

CICLO DE CONFERENCIAS  
**CARMEN DE BURGOS, *COLOMBINE* (1867-1932)**  
**EN EL PERIODISMO Y LA LITERATURA**

**12 al 16 de Abril de 2010**  
Salón de Grados de la Facultad de Ciencias de la Información (UCM)  
Clausura: Salón de actos del Museo del Romanticismo



Facultad de Ciencias de la Información (Universidad Complutense)  
**Seminario Pilar Palomo (Departamento de Filología Española III)**  
Revista *Arbor* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)  
Instituto de la Mujer (Ministerio de Igualdad)  
Asociación de la Prensa de Madrid  
Museo del Romanticismo



Facultad de Ciencias  
de la Información



Instituto de la Mujer

**CARMEN DE BURGOS, COLOMBINE (1867-1932)  
EN EL PERIODISMO Y LA LITERATURA**

**ÍNDICE**

- El periodismo en el primer tercio del siglo XX .....	1
- Carmen de Burgos y El divorcio en España .....	19
- Hasta que la ley de divorcio nos separe .....	24
- Carmen de Burgos y las colecciones de novela corta .....	33
- Carmen de Burgos y Nápoles .....	44
- Denuncio, humor y pasión en la narrativa de Colombine ....	53
- La crítica de arte en Colombine. El concepto de belleza .....	74
- Carmen de Burgos, traductora .....	91
- Hablando con los descendientes de Carmen de Burgos .....	116
- Colombine, biógrafa de Larra .....	141

## El periodismo en el primer tercio del siglo XX

Alejandro Pizarroso Quintero

Dpto. Historia de la Comunicación Social  
Facultad de Ciencias de la Información  
Universidad Complutense de Madrid  
Avda. Complutense, s/n  
28040, Madrid  
apizarroso@ccinf.ucm.es

Quiero que mis primeras palabras estén dedicadas a Carmen de Burgos que es quien nos congrega aquí hoy. Poco me voy a atrever a decir sobre ella. Voces más doctas lo han hecho y lo harán en estas jornadas. Y nada puedo añadir a la magnífica obra que sobre la escritora y periodista ha publicado Concepción Núñez Rey quien, junto con la profesora Palomo, coordina estas jornadas. A ambas mi agradecimiento por todo ello y por darme la oportunidad de compartir con vds. el interés por esta autora que merece ser rescatada de un olvido con el que la cultura española desdeña muchas veces algunos de sus mayores valores.

Como periodista colaboró en el recién nacido semanario *ABC*, también trabajó en el *Diario Universal* del que fue su primera redactora y en el *Heraldo de Madrid*, entre otras muchas colaboraciones. Fue una de las primeras mujeres corresponsales de guerra en nuestro país informando de la guerra de Marruecos en 1909. Pero no pretendemos ahora glosar su figura sino trazar brevemente un panorama del periodismo español en los años de la actividad de Carmen de Burgos. Nos referiremos fundamentalmente a la prensa escrita entre 1898 y 1931-32.

El siglo XIX es considerado el gran siglo de la prensa escrita. Este aserto es válido también para España. Los breves periodos de libertad de prensa son precedidos y sucedidos por largos periodos oscuros. Cuando en Inglaterra ya se puede hablar de una prensa industrial a finales del siglo XVIII, en España no podemos hacerlo hasta mediados del siglo XIX con la aparición del *Semanario Pintoresco*, *Las Novedades* y, sobre todo, *La Correspondencia de España*. Después de las convulsiones del Sexenio Revolucionario,

la Restauración va a abrir un largo periodo de estabilidad política y libertad de expresión, sobre todo con la Ley de 1883, y ese periodo del último cuarto de siglo tradicionalmente considerado como la "edad de oro" de la prensa, también lo es para España, al menos para la España urbana, es decir, Madrid, Barcelona y poco más.

La peculiaridad -si es que se puede hablar de ella- del caso español, con respecto a la situación general europea en cuanto al desarrollo de la información, podemos cifrarla en una palabra que arrastramos hasta nuestros días: atraso.

Pero el siglo XX nos vuelve a jugar malas pasadas. España no está presente por suerte o por desgracia en los grandes acontecimientos del siglo. Se viven, eso sí, peculiar e intensamente y, en todo caso, a destiempo. Al margen de las dos guerras mundiales, tenemos que escenificar en casa un ensayo general de la segunda, y mientras toda Europa occidental se reconstruye con regímenes democráticos después de la Segunda Guerra Mundial, España vive uno de los periodos más abyectos de su historia, la dictadura del general Franco.

Para la prensa, sigue vigente el marco legal establecido por la Constitución de 1876 y la Ley de Prensa de 1883. Este sistema, esencialmente liberal, iba a sufrir no despreciables restricciones tanto con la Dictadura como antes de ella, para desaparecer luego con el nuevo régimen republicano. El siglo comienza con la ley de Jurisdicciones de 23 de marzo de 1906, por la que quedaban sometidos a los tribunales militares los delitos contra la patria y el ejército, que estará vigente hasta la República y que desde su promulgación provocó una oleada de protestas en el mismo Parlamento y en la prensa.

En todo este periodo conviven en la prensa española características heredadas del siglo XIX con nuevos planteamientos más acordes con el siglo XX. La prensa de información basada en empresas con serios planteamientos de financiación, que ya había empezado a desarrollarse en la segunda mitad del siglo anterior, coexiste con una prensa política, no ya de partido, sino de fracciones o de hombres, sin viabilidad económica, que todavía es predominante en cuanto al número de cabeceras a principios de siglo.

Poco a poco la situación se invertirá. Así, si en 1913, dentro de las 1.980 cabeceras de todo tipo que se publicaban, podemos considerar a 156 de ellas como

periódicos de información frente a 586 periódicos políticos; en 1920 las cifras se acercarán sensiblemente (339 periódicos políticos frente a 283 de información). Para llegar en 1927 a 327 periódicos de información frente a 210 políticos.

La profesión de periodista estaba todavía más en el siglo XIX que en el XX. En 1895 y 1899 se habían intentado crear sindicatos de periodistas y en 1895 Miguel Moya creará en Madrid la "Asociación de la prensa" con fines que no iban más allá de la beneficencia. En 1919 se constituyó el Sindicato Español de Periodistas adherido a la UGT y presidido por Ezequiel Eudériz, redactor de *El Liberal*. Durante la Dictadura existió un proyecto de Estatuto de Prensa de inspiración mussoliniana que preveía incluso crear escuelas de periodismo en las facultades de Filosofía de Madrid, Barcelona y Sevilla, pero que no llegó a presentarse a la Asamblea Nacional, pues antes cayó el régimen. Sí funcionaron, en cambio, los Comités Paritarios de Prensa que ciertamente consiguieron mejorar en algo las condiciones de trabajo, contratos, salarios, vacaciones, etc. de los periodistas. Ángel Herrera Oria, director del diario católico-conservador *El Debate*, fundaría en 1924 la "Escuela de Periodismo de la Iglesia".

A pesar de que el gran número de publicaciones puede darnos la idea de un gran auge de la prensa en este primer tercio del siglo, lo cierto es que predominaban las pequeñas empresas. Muchas de estas publicaciones tenían muy corta vida. Además, el analfabetismo restringía mucho el público potencial. En los tres primeros lustros del siglo se pasó en España de 1.347 periódicos en 1900 a 1.980 periódicos en 1913 (es decir, de un periódico por cada 15.106 habitantes, a uno por cada 10.076; cifras que en Madrid se reducían a uno por 1.914 hab. y en Barcelona a uno por 3.535 hab.).

Si consideramos el periodo 1914-1931, las cifras siguen mostrando un aumento del número de publicaciones hasta 1920 (2.289 periódicos) que, en cambio, baja en 1927 (2.210; un periódico por cada 10.176 hab.). Esto último se debe quizá a la Dictadura, aunque también podemos empezar a hablar de concentración de empresas. En 1927 los diarios representaban un 12,67% de las publicaciones entre las que predominaban las mensuales, mientras que en 1913 los diarios eran un 16% y predominaban los semanarios. Desvois calcula entonces una tirada media para los diarios de 4.800 ejemplares lo que teniendo en cuenta las altas tiradas de algunos diarios de Madrid daría para la mayoría de las publicaciones diarias cifras ínfimas.

En torno a 1920 la mayoría de los grandes diarios no habían aumentado su número de páginas, que en general eran ocho, lo que les daba espacio suficiente para una presencia cada vez mayor de la publicidad. Ésta era, cada vez más, uno de sus recursos financieros más importantes. De 1913 a 1920 se producen también importantes progresos en los recursos materiales: de 36 rotativas y 15 linotipias en 1913 se pasa en 1930 a 31 y 213, respectivamente. En 1930, 565 publicaciones disponían de imprenta propia mientras que en 1913 sólo eran 270.

De etapas anteriores sobrevivieron todavía grandes empresas periodísticas que pronto iban a tener que competir con nuevas cabeceras. Así, *La Correspondencia de España*, que indudablemente era la primera empresa periodística digna de ese nombre que había existido en España, había ya perdido la primacía frente a *El Imparcial* y, para frenar su decadencia, fue nombrado director Leopoldo Romeo que no pudo cumplir su objetivo de recuperarlo. Aún así se mantuvo languideciendo hasta 1925 en que desapareció.

*El Imparcial* había superado a *La Corres* y estaba en su apogeo a principios de siglo. Pero la independencia que le había dado su prestigio desapareció a ojos del público cuando su director Rafael Gasset -hijo del fundador- fue nombrado ministro de Fomento por Francisco Silvela en abril de 1900. Tenía entonces una tirada de 130.000 ejemplares que bajó a 80.000 en 1906. Después de la experiencia del llamado "trust de los periódicos", estuvo a punto de ser controlado por Urgoiti, operación que fracasó, dando lugar a una verdadera escisión de la que surgiría *El Sol*. *El Imparcial*, en franca decadencia, se mantuvo como una caricatura de sí mismo hasta 1933.

*El Liberal*, moderadamente republicano y anticlerical, se hizo pronto un diario verdaderamente popular, acérrimo defensor de la libertad de prensa y modelo de equilibrio entre la seriedad informativa y la amenidad. Su éxito le permitió fundar en 1901 en Barcelona, Sevilla y Bilbao tres periódicos de su mismo nombre. Compró, además, *Las Provincias de Levante* de Murcia que en 1902 pasó también a llamarse *El Liberal*. Formó parte del "trust" y tuvo, claro es, una postura aliadófila durante la Gran Guerra. En diciembre de 1919, a raíz de la huelga de periodistas, se separaron de *El Liberal* un grupo de redactores para fundar *La Libertad*. Este golpe contribuyó también a la crisis del "trust". Por sus posturas radicales sufrió también la hostilidad de la Dictadura.

El vespertino *Heraldo de Madrid* pasó, con el nuevo siglo, a manos de José Canalejas y lo dirigió José Francos Rodríguez hasta que en 1906 fue comprado por la Sociedad Editorial de España (el "trust"). Muy popular, verdadero "gorro de dormir" de los madrileños, mantuvo siempre posturas progresistas y por ello tuvo muchas dificultades durante la Dictadura. Su último número se publicó el lunes 27 de marzo de 1939, víspera de la ocupación de Madrid.

Mencionamos, por último, el único que sobrevive en nuestros días: *La Vanguardia* de Barcelona. En 1887 lo compró Carles Godó Pie y desde 1888 se convirtió en diario de información independiente aunque siempre próximo al Partido Liberal. Pero esta situación cambió cuando, a la muerte de Carles Godó, fue sucedido en 1897 por su hijo Ramón Godó Lallana (amigo de Maura) que inclinó el diario hacia el conservadurismo.

A estas grandes empresas periodísticas cuyo origen estaba en el siglo anterior vinieron a sumarse otras nuevas que iban a jugar un papel trascendente en la prensa española del siglo XX.

La primera de ellas, al menos cronológicamente, será "Prensa Española" editora del semanario *Blanco y Negro* y del diario *ABC*. *Blanco y Negro* había nacido en 1891 fundado por Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio. La operación que dio a luz el diario *ABC* no estuvo exenta de dificultades. La nueva publicación, a falta de rotativa, y en las máquinas planas de *Blanco y Negro*, sólo pudo nacer como semanario el 1 de enero de 1903, más ligero, barato y popular que su hermano mayor. Del 1 de junio de 1903 a marzo de 1904 fue bisemanal, de marzo a diciembre de 1904 volvió a ser semanario. Desapareció entonces hasta el 1 de junio de 1905 en que pudo salir definitivamente como diario. Nació *ABC* con ambiciosas pretensiones. Su éxito de tirada fue grande (50.000 ej. al cabo de un mes) pero sus pérdidas también lo eran. En efecto, la abundancia de información gráfica, la excelente plantilla de redactores muy bien pagados y otros dispendios elevaban su presupuesto mensual en 1906 a 150.000 pesetas, cifra enormemente alta para la época. Pero pronto pudo obtener beneficios. Sin vinculación a ningún partido, su postura en todo momento fue -y es- inequívocamente conservadora y monárquica.

El 1 de octubre de 1910, fundado por Guillermo de Rivas, iba a surgir *El Debate* con el subtítulo de *Diario de la mañana, católico e independiente*. Su primer director iba a ser el religioso Basilio Álvarez. En 1911, Rivas hubo de cedérselo a Santiago Mataix, propietario de *El Mundo* con quien había contraído fuertes deudas. No mejoró su escaso éxito y Mataix acabó vendiéndoselo a Ángel Herrera Oria en noviembre de 1911 quien lo dirigiría desde entonces hasta febrero de 1933. Su éxito no fue entonces inmediato. Distintas dificultades financieras llevarían a uno de los socios iniciales de Herrera -el diario católico *La Gaceta del Norte*, de Bilbao- a ceder su participación a otro de los socios, la Asociación Católica Nacional de Propagandistas. Con nuevos socios capitalistas se fundó en 1913 la Editorial Católica que, desde entonces, se encargó de la edición del diario.

*El Debate* se sometía a la censura eclesiástica y mantuvo siempre una posición ultraconservadora. Ángel Herrera se rodeó de un gran equipo de periodistas. Durante la Gran Guerra el diario fue abiertamente germanófilo y los artículos de "Armando Guerra" (el comandante de Estado Mayor, Francisco Martín Llorente), atinado comentarista militar, hicieron pasar rápidamente su tirada de 8.000 ejemplares a 50.000 en 1916. En vísperas de la República su tirada casi alcanzaba los 80.000 ejemplares.

