Todas las cosas llevan un reflejo del alma universal (*ib.*).

La mirada del autobiografiado no traspasa los umbrales de la memoria personal. Apenas nos aporta datos sobre su vida: una imagen tópica y muy lírica de la madre, que es más una ausencia, una lejanía imprecisa vista “[...] como a través de una gasa” (*ib.*), una anecdótica etopeya que perfila a Martínez Ruiz como un joven introvertido (en el último apartado, *La rareza de mi carácter*). El resto del texto es, como ya comentamos, una visión estática del tiempo y una focalizada filosofía de las cosas que impiden penetrar en el verdadero discurso autobiográfico y que hacen que esta autobiografía sea “[...] más próxima al autorretrato, a la descripción estática y al lirismo que al relato autobiográfico propiamente dicho” (Caballé, 1991b:162).

3.9.2. Trilles Serrano, Miguel Ángel (Madrid 1866–Madrid 1936). 13 de diciembre 1903, número 6 [Anexo, p. 206]

Se encuentra inserta en un artículo, firmado por M.C. y se diferencia del mismo por el entrecomillado. Está narrada en primera persona. La escribe a los 34 años.

Inicia el texto indicando su lugar de origen y edad (“Yo soy madrileño, y aún no he cumplido treinta y cinco años” 10). El resto del discurso está encaminado hacia los estudios y la carrera artística. Empieza en la Academia de San Fernando y se lamenta de la falta de recursos del sistema educativo:

Continué los estudios en la Academia de San Fernando como lo permitían el deficiente sistema de enseñanza y las malas condiciones del local. Sin luz ni espacio, el discípulo se acostumbra allí a interpretar de una manera equivocada el modelo, concluyendo por amanerarse. Quizás es este el secreto de nuestra falta de originalidad y escaso progreso. La primera educación artística, influye poderosamente en la formación de la personalidad" (*ib.*).

Sale de la Academia y se enfrenta a la vida de artista fuera de clase ("El modelo es distinto en el estudio que en la clase" *ib.*), todavía inexperto ("[...] que no acierta dar expresión y sentimiento a las figuras" 11) y sin tener su genio definido. Pone todas sus ilusiones en ganar la Pensión en Roma, sueño que cumple ("[...] a Italia llevé mis ilusiones de artista, creyéndome dichoso cuando pude respirar otra atmósfera y ver otro arte," *ib.*), por fin, se formará como artista sin ideas patronas:

Los cuatro años que dura la pensión, han de ser empleados en desterrar amaneramientos y resabios, en darse cuenta de la marcha y la finalidad del arte [...] Marca el final de esta época de transición el envío del último año, en el que el artista, entre dudas y desfallecimientos fugitivos, pone el sello a su personalidad naciente (*ib.*).

De regreso a España se enfrenta ante el hecho de ser un desconocido y la ardua tarea de abrirse camino en un hostil mundo artístico:

El regreso del artista a España es un nuevo calvario. Su nombre ha sido olvidado, y fuerza es refugiarse en las ilustraciones para la prensa, y esperar, al servicio de algún compañero, luchando en las Exposiciones por la recompensa oficial. ¡Triste lucha! En la competencia del mercado, el nuevo artista es un enemigo a quien hay que ahogar antes que logre medios de defensa. El hambre, la miseria, los vicios, hacen combatir a sangre y fuego al artista de talento (*ib.*).

Ante la situación que acaba de describir todo idealismo fenece. El genio se vende, sucumbe ante la exigencia de tener cubiertas las necesidades básicas:

Al poner el pie en España huyen, con la esperanza en el estudio, todas las preocupaciones artísticas, y quedan tan solo el sueño en el sueldo del Estado que permita atender a las primeras necesidades de la vida. Visitas a los Ministerios, obsequios a los influyentes, condescendencias, todo, por la anhelada credencial (*ib.*).

El tono se va haciendo cada vez más agrio ("Decadencia, honda prostitución del arte y de los artistas, es el término fatal del aire malsano que respiramos" *ib.*), hasta volverse trágico en un paso del yo a nosotros ("Así no puede haber arte en España. Acabará por desaparecer, y seremos nosotros los culpables, y también los gobiernos, que no se preocupan, en poco ni en mucho, de la cultura nacional" *ib.*).

Muestra admiración ante el hecho de que en Francia se dignifique el arte ("Es maravilloso para un español lo que se hace para engrandecer y dignificar el arte en París, Berlín, Viena, Munich, Londres" *ib.*) y lo compara con la precariedad del caso nacional ("Un vivir precario y miserable nos arrebató toda noción de dignidad, esclavizándonos a cualquier voluntad poderosa. Hemos hecho al arte, de libre e independiente, servil y enfermizo" *ib.*).

Todo cuanto nos ha relatado lo ha hecho desde la desilusión del presente que ha transformado aquel idealismo inicial en desencanto.

Ya en el desenlace recupera la fe, la confianza en sí mismo. Apela al lema "la unión hace la fuerza" y expresa sus aspiraciones y deseos:

Yo quisiera contribuir a levantar la losa que pesa sobre nosotros: yo quisiera lograr que saliese de nuestros pechos un grito unánime de protesta contra el vilipendio. Seamos más artistas y menos vividores. [...] La unión hace la fuerza; unidos lograremos lo que individualmente deploramos todos [...] Imitemos a los obreros, a los industriales, a los agricultores, a los hombres de profesiones liberales [...] Solo nosotros los artistas, pobres de espíritu y energía, estamos aislados; el egoísmo nos separa, la desconfianza nos aísla. [...] Estas son mis aspiraciones y mis deseos (*ib.*).

Cierra el texto con una breve mención a sus obras. Una selección de las más significativas hasta el momento de esta publicación (“[...] mi primera que ganó premio fue *Leonidas*, está en el Museo de Barcelona. Después obtuvieron medalla *Los náufragos* y *El Barquero* y de primera clase *El gigante Anteo*” *ib.*).

A esta altura de su autobiografía recurre a la técnica del autoempequeñecimiento (“Y yo, sin valer nada, no acostumbro a sacar el pellejo a túrdigas, ni soy maldiciente, como hacen otros por oficio” *ib.*). Y da fe de que cuanto ha dicho es verdad en un momento que se dirige al entrevistador (“[...] todo lo que le digo lo pruebo y sostengo sin sacar palabra ante los Tribunales y en los terrenos a que se me quiera llevar” *ib.*). En consecuencia, hay vinculación notarial.

La memoria íntima se ha querido salvaguardar de manera expresa (“De mí y de mis obras no hay para qué hablar” *ib.*). Lo que se ha autobiografiado es la vida profesional de manera ejemplar, porque se ha constituido el arquetipo de artista y, en cierto modo, una hora común de la situación del arte y los artistas en la historia de España. Este egodocumento puede entenderse como una memoria profesional pues el centro de interés es el oficio de escritor, pero creemos que va más allá, alcanzado parcelas de la memoria justificativa debido a las reivindicaciones, denuncias y alegatos que contiene el texto.

3.9.3. Francos Rodríguez, José (Madrid 1862 – Madrid 1931). 20 de diciembre de 1903, nº 7 [Anexo, p. 209]

La escribe a los cuarenta años. El texto se basa en una reflexión sobre el epígrafe “La juventud triunfante” que tiene la sección “Autobiografías” de la revista *Alma Española*. Su discurso gira en torno al hecho de no sentirse joven ni triunfador, con lo que no se ve

como un candidato a formar parte de la sección (“Conocido el tema de este artículo, siento deseos de no escribirlo, porque dudo de mi juventud y niego mi triunfo” 5). Va a intentar convencernos de que no debe formar parte de “La juventud triunfante”:

¿Que me cuente entre el número de los jóvenes triunfantes? ¿Por qué? Repaso mi vida gastada, y me considero afortunado, es verdad. Cuántos mejores que yo quedaron en la sombra, postrados por el infortunio; pero, ¿puse todo lo necesario para conseguir, modesta como es, mi posición presente? (*ib.*).

Hacia la mitad de lo que viene siendo su paráfrasis decide intercalar un breve relato de infancia para justificar que lo conseguido en su vida profesional ha sido a través del propio esfuerzo. Por eso, desde el punto de vista de un liberal, siente la necesidad de contar sus orígenes humildes (“Mis padres eran artesanos; en la mayor pobreza me crié; por orden natural de las cosas estaba destinado al taller, al trabajo manual, a seguir la huella de los míos, humildes jornaleros” *ib.*). El deseo de sus padres era que él estudiara (“Si te aplicas, me sacrificaré para que seas hombre de provecho” *ib.*), influenciados por el impulso de *La Gloriosa* que permitía la igualdad en el estudio de pobres y ricos:

Empecé a deletrear cuando conmovía a España el movimiento revolucionario de 1868. Sin duda, por entonces, renovaron la atmósfera social aires tempestuosos. Significaba aquel hecho político el triunfo del pueblo, la glorificación de los principios democráticos. Mi padre, influido acaso por las condiciones del medio renovador, me condujo a la Escuela [...] Creo que aquel a quien debo, además de la vida, cuanto en ella he logrado, traducía las ventajas de la triunfadora revolución en la posibilidad de que los hijos de los pobres lograsen, como los de los ricos, ascender mediante el estudio, a lugares vedados para quienes tienen que cambiar esfuerzos físicos por pedazos de pan” (*ib.*).

En la Escuela sigue rodeado de ese impulso revolucionario. Termina sus estudios primarios a los diez años (“[...] año 72 [...] concluía la instrucción primaria”). Animado por sus familiares y el

maestro prosigue sus estudios en el instituto y después en la Universidad:

El maestro alentaba las ilusiones paternas, ofreciendo noblemente su cooperación para que el rapazuelo fuese al instituto [...] Con un esfuerzo... y gracias a los de ellos, el chico, apercebido para emprender la áspera senda de los trabajos manuales, tomó la de la Universidad, empujado por el cariño, por la desinteresada ambición de aquellos que, por desgracia, solo viven en mi recuerdo (*ib.*).

Acto seguido, vuelve al mismo asunto de la "Juventud triunfante" y finalmente esboza una breve etopeya:

No estoy quejoso de mi suerte. No figuro en la confederación de las medianías conjuradas contra los superiores y de las cuales es alma la envidia, según la frase de Schopenhauer. No me aflige el bien ajeno, ni turban la paz de mi alma los temores y el rencor. Llegan mis satisfacciones hasta el límite mismo de mis deseos (*ib.*).

Sus últimas palabras ponen en relieve que de alguna manera su discurso esconde cierta pericia –como ya veremos a propósito de sus publicaciones hasta 1903– porque en realidad sí que se considera un triunfador ("Si esto que me sucede se llamara triunfo, habría triunfado, pero el triunfo no sería mío sino para gozarlo" *ib.*). Todas sus apostillas han consistido en matizar los términos "juventud" y "triunfo" y darles un sentido personal, acorde a su moral, para finalmente transmitirnos que sí que ha triunfado pues ha cumplido sus propósitos y, lo que viene a ser su mayor logro ("[...] la desinteresada ambición" *ib.*) de los que creyeron en él ("[...] aquellos que, por desgracia, solo viven en mi recuerdo" *ib.*).

En ningún momento nos dice cuál es su profesión. Sabemos que era médico, que se dedicó a la política (diputado por vez primera en 1898), a las letras –escritor y periodista (utilizó el pseudónimo de *Juan Palomo*)–.

A la altura de este egodocumento (1903), como periodista había dirigido el *Heraldo de Madrid* (1902-1909), *La Justicia* (1894) y *El Globo* (1896-1902). Fue elegido tesorero y presidente de la Asociación de Prensa (1903). Entre sus crónicas, artículos y ensayos destacamos: *Cuando el Rey era niño. De las memorias de un Gacetillero. 1890-1892* (1895), *Sanos y enfermos: historietas* (1897), *Cuestiones antropológicas* (1895). Como novelista: *La novela de Urbesierva* (1887), y como autor teatral: con Antonio García-Vao, *La encubridora* (1887), con Félix González Llana, *Blancos y negros* (1893), *De México a Villacorneja* (1895), *El pan del pobre* (1895), *El lujo* (1897), *Los plebeyos* (1897), *El intruso* (1900)...

3.9.4. Valle-Inclán, Ramón María del (Villanueva de Arosa, Pontevedra 1866–Santiago de Compostela, La Coruña 1936). 27-XII-1903, número 8 [Anexo, p. 211]

El texto comienza con una prosopografía remitiendo a la fotografía que antecede al texto ("Este que véis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra guedeja y luenga barba, soy yo: Don Ramón María del Valle-Inclán" 7).

Valle-Inclán se disfraza de uno de sus personajes literarios: el Marqués de Bradomín. Reproduce casi literalmente el capítulo primero de la *Sonata de estío*, que se publicó, aproximadamente, dos meses y medio antes, según una reseña de *El Liberal* (9-X-1903, 3).

Sabemos, que en su juventud fue militante y se presentó como candidato del Partido Carlista por Estella (1910), siendo derrotado. A pesar de ser una autobiografía ficticia contiene una imagen ideal de España y algunos valores suscritos por el autor:

Aquel mismo día la fragata dio fondo en aguas de Veracruz y desembarqué en aquella playa abrasada, donde desembarcaron antes que pueblo alguno de la vieja Europa los aventureros

españoles. La ciudad que fundaron, y a la que dieron abolengo de valentía, espejábese en el mar quieto y de plomo, como si mirase fascinada la ruta que trajeron los hombres blancos. Confieso que en tal momento sentí levantarse en mi alma de hidalgo y de cristiano el rumor augusto de la historia (*ib.*).

En el momento de esta publicación Valle-Inclán tiene 37. Rememora su juventud y por eso cambia el epígrafe de la sección "Juventud triunfante" por "Juventud militante" ("Apenas cumplí la edad que se llama juventud [...] me embarqué para Méjico" *ib.*). Ciertamente Valle-Inclán viajó a Méjico en 1892-1893, es decir, a los 26 años ("Por aquel entonces era yo algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelería en la cabeza" *ib.*). La nostalgia se adueña del alma del autobiografiado que vuelve los ojos a *eros*, a la Arcadia de su juventud. Mas sobreviene la caída, el presente, la pérdida de aquellos ideales y la impronta de *thanatos* se hace evidente:

Creía de buena fe en algunas cosas que ahora pongo en duda, y libre de escepticismos dábame buena prisa a gozar de la existencia. Aunque no lo confesase y acaso sin saberlo, era feliz; soñaba realizar altas empresas, como un aventurero de otros tiempos, y despreciaba las glorias literarias (*ib.*).

Esa pérdida de idealismo ("Hoy, marchitas ya las juveniles flores y moribundos todos los entusiasmos" *ib.*) hace que nuestro autobiografiado opte por la evasión ("[...] divierto penas y desengaños comentando las *Memorias amables* que empezó a escribir en la emigración mi noble tío el marqués de Bradomín" *ib.*). El *homo sapiens* se enmascara en favor del *fictus* (Marqués de Bradomín). La *res ficta* adquiere protagonismo, hasta el punto de falsificar la propia vida ("A bordo de *La Dalila* [...] asesiné a Sir Roberto Yones" *ib.*). El lenguaje modernista impregna de cierto lirismo al texto ("Aquel mismo día la fragata dio fondo en aguas de Veracruz y desembarqué en aquella playa abrasada [...] La ciudad [...] espejábese en el mar quieto y de plomo" *ib.*). Y entre todo esto, apenas un destello de memoria íntima para confesarnos su desapego familiar, que en gran

parte demuestra una gran carencia de afecto ("Yo, que en buena hora lo diga, jamás sentí el amor de la familia, lloro muchas veces, de amor y de ternura, sobre el manuscrito de las *Memorias*" *ib.*).

Cierran el texto unos versos de Zorrilla pertenecientes a *Traidor, inconfeso y mártir* ("Después abrid Santillana/un paréntesis aquí/y poned en él de mí/cuanto más os diere gana" 3). Parece ofrecer un final abierto a su viaje fantástico a bordo de *La Dalila*.