Hasta el advenimiento de la República aparecerán todavía otros grandes diarios: *La Libertad* (1919), *Informaciones* (1922) y *La Nación* (1925) este último, órgano oficioso de Primo de Rivera; además del excelente *El Sol* (1917).

Acabamos de ver cómo la empresa de *El Liberal* se había extendido a diversas provincias. En 1906, Miguel Moya y Antonio Sacristán quisieron ir más lejos y se asociaron con los Gasset de *El Imparcial* para dar paso a la Sociedad Editorial de España que desde sus orígenes iba a ser popularmente conocida como el "trust de los periódicos". El primer Comité Ejecutivo de la sociedad estaba presidido por Miguel Moya con José Ortega Munilla (vicepresidente), José Gasset y Chinchilla (secretario) y Antonio Sacristán (inspector gerente). El capital estaba inicialmente dividido en 4500 acciones de 1000 ptas., de las cuales 2100 eran de los Gasset y 2500 de la sociedad de *El Liberal*.

*El Imparcial* buscaba en esta asociación remedio a su crisis de decadencia, pero lo cierto es que el asociarse dos diarios de la mañana, competidores en tantos terrenos, podía



parecer "contra natura". Hubo también negociaciones con el viejo *La Correspondencia de España* y con el nuevo *ABC*, pero no llegaron a buen término. La operación iba a completarse con la compra de el *Heraldo de Madrid* por un millón y medio de pesetas, que pagaron al contado a Canalejas gracias a un préstamo de un industrial murciano, José Maestro, que devolvieron, gracias a los beneficios, a los pocos meses. Así, con *El Liberal* y su cadena, *El Imparcial* y el *Heraldo de Madrid* nació el "trust". Cada periódico siguió manteniendo su propia personalidad, *El Imparcial* era liberal dinástico, *El Liberal*, republicano y progresista, el *Heraldo*, progresista y muy popular, pero el "trust" acumulaba suficiente poder para ser interlocutor a tener en cuenta en muchos terrenos. Precisamente esa fuerza, que a los lectores daba la impresión de un monopolio, agravó aún más la crisis del *El Imparcial* que lastró el éxito económico de la operación.

Francos Rodríguez, que, en principio, había desaconsejado a Canalejas la venta de el *Heraldo*, una vez que se consumó ésta, aceptó sin vacilación continuar dirigiéndolo. Así pues, el nacimiento de la sociedad editorial no llevó a ningún cambio en la dirección de los periódicos que la integraban.

El "trust" amplió su red provincial con la adquisición de *El Defensor* de Granada en 1907 y *El Noroeste* de Gijón en enero de 1908. Controlaba, pues, nada menos que nueve diarios, cuatro de ellos en Madrid.

La primera demostración de fuerza del "trust" fue a causa del precio del papel. La Papelera Española, fundada en 1901, estaba presidida en 1906 por Nicolás María de Urgoiti. Con claros objetivos monopolistas había hecho descender el precio del papel en un 20%. El recién constituido "trust" exigió nuevas reducciones. El Gobierno, del que formaba parte Rafael Gasset, iba a proponer a las Cortes un arancel proteccionista para el papel. *El Imparcial* inició una campaña contra éste y contra el monopolismo de La Papelera. Urgoiti replicó desde el *ABC*. Finalmente el arancel no se aprobó y el precio del papel de prensa bajó. El "trust" se había impuesto.

El contrato fundacional de la Sociedad Editorial de España tenía una duración prevista de diez años, y la vida del "trust" no iba a prolongarse más allá. Desde el comienzo había despertado numerosos recelos. *La Correspondencia de España* comenzó

a incluir en su cabecera un entrefilete que rezaba: "Este periódico no pertenece al 'trust'". En ello sería imitada por muchos otros. *El Imparcial* sería el más dañado como periódico en la aventura y el primero que saldría de la sociedad. La familia Gasset (con la Sociedad de *El Imparcial*) recuperaría el control del periódico en marzo de 1936, en cuya cabecera aparecería, desde el mes siguiente, la misma frase de *La Correspondencia*.

La Sociedad Editorial de España subsistirá con los restantes diarios -además de *La Moda Práctica*- hasta 1922. Desde el fallecimiento de Miguel Moya en 1920 entró en una acelerada crisis económica. Se harían con ella sus acreedores, Manuel y Juan Busquets. Pasa entonces a denominarse Sociedad Editora Universal.

Nicolás María de Urgoiti era consciente de que a su imperio industrial le hacía falta contar al menos con un periódico que defendiera sus intereses. Había pretendido comprar *ABC* sin conseguirlo y pensaba también fundar un nuevo diario. Cuando *El Imparcial* se separó del "trust", fue el mismo Rafael Gasset quien buscó su apoyo financiero para renovar el periódico. Se llegó a un acuerdo y hubo un contrato privado. Cuando Urgoiti comenzó a intervenir directamente, sobrevino la ruptura y no hubo escritura pública. Urgoiti denunció a los Gasset e intentó represalias económicas, pero todo fue inútil.

El mismo grupo que había intentado controlar *El Imparcial* creó el 16 de noviembre de 1917 la Sociedad *El Sol*. Tras dos meses de preparativos y con grandes inversiones, el 1 de diciembre de 1917 iba a salir a la calle *El Sol*, el periódico cuya calidad iba a estar por encima de todo lo hecho hasta entonces en España.

Eran 12 páginas en gran formato donde no cabían ni la información taurina ni la lotería. Tenía abundante información local, de provincias y del extranjero. Desde enero de 1918 publicaba suplementos semanales dedicados los domingos a la agricultura y la ganadería; los lunes, a la pedagogía y la instrucción pública; los martes, a la biología y la medicina; los miércoles, a las ciencias sociales y económicas; los jueves, a la historia y la geografía; los viernes, a la ingeniería y arquitectura, y los sábados, al derecho y a la legislación.

Costaba el doble que los demás periódicos, una perra gorda, y buscaba un público de intelectuales y de lo más liberal y abierto de la burguesía. Su director fue Félix Lorenzo, y José Ortega y Gasset escribía en él casi diariamente. Contaba con el excelente dibujante Luis Bagaría. La lista de las grandes firmas que llenaron sus páginas serían una representación de lo mejor de la intelectualidad española de la época: Mariano de Cavia, Corpus Barga (corresponsal en París), Julio Álvarez del Vayo (corresponsal en Ginebra), Salvador de Madariaga, Julio Camba, Federico de Onís (corresponsal en Nueva York), etc.

En 1920, Urgoiti, para equilibrar el presupuesto deficitario de *El Sol*, lanzó un diario de la noche: *La Voz*. Sus posiciones eran análogas a las de su hermano mayor pero expuestas de manera más amena y sencilla. Fue un buen periódico popular en el que colaborarían firmas que también lo harían en *El Sol*. Enrique Fajardo ("Fabián Vidal") fue su director y Manuel Bueno su redactor jefe.

*El Sol* mantuvo inicialmente frente a la Dictadura una postura de benevolente expectativa, que fue luego de crítica y oposición. Cuando cayó ésta adoptó una postura decididamente republicana. Es famoso el artículo de Ortega y Gasset, "El error Berenger" que concluía con la lapidaria frase: "Delenda est Monarchia". Desde Palacio llegaron amenazas a La Papelera de represalias económicas. Urgoiti había cedido a ésta -para satisfacer deudas- un paquete de acciones de *El Sol* por lo que en su Consejo de Administración habían entrado hombres como Arteche, Arosti y Rodríguez Acosta. En marzo de 1931 el diario cayó en manos de un grupo de monárquicos donde figuraban los condes de Gamazo y Barbate, José Félix de Lequerica y otros. Con *El Sol* Urgoiti perdió también *La Voz*.

Félix Lorenzo, Ortega y Gasset y la mayoría de los hombres de *El Sol* siguieron a Urgoiti que fundó en abril de 1931 la editorial Fulmen. Tres días después del último número de *El Sol* de Urgoiti y Ortega, salía a la calle el trisemanal *Crisol*, el sábado 4 de abril de 1931, que se convertiría en el diario *Luz* (con el subtítulo de *Diario de la República*) el 7 de enero de 1932. Pero no acabaron ahí las dificultades de Urgoiti, que terminaría vendiendo *Luz* en septiembre de 1932 a Luis Miquel quien ya se había hecho con *El Sol* y *La Voz*. Félix Lorenzo que había dirigido *Crisol* y *Luz* cedió su puesto a Luis Bello.

Otros dos importantes diarios iban a surgir antes de la Dictadura: *La Libertad e Informaciones*. *La Libertad* había surgido el 13 de diciembre de 1919, a partir de un grupo de redactores separados de *El Liberal*. La nueva sociedad editora la formaban Eduardo Ortega y Gasset, Luis de Oteiza, Antonio de Lezama, Luis Zulueta y Antonio Zozaya, inicialmente, aunque éste último muy bien pudo haber sido el hombre de paja de Santiago Alba, Juan March y Horacio Echevarrieta. *El Liberal* le puso pleito por la cabecera que hubo de modificarse temporalmente en *El Popular*. Con una tirada que llegó a los 90.000 ejemplares, defendía una política de reformismo burgués moderado en línea con Santiago Alba. Era un gran diario de información con numerosas secciones, dirigido por Joaquín Aznar y con Antonio Lezama como subdirector.

En 1922, Rafael Barón y Martínez Agulló fundaron con un capital de 100.000 pesetas *Informaciones* con clara inclinación derechista. Fue su primer director Leopoldo Romeo (que dejó para ello la dirección de *La Corres*, ya agonizante). Más tarde sería adquirido por Juan March y mantendría una posición antirrepublicana.

Durante la Gran Guerra, la avidez de información, estimulada por los acontecimientos bélicos, favoreció inicialmente a toda la prensa. Todos los diarios políticos aumentaron sus tiradas y se alinearon unos con la Entente y otros con los Imperios centrales. Eran germanófilos: *ABC*, *La Acción*, *El Correo Español*, *El Debate*, *El Día*, *El Mundo*, *El Parlamentario*, *El Siglo Futuro* y *La Tribuna*. Eran aliadófilos: *La Correspondencia de España*, *España Libre*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Mañana*, *El País*, *El Radical* y *El Socialista*.

Las embajadas de los países beligerantes, sobre todo la alemana, fueron generosas con los periodistas para favorecer el desarrollo de una opinión pública en España favorable a sus intereses (sobre todo la no entrada en guerra en el bando contrario).

De todos modos, los beneficios obtenidos del aumento de las tiradas no compensaban el aumento de los costes. El papel, al desaparecer prácticamente las importaciones, casi duplicó su precio (un 80% de aumento entre 1913 y 1916) en un mercado dominado por la Papelera Española de Urgoiti. El gobierno intentó paliar la situación con la concesión de anticipos reintegrables a las empresas periodísticas para sus

compras de papel (ley de 29 de julio de 1918) a lo que algunos periódicos no se acogieron, como *El Socialista* (que se endeudó), *La Vanguardia* (que tenía una fábrica de papel propia), o *El Sol* (que también se endeudó con La Papelera). El resultado final fue el aumento del precio de los diarios ya acabada la guerra.

En 1915, Nicolás María de Urgoiti afirmaba en una conferencia que en España había 300 diarios de los que sólo un centenar superaba los 2.500 ejemplares, con una tirada total de 1.200.000 ejemplares (500.000 en Madrid, 200.000 en Barcelona y 500.000 en el resto de España). De todos modos, no existían medios para controlar las tiradas y la tensión entre los gastos producidos por el aumento de circulación y los ingresos por la publicidad creaban no pocas dificultades a los periódicos.

Cuando Primo de Rivera tomó el poder, una de sus primeras medidas fue la de establecer la censura previa, aunque la Constitución de 1876, que la prohibía expresamente, continuaba en vigor. De todos modos, la mayoría de los periódicos adoptaron una actitud expectante sin enfrentarse con la nueva situación. Es cierto también, por otra parte, que en sus primeros momentos el nuevo régimen no tiene un perfil definido y parece orientarse hacia una renovación del sistema parlamentario; todavía no había adquirido el sesgo fascista de sus últimos años.

El mismo dictador va a hacer frecuentes incursiones en la prensa sin el menor sentido del ridículo. En 1925 impulsará el nacimiento de un órgano oficioso: *La Nación*. Para ello se fundará "Editorial La Nación S.A.". La tirada del periódico no superó la de los grandes diarios pero alcanzó los 55.000 ejemplares. Sobrevivirá al régimen como órgano de la extrema derecha durante la República. En sus páginas se dio un caso famoso: en 1929 publicó un soneto en alabanza al Dictador que había sido remitido conteniendo un acróstico que rezaba: "Primo es borracho".

Los periódicos de información, sobre todo los de talante más liberal, se distanciaron rápidamente del régimen y sufrieron por ello numerosas multas y suspensiones. Podemos hablar, pues, de una prensa de oposición que circulaba legalmente: *El Sol* y su vespertino *La Voz*, también el *Heraldo de Madrid* y *La Libertad*, además de algunos otros periódicos de provincias, no claudicaron ante la Dictadura lo que les trajo enormes dificultades.

Contaba el régimen con el apoyo de la prensa más conservadora, con *El Debate* y el *ABC*, además, por supuesto, de *La Nación*. También le apoyaba el *Informaciones*, diario de la noche fundado en 1922 por Rafael Barón y Martínez Agulló, cuyo primer director fue Leopoldo Romeo.

La prensa obrera vivía a caballo entre la legalidad y la clandestinidad. Perseguidos los órganos anarquistas o comunistas, tolerados, en cambio, los socialistas por la colaboración del PSOE y de la UGT. En efecto, *El Socialista* no dejó de publicarse.

Caído ya el Dictador, iba a nacer en diciembre de 1930 un nuevo periódico de información, moderado, que alcanzaría gran popularidad. Nos referimos a *Ahora*. Fundado por Luis Montiel Balanzat que provenía del ciervismo y que había hecho fortuna en negocios papeleros; su primer redactor jefe fue Chaves Nogales. Su éxito fue fulminante: en enero de 1931 afirmaba tener una tirada de 159.289 ejemplares.