3.9.5. Sawa Martínez, Alejandro (Sevilla 1862–Madrid 1909). 3-I-1904, número 9 [Anexo, p. 213]

Hemos podido constatar que Alejandro Sawa incluyó este mismo texto en su diario *Iluminaciones en la sombra* (1910), con el título *De mi iconografía. Autorretrato*. Por un lado, parece tener claro que lo que la revista *Alma Española* le pide es una autobiografía pero finalmente opta por el epígrafe *Autorretrato*:

Un gran periódico que ha comenzado a publicarse en estos días, *Alma Española*, tiene la originalidad de pedirme una autobiografía para la sección que titula «Juventud triunfante» Un poco asombrado de que los periódicos se acuerden de mí para exaltarme, envió estas cuartillas: «Yo soy el otro [...]» (Sawa Martínez, Alejandro, 1977:175).

En el momento de la publicación en *Alma Española* (1904) el autor tiene 42 años, pero en su "Autorretrato" nos dice que ("[...] va ya para cuarenta años" 11). En consecuencia, el texto fue escrito en 1901, año en el que inicia su diario, conocido como *Iluminaciones en la sombra* y enviado a *Alma Española* ("[...] envió estas cuartillas: «Yo soy el otro [...]" Sawa Martínez, Alejandro, 1977, 175) en 1904.

Al pie de su fotografía Alejandro Sawa afirma sobre su propia identidad ("Yo soy el otro" 10). Su autorretrato fotográfico (prosopografía) tiene que ver con su imagen exterior con la que parece no estar muy conforme ("[...] no soy yo mismo" *ib.*) porque no

proyecta su ser interior ("Yo soy [...] por fuera en mi vida de relación, en mis manifestaciones externas, la caricatura [...] de mí mismo" *ib.*). Acepta su ente interno con cierta resignación ("Yo soy por dentro un hombre radicalmente distinto a como quisiera ser" *ib.*). El texto se va convirtiendo en una etopeya. Prevalece una somera descripción del carácter y de su sorprendente ideología aristocrática:

Soy un hombre enamorado del vivir [...] Quiero al pueblo y odio a la democracia [...] he querido decir que no concibo en política sistema de gobierno tan absurdo como aquel que reposa sobre la mayoría, hecha bloque, de las ignorancias (*ib.*).

En el penúltimo párrafo hace uso de la figura *yo nací en* ("He nacido en Sevilla" 11), nos informa sobre su edad ("[...] va ya para cuarenta años" *ib.*) y de que creció en Málaga ("[...] me he criado en Málaga" *ib.*). Sobre sus primeros tiempos en Madrid nos comenta que tuvo momentos de grandeza pero también insinúa haber conocido ("[...] muchas cosas del país Miseria" *ib.*) que no quiere recordar ("el horror de algunas rememoraciones" *ib.*) y que pudo mitigar porque ("llevaba por dentro" *ib.*) sus ("galas" *ib.*). Ciertamente, vivió la pobreza de la vida bohemia en el Madrid de 1885.

Sigue en el plano de su *Yo exterior* y en la última parte del texto esboza una breve historia de sus libros:

En poco más de seis años publiqué, atropelladamente, seis libros, de entre los que recuerdo, sin mortales remordimientos, *Crimen legal* [1886]⁸⁷, *Noche* [1889], *Declaración de un vencido* [1887] y *La mujer de todo el mundo* [1885] (*ib.*).

Nos ofrece una particular selección y de entre los seis libros que nos dice que escribió "atropelladamente", deja fuera *Criadero de curas* (1888) y *La sima de Iguzquiza* (1888). La primera contiene un marcado carácter anticlerical y la segunda se basa en las atrocidades de la tercera guerra carlista.

Ya al cierre nos comenta que el resto de su vida transcurrió fuera de España (“Luego mi vida transcurrió fuera de España –en París generalmente–” *ib.*) donde fue feliz (“[...] y a esa porción de tiempo corresponden los días en que vivir me fue dulce” *ib.*), en París vivió sus “años dorados” desde 1889 hasta 1896, año de su regreso a España.

Concluye el texto con la misma frase que lo había iniciado (“Yo soy el otro” *ib.*).

La forma de proceder a la hora de erigir su personalidad es original, sobre todo (“[...] por la modernidad de su planteamiento [...] pues se presenta al lector como un espíritu enajenado”, Caballé, 1995:162) pero en definitiva se vale de los tópicos de siempre: como son el lugar de nacimiento, la edad, las ciudades de residencia, los viajes, la profesión, la historia de sus libros, es decir la memoria pública –la que podemos constatar por nosotros mismos y que es de fácil verificación, hecho que corrobora la veracidad de los datos–. Por otra parte, la prosopografía –en este caso el autor nos remite a su fotografía, como otros muchos autores al dibujo autorretrato que precede a sus textos– y la no menos usual, entre nuestros autores, la etopeya. A lo que hay que añadir la habitual incomodidad por parte del autobiografiado a la hora de contarse a sí mismo, puesta en evidencia al final del texto cuando exclama (“Pero basta. Yo soy el otro” 11).

Sawa nos ha mostrado de sí mismo al hombre interior (“[...] enamorado de vivir, y que ordinariamente está triste” *ib.*) porque está en discordancia con el mundo, al escéptico (“[...] me muestro generalmente escéptico” *ib.*), al filósofo sin sistema (“En grave perplejidad me pondría quien me preguntara por la prosapia de mis

⁸⁷ Las fechas son nuestras.

ideas. Yo las cojo a brazadas, como las flores un alquimista de perfumes, por todos los jardines de la ideología" *ib.*), al hombre de ideología singular que no sigue los planes trazados por otros ("Quiero al pueblo pero odio a la democracia [...] reposa sobre la mayoría, hecha bloque, de las ignorancias" *ib.*), al intelectual oscuro ("[...] leo a Hobbes" *ib.*) y moderno, que camina de la mano de las corrientes irracionalistas precursoras del pensamiento contemporáneo ("[...] leo [...] Schopenhauer" *ib.*), y al artista marginal, conocedor de los distintos tipos de bohemia la *pobre* y la *dorada* ("Sé muchas cosas del país Miseria [...] en París [...] corresponden los bello días en que vivir me fue dulce" *ib.*). Por otra parte, también nos muestra al hombre exterior: al profesional de las letras ("En poco más de dos años [...] publiqué, atropelladamente, seis libros" *ib.*).

Intelectual y hombre público quedan perfilados pero apenas sabemos nada de su memoria íntima, es decir de ese ser "otro" con el que se abre y se cierra un texto construido en base al intelectual, al profesional de las letras, en suma, al personaje público. Una vez más la memoria íntima es la gran ausente. En ningún momento nos explica cómo es ese "otro" que le gustaría ser ("Yo soy por dentro un hombre radicalmente distinto a como quisiera ser" 10).

3.9.6. Sancha Lego, Francisco (Málaga 1874–Oviedo, Asturias 1936). 10-I-1904, número 10 [Anexo, p. 214]

Tiene 30 años en el momento de esta publicación. El texto se dirige al director de la revista, Alfonso Ruiz de Grijalba ("Para el Director de Alma Española" 13).

Desde el principio quiere evadir el hecho de hablar de su intimidad ("No sé qué contar de mí; no me acuerdo de nada. ¿Tiene mucha importancia para usted que yo cuente algo?" *ib.*). Su interés reside en cumplir con la revista y rellenar esas ("[...] cuartillas [...] tienen que ser cuatro, *por lo menos*" *ib.*) a costa de utilizar el texto

como pretexto para que corran las páginas. En efecto, hasta el momento no ha entrado en materia, es decir, no ha empezado con la autobiografía propiamente dicha y ha cumplimentado ya una página (“[...] pues bien ya tengo escrita una” *ib.*).

Tras esa introducción se dispone a escribir la segunda cuartilla (“Vamos con la segunda” *ib.*). Pero sigue contrariándole el imperativo (“He de hablar de mí” *ib.*) de tener que hablar de sí mismo (“Me desazona esto; no puedo remediarlo” *ib.*). Ante el aprieto de tener que redactar su autobiografía, el artista escinde su *bios* en tres *vida*, *obra* y *vida como artista* (“He de hablar de mí y de caricaturas, o por lo menos de mi vida de caricaturista” *ib.*), mas no para narrarlos, sino para escoger (“por lo menos” *ib.*) el tercero de ellos (“vida como escritor” *ib.*) que resulta ser el más alejado de su propia intimidad y que tiene que ver con el personaje público y la memoria objetiva. Con esta tercera opción (“vida de caricaturista” *ib.*) consigue incluir también el segundo apartado (“[...] hablar [...] de caricaturas” *ib.*), pudiendo así, desviarse del centro de interés de toda autobiografía, este es, contar su vida o en sus palabras (“hablar de mí” *ib.*).

A continuación pasa a relatarnos su vida de artista plástico. Sus inicios fueron en Málaga (“Sé que empecé en Málaga” *ib.*) en la Escuela San Telmo. Después, alentado por los suyos llega a Madrid para ampliar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y labrarse un futuro (“Parientes y amigos me convencieron para que siguiera, y vine a Madrid por primera vez, donde me habían dicho que se ganaba dinero con esas cosas” *ib.*). En 1898 publica dibujos en *Blanco y Negro* y en el *Madrid Cómico* (9-4, pp.6, 10-11) y en 1899 en la revista *Vida literaria*⁸⁸. Pero el dinero que obtiene es irrisorio. Aunque recibe alabanzas pronto se desencanta porque en Madrid (“aquí mis quebrantos fueron” *ib.*) no encuentra salida

⁸⁸ Colabora en los números 6 (11-II), 12 (25-III), 14-17 (13-IV, 20-IV, 27-IV, 4-V), 21 (1-VI), 24-25 (22-VI, 29-VI).

profesional y no puede vivir de su oficio. Se siente engañado y desalentado. Decide silenciar esa época de su vida ("No era verdad. Mi primera época en Madrid no quiero recordarla" *ib.*).

Opta por irse a París ("Me marché a París, y allí pasé cuatro o cinco años: no lo recuerdo bien" *ib.*), ciudad ("[...] cosmopolita [...] no se repara si uno es extranjero desde el momento en que se hace algo útil" *ib.*) en la que, pese a sus inicios difíciles ("Los primeros meses fueron malos muy malos" *ib.*), consigue colaborar en *Le Rire* entre 1901 a 1904 ("Empecé en *Le Rire*; estaba Alexandre de director; era la mejor época de *Le Rire*" *ib.*). Después también colabora en *Le Cri du Paris*, en definitiva, le había llegado el reconocimiento como artista plástico. A partir de ahí consigue cierta solvencia económica:

Al siguiente día vendí dibujos en *Le Rire*, y después de ese día todos los que quise, *la vache enragé* no se mostró más que aquel día. Después me llamó Hermann Paul, del *Cri de Paris*, y allí tuve todo lo que quise. No sé me olvidará la primera vez que fui al periódico [...] no había comido aquel día, y después de ver al director y enseñar mi dibujo, él me dijo que era muy triste. Sin comer no se está muy alegre, ¿verdad? La segunda parte de aquel día no quiero contarla [...] pues no comprendería su grandeza (*ib.*).

Regresa a España y pasa una temporada en su Málaga natal. Viaja a Madrid. Vuelve al presente 1904 ("Ahora me encuentro en España" *ib.*). No sabe cuánto tiempo permanecerá en la corte⁸⁹ ("Me quedaré no sé hasta cuándo; no puedo ni quiero saberlo" *ib.*). Se siente feliz de sentir el calor de los amigos ("Aquí hacemos todos una familia muy agradable, y nuestra manera de ser amigos no se parece a aquella" *ib.*) y quiere capturar con su arte el alma de la ciudad:

Madrid tiene una nota de intensidad pintoresca, bravía que no tiene París [...] Este es el Madrid que a mí me atrae y me encanta. Yo quisiera fijar en trazos rápidos este aspecto de la vida española; observaré tipos e interiores mientras dure mi estancia aquí, iré con mis cartones y mis lápices de una parte a otra. Y si al fin logro coger

⁸⁹ En realidad estuvo en España hasta aproximadamente 1914, año en el que viaja a Londres.

una partícula de esta alma intensa y pergitiva⁹⁰, me daré por bien contento y satisfecho (*ib.*).

3.9.7. Maeztu y Whitney, Ramiro de (Vitoria, Álava 1874
–Aravaca, Madrid 1936). 24 de enero de 1904
[Anexo, p. 215]

Narrada en tercera persona. En el momento de la publicación tiene 30 años. Está dedicada a su amigo Francisco García Belenguer (“A D. Francisco García Belenguer, el mejor de los amigos y el más útil de los psicólogos” 14).

Se presenta como un escritor a la deriva (“Hay en España un escritor que tiene, de sí mismo, la idea fija de hallarse a merced del mar y de los vientos, como una boya desamarrada” *ib.*), que finalmente es capaz de encontrar la inspiración (“[...] y que encuentra, sin embargo, en ese juicio pesimista una fuente de actividad” *ib.*) y llevar a buen puerto el ejercicio de la pluma (“[...] y una base de orientación para hacer de la pluma un instrumento de alcance y de eficacia” *ib.*).

Acto seguido, reproduce la imagen pública que se tiene sobre él. Se basa en la antítesis, en la representación dual de sí mismo, fundamentada en la circunstancia de que sobre él han llovido, por parte de (“[...] las firmas más autorizadas de nuestro mundo literario” *ib.*) múltiples etiquetas:

⁹⁰ **Pergitivo, a**: se trata de un neologismo, y posiblemente de un hápax, en la lengua española. No se documenta en ninguno de los grandes diccionarios de nuestro idioma y tampoco aparece recogido en el CORDE (RAE). Su etimología procede del verbo latino PERGERE, cuyo significado es *proseguir, continuar, insistir o gobernar*. La entrada **-ivo, va** en el DRAE dice en la primera acepción “Puede significar capacidad para lo significado por la base o inclinación a ello” En la cuarta acepción leemos: “Por analogía con los muchos adjetivos que, formados con el sufijo **-ivo**, terminan en **-ativo** o en **-itivo**, se han formado otros, considerando estas terminaciones como nuevos sufijos”, de ahí *pergere + itivo > pergitivo*. El significado que más se adecua en el texto es aquel referido a la idea de continuación, de insistencia.

De Maeztu se ha dicho en letras de imprenta cuanto pueda decirse de un escritor: que es poeta melancólico, que es erudito, que es pensador, que es humorista, que es filósofo, que es *clown*, que domina el género del idioma, que no sabe escribir, que son sus cualidades la perspectiva y la claridad, que son sus defectos el confusionismo y la torpeza, que es enérgico, que es dulce, que es sincero siempre, que no lo es nunca, que tiene la terquedad del lector de un solo libro, que es muy culto, pero inconsciente y contradictorio. Y lo curioso es que tales apreciaciones llevan las firmas más autorizadas de nuestro mundo literario (*ib.*).

De alguna manera, se engrandece al relatarnos todo lo que pudo ser:

Maeztu ha podido ser diputado y no lo ha sido; funcionario bien retribuido, y no lo es; escribir libros, y no los ha escrito; triunfar en el teatro, y no ha hecho dramas; vivir bien, y vive al día; salir de este pequeño mundo de los periódicos, y no ha salido; ser un *sportman*, y su existencia es pobre; congraciarse en los mítines las ovaciones populares, y no es popular, a pesar de su renombre; gozar ampliamente de los placeres materiales, y se recoge lo más del año en la vida cenobítica. Maeztu habla, ríe, discute, grita, se enfurece, viaja, lee, estudia, observa y escribe sus artículos (*ib.*).

Y sin embargo, opta por su plan personal ("Y pasa un año y sigue haciendo lo mismo. Y pasa un invierno y desaparece de Madrid, y comienza a olvidársele, y luego recobra en dos artículos el terreno perdido en su larga desaparición" *ib.*).

Esa imagen antitética que nos brinda de sí mismo —llegando a ser muy autocrítico— tiene una *apariencia* autodestructiva, provocada por su falta de fe en el presente ("¿qué importa el Maeztu de hoy? El importante es el de ayer, el niño fuerte, intrépido y feliz" 15). En efecto, Maeztu pertenecía a una familia acomodada y de repente vio como él y los suyos se sumieron en la ruina. De ello da cuenta el propio Maeztu cuando incorpora a esta autobiografía su pequeña memoria íntima⁹¹:

Maeztu fue un niño altanero y feliz; su padre, que le quería con cariño ambicioso y exclusivo, le sometió en los primeros años a

⁹¹ También informa, entre otras cosas, de su viaje a París, Cuba y de su éxito como periodista tras regresar a España.

severa disciplina intelectual, moral y física, reglamentando férreamente su vida, sujetando a horario sus estudios, sus ejercicios y sus juegos, dándole profesores de idiomas, de cultura general, gimnasia, esgrima, equitación, dibujo y música, y constituyéndose en educador de su hijo. Y así hizo el muchacho su primer premio del bachillerato, y el mocete más duro y más intrépido entre los de su edad y población. Por causas ajenas a la voluntad de nadie, hubo de quebrantarse la disciplina educativa y a la opulencia sucedió la medianería, y a la medianería la pobreza, y a la pobreza la miseria. Su adolescencia se desarrolló entre los incidentes de la almoneda de su casa. Primero se marchó el padre a América, en defensa del capital amenazado; luego fueron desapareciendo profesores particulares, sirvientes, caballos, coches, arneses, libreas, casa lujosa, muebles de precio, alhajas, sedas, libros; mientras de diez en diez días se aguardaban del correo de Cuba pliegos de valores que no llegaban nunca. Se hundió el crédito de la casa; algunos acreedores se insolentaron; se vivió una vida falsa durante años, sin otro aliciente que las cartas de Cuba, llenas de ilusiones, y del esplendor de la infancia no quedaron más restos que algún látigo roto y una vieja criada con la lealtad de las criadas del régimen antiguo. Al curso natural de los estudios sucedieron años de inacción forzosa, y el niño alegre y decidido cambió de carácter, se hizo temeroso y huraño; acaso se afinó su inteligencia porque hubo de preguntarse muchas causas; pero aprendió —funesto aprendizaje— que es posible substraerse de las espinas de la vida, sumiéndose en ensueños religiosos, sensuales o políticos. La unidad y la disciplina de sus instintos fundamentales se habían roto para siempre. Hubiera resistido su voluntad a la crisis económica de su familia, de haber llegado ésta algo más tarde; pero esa externa crisis se unió a la fisiológica pubertad, y entre las dos acabaron con la cohesión de un alma fuerte en un cuerpo de atleta (*ib.*).

En último lugar, sobre esa personalidad incatalogable, contradictoria y omnipresente, que de sí mismo, apoyándose en el *bios externo*, ha ido construyendo casi hasta llegar a la *autodeconstrucción*; nos ofrece una explicación. Lo hace amparándose en el hecho de que (“Maeztu no existe; es una boya desamarrada que flota en todos los mares y se acerca a todas costas conocidas, para alejarse después de todas ellas” 14) esta es “la solución de estas antítesis y tesis” (*ib.*) que “da el protagonista” (*ib.*). Según vemos, se autodefine como filósofo sin sistema y sin plan previo⁹². En consecuencia, esa posible autodestrucción forma parte

⁹² Converte con lo que afirma Miguel de Unamuno en su ensayo de 1900 *iAdentro!*, que recoge en gran parte el ideario noventayochista (“iNada de plan previo [...] No sigas los senderos que a cordel trazaron ellos; ve haciéndote el tuyo” *El caballero de la triste figura: iAdentro!*, 1980:123).

de una estrategia, esta es la de no seguir ideas patrones ni planes trazados por los demás porque ("Maeztu lleva [...] su boya sin amarras" *ib.*). De esa táctica obtiene sus resultados. Por ejemplo, cuando insinúa todo lo que pudo llegar a ser y concluye sobre sí mismo que es inclasificable ("Maeztu no existe; es una boya desamarrada que flota en todos los mares y se acerca a todas las costas conocidas, para alejarse después de todas ellas" *ib.*). En efecto, nos está dando a entender que se considera una persona singular; o cuando nos recuerda que se ha ganado un espacio en el panorama literario del momento ya que goza de una constante presencia en el mundo literario:

Aunque Maeztu no es político, ni hombre de mundo, ni ha hecho libros, no obras de teatro, no hay periódico en España que no se haya ocupado de su nombre; todos, desde *El Siglo Futuro* y *El Universo*, hasta *El Socialista* y *Tierra y Libertad*, todos desde los puramente científicos hasta los netamente artísticos, pasando por los profesionales y financieros, le han escarnecido y ensalzado (*ib.*).

3.9.8. Reyes Aguilar, Arturo (Málaga 1864–1913). 31 de enero de 1904 [Anexo, p. 221]

En el momento de esta publicación tiene 40 años. Está dirigido al director de la revista *Alma Española* ("Al Director de Alma Española" 14) y escrito en forma de diálogo. Arturo Reyes finge que dos personajes, *alter ego* de Arturo Reyes, ven una foto suya en un periódico. Uno de los dos pregunta sobre el hombre de la foto y el otro responde ("–Oye tú, Joselito, ¿Quién es ese *gachó* que está pintao en ese periódico? –Pos ese *gachó* me parece a mí que es Arturo Reyes" *ib.*). A partir de ahí Arturo Reyes construye este peculiar egodocumento, en el que abundan los vulgarismos tomados del andaluz (malagueño) que facilitan el marcado tono jocoso del texto. Apenas asoman datos autobiográficos.

En primer lugar quiere dejar constancia de que es escritor (“-Y ¿quién es ese caballero? -pus ese caballero es uno que escribe” *ib.*) y ofrecer una selección de su autobiografía:

Pos yo no recuerdo bien; pero me parece que ha escrito *Cosas de mi tierra* [1893]⁹³, *Desde el surco* [1896], *Cartucherita* [1897], *El lagar de la Viñuela* [1898], *Cuentos andaluces* [1901], *La Goletera* [1900], *Del bulto a la covacha* [1902] y otros libros que yo no recuerdo ahora (*ib.*).

Después nos informa de su lugar de origen (“Vaya malagueño desde la raíz a la pámpana; nació en Perchel, criado en Perchel, educado en el...” 9). La respuesta, como podemos apreciar, queda suspendida. Sabemos que fue educado en Colegio del Arcángel San Gabriel de Málaga. Otras veces el discurso se ve interrumpido por uno de los interlocutores -el que pregunta que es quien realmente manipula la respuesta cuando la frena o desvía- para así poder focalizarlo y dosificar la información (“-*Chavó*, toma resuello, hijo mío, que se te va a rematar la cuerda [...] Basta hombre basta, y... oye tú; ¿ese *gachó*?” *ib.*).

Por último, ambos personajes se ensartan en una pelea al tocar el asunto materno (“¡Por ni que yo te hubiera mentao la madre! [...] Ya te guardarás tú de mentármela, que no quieres tú tener que malbaratar tu jacienda pa emplearla en árnica y en argodón fenicaio!” *ib.*). Con el tema materno Arturo Reyes se muestra muy sensibilizado y por eso no quiere hacer ninguna referencia a su madre, Josefa Aguilar, que se fue de casa, por motivos conyugales, cuando nuestro autobiografiado tenía un año de edad. A partir de entonces se crió con su padre, Manuel Reyes, que falleció cuando nuestro escritor contaba con doce años de edad. Era el segundo de cinco hermanos y tuvo que suspender sus estudios y, con esos años, ponerse a trabajar en puestos modestos.

⁹³ Las fechas son nuestras.

Arturo Reyes vuelve a dirigirse al director de la revista y concluye este pequeño relato metiéndose como personaje dentro de la historia al disponerse a mediar entre ambos personajes para que dejen de darse golpes:

Y yo, querido compañero, que estaba escuchando sin ser visto el animado diálogo, al ver prontos a darse acosón a aquellos dos ternes de mi tierra, metí el cuerpo, no sin adoptar las debidas precauciones y no sin echar el resto, conseguí que se separaran sin desperfecto alguno Joselito *el Virutero* y Antoñito *el Espolones* (15).

Cierra este egodocumento ofreciendo su relato al director del *Alma Española*:

Y hoy, al recibir su carta, le narro a usted aquella escena por si su relato pudiera llenar el objeto que usted se propuso al dispensarme el honor de pedirme algunos datos biográficos para su ALMA ESPAÑOLA, por lo cual le queda profundamente reconocido su admirador (*ib.*).

El tono festivo sirve para evadir el hecho de narrar a propia vida pero, sobre todo, para eludir momentos difíciles que no se quieren recordar. El artista que había saboreado ya el éxito entre los años (1898-1904) se encuentra, en el año de esta publicación (1904), atravesando una crisis personal, a la par que se agrava su salud y sufre de nuevas dificultades económicas. Todo ello, se refleja en su obra que experimenta un cambio de rumbo hacia la espiritualidad-religiosidad. En consecuencia, es de suponer que Arturo Reyes no se congratule narrando sus momentos de dicha, ni tampoco los más dolorosos. Podemos entender este texto como una gran evasión por parte del autobiografiado que no quiere contarse a sí mismo. Por eso, mantiene su imagen pública de escritor porque ya responde a la respuesta de ¿quién es? –sin necesidad de hablar de sí mismo, es decir, de ahondar en la memoria íntima–; a la vez, que contenta la demanda del director de *Alma Española*.

Tres tópicos vertebran este somero egodocumento: la profesión de escritor, la historia de sus libros y la figura *yo nací en*, sin apenas

desarrollo porque la propia personalidad no acaba de erguirse pues está eclipsada por ese momento de crisis que atraviesa nuestro escritor perdido en su mundo interior, en crisis económica y con problemas de salud.

3.9.9. Álvarez Quintero, Serafín (Utrera, Sevilla 1871-Madrid 1938); Joaquín (Utrera, Sevilla 1873-Madrid 1944). 6 de marzo de 1904 [Anexo, p. 222]

Los hermanos Quintero con 33 y 31 años escriben esta autobiografía a dos manos, en segunda persona del plural y, mayoritariamente, en un tono desenfadado. Está estructurada en cuatro apartados, sin duda, el cuarto es el más serio.

El primer apartado se inaugura con la figura *yo nací en* ("En Utrera, ciudad alegre [...] vimos por primera vez la luz pública, el uno cuando quiso Dios, y el otro con año y medio de retraso" 11). Dedicamos unos párrafos a su patria chica, en la que no sienten reconocido su trabajo, aunque con el paso de los años llegarán a ser nombrados hijos predilectos:

[...] en Utrera ciudad asoleada y tranquila, de costumbres patriarcales y tradición heroica, más importa una buena ganadería que una gran biblioteca, y en más se estima la épica leyenda del bandido generoso, que la sublime inspiración del cantor de itálica, ambos paisanos nuestros de los más ilustres. [...] que en nuestro pueblo natal [...] les han dado soberanas gritas a algunas de nuestras modestísimas producciones teatrales. Nadie es autor en su tierra (*ib.*).

En el apartado segundo, dan cuenta de su tándem y noticia de una infancia idílica:

Nuestra niñez fue tranquila y dichosa, llena de bienestar y alegría. Palomos, cometas, un borreguito en primavera, en Nochebuena el Nacimiento con *su* ferrocarril y todo, prodigalidad de los Reyes Magos... y velocípedo (*ib.*).

En el tercero, narran el traslado de la familia a Sevilla (1878) cuando los hermanos Quintero tienen 17 y 15 años de edad (“Trasladada a Sevilla nuestra residencia cuando teníamos entre los dos una vara de alto” 12) y dan fe de sus inclinaciones artísticas, sobre la que sobresale el teatro:

[...] éramos dos *fracasados* de música [...] éramos enteramente inútiles para cultivarla [...] El Dibujo y la Pintura nos abrieron sus brazos protectores, y aun la Escultura y la Declamación y los Juegos de manos [...] Pero sobre todas estas aficiones descollaron bien pronto, con caracteres de verdadera vocación [...] nuestros amores por [...] Erato y Talía [...] Los desahogos *líricos* no pertenecen al público todavía [...] cantamos por nuestra cuenta y riesgo cada uno, puesto que en semejantes andanzas no es posible la colaboración. Los desahogos teatrales son [...] en nosotros algo así como una enfermedad crónica e incurable (*ib.*).

A partir de este momento desarrollan su memoria profesional. Sin ofrecer su autobiografía.

Sus primeras obras al alimón se representaron en el patio de su casa:

En el patio de nuestra casa de Sevilla [...] representábamos nosotros mismos las comedias que iban saliendo de nuestra pluma. El público era absolutamente *nuestro*; el temor al fracaso muy remoto: La *galería* tenía su digna representación en las criadas, porque siempre creímos que teatro sin aurea popular es teatro al completo (*ib.*).

Estudiaban en el Instituto de San Isidoro que estaba en frente del Teatro Cervantes. La vecindad del Cervantes les sugiere que escriban una obra para el Cervantes y meses después consiguen estrenar la que será su ópera prima *Esgrima y amor* (1888). Serafín contaba con 17 años de edad y Joaquín 15:

La vecindad del Cervantes [...] nos sugirió un día dos ideas, a idea por templo, en igual grado luminosas: la de escribir una pieza para que *la echaran* en Cervantes [...] Con diferencia de pocos meses se estrenó en Cervantes la pieza soñada (*ib.*).

El éxito de *Esgrima y amor* hace que los Quintero se trasladen a Madrid (1889). Consiguen un empleo como escribientes en el

Ministerio de Hacienda. Una vez en la corte deciden fundar un periódico (“[...] de triste y tormentosa existencia” *ib.*) que fracasa. Es, sin duda, el momento más serio de la autobiografía:

Este amor a los periódicos no nos ha abandonado nunca; se conoce que echó en nosotros hondas raíces al nacer. Y cuando nos trasladamos a Madrid a pelear por la gloria y por la vida, nuestro primer acto de alguna importancia, fue fundar uno, de triste y tormentosa existencia, pero de noble y legítimo ideal. Fracasó, sin duda, por causa de nuestra candorosa administración y funesta impericia en empresas tales, y aunque dejó mucha amargura en nuestra alma, no mató enteramente en ella el germen a que debió su ser. No en balde somos dos enamorados del arte y sabemos cuán provechoso impulso puede recibir desde las columnas de un periódico que sepa «sentir hondo, pensar alto y hablar claro» (*ib.*).

Ya en la recta final, el tono se vuelve patético hasta el cierre:

Pues, señor, sin querer nos hemos puesto serios. Y es que la pluma ha ido corriendo espontánea y libre por las cuartillas, como por la vida de los hombres corre el tiempo implacable, y a medida que nos alejamos de la niñez para acercarnos a la juventud, la sombra triste de los primeros años de la nuestra se ha proyectado aquí... (*ib.*).

Nuestros autobiografiados, aparentemente, se han dejado llevar (“[...] la pluma ha ido corriendo espontánea y libre” *ib.*) y, por un instante, emerge la memoria íntima, asociada al pasado –a momentos difíciles que no se concretan– y que, dada la corta edad de nuestros escritores no pueden ser muy remotos (“[...] avivando las memorias, encendiendo recuerdos de tiempos no lejanos [...] nos hallamos de pronto en el tremendo problema de la vida, con muchos menos años que deberes...” *ib.*). Todo se focaliza en la profesión de escritor y es narrado desde la aceptación y serenidad presente:

[...] no con el temblor de quien trae ante sus ojos la visión de lo que fue su tormento, sino con la serenidad de quien sabe que solo el dolor fue su maestro y que solo en el dolor se templan las armas y se forman los hombres (*ib.*).