Los primeros años del siglo vieron nacer numerosas revistas más o menos literarias que podemos encuadrar en el impulso de la Generación del 98. Así, en 1901 Francisco Villaespesa funda la efímera *Electra* donde colaboró Maeztu, y en 1902 nace la revista *Ibérica*. En 1903 surgirían *Helios* (modernista) o *Alma Española* (situada más a la izquierda). Como revista literaria imprescindible continuaba *Los lunes del Imparcial*.

Entre los semanarios ilustrados destaca *Blanco y Negro*, fundado en marzo de 1891 y que, posiblemente, será la revista gráfica más importante de los primeros lustros del siglo XX. Antes, en 1889, Manuel Alhama Montes ("Wanderer") había fundado *Alrededor del Mundo* que se publicaría hasta 1930. En 1894 surgió por obra de José del Perojo *Nuevo Mundo*. Perojo falleció en 1908 y en 1911 un grupo de colaboradores de la revista y de *Por esos Mundos* (nacida como su suplemento en 1900 y desde 1906 mensual independiente) fundaron *Mundo Gráfico* que absorbería a las dos anteriores en 1913.

En 1915 José Ortega y Gasset, con el apoyo financiero de Luis García Bilbao, iba a fundar la revista *España* con el subtítulo de *Semanario de la vida nacional*. Entre sus primeros redactores figuraron Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala y otros, además de una lista de destacadísimos colaboradores.

Ortega fundó en 1916 *El Espectador* de la que sería redactor único. Había abandonado *España* por su orientación cada vez más a la izquierda, bajo la dirección de Luis Araquistáin a quien sucedería en 1922 Manuel Azaña. *El Espectador* dejó de publicarse en 1924.

En este campo de la prensa semanal tienen una importante presencia las revistas de espectáculos y toros y la incipiente prensa deportiva, además de la prensa femenina o de modas. En cuanto a esta última podemos mencionar *Friné* en Madrid o *El Eco de la Moda* en Barcelona además de otras muchas quincenales o mensuales.

Solamente en Madrid entre 1900 y 1936 nacieron 141 publicaciones taurinas, muchas de ellas efímeras ciertamente pero que nos dan idea de la pujanza de este tipo de prensa. Cabeceras como *Sol y Sombra* (abril 1897-junio 1926) y *El Eco taurino* (1910-1946) o *La Lidia*, en Madrid; *La Corrida* en Barcelona; *Caireles* en Málaga; *Pitos y Palmas* en Zaragoza, etc. son sólo una muestra de la enorme pujanza que este tipo de prensa tuvo en el primer tercio del s. XX.

Análoga consideración tendrían para nosotros publicaciones dedicadas al teatro, o a los espectáculos en general, así como las primeras publicaciones dedicadas al cine. Hay que mencionar además la incipiente prensa deportiva con cabeceras como *Los Sports*, semanario fundado en 1916, o *Eco de Sports* (de 1919), ambos en Madrid, además de *Foot-Ball* de Barcelona.

En un terreno totalmente distinto habría que referirse a la mensual *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset, fundada en 1923 que tuvo enorme influencia en la vida intelectual y política de su tiempo.

Buena parte de la historiografía actual se refiere a la Segunda República española como una "República de periodistas". Efectivamente en las Cortes Constituyentes de 1931 se sentaban 47 periodistas. Después de los catedráticos de Universidad constituían el grupo profesional más numeroso, excepción hecha naturalmente de los abogados.

Ciertamente, la accidentada vida de la IIª República española no le permitió ser un ejemplo de libertad de expresión inmaculada. La censura siguió funcionando de hecho, las medidas de carácter represivo se prodigaron. De todos modos -y sobre todo visto desde la actualidad- los periódicos de entonces atacaban a sus adversarios con una agresividad que ahora nos parecería inconcebible. La violencia acumulada en la sociedad española, de la que la prensa no era sino mero reflejo, iba a desembocar en una ruptura definitiva: el levantamiento militar contra el Gobierno legalmente constituido iba a truncar definitivamente el penúltimo intento de modernización de España.

La mayoría de los grandes periódicos acogió esperanzado la nueva situación surgida de las elecciones municipales del 12 de abril de 1931. Incluso entre los periódicos abiertamente monárquicos, *El Debate*, aplicando la doctrina del gobierno "de hecho" de León XIII, acató el nuevo régimen. *ABC*, en cambio, se mostró reticente desde el primer momento.

El Gobierno provisional asumió todos los poderes y dictó una amplia amnistía. Ya en el Estatuto Jurídico Provisional que iba a regir la vida política hasta la proclamación de la nueva Constitución en diciembre de 1931, se reconocían todos los derechos individuales, naturalmente también el de expresión, aunque el Gobierno se reservaba un "régimen de fiscalización" de estos derechos.

En el proyecto constitucional, el artículo 34 sancionaba la libertad de expresión y en el artículo 10 se decía que "Corresponde al Estado español la legislación y podrá corresponder a las Regiones autónomas la ejecución en la medida de su capacidad política a juicio de las Cortes, sobre las siguientes materias: (...) 10. Régimen de prensa. Asociaciones, reuniones y espectáculos públicos".

A raíz de la quema de conventos de 11 de mayo fueron suspendidos los diarios *ABC* y *El Debate*. El primero reaparecería el 3 de junio y el segundo, el 20 de mayo.

Poco después de la aprobación del artículo 26 de la Constitución relativo a la cuestión religiosa se pasó a discutir un proyecto de ley denominado "de Defensa de la República" promulgada el 24 de octubre en la que se consideraban actos de agresión a la



República el difundir noticias que pudieran perturbar la paz y el orden público. Gracias a esta ley fueron numerosas las multas y suspensiones a derecha y a izquierda.

Poco antes de proclamarse la República, *El Sol* y *La Voz*, como hemos visto, habían sido adquiridos por un grupo de personalidades monárquicas. De todos modos ambos periódicos se adhirieron al nuevo régimen. Dentro del panorama de la prensa diaria durante la República el diario *Ahora* ocupa un lugar destacado. Comenzó a publicarse el 16 de noviembre de 1930, coincidiendo con la sublevación republicana de Jaca. Nació con una intención clarísima de competir desde posiciones más progresistas con el diario *ABC*. Aunque de tamaño algo mayor, *Ahora* imprimía también varias páginas en huecograbado y su portada la ocupaba siempre una fotografía de actualidad. Hizo gala también al principio de fidelidad monárquica que luego se trocaría en respeto por el nuevo régimen republicano.

El diario *Ahora* era propiedad de Luis Montiel Balanzad al que, más que periodista tendríamos que denominarle empresario periodístico, habiendo comenzado en la industria papelera y luego de artes gráficas. Montiel había lanzado en 1926 el diario literario *La Novela Mundial* al que siguieron otros y finalmente en enero de 1928 la revista semanal *Estampa*. A Montiel se debe también una de las más populares publicaciones deportivas españolas: el semanario *AS* que apareció en junio de 1932.

Ante el peligro de verse desbordada por la izquierda o por la derecha, la República necesitaba de una prensa adicta. Después de la aventura de *Crisol*, Urgoiti había fundado el diario *Luz* con una importante participación de la "Agrupación al servicio de la República", con José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala. *Luz*, como antes *El Sol* y *Crisol*, iba a ser dirigido por Félix Lorenzo.

*El Socialista* comenzó en septiembre de 1932 a airear la noticia de que, financiado por el acaudalado Luis Miquel, se iba a constituir un "trust" periodístico con *El Sol*, *La Voz* y *Luz*. A pesar de los desmentidos, todo era cierto.

El mejicano Martín Luis Guzmán, que había sido secretario de Pancho Villa y que contaba entonces con la confianza de Azaña, puso a éste en contacto con Luis Miquel. Tras el fracaso y la sublevación del 10 de agosto, Miquel logró hacerse con la propiedad

de *El Sol* y de *La Voz*, al parecer con la amenaza de implicar a sus propietarios monárquicos en la intentona. El 14 de septiembre, *Luz* anunciaba el "curso de capitales nuevos" que lo vigorizarían y el cambio, "por razones de salud", del director Félix Lorenzo al que sustituiría Luis Bello.

Con Luis Miquel como presidente del Consejo de Administración y Martín Luis Guzmán como gerente, quedó efectivamente constituido el "trust" que agrupaba a los tres periódicos. De todos modos, la aventura iba a terminar en un fracaso económico. Además, Bello iba a tener serias discrepancias con los miembros socialistas del Gobierno, lo que llevaría a su cese al frente de *Luz* el 8 de marzo de 1933, provocando una seria crisis en la redacción: el propio Luis Miquel iba a ser obligado a asumir la dirección y Nicolás M<sup>a</sup> Urgoiti la subdirección. Poco después, Miquel perdió la propiedad de *El Sol* y *La Voz* por edicto del Juzgado de Primera Instancia nº 6 de Madrid. La nueva empresa designó como director de *El Sol* a Fernando García Vela, fiel colaborador de Ortega y Gasset, y confirmó en *La Voz* a Enrique Fajardo ("Fabián Vidal"). El diario *Luz* en cuya dirección había sucedido a Miquel, "Corpus Barga", dejó de publicarse el 8 de septiembre de 1934.

Pero *Colombine* fallece en 1932 y por ello queremos detenernos aquí en este apresurado panorama de la prensa española en el primer tercio del pasado siglo, como marco a la actividad periodística y literaria de Carmen de Burgos.

Quedan en el tintero aspectos tan importantes como el nacimiento del cine en España (informativo y de ficción), los primeros pasos de la radio y el periodismo de agencia. Pero eso sería abusar de su paciencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Prensa obrera en Madrid, 1855-1936*, Madrid, Alfoz, 1987.
- ÁLVAREZ, Jesús Timoteo *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*, Pamplona, EUNSA, 1981.
- ALVAREZ, Jesús T. (ed.) *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, Ariel, 1989.
- ASENJO, Antonio *La prensa madrileña a través de los siglos*, Madrid, Artes gráficas municipales, 1933.
- CENDÁN PAZOS, Fernando *Historia del derecho español de prensa e imprenta (1502-1966)*, Madrid, Editora Nacional, 1974.
- CHECA GODOY, Antonio *Prensa y partidos políticos durante la II República*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- DESVOIS, Jean Michel *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI ed., 1977.
- ESPINA, Antonio *El cuarto poder. Cien años de periodismo español*, Madrid, Ed. Libertarias-Prodhufi, 1993 ( 1ª ed., Madrid, Aguilar, 1960).
- GÓMEZ APARICIO, Pedro *Historia del periodismo español, t.II; De la revolución de septiembre al desastre colonial*, Madrid, Editora Nacional, 1971.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro *Historia del periodismo español, t.III; De las guerras coloniales a la dictadura*, Madrid, Editora Nacional, 1974.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro *Historia del periodismo español, t.IV; De la Dictadura a la Guerra Civil*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- LÓPEZ DE ZUAZO, A. *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, 1981.
- NÚÑEZ REY, Concepción *Carmen de Burgos, Colombine, en la Edad de Plata de la cultura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

- OSSORIO Y BERNARD, M. *Ensayo de un catálogo de Periodistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y litografía de J. Palacios, 1903.
- PIZARROSO QUINTERO, A. *De la Gazeta Nueva a Canal Plus. Breve historia de los medios de comunicación en España*, Madrid, Complutense, 1992.
- SÁNCHEZ ARANDA, J. J. & BARRERA DEL BARRIO, C. *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, EUNSA, 1992.
- SCHULTE, Henry F. *The Spanish Press 1470-1966. Print, Power, and Politics*, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, 1968.
- SEGUIN, Jean-Claude *Historia del cine español*, Madrid, Acento Editorial, 1995.
- SEOANE, M<sup>a</sup> Cruz *Historia del periodismo en España*, vol.2. *El siglo XIX*, Madrid, Alianza Ed., 1983.
- SEOANE, M<sup>a</sup> Cruz *Historia del periodismo en España*, vol.3. *El siglo XX*, Madrid, Alianza Ed., 1996.
- SEOANE, M<sup>a</sup> Cruz *Oratoria y periodismo en la España del S. XIX*, Madrid, Ed. Castalia, 1977.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel & ELORZA, Antonio & PÉREZ LEDESMA, M.(eds.) *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Ed. "Cuadernos para el Diálogo", 1975.
- VALLS, Josep-Francesc *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- VIGIL Y VÁZQUEZ, Manuel *El periodismo enseñado. De la Escuela de "El Debate" a Ciencias de la Información*, Barcelona, Mitre, 1987.

# Carmen de Burgos y El divorcio en España

José Luis Abellán

Universidad Complutense de Madrid  
Ateneo de Madrid  
Calle del Prado, 21  
28014, Madrid  
gema.ruedas@ateneodemadrid.es

## Resumen

El autor parte del difícil tratamiento del tema del divorcio en España, como consecuencia de su tradicional constitución como un Estado católico confesional. En este marco considera que la publicación del libro de Carmen de Burgos, *El divorcio en España* (1904), fue un verdadero revulsivo; se detiene el autor en algunos miembros de la generación del 98 –Azorín, Baroja, Unamuno– que contestaron a la encuesta del *Diario Universa*, y aprovecha la ocasión para poner de relieve la difícil coyuntura de la sociedad española –“crisis de fin de siglo” – en los primeros años del siglo XX.

## Palabras clave

Carmen de Burgos, *Colombine*, generación del 98, encuesta del divorcio, periodismo.

---

El hecho de haber sido España un país tradicionalmente católico convirtió el tema del divorcio en algo muy sensible, cuyo simple planteamiento levantaba pasiones y enfrentamientos irreconciliables. Pero ello no ha sido obstáculo para que se convirtiera en objeto de discusión en diferentes momentos de nuestra historia. Uno de esos momentos fue el siglo XVIII, cuando los planteamientos de la Ilustración entraron a fondo en nuestra historia; apareció entonces una reivindicación de los derechos sentimentales de la mujer a la hora de elegir estado y una prédica de su autonomía como

persona. *El sí de las niñas* de Moratín se convirtió en una obra de referencia, aunque el gran dramaturgo lo trató también en otras obras como *La mojigata* o *El viejo y la niña*. La culminación de estas reivindicaciones a favor de la libertad de relaciones entre hombres y mujeres, la encontramos en Francisco Cabarrús cuando éste predica en pro del divorcio. En sus famosas *Cartas* llega a escribir lo siguiente: “El adulterio reina impunemente en todas partes: cuando no el vicio y la prostitución, las separaciones o la discordia de los matrimonios son los males que les acompañan. Toda esta relajación, producto de la indisolubilidad del matrimonio, deja de ser cierta cuando tratamos de legislación.... el divorcio nos asusta”. Y, sin embargo, -añade- “el divorcio restauraría las buenas costumbres, apuntalando la fortaleza del matrimonio y de la familia”. Estas propuestas se hacen en 1792, cuando apenas hacía unas décadas todavía estaba vigente la moral de la honra y del honor, donde se penaba con la muerte a la mujer adúltera.