En efecto, esa fuga hacia la memoria más privada se ve interrumpida de manera expresa por los Quintero. Se valen del

tópico, común en nuestros escritores, de sentir pudor con respecto a mostrar la propia intimidad que debe salvaguardarse, pues es de mal gusto compartirla ("Pero tente pluma. No seas indiscreta; no profanes descubriéndolo aquí con tu ligereza impudorosa, lo que debe permanecer oculto..." *ib.*). Este tipo de información pertenece al ámbito más íntimo y en él ("[...] callado, íntimo, silencioso..." *ib.*) debe permanecer:

¿Qué importa a nadie de nuestros sufrimientos pasados, de nuestra lucha sorda y cruel para sacar a delante la vida, sin mengua de nuestro ideal? Calla, calla... pasaron aquellas torturas del cuerpo y del espíritu; y si nosotros les debemos culto de gratitud y de respeto, este culto ha de ser callado, íntimo, silencioso... (*ib.*).

Pero, ciertamente, se trata de una estrategia, porque por un lado hacen expreso su rechazo a relatar la propia intimidad y por otro, van filtrando información para dejar constancia de esos inicios duros, fruto del incesante trabajo y siempre respetando a los demás:

¿A qué seguir? Durante diez años trabajamos sin tregua, de día y de noche, porque así era preciso, porque así lo demandaba la vida y así lo exigía nuestro anhelo de pronta libertad. Casi *inventábamos* horas nuevas para que cundiese más aquella labor fértil, prosaica, desigual, infecunda, triste y amarga... A veces desmayábamos, rendidos, pero pronto, renovadas las energías y recobrado entusiasmo, tornábamos a la batalla firmes y tercos, serenos y nobles, sin pedir nunca la destrucción de los afortunados que vencían antes que nosotros. (*ib.*).

En el párrafo final llevan a cabo un balance del pasado. Los Quintero habían experimentado el éxito, a fuerza de trabajo y tesón, con el estreno en el Apolo de *Gilito* (1889), pero también habían atravesado momentos críticos. Por eso se muestran cautos a la hora de festejar sus logros. En efecto, transcurren cinco años en los que no consiguen representar nada. Acumulan, en todo ese tiempo, una cuarentena de obras inéditas. Por fin, les llega el triunfo con *El ojito derecho* (1897) y *La buena suerte* (1898). Conscientes de su temprana edad, 33 y 31 años respectivamente, ven su trayectoria literaria con mucha perspectiva:

A su luz tranquila y suaves nuestras victorias de hoy podrían parecernos justas y aun halagarnos; pero ni nos deslumbran ni nos envanecen. Sin aplauso público alguno, mudas y secretas, las victorias de ayer fueron mucho más grandes... Además no hay que hacerse ilusiones; nos queda mucho camino que andar todavía. Ánimo... y adelante (*ib.*).

3.10. *El Álbum Íbero Americano* (07/01/1891 al 30/12/1909)

El Álbum Íbero Americano es una:

[...] publicación que, con el subtítulo "ilustración semanal", está caracterizada por su vinculación directa con la escritora y periodista feminista aragonesa Concepción Gimeno y Gil (1850-1919), quien cambiará su segundo apellido por el de su marido tras casarse, en 1879, con el asimismo periodista y hombre de negocios catalán Francisco de Paula Flaquer y Fraise; por su vinculación con el hispanoamericanismo, así como caracterizada también por su naturaleza de revista ilustrada española de entre siglos [...] se trata de una revista que mantendrá el "corte clásico" en comparación con los nuevos estilos gráficos de los magazines que surgirán en la última década del diecinueve, como Blanco y negro (1891) y Nuevo mundo (1894).
(<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003028610&lang=es>).

Como ya hemos ido indicando, algunos de los autores de la serie de autobiografías del *Liberal* (1894) publican, poco después, los mismos egodocumentos en la sección *Autobiografías* de *El Álbum Íbero Americano* con la intención de conseguir una mayor autoproyección:

<i>Autores</i>	<i>El Liberal</i> (1894)	<i>El Álbum Íbero Americano</i> (1894)
Vital Aza	18-III	30-III
José Estremera	08-III	07-IV
Carlos Frontaura	31-III	30-IV
Ricardo de la Vega	29-III	22-VI
Emilio Sánchez	12-III	30-VI

No obstante, apenas encontramos autobiografías nuevas en dicha revista. Concretamente hemos localizado, la *Autobiografía* de Vicente Almeida (22-I-1909, nº3, 27), un *Fragmento para unas* 282

memorias futuras. Autobiografía de Antonio de Hoyos Vinent (7-III-1909, nº 9, 100), el *Boceto de autobiografía* de Carlos Lickefett y English (22-V-1909, nº 19, 221), un fragmento de la autobiografía de Emilio Castelar (7-VI-1899, nº 21, 244), las *Autobiografías en verso* de Pilar Contreras (14-VI-1909, nº 22, 261) y de Carolina de Soto y Corro (30-VII-1909, nº 28, 333).

Todos esos egodocumentos se mantienen en la línea del corpus que ya hemos analizado. Por ello, solo vamos a dar noticia de los mismos. No obstante, sí vamos a comentar los dos últimos por tratarse de autobiografías de escritoras, hecho singular dentro de un corpus mayoritariamente masculino.

Especial importancia tiene el hecho de que el *Álbum* esté dirigido por Gimeno Flaquer, la segunda mujer en ingresar en el Ateneo de Madrid, tras Pardo Bazán. Tan solo contábamos con los *Apuntes* de la escritora coruñesa como la única aportación femenina, por eso, nos parece fundamental añadir a nuestro corpus las autobiografías en verso de Pilar Contreras y Carolina de Soto. Ambas obras hay que situarlas en la segunda época del *Álbum* que arranca el 7-I-1909 y finaliza el 30-XII-1909. Se trata de una revista de corte feminista, dirigida a la mujer ilustrada de la alta-media burguesía, que, lamentablemente, cuenta con poca representación femenina, en lo que al género autobiográfico se refiere.

3.10.1 Contreras y Alba de Rodríguez, Pilar (Alcalá la Real, Jaén 1861–Madrid 1930). *Autobiografía en verso*, publicada el 14-VI-1909 (nº 22, 261) [Anexo, p. 227]

Es una silva de 202 versos (heptasílabos y endecasílabos, 7a, 11A, 7b, 11B...) que siguen una estructura muy simétrica a modo de pareados.

Como vemos en el encabezamiento está dirigida a la directora del *Álbum* Concepción Gimeno de Flaquer ("*Señora doña Concepción Gimeno de Flaquer*"). Desde la introducción (1-16) observamos que se trata de una autobiografía por encargo destinada a la sección *Autobiografías* de *El Álbum Íbero Americano* ("me pide usted mi auto-

biografía/para el Álbum Íbero/y como sólo complacerla quiero/hoy repaso mi historia" 2-5).

Desde el comienzo ya nos anticipa que va a hablarnos de su vida pública como escritora ("[...] historia que, por cierto, es bien notoria/de todo el que me trata/[...] como poetisa y literata" 6-8) pues su vida íntima "[...] carece de accidentes/que tengan interés para las gentes" (9-10). De esta manera la escritora jienense intenta preservar su intimidad y ofrecernos unas conclusiones, en verso, acerca de su vida profesional ("[...] y después del repaso/en que seguí mi vida paso a paso/saqué estas conclusiones/que convierto en poéticos renglones" 11-14). A medida que avanzan sus versos insiste en que nos está ofreciendo un resumen autobiográfico ("En este desahogo de poesía/que tiende á reasumir la vida mía/no va, ni por asomos/mi historia, que no cabe en varios tomos/Le mando en miniatura/[...] la dosis [...]" 49-54).

En el momento de la publicación de esta autobiografía Pilar Contreras tiene 48 años y afirma que sus versos "[...] son consecuencia/de mi largo vivir y mi experiencia" 15-16), es decir, que ha escrito su egodocumento desde la madurez.

La parte central del texto la ocupan los versos (17-194). Su texto se publica en la última etapa de la revista (7-I-1909/30-XII-1909), concretamente a seis meses del cierre de la misma. Como sabemos el *Álbum* está dirigido por una escritora feminista por eso Pilar Contreras entra en materia aludiendo a la mujer y dirigiéndose a la directora Concepción Gimeno de Flaquer defensora de un feminismo moderado:

[...] el *Álbum Ibero-Americano* supone para todas ellas un medio de expresión para sus inquietudes intelectuales y artísticas que de otra manera quedarían sepultadas, con lo cual el *Álbum* llega a ser un vínculo, una forma de socialización y una válvula de escape donde se reúnen, entremezclan y comunican los afanes de un puñado de mujeres agazapadas bajo una enorme presión social que ha llegado incluso a convencerlas.
(<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/albumib.html>).

El posicionamiento de Contreras es muy moderado, como también el de su compañera Carolina Soto de la que nos ocuparemos

más adelante, con quien colaboró en los seis tomos de *Teatro infantil* (1910-1917). Ambas escritoras representan una tendencia teatral convencional y conservadora, afín a las fórmulas manejadas por autores como Benavente, los Quintero o Arniches. Es decir, pertenecen al teatro anterior a 1936, próximo a la comedia burguesa de Jacinto Benavente que tiene como ambiente los salones y espacios de la burguesía y la alta sociedad, y que plantea como tema la crítica amable, irónica y superflua de algunos vicios y defectos de las costumbres burguesas.

Concepción Gimeno tampoco adopta posturas extremistas y sus colaboradora, Pilar Contreras, todavía es más moderada. Todo queda en un elogio a la labor feminista de la directora de la revista y en un lamento. No se desarrolla el verdadero problema de las mujeres, ni se proponen posibles soluciones:

La mujer... ¡oh pesar!/tiene siempre muy poco que contar/y, no obstante, las gentes/siempre, por nuestro mal, nos traen en mientes/contando muchas cosas/en que nunca salimos gananciosas/Usted, que es *campeonata*/-valga la frase, insigne literata-/del noble feminismo/y por él combatió con heroísmo/sabe los pareceres/de los hombres, respecto á las mujeres/que cultivan el arte/y del gremio intelecto forman parte. (17-30).

En efecto, Contreras resalta en esos tres versos finales (“[...] a las mujeres/que cultivan el arte/y del gremio intelecto forman parte”) una de las preocupación fundamentales de Concepción Gimeno “[...] la competitividad intelectual de la mujer”. Además aboga por su formación, inserción laboral e independencia:

La formación y el trabajo de las mujeres, junto a la capacidad intelectual de éstas, es sin duda la preocupación principal de Concepción Gimeno. En el número 18 del 30 de agosto de 1891, la directora del *Álbum*, en lugar de su acostumbrada “Crónica policroma”, publica “¡Plaza a la mujer!”, un largo artículo que condensa su ideología sobre estos temas. Dice que la mujer debería trabajar para no verse en la miseria y en la necesidad de precipitar su honra ante engañosas promesas de matrimonio o de aceptar un matrimonio sin amor en busca de la supervivencia. (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/albumib.html>).

El verso 31 marca el relato de su vida profesional. Confiesa la vocación musical y literaria que tenía desde niña. Siendo muy joven

fue galardonada por sus *Valses* y *Pólux* (1878). Los premios musicales se irán sucediendo aunque será más conocida como literata y sobre todo por su teatro:

El arte de Beethoven/fue mi bello ideal desde muy joven/y la literatura/que aún, por desgracia, en mi afición perdura/una *feliz promesa*/era yo cuando niña, y no me pesa/aunque tan parca he sido.../¡que la feliz promesa no he cumplido!/Por esta dualidad/que no me conquistó notoriedad/ni dinero me ha dado/más de una desazón he conquistado (31-42).

Dedica los versos (43-121) a hablar de la poesía, es decir 78 versos de un total de 202. El género poético parece habersele resistido y por ello alude a la poesía en un tono desenfadado ("Traté siempre á las musas sin respeto" 43). Intenta justificar su talento apelando a la autoridad ("[...] y el clásico soneto/es un metro que á veces yo cultivo/de un modo muy *genial* y sugestivo/según rezan las crónicas/que defienden las métricas lacónicas" 44-48). Más que referirse a la poesía con desdén o "sin respeto" nos quiere apuntar que cultiva un tipo de poesía prosística propia de finales del XIX que en algún momento adopta un tono festivo ("[...] pues suelen dar disgustos y *sablazos*/Como soy *andalusa*/un sablazo con s tiene excusa/¡aún sería más raro/un sablazo sin s y sin reparo!" 128-132).

Confiesa no haber adoptado las nuevas formas métricas de principio de siglo XX ("Me llamarán, sin duda, rutinaria/porque a la nueva forma literaria/jamás rendí homenaje/aunque tampoco le infiriese ultraje" 111-114).

Acto seguido, se nos presenta como "el ángel del hogar" el mismo arquetipo nacional-católico que perfila en sus obras:

No entiendo de política/siempre hice versos, pero nunca crítica/no imitando á esos payos/que a amigos y á enemigos cortan sayos/No me metí en cuestiones problemáticas/ni jamás entendí las matemáticas/pues en mi casa, para ahorrarme enredos/yo me ajusto mis cuentas con los dedos/y hoy reto hasta á los sabios sancionados/á que obtengan mejores resultados/En campo de amistad/sembré cariños y sinceridad/¡y fueron mis dolores/ver brotar zarzas, en lugar de flores!/Soy modesta en vestir... –inaturalmente!– /que otra cosa la paga no consiente/la paga que mi esposo⁹⁴ –un hombre serio/sin mermas cobra en el Ministerio/de la

⁹⁴ Agustín Rodríguez, Vicecónsul de Perú.

Gobernación/¡por eso hay buen gobierno en mi mansión! (133-153).

Pilar Contreras se circunscribe en el llamado primer feminismo de corte conservador y católico en el que:

[...] se dan la mano el carácter subalterno de la auto/representación; la plena asunción del papel de esposa y madre impuesto por mandato divino (y legal) por encima de sus aspiraciones literarias, culturales o profesionales; el miedo al rechazo y a la exclusión por parte de la sociedad (especialmente por parte de las mujeres); la tímida vindicación de los derechos de la mujer centrada básicamente en la importancia de la instrucción; la actividad asociacionista *benefactora* que procura el establecimiento de redes femeninas de apoyo y solidaridad" (AA.VV., 2009, *Escritoras y figuras femeninas*, 442).

Antes del cierre dedica unos cuantos versos a la música, una de sus pasiones. Reivindica no haber tenido las mismas oportunidades para formarse por el hecho de ser mujer –sus estudios musicales son en gran parte autodidactas– porque entiende que el *Álbum* es la plataforma adecuada para hacerlo. Sin que se observe una implicación feminista en su egodocumento hay un par de detalles – como la competencia intelectual de las mujeres, que ya señalamos, y su acceso a la formación cultural en igualdad de condiciones que los hombres– que de alguna manera están justificando su presencia en una revista feminista:

No toco los platillos/ni sé hacer el encaje de bolillos/En cambio, tal poder tuvo mi estro/que he aprendido el piano sin maestro/pues me arranqué de niña á tocar sola/lo mismo que Arrióla/sólo que yo no tuve la fortuna/de que en el pueblo que *meció mi cuna*/hubiese voluntades/que propalasen mis habilidades/con bombo y con platillo/como Arrióla cuando fue chiquillo/porque si no... en el arte.../yo ya hubiera llegado... á cualquier parte/Aunque musicalmente/por la falta de base –es consiguiente,–/mi técnica no es mucha/aun deleito, Señora, á quien me escucha/Soy, por tanto, persona de bemoles (174-191).

Concluye su autobiografía dando las gracias por figurar entre el resto de escritores. Pilar Contreras ha cumplido su deseo de formar parte en esa sección que recoge las vidas de literatos y es consciente de que participa, en parte, por la amistad con la directora de la revista ("Ya que por simpatía/figuro en la brillante galería/de ilustres

literatos/de que va á publicar vida y retratos/versos le envió y mi efigie ingrata/siendo su exhibición para mi gloria" 195-200). Significativos resultan sus dos últimos versos en los que nos confirma que nos ha ofrecido su vida como escritora ("[...] el rasgo más saliente de mi historia.../ide mi historia de *insigne* literata!" 201-202), sin desarrollar la historia de sus libros.