Este paso de gigante en el orden del pensamiento no podía con todo traducirse en la realidad jurídica y social, que estaba a años luz de tal planteamiento; por eso no puede extrañarnos que cuando Carmen de Burgos publica en 1904 su libro *El divorcio en España*, éste se convierta en un escándalo. Y es que la sociedad española no sólo no había avanzado, sino que incluso había retrocedido. La llegada de la Casa de Borbón al reino de España había supuesto una notable modernización de la sociedad española, pero la Guerra de la Independencia interrumpió el proceso e incluso lo hizo retroceder. En nuestra sociedad aparecieron los primeros signos de una cierta burguesía urbana que introdujo elementos claramente conservadores, y así se entra en el siglo XX bajo los supuestos de una “crisis de fin de siglo” de hondo calado.

La generación del 98 había ya iniciado su andadura, pero en sus primeros planteamientos no pudo evitar ambigüedades que, en definitiva, no tenían otro fin que hacerse respetar por una sociedad extremadamente pacata. Recordemos la situación de la mujer, recluida en el seno del hogar y limitada a sus deberes de ama de casa, sin apenas derechos, salvo los que les quisieran ser otorgados por la generosa disposición de padres o maridos. La *patria potestas* recaía exclusivamente en el varón y la mujer era tratada por el código de la época como una menor de edad. No olvidemos que hasta bien entrado el siglo -1933- la mujer no puede votar en unas elecciones generales y que sus opiniones se mueven en la línea impuesta por sus padres o las que les transmiten los curas desde el confesionario.

En estas condiciones llama la atención que Carmen de Burgos pudiese publicar en 1904 la encuesta que apareció en el *Diario Universal* y el libro *El divorcio en España*, donde dicha encuesta se recogió. A pesar de las restricciones señaladas antes, quiere esto decir que en el ambiente había un caldo de cultivo apropiado para el tratamiento del tema, y así viene a indicarlo también el hecho de que el origen de la encuesta fuese la iniciativa de crear un “Club de matrimonios mal avenidos”, con la vista puesta en la redacción de una posible Ley del divorcio.

En estas condiciones sorprende la tímida reacción por parte de la generación del 98, que las críticas han calificado como iconoclasta por excelencia. Solo encontramos a tres miembros de la misma entre los que respondieron a la encuesta. Azorín, que firma aquí como Martínez Ruiz, afirma que es partidario del divorcio y hasta que se ha divorciado tres o cuatro veces; en realidad, lo que describió imaginativamente en su escrito es la vida de unos hombres arruinados y desesperados por su destino, dando por supuesto que en la vida a veces se producen situaciones que no admiten otra solución que el divorcio, sin acabar de pronunciarse sobre la conveniencia de una ley del divorcio.

Algo parecido viene a ocurrir con Unamuno, que tampoco da una opinión clara, aunque admite que para poder hacerlo tendría que contemplar el asunto desde una perspectiva de mayor complejidad. En su concepción considera que la cuestión del matrimonio no puede éste separarse de la familia, y que ésta a su vez es una institución social, con lo que el divorcio plantearía cuestiones de mucha mayor hondura que la mera relación contractual entre hombre y mujer. No se pronuncia, pues, pero a *Colombine* sí se lo dice con claridad: “Como verá mis opiniones a este respecto son de las más tímidas, de las más atrasadas, de las más aburguesadas y de las menos innovadoras que cabe. Lo reconozco; pero no he conseguido hacerme otras”.

Un caso muy distinto es el de Pío Baroja, que se declara explícitamente “partidario acérrimo” del divorcio, aunque cree que en una sociedad enclenque y débil como la española, todo lo que sea remover las pasiones es positivo. Así concluye: “Actualmente el planteamiento de la cuestión del divorcio puede producir un bien; la discusión y el escándalo. A la enunciación solamente del problema, de los rincones de

todas las sacristías españolas, de todas las Congregaciones místicas y mundanas, de los palcos de los teatros, de los escenarios, hasta de los lupanares, vendrán protestas. Escandalizar es algo. Cuando la moral es absurda, el escándalo puede ser una forma de la buena moral”.

Sólo en textos como éste podemos testificar ese espíritu de la que se ha llamado la “rebeldía” del 98. En las demás contestaciones prima la timidez, la contención, el no atreverse, y aún así la mera publicación del libro fue un escándalo, que marcó la vida de Carmen de Burgos, calificada desde entonces como periodista audaz y progresista. Aún así, no dejó ella misma de tomar precauciones, como hace en su propia participación dentro de la encuesta. Con un profundo sentido periodístico, titula provocadoramente su intervención como “El divorcio de las monjas”. En realidad, se trataba de una resolución del Papa Pío X, dispuesto a anular el carácter perpetuo del voto de las monjas, permitiéndoles romper con la clausura e integrarse en la vida civil cuando estas hubieran dejado de tener la vocación que les llevó a entrar en el convento. Por similitud con esta situación viene Carmen de Burgos a defender ingeniosamente el divorcio. Si se permite -viene a decir- romper con el vínculo divino que une a las monjas con el *esposo perfecto*, ¿cómo no va a permitirse romper el vínculo humano que une a los matrimonios entre hombre y mujer? El razonamiento, como vemos, es perfecto, y constituye una prueba más de la inteligencia de esta escritora.

Pero el verdadero escándalo del momento no fueron sus declaraciones, sino la misma publicación del libro. *El divorcio en España* era ya, por su título mismo, un escándalo, y vienen a ser una prueba de que en torno al año 1904 se estaban rompiendo algunos cánones sociales bien establecidos en la cultura de la Restauración. En 1902 aparece otra encuesta famosa, dirigida por Joaquín Costa: *Oligarquía y caciquismo como forma de gobierno en España*, pero también aparecen las primeras novelas de Azorín y de Baroja; en 1905 se produce el salto cualitativo hacia otra España con dos libros clave: *Vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno; y *La ruta de don Quijote*, de Azorín. Es el año en que el Ateneo de Madrid celebra el III Centenario de la edición del Quijote, constituyendo un hito insoslayable en el nacimiento de la España del siglo XX, donde va a imponerse la labor regeneradora de las generaciones del 98, del 14 y del 27. Rubén Darío se constituye en el insoslayable personaje de referencia; precisamente en 1905 publica su libro *Cantos de vida y esperanza*. Estos dos ideales -vida y esperanza-



son los que vibran a la hora en que aparece el libro sobre el divorcio, pero desgraciadamente sus frutos tardarán todavía muchos años en recogerse.

## **Hasta que la ley de divorcio nos separe...**

**Alejandro Sanz Romero**

Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid  
Calle del Prado, 21  
28014, Madrid  
alejandrosanz67@telefonica.net

### **Resumen**

En 1904, fruto de una noticia aparecida en el *Diario Universal* sobre la fundación de un “club de matrimonios mal avenidos”, veía la luz *El divorcio en España*, un libro que recogía por primera vez la opinión de un pequeño pero significativo sector de la sociedad sobre un tema tan delicado como controvertido, y para el que Carmen de Burgos, *Colombine*, solicitó la colaboración, a modo de referéndum, no solo de escritores e intelectuales tan importantes como Azorín, Unamuno o Pío Baroja, sino de los lectores del propio periódico. Este título contribuyó notablemente a la proyección pública de nuestra autora, que fue una verdadera y apasionada defensora de la ley de Divorcio y de los derechos de la mujer hasta su muerte.

### **Palabras clave**

Ley, divorcio, matrimonio, mujer, *Diario Universal*, referéndum.

---

Desde hace siglos el hombre ha luchado, con mayor o menor fortuna, por ordenar el mundo, por definir sus comportamientos, por reglar sus vidas, por instaurar un orden social que facilitara la convivencia, por hacer justicia en defensa de la libertad y de la dignidad. Sin embargo, en España, hasta hace bien poco, algunos derechos civiles, que hoy consideramos elementales por necesarios y un verdadero signo de progreso, costó lo suyo alcanzarlos. Carmen de Burgos fue una mujer excepcionalmente moderna y progresista, en una época de nuestra historia en la que este privilegio sólo estaba al alcance de los hombres, una mujer valiente que luchó con un firme e inquebrantable compromiso ético por los derechos de la mujer en una sociedad

terriblemente machista y que sufrió en carne propia, víctima de un matrimonio muy desafortunado, la exclusión y la soledad.

Carmen de Burgos se casó en 1883, con tan sólo dieciséis años y en contra de la voluntad de su padre, don José Burgos Cañizares —vicecónsul de Portugal en Almería—, con el periodista Arturo Álvarez Bustos, catorce años mayor que ella. Aunque la tesis que sostiene la gran especialista y biógrafa, Concepción Núñez Rey, es que este matrimonio se debió de llevar a cabo a finales de los años ochenta ya que su primer hijo, que vivió apenas unas horas, nació en 1890, es decir, que hubieron de transcurrir, si nos atenemos a esa fecha de enlace, siete años para su primer embarazo. Para *Colombine* su matrimonio fue “un episodio de ingrato recuerdo”. Era comprensible que una jovencita, con ansias de libertad, sensible y con enormes inquietudes culturales, cayera en las redes ciegas del amor de una persona que era, además, escritor y periodista y que, para más inri, le dedicaba apasionados versos. En unas confesiones que hace nuestra protagonista a Rafael Cansinos Assens y que vieron la luz en *La novela de un literato*, confiesa que también era “un señorito juerguista”, un tenorio que la fascinó y que se pasaba la vida en tabernas y garitos. De la seducción al amor y del amor, probablemente idealizado por su juventud, a la realidad más desesperante, la de un matrimonio donde no habitaba ningún afecto eterno, ni siquiera una frágil amistad.

Nuestra protagonista fue, por lo tanto, una de las muchísimas víctimas del matrimonio y de la sociedad que amparaba estas precipitadas uniones divinas y de las que era prácticamente imposible escapar, ya que como rotundamente afirma el Evangelio, lo que Dios ha unido no puede separarlo el hombre. Víctima también de una sociedad mojigata, de falsa moral, en donde la mujer apenas tenía derechos jurídicos e incluso se amparaba la muerte de la esposa infiel, que a todos los efectos, se la consideraba una “menor incapaz”. Recordemos, en este sentido, que con la proclamación de la Segunda República se concedió por primera vez el derecho de sufragio a las mujeres. El 1 de octubre de 1931 se aprobó en el Congreso de los Diputados, por 161 votos a favor frente a 121, el artículo 36 de la Constitución que reconocía este derecho. Artículo que habría de ser ratificado en el Parlamento el 1 de diciembre, esta vez con una votación más ajustada, 131 votos a favor frente a 127 en contra. Meses después, en marzo de 1932, se estrenó la primera ley de Divorcio, una ley, para la época y para nuestro país, muy progresista —se concedía a la mujer el

derecho a tener la patria potestad de sus hijos—, aunque mejorable, ya que, por ejemplo, debía existir también el común acuerdo, y si no, la alegación, de una larga lista, del motivo de divorcio, tal como la bigamia, el adulterio no consentido, la prostitución de los hijos o de la mujer, el abandono del cónyuge durante un año, etc. Otra de las razones, tan importantes como las mencionadas, era no cumplir con las obligaciones matrimoniales: cuando no ha habido cópula carnal entre los esposos, por enfermedad contagiosa y grave, por condena o por enajenación mental. Con la ley de Divorcio actual, la segunda en nuestra historia, la de 1981, no hay que alegar razones para divorciarse.

Carmen de Burgos optó por liberarse del yugo matrimonial —cuando el matrimonio era la única “carrera” a la que podía aspirar fácilmente una mujer— de la única forma que era posible, a través de una formación académica que le otorgaría independencia económica. Es así como obtiene el título de maestra y como consigue abandonar, en compañía de su pequeña hija, su ciudad natal y trasladarse a Madrid donde empezaría a destacar como escritora y periodista.

En 1903 comienza a trabajar en el nuevo *Diario Universal*, que dirige Augusto Suárez de Figueroa, bajo el pseudónimo de *Colombine*, que hace referencia a uno de los personajes, el más sensato curiosamente, de la llamada *Comedia del arte*. Se convierte así en la primera mujer que escribe una columna fija en un periódico. Esta columna se titulaba «Lecturas para la mujer», y en ella hablaba de temas de corte femenino, como la moda o la maternidad. En diciembre de este mismo año aparecía en este espacio la siguiente noticia:

Me aseguran que en muy breve se fundará en Madrid un “Club de Matrimonios mal avenidos”, con objeto de exponer sus quejas y estudiar el problema en todos sus aspectos, redactando las bases de una ley de divorcio que se proponen presentar en las Cámaras.

A raíz de esta información y de algunas cartas enviadas a nuestra redactora, en donde manifiestan poco menos que asombro por la noticia, *Colombine* decide, a partir del 20 de enero, empezar a publicarlas; aunque la verdad es que muy pocas vieron la luz en el propio *Diario Universal*, apenas una docena. El 15 de marzo se vio forzada, por distintas presiones y ataques, a suspender el plebiscito en el diario y a anunciar que

todos los textos que recibiera verían la luz en un libro, tal como sucedió. La Iglesia se puso en su contra ya que consideró que atentaba no sólo contra un sacramento divino, sino contra la mismísima familia, y los sectores más reaccionarios e intolerantes llegaron incluso a aplicarle el apelativo de “la divorciadora”.

Carmen recordaría, muchos años después, en 1916, en una entrevista con José M<sup>a</sup>. Carretero, *el Caballero Audaz*, que su obra más combatida fue *El divorcio en España* “porque es la que atacó más directamente la gazmoñería, la mojigatería y la beatería ambiente”.