Estamos ante un discurso muy focalizado, contado en primera persona, en el que la autobiografiada se resiste a hablar de su vida íntima y en el que pretende olvidar el pasado ("[...] echemos un velo a lo pasado" 62). De su vida privada tan solo alude a su marido que en realidad es un personaje público y a que dio "[...] a luz un tiempo hijos como soles" (192). La imprecisión de este verso es muy significativa, se sitúa fuera del tiempo "un tiempo" y se refiere a sus hijos sin indicar cuántos –fueron cuatro– ni establecer ningún señalador vinculante "[mis] hijos" No entra en detalles porque, como sabemos, fallece su hija Lola con anterioridad a 1903 y este egodocumento es de 1909. Ya hemos informado de su voluntad por cauterizar el pasado. "[...] echemos un velo a lo pasado" Finalmente, cabe señalar el deseo de la autora de permanecer entre los escritores de forma colectiva, es decir, por el hecho de dedicarse a escribir. No busca la singularidad a la hora de autoproyectarse, sino ofrecer "[...] la imagen de esposa y madre/injerta en escritora" (71-72) que no cambia "los papeles/en la noble conquista de laureles" (73-74). Ello explica la ausencia de su autobibliografía.

3.10.2. Soto y Corro, Carolina de (1860 Sevilla –fecha y lugar de defunción desconocidos, después de 1922?). Pseudónimos, Emma Foraville, Condesa de Montalbán, Una Hija de Nazaret, etc. Autobiografía en verso publicada el 30-VII-1909 (nº 28, 333) [Anexo, p. 231]

En el momento de esta publicación tiene 49 años. Son 88

versos en pareados (11A, 11A, 11B, 11B...) organizados en estrofas de cuatro versos que está dirigidos a "La insigne y culta escritora Concepción Gimeno de Flaquer", directora de la revista. Está escrita en primera persona y no se aprecia acento festivo. Por lo general, el tono es ligero, sobre todo, a partir del núcleo de la autobiografía. En algún momento ("cuya frente brilla con lumínea llama" 14) aflora cierta "racha modernista" (15).

Las cinco primeras estrofas son introductorias. Las tres iniciales son un excursus en el que se nos hace la sorprendida ante el hecho de hablar de sí misma ("¿Y he de dar yo misma [...] las de mi persona/en galano escrito sin pedantería/para que se inserte mi autobiografía?" 1-4). También, nos da fe de que no va a hablar de sus defectos ("[...] los defectos propios [...] yo sé de los míos, pero me los callo" 6, 8) ni de sus virtudes ("Que a ninguno importa ni a decir me avengo./Atractivas galas ni aun geniales tengo [...] ¿Qué diría mi pluma?/Nada interesante" 9-10, 12-13). Aunque no podemos hablar de autoelogio, sí que es cierto que todo este empequeñecimiento inicial es aparente, ya que casi al cierre del texto la autobiografiada afirma, "Aunque dar más datos me parece abuso/[...] la modestia ya cayó en desuso" (78-79); en sus palabras subyace la autoproyección, que se hace evidente a partir del desarrollo de texto, es decir, con la "historia de mis libros" y el deseo de figurar como escritora en la revista.

En la cuarta estrofa afirma que escribe su autobiografía por requerimiento de la directora de la revista ("Pero cierta dama/cuya frente brilla con lumínea llama/hónrame pidiéndome (racha modernista)/que la dé mis datos para su revista" 13-16).

Siguen cuatro versos más de introducción en los que finge tener miedo ante el hecho de narrar su autobiografía ("Y aunque tal empeño casi me da susto" 17). A continuación, nos ofrece el lugar de

nacimiento ("Vi la luz primera/junto al dulce Betis" 21-23) y la infancia ("Luego deslizóse mi feliz infancia [...] la rica tierra [...] del famoso Lete y el supremo vino" 25, 27-28). En efecto, nace en Sevilla en 1860 y desde niña se traslada a Jerez de la Frontera, donde reside hasta los veintiséis años.

En núcleo de la autobiografía (29-76) está centrado en la memoria profesional. Por orden cronológico nos refiere sus inicios como poetisa que se vieron recompensados. En 1866 es nombrada Socia de Honor de la Asociación de Escritores y Artistas de Cádiz ("[...] figuré en algunos líricos combates/y en ilustres centros, dándoseme entrada/vi con noble orgullo mi labor premiada" 42-44). Funda la revista *Asta Regia* en Jerez de la Frontera el 26 de enero de 1880, junto con el poeta Fernando de Lavallo y otros ("[...] hice de *Asta-Regia* campo de Agramante" 47-48).

Interrumpe su memoria profesional para relatarnos un momento crítico concerniente a su memoria íntima ("Pero pronto el cáliz de las amarguras/apuré, perdiendo bienes y venturas/que la inexorable, con traidor sigilo/destruyó el encanto de mi hogar tranquilo" 50-53). Se refiere a la muerte de su padre (1883) y todo lo que conllevó.

Se traslada a Madrid en 1886 con la intención de superar esa crisis ("Triste mis pupilas elevé hacia el cielo/y mi alma, ansiosa de encontrar consuelo/llena de esperanzas, olvidando males/víneme á la Corte con mis ideales" 54-57). Necesita olvidar y se dedica con afán a escribir ("Mi mayor deleite puse en el trabajo/y las bellas letras cultivé á destajo" 58-59). En 1888, la Biblioteca Nacional la premia por su antología *Poetas andaluces contemporáneos* ("[...] hice en ocho tomos una Antología/con lo más selecto de mi Andalucía" 59-60). En 1887 publica *Álbum de boda* ("[...] di un *Álbum de boda*" 62), en sus palabras "reglas y consejos a los que se cansan" 64), subtítulo "Consejos útiles a los casados" Menciona un par de obras más

Recuerdos de las Baleares (66) y *Cuentos para niños* (71), así como "[...] novelas siempre moralistas/para *El Buen Consejo*, *Notas feministas*/y por fin, sumando todos mis alcances/publiqué *Poemas*, *Odas y Romances*" 73-76).

Cierran esta autobiografía las tres estrofas finales en las que se nos presenta como un prototipo femenino casi mariano:

[...] quiero, completando mis anotaciones/demostrar que tengo buenas condiciones/No critico á nadie, no soy envidiosa/sí callada, humilde, férvida y piadosa/y es en mí recreo, casi una manía/cultivar las flores como la poesía/Vivo retirada del mundial ruido/y es lo que ambiciono, lo que á Dios más pido/que á mi santa madre colme de favores/porque en ella cifro todos mis amores (79-88).

Como vemos, se trata de una autobiografía que sigue las figuras propias del género "yo nació en... la infancia..." y se centra en la memoria profesional, con la característica "historia de mis libros" (29-76). La memoria íntima a penas aflora en un momento del texto que ya resaltamos.

Cabe señalar que el término "autobiografía" está utilizado sin resistencia y que el texto está precedido de "YO" El neologismo "autobiografía" aflora desde el verso cuatro, aunque en algún momento hay referencias al texto como "mis anotaciones" (79) y, en este sentido, una vez más, se pone en evidencia, que este tipo de autobiografías tienen un alto porcentaje de resumen, apunte o nota autobiográfico.

4. Conclusiones

4.1. La autobiografía en verso y el canon autobiográfico

La autobiografía en tono festivo del último tercio del XIX se expresa en los parámetros de la poesía narrativa tradicional, con una métrica presentada en octosílabo cuyo estrofismo se decanta por la redondilla y el romance. Muestra de ello son, en arte menor y en octosílabo, las redondillas de Ventura Ruiz Aguilera, Fiacro Yráyzoz Espinal, Manuel del Palacio, María Granés Salvador, Eusebio Sierra, José Estremera, Guillermo Perrín y Vico, Miguel de Palacios, Félix Limendoux y Luis Estesos; los romances de Ramón Franquelo, Carlos Frontaura, Ricardo de la Vega, Tomás Luceño, Felipe Pérez y González, José López Silva y Manuel Matoses; las quintillas de Javier de Burgos Sarragoiti, Juan Tomás i Sanvany y Vital Aza, y las aleluyas de Juan Valera. En arte mayor, dodecasílabos, los serventesios de José Jackson Veyán y Constantino Gil y los pareados de Ricardo Monasterio y Gonzalo Cantó Vilaplana. Según vemos, predomina la redondilla, seguida del romance y de las quintillas.

Mención especial merece el texto de Salvador Rueda que se incluye en la serie Autores Cómicos del *Liberal* (1894). El poema del escritor granadino es un claro precedente del autorretrato literario y marca la diferencia entre la autobiografía en verso en tono festivo y las autosemblanzas modernistas (1908-09). Estas últimas son un autorretrato lírico en el que se autobiografía la propia poética o el taller del escritor y están marcadas por un fuerte lirismo, propio de fin de siglo, que renueva junto con la incipiente irrupción del Modernismo –con su búsqueda de valores sensoriales– el género de la autobiografía breve. En efecto, lejos de agotarse en sí misma, deviene en un nuevo género: el autorretrato lírico. La búsqueda de esteticismo elimina la posibilidad del discurso al que estábamos

acostumbrados en los escritores que nos ocupan. En el retrato lírico, el culto a la belleza es tal que fosiliza gran parte del desarrollo discursivo. El escritor nos revela parcelas de su propia vida, sin embargo, todo queda subordinado a una selección de elementos mediante los cuales va desgranando su propia poética. En este sentido, podemos hablar de una anticipación del autorretrato verbal, tan característico en los poetas modernistas.

A lo largo del siglo XIX asistimos a la liberación de la métrica clásica y a la adquisición de una libertad formal que no aspira a definirse en base a una poética convencional. La poesía deja de ser un molde para convertirse en un repertorio de posibilidades a gusto de su creador. No obstante, en las autosemblanzas todavía observamos algún caso de autobiografía de tono festivo que no es representativo, como el de Enrique de la Vega, familiar de Ricardo de la Vega, uno de los Autores Cómicos del *Liberal*.

Otro rasgo de la autobiografía breve es la sencillez y espontaneidad de los textos. Y todo ello, contado desde la autorreferencialidad y en pasado, que es lo que confiere linealidad al texto y hace posible la retrospección, rasgos inherentes de toda autobiografía. Como podemos apreciar, responde plenamente al canon fijado a partir del pacto autobiográfico establecido por Lejeune y formalmente se corresponde con lo que entendemos por autobiografía.

4.2. La escritura tangencial

En estas autobiografías encontramos la vida pública y personal escindida de manera desigual. Con frecuencia, nos enfrentamos a unos textos que presentan una escritura tangencial trazada a partir

del *décalage* constante que muestran los escritores a la hora de relatar la propia intimidad o de afrontar el reto de contarse a sí mismos. Es decir, los subterfugios y evasivas de los que se valen para no enfrentarse a una memoria íntima que contemple, además de los aspectos propios de la vida pública, los de la personal. Como puede apreciarse en las palabras de Manuel Matoses ("Sobre que el hablar de mí/En la vida me ha gustado/Que no está bien que me alabe/Ni que saque al sol mis trapos/Pero en fin, ya que se empeñan/Allá van mis pocos datos" 15-20), Félix Limendoux ("Y con esto he concluido/quedándome convencido/de que al final, el lector/habrá dicho: -¡Pues señor/ *el autor...no ha sido* habido!" 125-129) y José Estremera ("estoy/hablando mucho de ayer/basta ya, y vamos a ver/lo que va de ayer a hoy [...] veremos a ver si puedo/salirme por la tangente" 13-16, 23-24).

En este sentido, se perfila una gran evasiva con respecto a la propia intimidad por el hecho de referirse a ella de manera parcial y no significativamente, lo que desencadenará una escritura tangencial que consiste en arrinconar, marginar, olvidar o disfrazar, cualquier vestigio de intimidad. Todos estas mudeces, evasivas, mermas y compendios son los marcadores de la propia tangencialidad que aflora a partir de estos señaladores, entre los que el manejo del tópico de la falsa modestia es el más evidente. En efecto, a partir de esta técnica del autoempequeñecimiento o de "darse de menos", a medida que avanza la autobiografía, el escritor acaba "dándose de más". Mediante la *captatio* el autor va forjando una memoria profesional que le proporcionará su lugar como intelectual. Prevalece la idea de figurar, de dejar constancia de la vida como escritor.

Por otro lado, otros marcadores de la tangencialidad son las propias contradicciones en las que incurre el escritor a medida que avanza su egodocumento y las distintas estrategias de las que se vale

a la hora de relatar su propia vida, mediante las que intenta envolver al lector, ya sea buscando su benevolencia (“en tu benevolencia, lector, confío” Gonzalo Cantó, 69) desde el autodesmerecimiento o irguiendo su propia personalidad desde el autoelogio. La autobiografía de Luis Esteso es un claro ejemplo del manejo de ambas técnicas, porque presenta de sí mismo una imagen dual. La faceta de escritor festivo unida al autoempequeñecimiento (“Es un actor liso y llano/sin carácter de eminencia/que recita en castellano/cosas de su pertenencia” 57), y la voluntad de dejar constancia de que es un escritor con formación intelectual (“Que admiro a nuestros autores/clásicos, en lo que puedo/y que para mí es Quevedo/el mejor de los mejores” 56).

Con respecto al desafío de contar la vida de una persona, escrita por ella misma –que sería el propósito principal de toda autobiografía– observamos una aproximación específica, centrada en esculpir una memoria objetiva que da fe de los propios perfiles como escritores, como hombres de letras. Los autores adoptan algunas de las convenciones del género y les dan un tratamiento particular en favor de sus intereses. Ofrecen una información concisa acerca de su vida pública que aproxima la autobiografía breve al diccionario biográfico y al resumen autobiográfico. Esta contiene pocos datos relacionados con la memoria íntima cuya característica principal es la síntesis, la brevedad, que cada vez tiene más predicamento como reflejan estas autobiografías y la llamada novela breve, cuyo éxito se sitúa hacia 1907, año de la creación de *El Cuento Semanal*. Estas autobiografías resultan ser un ejercicio de escritura para una circunstancia concreta –figurar en secciones específicas de periódicos o en antologías que reúnen a un grupo de escritores afines– que poco dice de su vida íntima y facilita desde el principio el discurso tangencial.

Estos escritores se disponen a dar cuenta de la información externa sobre su vida focalizándola, es decir, desde fuera hacia una autopresentación como hombres de las letras y con la intención de mostrar lo plausible de su historia pública. Su parcialidad consiste en explicar, sobre todo, aquellos aspectos que le han dado notoriedad como escritor, político o ente público. El material seleccionado responde a momentos clave, a trazos de su vida, preferentemente pública, retazos sobre su formación intelectual y profesional. Una vez sentadas las bases de su formación académica y las circunstancias que lo llevaron a ser escritor, procede a cumplimentar la característica *historia de sus libros* que, muchas veces, está respaldada por el reconocimiento social a través de diversas condecoraciones, como son los casos de Juan Valera, José Jackson Veyán, J. F. Sanmartín i Aguirre, Pilar Contreras, E. Pardo Bazán, Carolina Soto... En este sentido, el autor quiere mostrarnos aspectos de la memoria objetiva común a muchos escritores e intelectuales del XIX: hombres de leyes, políticos, empleados de la administración pública, que defienden una determinada ideología, ya sea desde el marco teórico o desde el práctico. Según hemos comentado, observamos a un individuo que vierte los recuerdos como un historiador que ha sido testigo de ellos, dando su punto de vista sobre los hechos pero sin erguirse como individualidad, de manera objetiva proporcionando una serie de datos que son comunes a muchos escritores decimonónicos de La Restauración. Él forma parte de esas experiencias comunes y no pretende destacar como individuo sino circunscribirse en ese grupo social que comparte sus mismos *mores* de vida. Digamos que el eje individual merma en favor del histórico-social proyectado desde el filtro del resumen autobiográfico. Esa disolución del *yo* en *nosotros* conlleva una falta de singularidad justificada por el propio escritor cuando, celoso de salvaguardar la intimidad, equipara su existencia a la de cualquiera. Nos quiere dar a entender que su biografía no tiene nada de especial. En efecto, tiene

el afán de presentar de su propia vida una imagen conjunta dirigida casi exclusivamente a ofrecer un resumen de su ser como hombre de letras (pocas veces dejan sin desarrollar la historia de sus libros): periodista y escritor, pero además, prolífico y consagrado como Salvador María Granés ("de prosa y verso/he llenado más cuartillas/que tiene el mar arenillas/y átomos el Universo" 29-32). Prácticamente, la totalidad del corpus desarrolla la historia de sus libros ofreciendo su autobibliografía. La excepción es Manuel del Palacio que oculta su memoria profesional y también, en cierta manera, Constantino Gil que, a pesar de su dilatada carrera, opta por la contención en cuanto a lo referente a su memoria profesional ("En fin, soy uno de esos mil" 52).

Mantienen el carácter general de las cosas sin dar paso al individuo, a la memoria personal. El resumen autobiográfico es el catalizador del texto. El autoempequeñecimiento de Narciso conlleva la búsqueda y la complementación de un grupo social afín porque, en definitiva, cada individuo pertenece a un grupo que posee su propio código moral. Es así, contextualizando e inscribiendo el yo dentro del grupo al que pertenece, cuando la vida del escritor, director teatral, hombre de letras, adquiere consistencia y sentido. El autobiografiado deja de lado su vida privada para presentarnos su autobiografía pública semejante a la de otros escritores condiscípulos suyos, sin ahondar en su propia circunstancia personal. Su objetivo es ingresar en el gremio de escritores y figurar entre los autores reconocidos. Es en ese momento cuando está reconociendo que necesita compartir su código moral con un grupo social próximo para salir de la anonimidad. Asimismo, está demostrando la voluntad de esculpir su personalidad, algo característico de los textos autobiográficos, en su caso destinado exclusivamente al mundo de las letras y al personaje público que representa como escritor. Por eso, procede a la confección de su currículum en el que incluye su presentación, datos personales básicos,

académicos y profesionales –todo lo referente al mundo editorial, la historia de sus libros, su propia autobiografía–. Así, nos va desvelando su vida como político y escritor. Sitúa el discurso en lo que considera el centro de interés: su vida como autor. Todo se desarrolla como si se tratara de cumplimentar un currículum profesional, un inventario. Esa extraversion, representada por la memoria colectiva, permite la incorporación a estas autobiografías del esquema narrativo propio de las memorias, concretamente de las profesionales, en las que, como sabemos, priva la mirada exterior centrada en el mundo que rodea al escritor y en los datos, más que en la vida privada. El autobiografiado se ha concentrado en relatar su vida de escritor y en desplegar la historia de sus libros. En algunas ocasiones estamos ante el perfil de triunfador –como es el caso de José Jackson Veyán, cuya fama se acrecentó cuando empezó a escribir zarzuelas en la década entre 1885 y 1895 (“títulos que no desaparecen del cartel hace mucho tiempo [...] permitiéndome cobrar trimestres de seis y siete mil pesetas” 25)– cuyo antecedente más inmediato es la *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres y Villarroel (1743)*, donde, por vez primera, un hombre de clase media se considera importante. En consecuencia, la autobiografía representa el ascenso social del escritor, como profesional de las letras, que finalmente obtiene el reconocimiento social o la fama. Por consiguiente, se está mostrando una imagen de autor consagrado y reconocido. En menor grado, hay algunos hechos importantes que han formado parte de la vida del escritor durante el periodo que nos relata de los cuales, en función de sus propios intereses como autobiografiado, puede proceder a no dar noticia de los mismos o a combinar la técnica del autoensalzamiento con la del desmerecimiento –este último se introduce a través del tópico de la falsa modestia–. En algún caso, la caída del propio ego genera un menor rendimiento literario reflejado, tanto en la disminución de la memoria objetiva que atañe al personaje público,

como a la memoria íntima que es la gran ausente. Así, en la segunda versión de la autobiografía de José Jackson Veyán el perfil de triunfador cede en favor del hombre desencantado que intenta sobrevivir ("si yo no tuviera más que mi destino/como con la paga no hay para empezar [...] gracias a que tengo una lira rota [...] me pagan con creces mi pobre canción [...] Compongo juguetes, hilvano zarzuelas [...] así, a duras penas, consigo vivir" 65-66, 69, 72-74). Se ha pasado del autoensalzamiento del primer texto, de las ganas de autobiografiarse, al desmerecimiento final ("¿Qué soy un cualquiera... Pues éste soy yo" 88). Otras veces, un hecho externo, un descrédito, un fracaso, provoca una conmoción en el escritor cuya autobiografía se convierte en una justificación de su valía como autor. A través de esos "perfiles" se pretendía ofrecer al público trazos de la vida de los escritores contados por ellos mismos. Mas, en realidad, estos aprovecharon la plataforma literaria para darse a conocer como escritores, con lo cual la propia intimidad es un valor que está en función de las preferencias de cada escritor que mayoritariamente opta por llevar a cabo una *memoria profesional*. Son autores que conciben sus obras desde la recepción literaria y como un acto de comunicación ("[...] afición, descanso, satisfacción para el espíritu, noble emulación para captarse las simpatías del respetado público." González Freire, JM, 2006:18-21).

4.3. El tono festivo: expresión de la escritura tangencial

El tono festivo permite desviar la atención y sortear la memoria más personal. Se establece un doble discurso –un constante tomar y dejar– sobre el que recae el acento humorístico que varía según los intereses del escritor y no está tratado de manera unánime por nuestros autores. Podríamos establecer varios frentes acerca del tema de la risa. Por un lado, Martínez Villergas comenta que "para

que la mitad del mundo ría, es necesario que la otra mitad haga la víctima.” Álvarez Barrientos, 1995:13-14). En la misma línea que Villergas, José Zorrilla sostiene que “va faltando lo serio en nuestra vida/social, y el porvenir es cosa seria./Sí: ridicularizar todo lo bello, /de todos los respetos hacer befa/y caricaturarlo todo, haciendo/oposición a todo por sistema”, *Discurso*, 1885:349-354). Ambos, como autores románticos, establecen un límite sobre las cosas de las que nos podemos reír. Defienden una idea sobre la risa vinculada a la impotencia y la cólera, una concepción de raigambre romántica. Por otra parte, en la mayoría de autores ese tono festivo les sirve para desviar el centro de interés hacia una memoria objetiva alejada de la propia intimidad que les permite dar a conocer su rol social como escritores y esbozar su *memoria profesional* incluyendo la historia de sus libros. Con todo, detrás de ese tono jocoso hay unos intereses propagandísticos. Estos subyacen enmascarados en un lenguaje popular cuya finalidad es simpatizar con un público receptor, que es increpado y tenido muy en cuenta, como son los casos de Félix Limendoux (“[...] el lector habrá dicho”, 127-128), Miguel Ramos Carrión (“yo escribo las charadas a mi modo/y suplico al lector que me perdone [...] Dispensadme lectores”, 3-4,70), José Estremera (“[...] el lector pío/verá como soy”, 77), Felipe Pérez y González (“[...] que los lectores perdonen/mis yerros, que no son pocos”, 140-141), Gonzalo Cantó (“En tu benevolencia, lector, confío.”, 71) o Calixto Clemente Navarro (“Haré gracia a mi lector, sin pretensión de gracioso” 54), entre otros.

En ese mismo tono festivo, nuestros autores llevan a cabo su autoensalzamiento o autoelogio, dos procedimientos, que surgen por la necesidad de un reconocimiento intelectual-profesional, pero que, desde el prisma de la *captatio benevolentiae*, resultan intercambiables, pues son las dos caras de la misma moneda.

Podemos afirmar que el tono festivo, con mayor o menor intensidad, siempre forma parte de las autobiografías. Pero algunos escritores lo abandonan, de repente, cuando se quieren referir a algún asunto serio de su propia intimidad. Esta circunstancia nunca se da al inicio de la autobiografía, sino cuando esta ya se ha iniciado en su tono festivo habitual; por ejemplo, en la autobiografía de Eusebio Sierra, el acento jocoso desaparece cuando emerge la memoria íntima para después volverlo a recuperar, o en el caso de Constantino Gil, cuya autobiografía abandona abruptamente el acento festivo al relatarnos la muerte de su hijo (“De pronto, una mañana, ¡porque Dios quiso!/Alzó el ángel las alas poquito a poco/Y se quedó sin ángel mi paraíso/Y yo creí aquel día volverme loco.” 66-69). El pulso festivo ya no se recuperará y cierra el texto concluyendo la secuencia narrativa de forma patética (“Tengo una losa negra: ¡pero qué losa!/Con un peso tan grande que rompe el fondo” 56).

La intención de nuestros autores no es evitar la seriedad en el contenido sino intentar amenizarlo, quitarle densidad para que el lector no se aburra, valiéndose de ese tono humorístico para, como comento más adelante, evitar el “amable ambiente de frívola jocundidad” de la poesía burguesa. Estos escritores manifiestan su cansancio por el “insoportable y cursi aspecto serio” de la poesía burguesa. Curioso es el planteamiento de Miguel Ramos Carrión que ofrece su autobiografía en forma de *charada* y así introduce un elemento lúdico para amenizar el texto y conseguir la implicación del receptor que debe resolver el acertijo:

Dispensadme, lectores, la bobada/de contaros mi vida/en forma de *charada*/que preferí por más entretenida/Al menos de este modo/fijar vuestra atención he conseguido/y si lograsteis acertar mi todo/ya sabéis lo que soy y lo que he vivido (70-77).

Todo va dirigido a erguir la personalidad del ente público y se concentra en la memoria objetiva del profesional de las letras.

La serie de *El Liberal* (1879) exige como principal condición que el egodocumento sea en verso y de un autor cómico. Un Perfil del que ni siquiera se establece que el tono festivo deba ser una condición, aunque ello quede implícito por tratarse de Autores Cómicos. En cualquier caso, ese acento desenfadado, salvo contadas excepciones, está presente en mayor o menor grado en todos estos egodocumentos y tiene la función de amenizar y agilizar el discurso, ayudar a la disyunción con respecto a la memoria personal y establecer con el lector cierta empatía –con frecuencia el autobiografiado se dirige al receptor buscando su complicidad–. Ese énfasis jocoso facilita la inclusión de cualquier aspecto que contribuya a desviar el centro de interés de la autobiografía –es decir, el yo referencial y la propia vida–. Con frecuencia, a través de la función representativa del lenguaje se introducen datos colaterales, muchas veces elementos lúdicos que contribuyen a enmascarar dentro de la humorada una gran dolencia: adivinanzas, equívocos, charadas, *alter ego*... que facilitan el contacto con el lector a través de la función fática del lenguaje. Asimismo, la narración en tercera persona “como alejándose en lo posible del referente” (Caballé, 1995:49) y el tono festivo facilitan una menor implicación a la hora de referirse, sobre todo, a aspectos propios de la memoria íntima y, por otra parte, otorgan al autobiografiado cierta libertad para seleccionar el material que quiere referir. Con toda esta disyunción se obtiene un nivel de compromiso menor, lo que permite que el propio texto no se adueñe del autocontrol del discurso autorreferencial y se altere el grado de implicación que el escritor quería ofrecernos sobre la selección de “algunos rasgos biográficos con valor autoproyectivo” (*Íbid*:48).

Son escritores que en un "amable ambiente de frívola jocundidad" cansados del "insoportable y cursi aspecto serio" de la poesía burguesa –en este sentido, caminan hacia el Modernismo, que también buscará, entre otras cosas, diferenciarse de la poesía burguesa– se decantan por ese tipo de literatura en tono festivo, lo que no significa que tengan que contar su autobiografía faltando a la verdad. Esta disposición humorística no presupone la falsificación de los hechos, ya que cuanto relatan nuestros escritores es de dominio público y, como tal, fácilmente verificable por tratarse de personalidades conocidas en el ambiente cultural del momento. Simplemente, se valen del tono festivo, ofreciendo un enfoque distinto a la hora de aproximarse a los datos, con la finalidad de dejar testimonio de su perfil para la posteridad. En definitiva, muestran una mirada de "la vida en general por el prisma de la sátira y del humorismo" (Pérez Zúñiga, J., 1911:6-7).

4.4. Egodocumentos afines

A lo largo de las descripciones de todos los egodocumentos que completan esta serie vemos que cada escritor utiliza su propia terminología a la hora de definir su obra y que la extensión de las mismas varía en cada caso personal. En consecuencia, se incluyen textos de diversa índole: retrato, semblanza, perfil, biografía, carta-retrato, recuerdos, confesión, vida... Ya comentamos a propósito del término *autobiografía* que este suponía un alto grado de implicación personal porque venía a ser *una confesión íntima*, en consecuencia, nuestros escritores celosos de su intimidad apenas se valen de tal epígrafe. La expresión más utilizada por estos al referirse a su obra es *mi biografía*.

La autobiografía breve también tiene rasgos propios y debe entenderse como un subgénero dentro de la propia autobiografía que incorpora a su discurso narrativo –es decir, inserta dentro del discurso autobiográfico– otras modalidades de la autobiografía y de las memorias. En consecuencia, dista mucho de ser un género puro porque, según vemos, su tejido narrativo contiene otras manifestaciones del yo que le son afines. Todos estos egodocumentos manejan el esquema propio del resumen autobiográfico y, como son fruto de la petición del editor o del antólogo, están próximos al diccionario biográfico. Ofrecen secuencias, mayoritariamente cortas, en las que se ha llevado a cabo una significativa selección por parte del escritor que elige cuidadosamente los datos que quiere ofrecer. Algunas veces, son autorretratos incorporados a la propia autobiografía. Un claro ejemplo es el de Miguel Echegaray que amplía el concepto de autorretrato convencional al estilo de *genio y figura* porque va añadiendo una serie de apuntes o comentarios sobre su propia vida. Por ejemplo, cuando nos resume su trayectoria literaria hasta 1894 (“Escribiendo desigual/A veces un exitazo/a lo mejor un porrazo” 29-31) o nos cuenta sus preferencias por el verso ligero y por la comedia al estilo español, frente a la prosa y las comedias de talante grandilocuente francés (“Todo hasta aquí/en verso [...] así es la comedia española [...] la prosa le pesa [...] no la puede ver [...] jamás ha de hacer/comedias a la francesa” 37-39, 40-41, 53-59).

Los autores distinguen la prosopografía, que muchos dan por hecha en el dibujo, caricatura o fotografía que de ellos se incluye con anterioridad al texto escrito, de la etopeya y suelen ser muy esquemáticos al esbozar su propio retrato. Establecen una distinción entre el ser físico y el ser moral, a su vez dividido en el personaje social y el hombre interior que tan reacios se muestran en sacar a la luz porque están más interesados en dar a conocerse como ser social o personaje público de las letras. Ese interés por focalizar el discurso

y concentrarlo en la memoria objetiva explica que algunos de nuestros autores manifiesten de una manera abierta que no quieren hablar de su pasado. Mucho menos hablarán de su propia intimidad. Lo harán ofreciendo pocos datos, parecen tener la intención de mentir –nunca lo hacen– a la hora de contarse a sí mismos, de desviarse del tema central –este es, su propia vida– o, finalmente, evadir el hecho de hablar de su interioridad por considerar que toda obra literaria contiene elementos autobiográficos y que ya la propia obra habla de uno mismo. En este sentido, podríamos hablar de un tipo de confesión en la que los escritores generalmente no se introducen en el propio género, sino que hacen que la forma literaria se adapte a su persona realzando de su personalidad aquello que estiman oportuno según sus propios intereses. En efecto, los escritores encuentran en una poesía de tono festivo, narrativa y popular el molde perfecto para forjar su alma objetiva, a partir de la continua extraversión hacia lo público. Son hombres de la vida social periodistas-dramaturgos dominados por un “instinto de charla” (Marichal, J., 1957. Los términos son de Miguel de Unamuno) que les impide cultivar la literatura íntima, lo que les lleva a desarrollar unas memorias profesionales.