La publicación de este libro supuso, a pesar de todo, no sólo la proyección pública y popular de Carmen, sino un verdadero acontecimiento social, no exento de polémica, que originó un encendido debate. Por primera vez los españoles, una parte muy reducida pero significativa de la sociedad, se pronunciaban abiertamente sobre una cuestión tan delicada como el divorcio. Carmen de Burgos invitó a lo más granado de la intelectualidad española a pronunciarse sobre el tema, pero también lo hicieron muchos lectores del *Diario Universal*.

El libro recoge dos bloques de opiniones, las solicitadas por la propia *Colombine*, y las recibidas por sus lectores, así como una conclusión de la recopiladora, que es todo un manifiesto donde no queda lugar para la ambigüedad: “El divorcio es un signo de progreso, está admitido en la mayoría de los países y es conveniente a la sociedad y a la moral”. En el primero de los bloques o partes se dan cita nombres importantísimos de la cultura española, escritores como Azorín, Unamuno, Pío Baroja, Jacinto Octavio Picón, Emilia Pardo Bazán o Vicente Blasco Ibáñez, políticos como Raimundo Fernández Villaverde, Antonio Maura, Gumersindo de Azcárate, José Canalejas o Francisco Silvela, o ilustres pedagogos como Francisco Giner de los Ríos —fundador de la Institución Libre de Enseñanza—. La mayoría de los colaboradores de este pequeño pero intenso referéndum se define abiertamente a favor del divorcio, aunque hay quien elude diplomáticamente pronunciarse sobre el tema, gran parte de ellos, políticos. La razón que incide clara y principalmente en algunas de las reflexiones u opiniones contra el divorcio no es la jurídica, sino la religiosa. No hay que olvidar que España navegaba más que en las limpias aguas del laicismo en las del más oscuro catolicismo. Los creyentes no pueden aceptar la disolución por el hombre de un contrato

firmado ante los ojos de Dios. Sorprende también que algunas de las opiniones vertidas contra el divorcio provengan de mujeres —pocas— con un increíble, por elevado y absurdo, concepto del sacrificio. No puedo dejar de referirme, por tentadora, a la justificación que arguye contra el divorcio la escritora y compositora M<sup>a</sup>. del Pilar Contreras de Rodríguez, por ser quizá elevado arquetipo de la rancia moral católica de la época. Esta señora llega a decir:

El matrimonio debe considerarse como el acto más trascendental de la vida y nunca como medio de especulación, de negocio, o como pueril satisfacción de la vanidad o del capricho.

Al hombre toca, principalmente, poner los medios para ello, toda vez que él tiene la facultad de elegir, pues la mujer ha de contentarse con el marido que le depare su suerte, y ya dijo un conocedor profundo de ella, que no tiene más historia que casarse. [...]

Por grande que sea, sin embargo, el abismo que separe dos almas dentro de un mismo hogar; por inmensa que sea la desdicha de dos seres que viven unidos hasta la muerte y se odian y se repudian de una manera profunda e implacable, la dicha que proporcionan los hijos y los encantos de que rodean la existencia, tienen poder suficiente para contrarrestar todos los sinsabores que trae consigo la desavenencia conyugal. El amor de los hijos en este caso viene a ser como dulce lenitivo que suaviza las asperezas de los más intensos pesares, como manantial purísimo que regenera el espíritu, alejando de él las dudas, los odios y los temores; como alegre rayo de sol que, abriéndose paso entre las nubes, ilumina dulcemente el paisaje ensombrecido por pesadas nieblas (Burgos, 1904, 35-36).

Es decir, que el mágico encanto de los hijos —ni siquiera habla de niños, y suponiendo que se tengan— debe eclipsar cualquier odio, violencia, infidelidad, maltrato físico o psicológico, porque quien ha confesado su amor ante Dios, no tiene derecho a librarse del infierno del matrimonio cuando ese amor ya no existe.

Entre las variadas opiniones de las lectoras del *Diario Universal*, no faltan también disparates como el referido. Así, una tal Farinata, cree que lo oportuno frente al desamor, en el mejor de los casos, es invocar en sentido figurado al santo Job hasta que el no menos santo Dios decida:

No negaré que existan maridos con los cuales se hará insoportable la vida; también es evidente que algunas esposas convierten el hogar doméstico en un infierno; pero cuando esto suceda, me parece mejor que, armados de paciencia, abnegación y tolerancia, esperemos resignados a que Dios se sirva cortar el estrecho lazo del matrimonio con la muerte de uno de los cónyuges.

No es posible que la mujer encuentre la dicha al lado de otro hombre después de haber anulado su matrimonio con el padre de sus hijos, ante los cuales

tiene que encontrarse muy pequeña por el anatema de degradación que la mayor parte de la humanidad lanzará sobre ella (Burgos, 1904, 104).

Espléndida solución: imaginen a una joven y desafortunada esposa que ha llegado al matrimonio por alguno de los insondables caminos del Señor y que, iluminada por la patética realidad de su esposo, quince, veinte o treinta años mayor que ella, reza incansablemente en la hermosa soledad del hogar, mientras amamanta a su hambrienta prole, para que cuanto antes lo tenga en su gloria. Pero Dios sólo recibe la llamada de la ingrata y abnegada esposa cuando ya es tarde para rehacer su vida.

Afortunadamente, la mayoría de los consultados hace uso del sentido común y justifica con incuestionables y hasta originales razonamientos la necesidad de una ley del Divorcio. Vicente Blasco Ibáñez responde a la consulta de *Colombine* decantándose contundentemente a favor del divorcio, por la misma razón que cree en el amor y no en el matrimonio:

La bendición del sacerdote, el acta del juez, las convenciones sociales, son invenciones humanas de las que se ríe el amor, eterno y caprichoso soberano del mundo imaginado por todas las mitologías, como un dios voluble y tornadizo.

Cuando el amor se aleja para siempre, ¿a qué empeñarse en mantener la ligadura del matrimonio entre dos seres que se odian o se desprecian, como los presos que amarrados por la misma cadena han de satisfacer en común las más groseras necesidades?

Sin el amor no debe subsistir la asociación del hombre y la mujer, por más bendiciones que la santifiquen y leyes que la protejan.

Los seres sanos y fuertes, cuando no se aman, deben decirse adiós, sin pena y sin rencor, emprendiendo distintos caminos para rehacer de nuevo su vida (Burgos, 1904, 14).

Aunque quien sostiene uno de los planteamientos más originales, sencillos e irrefutables en defensa de la ansiada ley, es la propia Carmen de Burgos, que también responde a la consulta con un artículo que hace oportuna referencia a la reforma en las Órdenes religiosas promulgada por el Papa Pío X, precisamente en 1904, y en la que los votos religiosos dejaban de ser perpetuos, pudiendo romper la clausura las monjas arrepentidas. Y formula, al hilo de esta nueva norma de la Iglesia, la pregunta idónea para los propios católicos, estableciendo un paralelismo entre lo divino y lo humano: “si se permite el divorcio con el esposo perfecto, ¿qué razón hay para no permitirlo a las esposas de los simples mortales?”. Observen además que en este tipo de divorcio,

realmente progresista para la Iglesia, no es ni siquiera necesario el mutuo acuerdo, ni la infidelidad. La manifestación de renuncia viene sólo de una parte, porque de venir de las dos, o de la más alejada terrenalmente, nos hallaríamos ante un milagro.

No faltan tampoco en el libro al que estamos refiriéndonos algunas viscerales manifestaciones, que hoy, con la perspectiva que ofrece el tiempo y la historia, no dejan de ser grotescas y patéticas, pero que en aquel entonces podían ser reflejo del sentir de una parte, la más intolerante e iluminada, de la beatería nacional. En las “opiniones de los lectores” una tal Daría Bünsen —probablemente pariente de Torquemada— se queda tan ancha al afirmar que “todos los que piden el divorcio, o son unos insensatos, neurasténicos e histéricas, o son seres depravados, que merecen se les fustigue para que, ya que no aportan a la sociedad ningún átomo de bondad y pureza, al menos no se entrometan en el ambiente común, con escándalo, y hasta con sus dejos de escuela, el virus de una prostitución sorda y verdaderamente aborrecible” (Burgos, 1904, 100).

De una mujer católica, según confiesa, pero partidaria del divorcio vienen también estas consoladoras opiniones: “recordemos las palabras de Santa Teresa de Jesús: «El infierno es un sitio donde no se ama». Y el infierno puede existir entre los casados a perpetuidad, y el amor entre los divorciados y casados de nuevo”.

Tampoco faltan en *El divorcio en España* momentos para la ironía y el humor negro, como los del célebre y prolífico escritor, periodista y humorista, Juan Pérez Zúñiga, que defiende el divorcio, pero con unas extravagantes condiciones:

Si el hombre es el que falta [al sagrado sacramento] debe establecerse la libertad legal de los cónyuges para contraer nupcias, y debe señalarse además para el marido una pensión, procedente del trabajo de la mujer; más si es ella la culpable, el hombre debe asesinarla sin contemplaciones de ninguna especie. Con esto se conseguiría, por regla general, la separación de los esposos y la libertad del superviviente.

En caso de haber hijos, la cuestión se hace más delicada, y creo que si los padres los quieren de veras, la víspera del divorcio, a la caída de la tarde, deben asesinarlos también. Es una solución que tiende a la simplificación de las familias y a la evitación de amargas ulteriores (Burgos, 1904, 77-78).

Entre los más argumentados e irrefutables textos sobre el tema que se plantea, Alfredo Calderón —colaborador del diario *La Publicidad* de Barcelona—, se formula



una larga serie de preguntas, no sin antes manifestar que lo primero que hay que hacer es descartar el prejuicio religioso, porque “desde el momento en que se asegura que el matrimonio es un sacramento, ya no hay forma de comprender qué cosa el matrimonio sea». Para nuestro escritor, el divorcio, al margen de su ejecución práctica, es un hecho en una amplia cantidad de hogares, en los que los consortes sobreviven “amarrados al yugo” y “cuya existencia es un infierno”. Por lo tanto, cómo hay que actuar ante esa terrible realidad, en la que la mujer está más desprotegida. Y se pregunta:

¿Desconocerla? ¿Negarla? ¿Reemplazarla por sus convencionalismos consuetudinarios o jurídicos? ¿Proclamar la existencia de lo no existente y la efectividad de un fantasma? ¿Convertir la vida entera en expiación de la equivocación de un día? ¿Declarar al error irremediable e irremediable al extravío? ¿Transformar la santa unión matrimonial en cadena de forzado? ¿Cerrar para siempre ante el que erró las vías de la rehabilitación y los caminos de la dicha? ¿Trocar lo que es ensueño de ventura en instrumento de suplicio y dar al infierno nombre de paraíso? ¿Para defender los fueros de la mujer condenarla a infelicidad de por vida? ¿Para velar por el interés de los hijos, obligarles a ser testigos de las querellas de sus padres? ¿Invertir las relaciones entre el derecho y la vida, sometiendo la realidad a la ficción y sustituyendo a la verdad las apariencias?

Muchas preguntas y sólo una respuesta coherente a todas ellas: no. Un “no” que autoriza el divorcio.

Partiendo de la base de que las leyes han de estar al servicio del bienestar de los ciudadanos, al margen de sus creencias políticas o religiosas —si las hubiera— y del progreso de la sociedad en la que viven, no cabe duda de que el principal obstáculo en el desarrollo de la ley de Divorcio fue la propia Iglesia, que es quien por otra parte tenía, lo que hoy podríamos llamar, el derecho de marca. Sólo a partir de junio de 1932 se instauró de nuevo el matrimonio civil obligatorio para todos los contrayentes —ya se había aprobado uno en 1870—, declarándose que la jurisdicción civil era la única competente para resolver, entre otras cosas, la validez o nulidad de los matrimonios canónicos anteriores a la vigencia de esta ley. A partir de entonces los tribunales eclesiásticos no pudieron interferir en las resoluciones de naturaleza civil.

Carmen de Burgos fue, como queda demostrado por sus acciones y por la publicación de *El divorcio en España*, una infatigable defensora de los derechos de la

mujer. Su experiencia directa, como víctima de un mal matrimonio y de una sociedad rancia, primitiva y anquilosada, de la que aún conservamos muchos de sus defectos más indelebles, se vio también reflejada en distintas obras de creación como *La Rampa* (1917), *La malcasada* (1923) o *La que se casó muy niña* (1923). Su fracaso emocional probablemente fortaleció su interés ante una causa tan necesaria, porque sólo los espíritus románticos e idealistas se crecen en la adversidad, sople el viento que sople. Porque hoy existe una ley de Divorcio, de la que se benefician no sólo las mujeres, sino la sociedad entera, hemos de recordar con agradecimiento la labor de Carmen de Burgos, que afortunadamente, pocos meses antes de morir, el 9 de octubre de 1932, vio cumplido su sueño.

## **Carmen de Burgos y las colecciones de novela corta**

**Alberto Sánchez Álvarez-Insúa**

Instituto de Filosofía CSIC

### **Resumen**

Se estudia la producción literaria de Carmen de Burgos en forma de novela corta. Se dan noticias de las diferentes colecciones y de los contenidos de las novelas.

### **Palabras clave**

Novelas cortas de *Colombine*. Colecciones literarias.

### **Abstract**

The article studies the literary production of Carmen de Burgos to the form of short novels. The literary collections and the thematic are related.

### **Key Words**

Short novels of *Colombine*. Literary collections.

---

En el año 1907 se inicia en España un fenómeno literario sin precedentes: la aparición de un conjunto ingente de colecciones literarias (Sánchez, 1996 y 2001). El pistoletazo de salida corre a cargo de Eduardo Zamacois, con la creación de la colección *El Cuento Semanal* (Magnien, 1986). Los avatares que tuvieron lugar son bien conocidos: Zamacois visitó a un buen número de editores y la respuesta fue siempre la misma: “los autores españoles no venden”. Efectivamente, colecciones anteriores a *El Cuento Semanal* hubo varias: algunas colecciones de libros de pequeño formato y otras

como *La Novela Ilustrada* (1884) que sería dirigida en una de sus etapas por Vicente Blasco Ibáñez. Su producción sería en su totalidad extranjera: Maupassant, Hugo, Dumas, Dickens, los hermanos Goncourt, Dostoiewsky, Turgueniev, las novelas históricas de Conan Doyle y los primeros Raffles de Hornung. Tuvo una periodicidad semanal, tenía casi cien páginas y costaba 35 cts. Publicó más de trescientos títulos. De igual tenor fue *La Novela de Ahora* surgida también en 1907 y editada por Saturnino Calleja. Tuvo tres épocas. En la primera, y bajo el lema Literatura-Arte-Moralidad-Amenidad-Cultura, alternó el folletín con la novela de aventuras: Salgari, Feval y Ponson du Terrail. En su etapa final, y sin duda por la vía iniciada por *El Cuento Semanal* publicó obras de autores españoles: Palacio Valdés, Cánovas, Frontaura, Ortega y Frías, Navarro Villaoslada y Selgas. Tenía también del orden de las cien páginas y costaba 30 cts. Publicó alrededor de doscientos cincuenta títulos. Finalizamos este recorrido previo señalando que hubo colecciones como *La Novela Maestra* editada en Barcelona por *El Gato Negro*, de autor único, en este caso, Alejandro Dumas. Tenía tamaño tabloide y costaba 65 cts.

Aunque Zamacois insistió muy mucho en el carácter profundamente español de su colección y señaló como fuente de inspiración *La Vida Galante*, semanario que él dirigía y que redactaba en su casi totalidad, la verdad es muy otra: se inspiró en los suplementos literarios de algunas revistas francesas como *L'Illustration* y *La Petite Illustration*. Zamacois, a caballo entre Madrid, Barcelona y París, conocía muy bien el panorama literario de las tres capitales.

El número que da inicio a *El Cuento Semanal* es *Desencanto* de Jacinto Octavio Picón. Queda muy clara en esta elección que la tónica general de la serie va a ser el naturalismo. Zamacois combinó, con gran habilidad, autores consagrados con noveles prometedores como Hernández-Catá, Insúa o *Colombine*. Un concurso da el premio de novela corta a Gabriel Miró, por su *opera prima*, *Nómada*.

También son bien conocidas las circunstancias en que Zamacois pierde la cabecera de *El Cuento Semanal*. Suicidio de su socio, querrela de su viuda que reclama la dirección y propiedad de la serie y juicio rápido que le da la razón. Como respuesta, Zamacois funda en 1909 una colección paralela, *Los Contemporáneos*, que sería la que

alcanzó el mayor número de títulos de todas ellas (Sánchez, 2007). Algunos aspectos de ambas creemos necesario señalar:

- Tanto una como otra siguen, en los aspectos formales, el modelo de las revistas finiseculares: 250X150mm., 24 páginas, papel couché, ilustraciones con fotograbado en blanco y negro y color integradas en el texto, doble columna. Tuvieron periodicidad semanal y costaban 30 cts. *El Cuento Semanal* (1907-1912) alcanzó los 263 títulos, y *Los Contemporáneos* (1909-1926), 898.

- Desde su inicio hay una notable identificación entre textos y receptores. Los españoles estaban esperando que escritores compatriotas les mostraran como era España y los españoles y como debería ser. Se había salido del duro proceso del 98 y el vacío de señas de identidad era notable. Así, cada novela, cada artículo, cada obra de teatro o cada poema respondían a un discurso identitario narrativo, de forma más o menos inconsciente. Aunque existieron series de novelas de autores extranjeros, la demanda se centra en autores españoles. Es más, cuando *El Cuento Semanal*, falto de originales, publica obras de escritores notables como Eça de Queiroz o Twain, excelentemente traducidos, el público protesta. De hecho, la falta de originales españoles supuso el fin de alguna colección como *La Novela Semanal*.

- En estas colecciones, y en otras, tiene lugar una feliz conjunción entre la pluma y el lápiz. Al texto acompañan siempre ilustraciones litográficas que pasan a ser de dibujo de línea cuando cambian, como ya veremos, cuando la escasez de papel, promovida por la I Guerra Mundial elimina el couché y se pasa a utilizar papel prensa de baja calidad.

- El movimiento creado por *El Cuento Semanal* dará lugar a múltiples colecciones de todo orden. Madrid y Barcelona serán los centros editoriales de mayor importancia, pero también aparecerán otros como Valencia, Sevilla, Zaragoza, e incluso pueblos como Puente Genil.

- Pronto las colecciones adquirirán caracteres diferenciados apareciendo series de novela corta, teatro, poesía, novelas eróticas, novelas de

inspiración política, novelizaciones de películas mudas, de sucesos luctuosos, series biográficas, etc. La producción estimada es de unos cien mil títulos.

- La demanda supera con mucho a la oferta. Esto da lugar a dos fenómenos: la aparición de colecciones literarias no novelísticas que a pesar de publicar teatro siguen utilizando el término novela, como *La Novela Cómica* y *La Novela Teatral*; y la omnipresencia del “refrito”, término que algunos no acababan de comprender y que supone publicar más de una vez la misma novela cambiando de título. Del refrito fue Emilio Carrere el monarca supremo.

- Las tiradas se harán inmensas, algunas desmesuradas e impensables en estas fechas. Del primer número de *La Novela Corta, Sor Simona* de Pérez Galdós llegaron a tirarse doscientos cincuenta mil ejemplares. Esto posibilitó un abaratamiento notable, entre 5 y 10 cts. La lectura se convierte así en la forma más barata de ocio. En el caso citado de *La Novela Corta* sus últimos números sólo alcanzaron la tirada de cincuenta mil ejemplares, lo que se consideró un fracaso económico y dio fin a la colección.

- La competencia entre colecciones es notable, y algunos autores abandonan la precedente y se alinean con el mejor postor. Esto sucedió entre *La Novela Semanal*, publicada por Prensa Gráfica que, pese a la potencia de su *holding* editorial, se vio desplazada por *La Novela de Hoy*, dirigida por Artemio Precioso.

Aunque *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos* son las dos colecciones iniciales representativas pronto tendrá lugar un doble fenómeno: la reducción de formato hasta alcanzar el de bolsillo con dos colecciones de transición: *El Libro Popular* (1912-1914) que alcanzó los 104 títulos y redujo el formato a 210X150 mm., y el precio a 20 cts., manteniendo el couché y las litografías; y *La Novela de Bolsillo* (1914-1916) que, como su propio nombre indica, tenía un formato reducido 137X82 mm., costaba 30 cts., y alcanzó los cien números. Las circunstancias de las fechas de su publicación la obligaron a cambiar de papel, utilizando en sus cincuenta últimos números papel prensa barato, en lugar del couché inicial. Esto obligó a sustituir el huecograbado por el dibujo de línea (Sánchez, 1997).

Pero la gran colección, la que mostró a los lectores todo el panorama literario español, ya que la práctica totalidad de los autores publican en ella, fue *La Novela Corta* (1916-1925) (Mogin, 2000) que emprende su cruzada de la mano de José de Urquía. El precio se reduce a 5 cts., aunque enseguida sube a 10, y el papel es de ínfima calidad así como la impresión. Si en *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos* la iconografía de las portadas es la caricatura de los autores, en general a cargo de Manolo Tovar, *La Novela Corta* instaura la fotografía silueteada de los escritores, aunque en su etapa final utiliza el dibujo en cuatricromía. Su extensión era de un pliego de 36, portadas incluidas, aunque algunos extras tuvieron el doble de páginas. Alcanzó los 499 títulos, de los cuales sólo uno era de un autor extranjero: *La isla de los pingüinos* de Anatole France, traducida y extractada por Ruiz Contreras. Este tipo de extractos a cargo de sus propios autores, anticipándose en muchos años al *Reader's Digest* norteamericano, se dio con mucha frecuencia en *La Novela Corta*: Azorín, Trigo, e Insúa, entre otros, convirtieron novelas largas en cortas. Publicó también la colección excelentes estudios literarios de autores sobresalientes: Trigo, Pardo Bazán, Alarcón, etc.; otros denominados “Las mujeres de...” (Belda, Retana, Benavente, etc.), y hasta estudios “bíblicos”. Ante una demanda creciente, la editorial lanza, con el mismo formato, *La Novela Teatral* (1916-1925) (Pérez, 1996) con 447 títulos, a la que adelantó *la Novela Cómica* (1916-1919) (García-Abad, 1997) con 183 títulos. Ambas son, claro está, colecciones teatrales que recuperan la tradición decimonónica del “teatro para leer”.

Dentro del panorama general de la novela corta aparecerán cientos de colecciones, algunas que apuntaban directamente al receptor y en que protagonistas y lectores se identifican: *La Novela de la Modistilla*, *La Novela del Chófer*, *La Novela Deportiva*, y hasta las mujeres de vida airada tuvieron su colección: *Biblioteca Moderna. Cómo viven las mujeres. Estudios de la vida íntima de las mujeres de mundo durante las veinticuatro horas del día* (Barcelona, s.a.). Otras fueron de lo más pintoresco: *El Cuento de la Suerte*, que incluía el listado de los premios de la lotería o la colección *Los Noveles*, que únicamente admitía obras de autores no conocidos y *operas primas*.

La producción en lenguas vernáculas también tuvo lugar, sobre todo en Cataluña: *La Novela Nova*, *La Novel.la D'Ara*, *La Novel.la Teatral Catalana* y *La Escena Catalana*; y en Valencia: *El Cuento del Dumenche* y *Teatro Valenciá*. La producción de literatura burguesa se hizo en las lenguas vernáculas, mientras que la proletaria, como la anarquista publicada por *La Revista Blanca* y *Tierra y Libertad: La Novela Ideal* (Siguán, 1981) y *La Novela Libre*, se editaron en castellano.

Dos líneas de publicación tuvieron las series de novela corta: las de inspiración política, entre las que destacaron las catalanas ya citadas junto con *La Novela Proletaria* (1932-1933) (Santonja, 1979), las dos series de *La Novela Roja* (junio-julio 1931, dirigida por Ceferino Rodríguez Avecilla) y *La Novela Roja* (1922-1923, dirigida por Fernando Pintado) (Santonja, 1994) y *La Novela Política*. Dentro de ellas cabe citar dos colecciones que desde un punto de vista ideológico habría que considerar *incerte sedis*: *La Novela Gráfica* y *Los 13*, dirigida por *El Caballero Audaz*. Durante la guerra civil se publicaron nuevas series: *La Novela del Miliciano* (Bilbao, Sindicato Único de Artes Gráficas CNT), *Los Hombres del Pueblo* (Madrid, 1937), *La Semana Literaria Popular* y *Vidas revolucionarias* (Valencia, 1937, Editorial Guerri colectivizada), y dentro del bando “nacional” *La Novela del Sábado* (Sevilla-Madrid, 1939) que se inaugura con una obra de Francisco Franco, *Marruecos. Diario de una bandera*, ya publicada con prólogo de Millán Astray cuando el futuro dictador era comandante de la primera bandera de la Legión; *La Novela de Vértice* (1938-1941) (Naval, 2000), suplemento literario de la revista falangista del mismo título, que ve la luz unos días después del Decreto de Unificación, y *Los Novelistas* (San Sebastián-Barcelona, dirigida por José Simón Valdivieso). Otra colección, *Biblioteca Rocío* evolucionó de novela de guerra a novela rosa.

La segunda línea de publicación fueron las novelas eróticas que conocieron todas las gradaciones, desde lo picaresco a lo claramente pornográfico. Hay unas diferencias notables entre las series madrileñas, cuyo paradigma sería *La Novela Pasional* (Madrid, 1924-1928), y las de Barcelona como *La Novela Deliciosa* (1931-1933) o *La Novela Inocente*, de las mismas fechas (Sánchez, 2007). Siguiendo la costumbre francesa de los editores de pornografía algunas series falsearon el lugar de edición eligiendo París, Tarbes e incluso Buenos Aires.



Señalar, finalmente que se publicaron numerosa series de novelizaciones de películas, de obras teatrales, de poesía, de sucesos y biográficas.

### **La obra corta de Carmen de Burgos, *Colombine*.**

Dos años antes de la aparición de *El Cuento Semanal*, Carmen de Burgos hace sus primeras armas en una colección de pequeño formato, *Biblioteca Mignon* (1905), con varios cuentos: *Alucinación*, *El fiscal*, *Sacrificio*, entre otros, volumen 42 (1905). Pero su auténtico despegue como autora de novelas cortas será precisamente en las dos colecciones dirigidas por Eduardo Zamacois. En *El Cuento Semanal* publicó cuatro entregas cuyos números y fechas se señalan: 25.- *El tesoro del castillo* (21-6-1907); 81.- *Senderos de vida* (17-7-1908); 148.- *En la guerra* (29-10-1909); 238.- *El honor de la familia* (21-7-1911). En *Los Contemporáneos* diez y siete títulos más: 57.- *El veneno del arte* (1910); 172.- *Siempre en tierra* (1912); 340.- *El abogado* (1915); 371.- *Los usureros* (1916); 388.- *Ellas y Ellos o Ellos y Ellas* (1916); 416.- *Don Manolito* (1916); 437.- *El permisionario* (1916); 459.- *El desconocido* (1917); 518.- *Los inadaptados* (1918); 559.- *El fin de la guerra* (1919); 623.- *Confidencias* (1920); 655.- *La rampa* (1921); 671.- *Los anticuarios* (1921); 689.- *El último contrabandista* (1922); 708.- *La prueba* (1922); 724.- *Los huesos del abuelo* (1922); y 772.- *La tornadiza* (1923).

Esta colaboración con las dos grandes colecciones no entraña que se olvidara de otras, aunque su participación fue menor. En *El Libro Popular* (1912-1914) colección dirigida por Antonio Lezama y por Gómez Hidalgo (Correa, 2001), publicó cuatro novelas: 10.- *La indecisa* (12-9-1912); 24.- *La justicia del mar* (19-12-1912); 90.- *Malos amores* (17-3-1914) y 105.- *Frasca la Tonta* (30-6-1914); mientras que en *La Novela de Bolsillo* (1914-1916) que alcanzó los 100 títulos sólo publicó una: 8.- *Sorpresas* (1914).