Finalmente, aunque existen razones de peso que distinguen la autobiografía de las memorias, no es menos cierto que ambas comparten algunos momentos. En este sentido, podemos ampliar los límites de la autobiografía breve al ser esta colindante con:

- Las *memorias de infancia*, sobre todo, cuando el punto de vista del autor es objetivo o, por su voluntad de hacer un resumen de su vida, lleva a cabo un análisis superficial de su propia personalidad. Por ejemplo, la autobiografía de José López Silva.
- Las *memorias familiares* cuando el autor nos quiere ofrecer una idea de conjunto del encuadre familiar del que él como

individuo forma parte. La búsqueda del ancestro es una constante a la hora de orientar su personalidad. Por ejemplo, la autobiografía de Gonzalo Cantó.

- Las *memorias profesionales* que dentro de estas autobiografías festivas ocupan, junto con las *justificativas*, un alto porcentaje en los textos, algunas veces a la par o por encima de la autobiografía propiamente dicha. Por ejemplo, las autobiografías de Félix Limendoux, Salvador María Granés, Vital Aza, Felipe Pérez, Gonzalo Cantó, Carlos Frontaura, José Estrañi, Miguel Ángel Trilles, los hermanos Álvarez Quintero, Carolina de Soto, José Jackson Veyán, Mariano Pina, Francisco Flores, Manuel Matoses y José Francos.
- Las *memorias justificativas* de tema político-militar, que pretenden dar testimonio de una crónica o de un momento histórico concreto, pero por muy objetivas que pretendan ser, siempre acaban teniendo el fondo justificativo que persigue el autor cuando defiende su punto de vista. Por ejemplo, las autobiografías de Ricardo Monasterio, J. Tomás Salvany, Eusebio Blasco, y algunos momentos de los *Apuntes* de Emilia Pardo Bazán.
- El *autorretrato*. Está presente en el texto a través de breves y complementarias interpolaciones. Ello hace que alguna de estas autobiografías sea próxima al mismo. Los límites entre este y la autobiografía pueden resultar borrosos ya que toda autobiografía podría considerarse en última instancia como un autorretrato en movimiento y todo autorretrato es susceptible de ser considerado como la matriz de una autobiografía. En efecto, los autorretratos presentan algunos momentos autobiográficos. Por ejemplo, cuando el autor incorpora un breve apunte o comentario sobre la propia vida. Pero la autobiografía breve supone la superación del autorretrato, un paso más allá. El propio autorretrato literario sufre una

evolución hacia la autobiografía en verso que es fruto de un autorretrato dinámico que abre los poros de la etopeya –oxigenando y dando un nuevo giro al autorretrato estándar a modo de genio y figura–. A la vez sobreviene una fuga hacia el personaje social que cada vez descuella más. Por ejemplo, Eduardo Navarro y Gonzalvo, Mariano Pina Domínguez, Salvador Rueda, Juan Pérez Zúñiga, Rafael María Liern, Emilio Sánchez Pastor, Francisco Flores García y Sinesio Delgado, Manuel de Palacio, José Jackson Veyán y Miguel Echegaray.

4.5. Vinculación notarial

Como sabemos, uno de los rasgos inherentes en la mayoría de escritores de nuestro corpus es el hecho de incluir en sus egodocumentos una pequeña declaración, que adjudica al mismo una significación jurídica, en la que se da fe de la veracidad de todo cuanto se ha dicho en el resto del egodocumento, como si se tratara de un testamento o documento donde consta la voluntad del testador. En definitiva, el autor, pensando en la posteridad, da fe pública para que sus palabras sean consideradas auténticas. Es justamente en el cierre, cuando la relación autor-personaje entra a formar parte del discurso *factual*, que se establece una relación *jurídica*, en virtud de la cual el autor se hace responsable de los actos de su personaje, cuya evidencia es semántica, es decir, onomástica. Porque autor y personaje llevan el mismo nombre. En algunos ejemplos de *El Liberal*, este hecho queda patente, por la firma que aparece al pie del texto o por lo expresado en su contenido, como Javier de Burgos (“A esto Burgos se atrevió/y en apunte breve y fiel/cuenta de su vida dió/y, lo que él aquí escribió/mantenido está por él.” 89-90), Miguel Ángel Trilles (“todo lo que le digo lo pruebo y sostengo sin sacar palabra ante los Tribunales y en los terrenos a que

se me quiera llevar” 11), Felipe Pérez (“Y voy descaradamente/a declarar [...] /mis defectos y bondades/mis excelencias y oprobios/con merecidas censuras/y legítimos elogios”, 5-10) o José Estremera (“Para más informes, Oreda/trece, segundo; allí queda/de ustedes fiel servidor” 98-100).

Asimismo, a la vez que nos brinda públicamente en su egodocumento toda esa serie de datos, verificables, sobre su vida, también está exponiéndolos para que lo contenido en ellos sea tenido por verdadero mientras no se demuestre lo contrario. Se ha establecido una relación notarial que anula cualquier posibilidad en la falsificación de unos hechos que, como dijimos, son de dominio público y, en consecuencia, de fácil verificación.

Desde el punto de vista del relato factual, hay que subrayar que ya Alarcón en 1884 confiere a su *Historia de mis libros* un valor testamental, aspecto tenido en cuenta por los escritores del corpus:

Aquí tenéis, en cuatro palabras, la explicación del epítome o *testamento* literario que vais a leer; testamento que pienso escribir con la religiosa sinceridad correspondiente a toda confesión, sin dar oídos para nada al agravio, a la vanidad, ni a la conveniencia [...] deben defender aquello que venden; deben deshacer errores y embustes acerca de su origen y significado; deben contestar a críticas basadas en materiales equivocaciones o falsos razonamientos; deben, en fin, poner las cosas en su punto y lugar, para que, llegada la hora de la muerte, no salga cualquier amigo o enemigo desfigurando las intenciones del inerte difunto [...] (Alarcón, P. A., 1884:30).

4.6. Precedentes

A lo largo de nuestra exposición se han ido imponiendo los egodocumentos de Quevedo, Valera, Ventura Ruiz Aguilera y Zorrilla como precedentes de la autobiografía de tono festivo. También

planea la sombra de Campoamor en el estilo. En muchos autores se percibe “una humorada con fondo de dolora”.

El romance *Dicen que yo soy Quevedo* es un referente en algunos autores. Ventura Ruiz Aguilera en *El libro de las sátiras* crea el patrón del *autoelogio*. El siguiente es Zorrilla, rival de Ventura Ruiz, en su *Discurso* (1885). El autor del *Tenorio* sigue la máxima del Evangelio “Humíllate y serás ensalzado” y la matiza en lo que él llama *paráfrasis mía* convergiendo con Ventura Ruiz en cuanto al autoensalzamiento. Zorrilla enaltece el verso, que ya formaba parte de la tradición de los discursos de la Academia (Lope...). El *Discurso* del autor del *Tenorio* se publica en *El Liberal*, (1/6/1885), un día después del acto de *Recepción* en la Academia Española, (31/5/1885), y sirvió de referente a los Autores Cómicos del Liberal y a otros.

Por otra parte, cuando los escritores incluyen en sus textos su autobiografía están siguiendo el modelo creado por Pedro Antonio de Alarcón en su *Historia de mis libros* (1-11-1884) en la que el autor sostiene que es “[...] necesario que todos los autores realicen, como despedida, algo semejante” (330) y, en este sentido, está haciendo un llamamiento a que los escritores redacten la historia de sus libros. La crítica sitúa esa obra como referente. Prácticamente, todos los escritores del corpus, con mayor o menor detalle, incluyen en sus egodocumentos la formación y producción intelectual. Sin duda, el libro de Alarcón contiene unas memorias profesionales, que son un género afín a la autobiografía, pero que cuentan con rasgos específicos que las distancian de la misma, ya que se centran en desarrollar un currículum profesional, es decir, una autobiografía.

Emilia Pardo Bazán, en 1886 (dos años después de que Alarcón llevara a cabo la *Historia de sus libros*), publica sus *Apuntes*

autobiográficos, cuya aparición no pasó inadvertida ya que suscitó todo tipo de comentarios, en su mayoría favorables. Con dicho epígrafe, parece indicar que se trata de una autobiografía pero, en el fondo, son unas memorias literarias que dan cuenta de su perfil intelectual. Más preciso fue Alarcón al titular su obra *Historia de mis libros*, ya que se ajustó mejor al contenido de la misma. El libro de Alarcón y los *Apuntes* de Pardo Bazán constituirán, a la postre, un *patrón complementario*.

Así, muchos escritores –de acuerdo con el propósito de presentarse como hombres de letras, del mundo de la cultura y, sobre todo, del teatro– empiezan a integrar en sus egodocumentos una *semblanza intelectual* que presenta a su vez la *historia de sus libros*.

5. Bibliografía

A

Alarcón, Pedro Antonio de (1858), *Juicios literarios y artísticos*, edición digital basada en la edición de Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883.

Alcalá Galiano, Antonio (1834), *Literature of the Nineteenth Century: Spain*, London: *The Athenaeum*, 340.

Alvar, Manuel (2007), "Los diccionarios académicos y el problema de los neologismos", Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593852980142838560035/p0000001.htm#I_0_

Álvarez, María Antonia (1989), *La Autobiografía y sus géneros afines*, Madrid: UNED, *Epos, Revista de filología*, 5.

Álvarez Barrientos, J (1995), «Las ideas de Martínez Villergas sobre la risa en *La risa*, enciclopedia de extravagancias», en AAVV., *Romanticismo 5 (La sonrisa romántica)*, Roma, Bulzoni, pp. 9-15.

Alberca, Manuel (2007), *El boom autobiográfico en España*, en revista *Memoria*, nº 3, Universitat de Barcelona.

Aranguren, J. L (1992), *De ética y moral*, Círculo de Lectores, Barcelona, 59.

Arce Bueno, Julio C (1994), *La música en Cantabria*, Fundación Marcelino Botín, Santander.

Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974.

Aun Weor, Samael, *La educación fundamental*,

— <http://www.samaelgnosis.net/libros/doc/index.htm>

Autobiografías de escritores y poetas españoles (s.f.) en "Biblioteca de Autores Célebres" nº 3, Imprenta de Juan Pueyo, Madrid.

AA.VV. (2009), *Escritoras y figuras femeninas*, Sevilla, Arcibel Editores.

AA.VV. (1985), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, BRH, nº 2.

AA.VV. (1894), Madrid: *El Liberal*, "Serie Autores cómicos. Perfiles", del 2-III al 18-IV.

AA.VV. (1890), *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos*, Valencia, F. Doménech, editor.

AA.VV. (1994), *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

AAVV. (1995), *Romanticismo 5 (La sonrisa romántica)*, Roma, Bulzoni.

AA.VV. (1919), *Autobiografías de escritores y poetas españoles* en "Biblioteca de Autores Célebres" nº 3, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.

AA.VV. (2000), *Historia de la literatura II*, UNED, Madrid, Tomo I.

AA.VV. (2001), *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor Libros.

AA.VV. (2007), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX, Diccionario biobibliográfico*, Madrid: Ministerio de Cultura, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Azorín Fernández, Dolores (2000), *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

"Azorín", Martínez Ruiz, José (1904), *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid: Establecimiento Tipográfico. Sucesores de Rivadeneyra.

— (1920), *Obras Completas*, Madrid: Caro Raggio.

— (1993), *Diario de un enfermo*, edición de Diez Mediavilla, A., Azorín. *Ecos del tiempo. Textos Breves*, Alicante: Aguaclara.

B

Bajtín, M (1974), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral.

Ballano Olano, Inmaculada (2007), *El psicologismo francés de fin de siglo y Emilia Pardo Bazán*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Barrio Valencia, José Lino (1983), "Memorias y autobiografías españolas" en *Castilla*, Valladolid, nº 5.

Baudelaire, Charles, "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas" en *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 40, 1998.

Bergson, H (1973), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Austral.

Biografías y autobiografías (1987), Madrid, *Revista de Occidente*, nº 74-75.

Blasco y Soler, Eusebio (1904), *Memorias íntimas*, Tomo IV, OC, Madrid, Librería Editorial de Leopoldo Martínez.

— http://www.enciclopedia-aragonesa.com/m/voz.asp?voz_id=20071

— http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor_blasco.shtml

Blecua, J.M (1969), *Obra poética: Teatro y traducciones poéticas*, Francisco de Quevedo, Madrid: Castalia, V.1.

Bousoño, Carlos (1985), *Teoría de la expresión poética. Tomos I Y II*. Madrid, Editorial Gredos.

C

Caballé, Anna (1986a), "Aspectos de la literatura autobiográfica en España", Lérida, *Scriptura*, nº 2.

— (1986b), *La literatura autobiográfica en España (1939-1979)*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona.

— (1987), "Figuras de la autobiografía" en *Revista de Occidente*, 74- 75, Madrid.

— (1991a), *Formas de la autobiografía en Rubén Darío*, en revista *Scriptura*, Universitat de Lleida: Subsección de Literatura Española del Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica, Nº 6-7, pp. 115-122.

— (1991b), "Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)" en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Anthropos*, Suplemento, nº 29.

— (1995), *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul.

Cabo Aseguinolaza, Fernando (1999), *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco/Libros.

Catelli, Nora (1991), *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen.

Cejador y Frauca, Julio, *Historia de la lengua y literaturas castellanas*, facsímil de la edición de 1935, Madrid, Gredos, 1975.

Chozas Ruiz-Belloso, D, (2005): "La mujer según el Álbum Íbero-Americano (1890-1891) de Concepción Gimeno de Flaquer", Madrid: *Espéculo*, UCM.

— <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/albumib.html>

"Clarín", Alas Leopoldo (1889), *A 0.50 poeta: epístola en versos malos con notas en prosa clara*, Madrid: Librería de Fernando Fé.

"Clarín", Alas Leopoldo (2006), *Cartas a un estudiante, I-IV, Las literatas III*, Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Fundación José Antonio de Castro.

Coello y Pacheco, Carlos (1878), *Cuentos inverosímiles*, Madrid-París: Biblioteca Perojo.

Costa, Joaquín (1898), *Colectivismo agrario en España*, Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales.

Cueto, Leopoldo Augusto de (1952), *Bosquejo Histórico-crítico de la Poesía Castellana*, Madrid: Atlas, BAE.

D

De Aguiar e Silva, Víctor Manuel (1984), *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, BRH, nº 13.

Dekker, Rudolf (2002), "Egodocuments in the study of history", Navarra: *Anuario de historia de la Universidad de Navarra*, 5.

De Répide, Pedro (1910), "El gran sainetero", *El Liberal*, 23-VI.

Palacio i Simó, Manuel del (1889), *Clarín entre dos platos*, Madrid: Librería de Fernando Fé.

Doménech, F. [ed.] (1890), *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos*, Doménech, Valencia.

Domínguez, R. J (1846-47), *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua española el más completo de los publicados hasta el día por Ramón Joaquín Domínguez*, Madrid: Bernat.

Dorfles, Gillo (1974), *Las oscilaciones del gusto: el arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*, Barcelona, Lumen.

[DRAE] *Diccionario de la lengua española* (2001), *Vigésima segunda edición*, Madrid, Espasa-Calpe.

Durán Jiménez-Rico, Isabel (1993), *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 1, Madrid, Edit. Complutense.

Durán López, Fernando (1997), *Catálogo Comentado de la Autobiografía Española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Ollero & Ramos Editores.

— (1999), *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, nº 4.

— (2004), "Nuevas adiciones al catálogo de la autobiografía española en los siglos XVIII y XIX (segunda serie)" en *Signa*, nº 13, Universidad de Cádiz.

E

Eco Umberto (1999), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.

El Liberal (Serie "Autores Cómicos" Perfiles), Madrid, 1894.

Ena Bordonada, A (1990), *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid, Castalia.

Estrañi y Grau, J., (1919), *Autobiografía Humorística*: Madrid, Librería de la viuda de Pueyo.

F

Fernández, James D (1992), *Apology to Apostrophe. Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*, Barcelona, Anthropos, nº 125.

Freire López, A.Mª (2001), *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, (CILH): Fundación Universitaria Española, Seminario Menéndez Pelayo, Madrid, núm. 26, pp. 305-336.

Freire López, A.Mª (2003), *La primera redacción, autógrafa e inédita, de los «Apuntes autobiográficos» de Emilia Pardo Bazán*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

G

Gaos, V (1969), *La Poética de Campoamor*, Madrid, Gredos.