Pero la colección que conoció una mayor participación de *Colombine* desde sus inicios hasta su final fue *La Novela Corta* (1916-1925) con veintitrés entregas: 27.- *El hombre negro* (8-7-1916); 59.- *El perseguidor* (17-2-1917); 81.- *Pasiones* (27-7-1917); 137.- *Venganza* (17-8-1918); 155.- *La mejor film* (21-12-1918); 180.- *Dos amores* (14-6-1919); 195.- *Las negociaciones de la Puerta del Sol* (27-9-1919); 231.- *La flor de la playa* (29-5-1920); 243.- *La emperatriz Eugenia, su vida* (1-8-1920); 254.- *Los amores*

de *Faustino* (30-10-1920); 292.- *La entrometida* (16-7-1921); 310.- *La ciudad encantada* (12-11-1921); 328.- *La mujer fría* (25-3-1922); 339.- *El suicida asesinado* (3-6-1922); 356.- *La princesa rusa* (30-9-1922); 371.- *La pensión ideal* (13-1-1923); 384.- *La que se casó muy niña* (14-4-1923); 398.- *La mujer fantástica* (21-7-1923); 410.- *El hastío del amor* (13-10-1923); 422.- *Hasta renacer* (5-1-1924); 438.- *Las ensaladillas* (28-4-1924); 457.- *La miniatura* (6-9-1924); y 491.- *El brote* (18-4-1925).

Dentro de algunas colecciones de menor número de títulos *Colombine* participó también en *La Novela con Regalo* (Valencia, 1916-1917, el “regalo eran las tapas para encuadernar la serie) con dos entregas; 5.- *Lo inesperado* (1916) y 4 (año 2).- *Una bomba* (1917); y en *La Novela para Todos* (Madrid, 1916) con una: 17.- *Los míseros* (1916). En la curiosa colección ya citada *La Novela Gráfica* (Madrid, 1922) dirigida por un enigmático director-propietario *Maquiavelo*, seudónimo de imposible identificación publicó otra: 20.- *La herencia de la bruja* (1923).

De nuevo dos grandes colecciones reclaman su participación: *La Novela Semanal* publicada por *Prensa Gráfica* entre 1921 y 1925, que alcanzó los 233 títulos (Fernández, 2001) publicó cinco entregas: 15.- *El artículo 438* (1-10-1921); 94.- *El extranjero* (28-4-1923); 106.- *El anhelo* (21-7-1923); 193.- *La melena de la discordia* (21-3-1925) y 222.- *La nostálgica* (10-10-1925). Pese a que *La Semanal* entra en una dura competencia con *La Novela de Hoy* (1922-1932, 525+1 títulos) (Labrador, 2005), pues Artemio Precioso, su director, paga espléndidamente, *Colombine* la acompañó fielmente, como ya hiciera en *La Novela Corta*, hasta su final. Tardará en incorporarse a la colección de Precioso, y lo hará a partir de 1929 con nueve entregas: Precioso, gran amigo de Santiago Alba, tuvo que exiliarse por la persecución a que le sometió el Dictador, siendo sustituido por Pedro Sainz Rodríguez que se hizo cargo de todo, incluso de las publicaciones subidas de tono. Carmen de Burgos firmó nueve entregas: 352.- *Se quedó sin ella* (8-2-1929); 404.- *El dorado trópico* (7-2-1930); 417.- *¡La piscina! ¡La piscina!* (9-5-1930); 450.- *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez* (26-12-1930 número almanaque); 478.- *La ironía de la vida* (10-7-1931); 487.- *Perdónanos nuestras deudas* (11-9-1931); 495.- *Puñal de claveles* (13.11-1931); 510.- *Guiones del destino* (4-3-1932); 518.- *Cuando la ley lo manda* (28-4-1932).

*Colombine* también participó en dos colecciones “pasionales”: *La Novela de Noche* (1924-1926), editada también por Artemio Precioso, que publicó 61 títulos (Labrador, 2005), con una sola entrega: 58.- *La confidente* (15-8-1926) y *La Novela Pasional* (1924-1928) que editó 186 volúmenes, con otra: 84.- *La que quiso ser maja* (1924?). Algunos volúmenes de *La Pasional*, y entre ellos el que nos ocupa, han sido reeditados por la editorial Renacimiento de Sevilla.

En 1926 Carmen de Burgos publica sus últimas aportaciones a la novela corta: en *La Novela Femenina* (1926), dos títulos: 3.- *La prueba* (1926) y 20.- *El silencio del hijo*; y en *La Novela Mundial* (1926-1928) dirigida por García Mercadal, que alcanzó los 130 números (Sánchez y Santamaría, 1997), otros dos: 21.- *Misionera en Teotihuacan* (5-8-1926) y 73.- *El “Misericordia”* (4-8-1927). Todavía podemos reseñar dos títulos más aparecidos en formato bolsillo pero sin pertenecer a una colección determinada: *Prensa Gráfica* (1930) S.N.- *El novenario* (1930) y *La Novela Romántica* (S. A.), S.N.- *Las tricanas*. En 1932 publicó una de sus obras, 207.-*Los endemoniados de Jaca* (18 de diciembre de 1932) en *Novelas y Cuentos*, en sus tres épocas, antes y después de la guerra, alcanzó 1999 títulos.

### **La temática de las novelas cortas de *Colombine*.**

El tema central de la obra narrativa corta de Carmen de Burgos es el amor: amores imposibles, *El novenario*, fracasados, *Siempre en tierra*, *La indecisa*, *Sorpresa*, *La flor de la playa*, *Confidencias*, *Una mujer fría*, *El hastío del amor*, *La tornadiza*, *Las ensaladillas*, *Se quedó sin ella*, *El anhelo*, *Los endemoniados de Jaca*, felices, *Dos amores*, *La ciudad encantada*, *La prueba*, *El brote*, *Perdónanos nuestras deudas*, *Puñal de claveles*, *Cuando la ley lo manda*, trágicos con historia trágica, *El “Misericordia”*, *El dorado trópico*, *Guiones del destino*, los amores culpables, el crimen y los celos, *La justicia del mar*, *Malos amores*, *¡Todos menos ese!*, *Los inadaptados*, *El artículo 438* (la ley que permitía el asesinato de la adúltera), los amores no realizados y la soledad, *En la guerra*, el matrimonio que puede desde ser un tesoro a la tumba del amor: *El amor es un tesoro*, *El hombre negro*, *Luna de miel*, *La que se casó muy niña*.

Además del amor, la guerra, la Gran Guerra, fue otro tema central de *Colombine*, *El permisionario*, *Pasiones*, *El desconocido*, *El fin de la guerra*. O el arte,

*El veneno del arte, La mejor film*. O aspectos problemáticos como la homosexualidad masculina y femenina, *Ella y ellos y ellos y ellas* o la drogadicción, *Hasta renacer*, la crítica político social, *El honor de la familia, Frasca la tonta*, la usura y la corrupción, *Los usureros, El abogado, Los negociantes de la Puerta del Sol*, la falsedad, el engaño, la búsqueda de la felicidad, la maternidad en la soltería y los hijos producto de relaciones culpables. Los temas se harían interminables. Cultivó Carmen de Burgos la novela de género: policiaco, *El suicida asesinado*, fantástico, *La herencia de la bruja*, la novela picaresca, *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez*. Cultivó también el género biográfico: *Teresa* (los amores de Teresa y Espronceda) y *La emperatriz Eugenia, su vida*. Finalizar señalando que una de las localizaciones que utiliza *Colombine* son los hoteles: *Villa María, La pensión Ideal*.

Aunque el refrito fue moneda de uso corriente, Carmen de Burgos sólo publicó dos veces la misma novela breve: *Frasca la tonta* o *Venganza* y *La prueba* (en *Los Contemporáneos* y *La Novela Femenina*). De la misma manera sólo extractó dos de sus novelas grandes: *Los anticuarios* y *El último contrabandista*.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

Correa, Amelina (2001): *El Libro Popular*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 7.

Fernández Gutiérrez, José María (2001): *La Novela Semanal*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 5.

García-Abad, M<sup>a</sup> Teresa (1997): *La Novela Cómica*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 3.

Labrador, Julia M<sup>a</sup>, del Castillo, Marie Christine y García Toraño, Covadonga (2005): *La Novela de Hoy, La Novela de Noche y El Folletín Divertido. La labor editorial de Artemio Precioso*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 15.

Magnien, Brigitte, et al (1986): *Ideología y texto en El Cuento Semanal*, Madrid, E. de la Torre.

Naval, M<sup>a</sup> Ángeles (2000): *La Novela del Sábado y La Novela de Vértice*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 6.

Pérez Bowie, José Antonio (1996): *La Novela Teatral*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 1.

Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (1996): *Bibliografía e Historia de las Colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Libris.

- (1997): *Las Colecciones Literarias en el Madrid de Alfonso XIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños.

- (1997): *La Novela Mundial*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 2 (con M<sup>a</sup> del Carmen Santamaría Barceló).

- (2001): *Colecciones literarias en Historia de la Edición en España (1836-1936)*, Jesús Martínez Martín (editor), Madrid, Marcial Pons, pp. 373-395.

- (2007): *La colección literaria Los Contemporáneos, Monteagudo 12*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 67-89.

- (2007): *Las colecciones eróticas de Madrid y Barcelona. Dos maneras de entender la sexualidad. Cultura escrita & sociedad 5*, Alcalá de Henares, pp. 140-156.

Santonja, Gonzalo (1979): *La Novela Proletaria (1932-1933)*, Madrid, Ayuso.

- (1994): *Las Novelas Rojas*, Madrid, de la Torre.

Siguan Bohemer, Marisa (1981): *Literatura popular libertaria. Trece años de La Novela Ideal (1925-1938)*, Barcelona, Península.

# Carmen de Burgos y Nápoles

César Antonio Molina

Universidad Carlos III

## Resumen

Se comentan las estancias de Carmen de Burgos y Ramón Gómez de la Serna en Nápoles. Su amistad con Matilde Serao, y las obras de ambos escritores con referencias a la ciudad y su historia, más concretamente, la novela de la autora, *El Misericordia*.

## Palabras clave

Gómez de la Serna, Nápoles, Matilde Serao, Eleonora de Fonseca, *El Misericordia*, Carmen de Burgos, *Colombine*.

---

En el año 1926, la escritora Carmen de Burgos y Ramón Gómez de la Serna (unidos sentimentalmente desde hacía años) tuvieron que poner en venta el chalet de Estoril y se marcharon bastante tristes y desilusionados de Portugal. Las dificultades económicas hicieron fracasar el proyecto de residir por una larga temporada en el país vecino. Abandonaron no sólo la vivienda sino también lo que para ellos era lo más querido, su biblioteca. Una magnífica biblioteca –yo dispongo de algunos ejemplares– con muchos volúmenes de autores portugueses contemporáneos con efusivas dedicatorias y reconocimientos hacia el narrador español. El librero de viejo que la compró la publicó en los periódicos para su reventa, citando a sus antiguos dueños. Este suceso les desagradó sobremanera a Carmen y Ramón, ofendidos de que saliera a la luz ese secreto a voces. Entonces decidieron irse a otra de las ciudades favoritas de ambos: Nápoles. Cuatro urbes tenía Ramón entre sus preferencias: Madrid, Lisboa, París y Nápoles. La ciudad italiana fue quizá su última esperanza para vivir en el exilio literario que tanto ansiaba. Lejos de la capital de España, de sus tertulias, de sus

chismes, de sus disputas políticas, de sus soberbias y egoísmos, lejos de todo eso para poder dedicarse única y exclusivamente a escribir, a escribir libros y artículos para publicaciones nacionales e internacionales. En el prólogo de 1943 a la tercera edición de su novela napolitana *La mujer de ámbar*, comenta que estuvo en la urbe partenopea antes, durante y después de la guerra del 14. En realidad antes y después. En *Automoribundia* escribe que, acompañado de Carmen de Burgos, estuvo a principios del año 1910. Recorrieron también otros lugares de Italia. En Nápoles se alojaron en la pensión de Vía Caracciolo donde Carmen de Burgos había pernoctado cuatro años antes acompañada de su joven hija. La dueña de la pensión tenía a gala haber sido la institutriz de las hijas de Wagner.

Carmen de Burgos influyó de manera fundamental en el amor de Ramón Gómez de la Serna por Nápoles, pues ella había estado por estos lugares antes que él, en el año 1906. Así lo narró en su libro *Por Europa*. Durante esa primera estancia conoció a una mujer importantísima en la historia de la ciudad, la escritora y periodista Matilde Serao. Feministas ambas, sufragistas y defensoras del divorcio. En el número 710 de la revista *La Esfera* (13-8-1927) publicó un artículo encomiástico sobre su amiga que, en esas mismas fechas, acababa de fallecer. Carmen de Burgos comparaba a Matilde Serao con Doña Emilia Pardo Bazán, “había una semejanza entre las dos escritoras de cerebro fuerte, de labor intensa, de plétora de vida, desbordante en su trabajo”. Cuando Carmen de Burgos conoció a Matilde Serao en Nápoles, dirigía con gran entusiasmo el diario *Il Mattino* (todavía hoy en funcionamiento después de una larga historia de triunfos periodísticos), que había fundado junto a su marido Eduardo Scarfoglio. La primera redacción estaba en pleno centro junto a la Via Toledo y la galería Humberto I. ¿Cuántas mujeres periodistas había en Europa a finales del siglo XIX y principios del XX? ¿Cuántas mujeres habían creado un periódico y lo dirigían con tanto éxito de lectores? Matilde formó una gran redacción y, además, se atrajo a sus páginas a algunos de los más importantes escritores italianos de su tiempo. Carmen de Burgos la describe así, “hablaba con voz fuerte, mandaba, reía a carcajadas sonoras, iba de un lado para otro de la redacción y de la imprenta, con una decisión que era antítesis del tipo de la mujer latina del pasado siglo y la precursora de la mujer actual”. Carmen de Burgos habla de dos Matildes. Una más varonil al mando firme de la nave periodística, y otra más femenina cuando abandonaba la redacción y entraba en la vida cotidiana familiar, “eran las horas de la tarde destinadas al amor a sus hijos, a pasear, a la buena mesa y a

la diversión”. Carmen de Burgos también destacaba la otra vertiente creadora de su amiga y el esfuerzo físico e intelectual que a ella le dedicaba. Las mañanas en el periódico, las tardes con los compromisos sociales y parte de la noche escribiendo sus libros a la luz de una lámpara “iluminando el balcón de su casa patricia”. Carmen de Burgos se refiere al libro de Matilde, *Viaje a Tierra Santa*, de la siguiente manera: “la malevolencia que tanto suele cebarse en la escritora italiana, decía que estaba escrito sin pasar de Niza, cosa que en vez de restar mérito a la obra la avaloraría más, pues si las maravillosas descripciones de Jerusalén no son vividas, acusan la más frondosa y magnífica imaginación”. Carmen sangraba por la misma herida. Dos mujeres cultas en medio de un mundo tremendamente machista. Pero la obra literaria que la española destaca de la italiana es la novela *El vientre de Nápoles*. Un retrato extraordinario de la ciudad, con sus claroscuros, con sus grandezas y miserias. Carmen destaca de Matilde su vocación y pasión literaria. Ya había triunfado como empresaria y periodista, ya era muy conocida, pero su verdadera vocación era la creación literaria y también por ella luchó en medio de un mundo de hombres. Carmen de Burgos lamenta su muerte:

“la ha sorprendido en plena producción: sin cansancio físico ni espiritual. Acaba de publicar su última novela, en la que estudia magistralmente la transformación que en la sociedad de la postguerra han sufrido ideas, costumbres y sentimientos. Es un libro lleno de lozanía, de frescura de juventud; como los artículos que hasta última hora ha estado escribiendo en su periódico. Sus ideas, su lenguaje, su sentimiento artístico evolucionaban sin cesar. Los últimos artículos son modelos de ironía y de fino humorismo, y pueden servir de alegato contra los que sostienen que la mujer no puede cultivar esa forma exquisita de literatura. Se ve que mujeres superiores como Matilde Serao son capaces del humorismo”.