García Tarancón, Asunción (1996), «*iMueran los clásicos!, imueran los románticos!, imuera todo!*». *Juan Martínez Villergas y la sátira del tema literario (1842-1846) I.N.B. Jaume I (Castellón): Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la S. L. E. S. XIX*: Barcelona, 24-26 de octubre de 1996 edición a cargo de Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles.

García de Diego, Vicente (1989), *Diccionario etimológico español e hispánico*, Espasa- Calpe, Madrid.

[GASPAR Y ROIG] (1853-1855), *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Diccionario enciclopédico de la lengua española*. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, editores, tt. I y II.

Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

— (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.

González Freire, J. M (2006), *Sinesio Delgado García (1859-1928), "MEMORIAS I"*, México, 18-21.

— www.bibliotecamiralles.org/escritores/d/Delga_Si.htm

González Freire, J. M (2007), *Sinesio en la prensa española e hispanoamérica*, México, Universidad de Colima, 3.

— www.bibliotecamiralles.org/documentos/SinePren.pdf

Gonzalo Cantó, V (1880), "La fuerza del sino", *Madrid cómico*, 12-IX, nº 37.

Gusdorf, Georges (1991), "Condiciones y límites de la autobiografía", Barcelona: Anthropos, *Suplementos Anthropos*, nº29.

H

Hamburger, Käte (1995), *La lógica de la literatura*, Madrid, Editorial Visor.

Hart Francis, Russell (1970), "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography" en *New Literary*, 1, nº. 3, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Herrero Cecilia, Juan (1993), "La escritura autobiográfica y el autorretrato lírico: aspectos autobiográficos del poema 'Retrato', de AM", Madrid, Visor, pp. 247-57.

J

Jauss, Hans R (1976), *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.

L

Loureiro, Ángel G. [coord.] (1991), *La autobiografía en la España contemporánea*, Barcelona, Anthropos, nº 125.

La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental (1991), Barcelona, Suplementos Anthropos, nº 29.

Lapesa, Rafael (1981), *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra.

Alejandro Larrubiera, (1898), *Los que estrenan. José López Silva. El Globo* 29-X.

Ledesma Pedraz, Manuela (1999), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, ed. Universidad de Jaén, Aula de literatura comparada, II Seminario, Escritura autobiográfica.

Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, París, Éditions du Seuil.

— (1983), "Le pacte autobiographique (bis)" en *Poétique*, nº56, 416-434.

— (1997), "Los inventarios de textos autobiográficos", Barcelona, PPU, Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos.

— (2002), *La faute à Rousseau* nº29, Dossier: Autobiographie et poésie, Édito: L'APA (Association Pour l'Autobiographie).

Leonardo Tobar (1993), "Una autobiografía y otros textos de Valera" en José Romera Castillo, Ana María Freire López y Antonio Lorente Medina [eds.], *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, t.II, Madrid, Editorial UNED, pp.721-722.

López García, Félix (2008), "Autobiografías festivas en verso en la literatura española (1848-1918?)", Madrid: *Espéculo*, Revista de estudios literarios, UCM.

— <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/autover.html>

— (2009), "De la entrada de la *vos autobiografía* en España y su aplicación al ámbito de la literatura (1854-1898)", Vigo: *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, Universidade de Vigo, Año 2009 / XII-II.

— (2010), "La crítica literaria y los diccionarios enciclopédicos frente a la incorporación del neologismo *autobiografía* en la Península: la reacción de los escritores ante el reto de incorporarlo como *epígrafe* de sus obras", Madrid: *Espéculo*, Revista de estudios literarios, UCM.

— <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/cridicc.html>

M

Machado, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 355, 1997.

María Liern, Rafael:

— http://www.enciclopedia.cat/fitxa_estr3_p.jsp?NDCHEC=0037239&BATE=Rafael%2520Maria%2520Liern%2520i%2520Cerach
— www.avl.gva.es/img/EdicionsPublicacions/.../GDLLOMBART.pdf

Marichal, Juan (1957), *La voluntad de estilo*, Barcelona, Seix Barral.

Martínez de Sousa, José (1995), *Diccionario de lexicografía práctica*, Barcelona: Vox.

Mehlman, Jeffrey (1974), *A Structural Study of Autobiography: Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*. Ithaca, Cornell U. Press.

Memoria (2003-2007), de la Unidad de Estudios Biográficos, nº 1-3, Universitat de Barcelona.

Menéndez y Pelayo (1964), M. *Discursos*, Madrid, Espasa-Calpe.

— (2003), *Historia de los heterodoxos españoles*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Merquior, J. G (1999), "Naturaleza de la lírica" en *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros, S.L.

Miró, A (1957), *Gonzalo Cantó. Su vida. Su teatro. Su poesía*. Alcoy, ed. Instituto Alcoyano de Cultura, 7.

N

Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1978.

P

Pagés, Aniceto de (1902-1932), *Gran Diccionario de la Lengua Castellana (de Autoridades)*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Palacio i Simó, Manuel del (1904), *Mi vida en prosa. Crónicas íntimas*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

Palacios Fernández, Emilio (2003), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.

Phillips Allen, W (1989), «Poetas del día» «El Liberal» (1908-1909), Anthropos Editorial del hombre, Barcelona, 1989.

Pardo Bazán, E (1886), *Los Pazos de Ulloa*, novela original: precedida de unos apuntes autobiográficos, Barcelona: Daniel Cortezo, 36.

— (1999), En *Los hermanos Zenganno Edmond de Goncourt; versión y estudio preliminar de la Condesa de Pardo Bazán*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (1999), Prólogo a *La esclavitud femenina*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (2004), "La novela novelesca", En *Nuevo Teatro Crítico* [año I, 6], Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Pérez Zúñiga, J (1911), *Historia cómica de España*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.

Pope, Randolph D (1974), *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Berna, Frankfurt, Meter Lang.

Puertas Moya, Francisco Ernesto (2003), *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerando como la autoficción de Ángel Ganivet*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Pulido Mendoza, Manuel (2009), *Plutarco de moda: la biografía moderna en España, 1900-1950*, Mérida: Editora Regional de Extremadura: Universidad de Extremadura.

Q

Quevedo, Francisco de (1990), *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta.

LEGADO CROSBY, Textos literarios de Quevedo y de otros autores. *Hace Quevedo su propio retrato: «Dicen que yo soy Quevedo»*. *Agudezas*, Buenos Aires: Vicente Matera, [s.a.]

Quevedo, Francisco de (1998), *Versos de burlas*, Madrid, Grijalbo Mondadori.

— (1876), *Juguetes y travesuras de ingenio de Francisco de Quevedo Villegas*: Barcelona, Editorial de José Codina.

Quilis Merín, Mercedes (2006), *El modelo de Fraseología Académica en el Diccionario Nacional (1846-1847) de Ramón Joaquín Domínguez*, Valencia: Universidad de Valencia.

R

Ramoneda, Arturo (1991), *Rubén Darío Esencial*, Madrid, Taurus.

RAE [Real Academia Española], (2001) *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <http://www.rae.es>, Francisco (1970), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.

Romera Castillo y otros [eds] (1993), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid, UNED, 1-3 de julio, 1992*, Madrid, Visor Libros. Incluye de José Romera Castillo: "Hacia un repertorio bibliográfico de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)".

Romera Castillo, Ana María Freire López y Antonio Lorente Medina [eds.] (1993), *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, t.II, Madrid, Editorial Uned.

Romero Tobar, Leonardo (1993), *Una autobiografía y otros textos de Valera*, Universidad de Zaragoza.

— http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361686444571402089802/p0000001.htm#I_8

Rubio Cremades, Enrique (2003), *Biografía de Juan Valera*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Ruiz Aguilera, Ventura (1874), *Obras Completas. Libro de las sátiras*: Madrid, Imprenta Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y C^a, Sucesores de Rivadeneyra.

Ruiz Contreras, L (1899), «Mis jesuitas (I Recuerdos infantiles)», *La Correspondencia de España*: Madrid, 27-04.

S

San Martín i Aguirre, Josep Francesc:

— http://www.iifv.ua.es/sainet/consultes/dades_autor.asp?pIdAutor=678

— http://www.enciclopedia.cat/fitxa_estr3_p.jsp?NDCHEC=0058777&BATE=Josep%2520Sanmart%25EDn%2520i%2520Aguirre

Sánchez García, Remedios (2006), *La poesía valeresca de juventud: una aproximación a la etapa de Granada*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12259412220163728543435/p0000001.htm#I_0_

Sawa Martínez, Alejandro (1977), *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Alhambra.

Shaw, D. L (1976), *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Madrid, Ariel.

Soldevilla, F., (1903), *El Día*, 29-V.

Sotelo Vázquez, M (1990), *Los Pazos de Ulloa de Emilia Pardo Bazán ante la crítica literaria de su tiempo*, en Anuari de Filología, XIII, F, I, pp.65-87.

T

Taine, H (1956), *Historia de la literatura inglesa*, Madrid: La España Moderna.

Thatcher Gies, David (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, Gran Bretaña, Cambridge University Press.

Tomás Salvany, Juan:

— http://www.enciclopedia.cat/fitxa_estr3_p.jsp?NDCHEC=0066373&BATE=Joan%2520Tom%25E0s%2520i%2520Salvany

Torres Villarroel, Diego de (1894), *Vida*, Madrid, Cátedra.

—, Diego de (1990), *Vida*, Madrid, Castalia.

Tortosa, Virgilio (2001), *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante: Universidad de Alicante.

U

Unamuno y Jugo, Miguel de, *El caballero de la triste figura: ¡Adentro!*, 1980: Madrid, Espasa-Calpe.

V

Valera y Alcalá Galiano, Juan (1993), *Autobiografía en aleluyas*, (manuscrito de la biblioteca particular de doña Beatriz Valera Muguero), en Romero Tobar, Leonardo, *Una autobiografía y otros textos de Valera*, Universidad de Zaragoza.

— http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361686444571402089802/p0000001.htm#I_8_

Valera, J (2003), *Del romanticismo en España y de Espronceda*, *Revista dos mundos*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (1946), *Epistolario de Valera y Menéndez y Pelayo*, Madrid: Espasa-Calpe.

— (2004), *Correspondencia, volumen II. Años 1862-1875*, ed. Leonardo Romero Tobar (dir.), María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo, Madrid, Ed. Castalia, (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).

Valls García, Carlos (2007), *Ficciones: Vida y obra de Gonzalo Cantó Vilaplana*, Alcoy, Marfil.

Vázquez Diéguez, Ignacio (2006), *Lexicografía bilingüe hispano-lusa: Mascarenhas Valdez*, Barcelona: Universidad de Barcelona, ISBN: 978-84-691-1581-7.

Vercier, B (1982), *La litterature en France depuis 1968*, París, Bordás.

Vidanes Díez, Julio (2003), *El teatro breve de Tomás Luceño: estudio y edición*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

— <http://www.ucm.es/eprints/5581/01/t26695.pdf>

Villanueva Astengo, J. L (1825), *Vida literaria del D. Joaquín Lorenzo Villanueva, o Memoria de sus escritos y de sus opiniones eclesiásticas y políticas, y de algunos sucesos notables de su tiempo, con un apéndice de documentos relativos al Concilio de Trento. Escrita por él mismo*, Londres: Imprenta de A. Masintosh.

Villergas Martinez, Juan (1846), *Los siete mil pecados capitales*, Madrid, Tip. de P. Madoz y L. Sagasti.

Vital Aza, (1901), *Plutarquillo*, Madrid, Imprenta de A. Pérez y Ca.

W

Weintraub, KJ (1993), *La formación de la individualidad. Autobiografía e historia*, Madrid, Megazul.

Z

Zorrilla, José (1885), *Discurso en el acto de su recepción en la Academia Española*, Madrid, Manuel Tello.

—, *Recuerdos de tiempo viejo*, México, Porrúa, nº 681, 1998.

Consultas electrónicas

<http://www.bibliotecamiralles.org>

<http://www.cervantesvirtual.com>

<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia>

<http://www.ciberniz.com>

<http://www.geocities.ws/mizarzuela>

<http://hemerotecadigital.bne.es>

Publicaciones periódicas

ABC (Madrid): 31/I/1929.

Actualidades (Madrid): 11-XII-1902; 23-XII.1902; 04-XII-1902.

Alma Española (Madrid): 22-XI- 1903; 13-XII-1903; 20-XII-1903; 27-XII-1903; 3-I-1904; 10-I-1904; 24-I-1904; 31-I-1904; 6 -III-1904.

Barcelona Cómica, 01-IX-1894.

Blanco y Negro (Madrid): 1898.

Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos (Barcelona): 1996, 1997, 1998, 1999, 2000-2001, Anna Caballé (ed.), Publicacions de la Universitat de Barcelona.

Boletín de loterías y de toros (Madrid): 4-IV-1881.

El Álbum Íbero Americano (Madrid): 14-VI-1909; 30-VII-1909.

El Clamor Público (Madrid): 19-I-1849; 26-XI-1848.

Diario de Madrid: 12-X-1845.

La Época (Madrid): 31-V-1885; 30-X-1886.

La Esfera (Madrid): 30-VIII-1919.

La Ilustración (Madrid): 31-III-1849; 25-I-1881; 8-VI-1885.

La Ilustración (Barcelona): 24-VII-1881.

La Ilustración Española y Americana (Madrid): 30-XI-1884; 8-VI-1885; 15-I-1896; 8-II-1900; 22-IV-1915; 24-IV-1915.

Diario oficial de avisos de Madrid: 5-V-1848; 14-VIII-1879.

El Día (Madrid): 30-III-1884; 07-VI-1887; 22-VII-1902; 29-V-1903.

El Álbum Íbero Americano (Madrid): 30-III-1894; 07-IV-1894; 30-IV-1894; 22-VI-1894; 30-VI-1894.

El Heraldo de Madrid: 05-V-1911; 08-VIII-1915.

El Imparcial (Madrid): 21-X-1910; 30-IV-1916.

El Globo (Madrid): 26-III-1881; 29-V-1881; 29-X-1898.

El Liberal (Madrid): 29-V-1881; 1-VI-1885 ; 03-III-1894; 02-III-1894; 5-III-1894; 6-III-1894; 7-III-1894; 08-III-1894; 9-III-1894; 10-III-1894; 11-III-1894; 13-III-1894; 14-III-1894; 15-III-1894; 16-III-1894; 17-III-1894; 18-III-1894; 19-III-1894; 12-III-1894; 21-III-1894; 24-III-1894; 25-III-1894; 26-III-1894; 27-III-1894; 29-III-1894 ; 16-IV-1894.; 23-VI-1894.; 29-III-1894; 31-III, 1894; 02-IV, 1894; 3-IV, 1894; 04-IV, 1894; 05-IV-1894; 12-XI-1895; 9-X-1903; 22-II-1908; 23-VI-1910; 06-V-1911.

El Mundo Naval Ilustrado (Madrid): 15-11-1897.

El Observador (Madrid): 05-IV-1848.

El País (Madrid): 06-V-1911; 24-III-1916.

La Correspondencia de España (Madrid): 1-IX-1878; 16-IX-1878; 27-IV-1899; 28-IX-1885; 09-VIII-1915.

La Correspondencia Militar (Madrid): 16-III-1928.

La discusión (Madrid): 22-I-1882.

La Iberia (Madrid) 26-XI-1878; 03-XII-1878.

La Voz de Madrid, 2-VI-1934.

Memoria (Barcelona): 2003, 2005, 2007, Anna Caballé (ed.), Publicacions de la Universitat de Barcelona.

La Lectura (Madrid): 1904, Año IV, enero, t1.

Madrid Cómico: 12-IX-1880; 16-VII-1881; 05-XI-1892.

Revista Nueva (Madrid), 1899.

La Risa (Madrid), 1844.

Vida Literaria (Madrid): 11-II-1899; 25-III -1899; 13-IV-1899; 20-IV-1899; 27-IV-1899; 4-V-1899; 1-VI-1899; 22-VI-1899; 29-VI-1899.