Carmen de Burgos escribe en *La Esfera* una sentida necrológica de quien, por ejemplo, había sido gran amiga y mecenas de D’Annunzio. Carmen siente dolorosamente su ausencia justo cuando van a instalarse, ella y Ramón, en Nápoles. La apena no compartir sus días con aquella amiga, maestra y compañera; gozar de su amena conversación. Y aún más se entristece al evocar el balcón donde se asomaban juntas frente “al más bello telón del mundo”, frente a ese fondo de mar, monte y cielo en que “triunfa Posilipo como cargado de Belvederes, cuyas luces altísimas parpadean en la noche como faros. ¡La gran visión de los días tranquilos se vuelve soberanamente angustiosa!”. Carmen de Burgos concluye su artículo narrando el entierro de Matilde en medio de esos funerales napolitanos tan pomposos, y haciendo esta inteligente



reflexión: “La muerte en Nápoles es más triste que en las otras ciudades, porque es quizás donde más se ve lo fatal y lo inevitable que hay en ella. Porque entre tanta placidez, tanta vida, tanta alegría, no se concibe bien la negación que es el morir. Hay un contraste tan violento que nos parece que el muerto vive...”.

En el *Rastro* Ramón Gómez de la Serna habla de Nápoles y en *Senos* nos dice que las estatuas del Museo de Nápoles (el arqueológico) son quienes tienen los senos “más tersos y puros”. Ramón viajó una segunda vez con *Colombine* (el seudónimo de la escritora) a Nápoles, en plena Primera Guerra Mundial. En *Pombo* escribe:

“Nápoles tiene un murmullo, un rum-rum, un rin-rin, un tintineo, un badajeo, una hilaridad que es su carácter. Hay algo como grillos en todas las ventanas, chicharras en los árboles públicos, mandolinas sueltas, fonógrafos asomados a todos los balcones, sonos de almirez, ladridos, golpes de perdiz, saetas, tarareos, pregones, catalas, loritos reales, cotorrerías, cocineras y señoritas que cantan mientras hacen la cama y mientras reciben a las visitas”

En varios periódicos y publicaciones literarias se dio cuenta de la instalación de Ramón en Nápoles. Como tantas otras veces se omitió a su compañera que, sin lugar a dudas, fue elemento esencial para aquella operación. Él volvió en el año 1927 para recibir en el café Gambrinus (que aún hoy conserva toda su grandeza, belleza y señorío de siglos. Data de 1860 y sus paredes fueron decoradas por los pintores napolitanos más sobresalientes de la época. Refugio de artistas, intelectuales y escritores como Maupassant u Oscar Wilde) un homenaje. En Nápoles sólo estuvieron un cuatrimestre, primavera-verano de 1926. Los problemas, graves problemas económicos, truncaron aquellos días felices y la posibilidad de prolongarlos por más tiempo. En Italia se publicó *Cinelandia*. Hoy en el número 185 de Riviera di Chiaia, donde residieron, se ve una placa que dice: “Qui visse nel 1926 lo scrittore spagnolo / Ramón Gómez de la Serna / Protagonista dell’avanguardia letteraria in Spagna / Autore del romanzo *La donna d’ambra* / Ambientato nella città di Napoli...”. Es una pena que no aparezca el nombre de Carmen de Burgos que, sin lugar a dudas, conocía Nápoles mejor que Ramón. Sus artículos y escritos así lo atestiguan. Evidentemente, Ramón es infinitamente más conocido en España e Italia que nuestra escritora, pero eso no debería oscurecer los vínculos profundos con la ciudad que ella igualmente tuvo. Ramón, en el año 1910, en la revista *Prometeo* que él dirigía siendo un jovencito, publicó la

*Proclama futurista a los españoles*, de Marinetti. Colaboró en otras muchas publicaciones italianas como la revista *900* junto a otros ilustres narradores como James Joyce o Pierre Mac Orlan. Rafael Sánchez Mazas, por aquel entonces corresponsal en Roma del diario ABC, escribió sobre las andanzas de Ramón por este país hermano omitiendo la insustituible compañía de Carmen de Burgos.

En *Automoribundia*, Ramón cuenta que, en Nápoles, escribió artículos para la prensa española y algún otro para la italiana, así como la novela *El Torero Caracho* (la vía Caracciolo influyó para inventar este nombre), *La mujer de ámbar* y el relato *El hombre de la galería* que se desarrolla en la preciosa galería que está frente al Museo Arqueológico. Durante ese tiempo, Carmen y Ramón coincidieron con Croce, con Gorki que estaba exiliado en Capri, y con la ya terrible presencia del fascismo italiano. Ramón, debido a esos vínculos vanguardistas relacionados con Marinetti tuvo que negar varias veces públicamente que él lo fuera.

*La mujer de ámbar* tiene un ambiente común con el relato corto de Carmen de Burgos titulado *El Misericordia*. En la novela de Ramón, un español llamado Lorenzo se enamora de la napolitana Lucía. Los familiares de ella se oponen a la boda debido a viejas rencillas antiespañolas provenientes de lejanos siglos. Lorenzo, desesperado, se echa en manos de Nazarena, una prostituta con quien mantiene una relación el hermano de Lucía. La otra hermana de Lucía y Raffaele, es también prostituta. Se acogió desesperadamente a este oficio debido a los desengaños amorosos. Lucía se suicida el día de la boda y así culmina esta tragedia. Nápoles es el telón de fondo sobre el cual se despliega todo el estilo y la sabiduría filológica de Ramón. En *La mujer de ámbar*, Ramón se refiere a Nápoles como “la ciudad excesiva, que ha pasado por todos los tiempos”. O también como la ciudad acostumbrada a las tragedias naturales (terremotos, erupciones volcánicas, maremotos) y humanas, “una ciudad que piensa en la muerte”. Pero quizá el halago que jamás nadie le hizo a Nápoles se encuentra en *Automoribundia*, “Nápoles es la ciudad más inmortal que he conocido”.

Carmen de Burgos y Ramón se sintieron en Nápoles como en casa. Lo mismo le pasó a Miguel de Cervantes, nuestra más alta cumbre literaria y uno de los más grandes escritores que la humanidad ha dado, cuando en *El licenciado vidriera*, una de sus mejores novelas ejemplares, escribe “se fue por mar a Nápoles, donde a la admiración

que tenía de haber visto a Roma añadió la que le causó ver Nápoles, ciudad, a su parecer y al de todos cuantos la han visto, la mejor de Europa y aún de todo el mundo”. Este elogio del autor del *Quijote* no sólo en nada ha variado, sino que desde el siglo XVI se ha engrandecido todavía más: Góngora, Duque de Rivas, Valera (los tres cordobeses, como Séneca), Garcilaso, Lope, Amescua, Tirso, Quevedo, Villamediana, María de Zayas (antecesora de Carmen de Burgos varios siglos antes), Villarroel, Leandro de Moratín, Sarmiento, Avellaneda (otra dama ilustrada), Zorrilla (por Nápoles pasa Don Juan), Castelar (magnífico su libro de viajes), Alarcón, Galdós, Unamuno, Blasco Ibáñez, Darío, Rodó (murió en Palermo), Baroja, Camba, Corpus, Gabriela Mistral (contemporánea de Carmen), Mazas, Adriano del Valle, Plá, Foxá, Ruano, Neruda (publicó anónimamente en Nápoles *Los Versos del Capitán*), Octavio Paz, Scorza, etc, todos pasaron y escribieron maravillas de Nápoles. “¡Oh ciudad, cuánto me cuestas!” se dice en un romance anónimo del siglo XV. La queja provenía del rey de Aragón que había invertido por lograrla no sólo dineros sino también muchas vidas.

En *El Misericordia*, novela breve de Carmen de Burgos publicada en la colección de novelas cortas La Novela Mundial, con ilustraciones, nos demuestra su autora que conocía muy bien el cuerpo y el alma de su amada ciudad. Nicolás, un joven médico florentino hijo de una esforzada viuda, se casa con Victoria, perteneciente a una de las familias burguesas más ricas de la ciudad. Los padres de la muchacha, para alcanzar el estamento aristocrático, habían comprado un noble palacio a unos marqueses arruinados. En el piso bajo de la mansión, Nicolás había situado su prestigiosa consulta. Su matrimonio era feliz y su éxito profesional notable hasta que, un día, en la calle, se tropieza con una bellísima joven. Fue un antiguo amor fruto del cual, ahora se entera, nació un hijo que vive con ella. Esta muchacha sufre la tiranía y los golpes del rufián con quien comparte su vida. Un hombre cuya actividad laboral es oscura pero está relacionada con la camorra. Carmen de Burgos bordea el tópico con naturalidad y desarrolla un relato naturalista repleto de referencias napolitanas. Nicolás trata de ayudar a la muchacha y a su hijo –él no puede tener descendencia con su mujer- y planean la salida de la ciudad para establecerse en otro lugar, quizá Francia, alejados del matón. Pía lo prepara todo, e incluso Nicolás piensa que Victoria estará de acuerdo en adoptar a su hijo. Todo está transcurriendo a la perfección. Quedan para ultimar sus planes en la Plaza del Mercado, durante el día de la celebración de la fiesta patronal de la Virgen del Carmen, mediados del caluroso mes de julio, y allí se despiden. La plaza

está repleta de gente viendo los fuegos artificiales y tratando luego de colarse a empujones en la iglesia para saludar a su patrona. Nicolás, de regreso a casa, siente cómo lo hiere el Misericordia, “esos cuchillos tienen un maleficio; hay en ellos una inclinación a matar, independientemente de la persona que los maneja. Tienen algo de esos cachorros de animales feroces que son inofensivos, hasta que una vez prueban sangre. Después, necesitan sangre siempre”. El Misericordia es el nombre de los cuchillos, o mejor dicho, de una raza de cuchillos asesinos. Nicolás sintió “un empujón violento, un pinchazo, una cosa fría. Cayó de bruces en el suelo”. La tensión está perfectamente sostenida y el enigma de quién pudo clavárselo es el propio fin de la novela. ¿Fue el matón? Según nos dice la narradora se había ausentado de Nápoles. ¿Fue un encargo de la propia mujer que se enteró? ¿Quién sabe? El Misericordia actúa solo y cualquiera pudo hacerlo, incluso sin motivo. Este acontecimiento final transcurre en la misma Plaza del Mercado –una de las más antiguas de Nápoles- donde se produjo el levantamiento antimonárquico y antiespañol de Masaniello, en el año 1647, así como se llevaron a cabo las ejecuciones de Eleonora de Fonseca y Ettore Carafa.

Santa Maria del Carmine alberga a la Madonna Bruna, un cuadro del siglo XIV que se conserva detrás del altar. Aunque la iglesia es muy anterior al barroco, las reconstrucciones del siglo XVIII dejaron su huella. El interior fue decorado por Tagliacozzi Canale; el techo, destruido en la II Guerra Mundial, fue completamente reconstruido. A la izquierda de la nave está la tumba de Corradino, duque de Suabia, decapitado en el año 1268 en la misma Piazza Mercato, frente a la iglesia. El crucifijo medieval de madera colocado en un tabernáculo, bajo el arco triunfal, es también objeto de profunda devoción. El transepto tiene frescos de Solimena y el campanario de 75 metros, fue completado por Fra Nuvolo en 1631 y es el más alto de Nápoles. La Piazza Mercato siempre estuvo junto al puerto, hoy un poco más alejado por los sucesivos rellenos. Durante muchos siglos, fundamentalmente durante la edad media, las iglesias de Sant'Eligio y Santa María del Carmine y las zonas aledañas se convirtieron en el centro de la vida comercial de Nápoles, sobre todo a fines del siglo XIII. En 1268, Corradino, último rey Hohenstaufen, fue decapitado a los 16 años de edad. Los nuevos monarcas angevinos (franceses sucesores de los normandos y predecesores de los aragoneses españoles) decretaron que todas las ejecuciones se llevaran a cabo en este sitio. En esta plaza se sepultaron las víctimas de la peste, a mediados del siglo XVII. En 1799 los republicanos partenopeos fueron ejecutados aquí, entre ellos Eleonora de

Fonseca Pimentel, a la que Carmen de Burgos le dedica otro extenso artículo publicado en *La Esfera*, número 728 (17-XII-1927). “En los lugares donde se ha asesinado a mucha gente parece que se ha condensado algo del dolor de los espíritus arrancados violentamente a la vida. Existe una cosa extraña que sentimos palpar; una presencia invisible, como de multitud oculta tras una cortina. A veces escuchamos que nos comunican algo, como una sugerencia que nos invita a ser más piadosos y más justos...”. Así inicia el artículo. ¿Quién era Eleonora? Un espejo en el que se miraban Matilde y Carmen. Era una italiana, de origen portugués, nacida en Roma. Tenía una gran formación intelectual, hablaba varios idiomas y escribía. Sus poemas y epistolario son obras muy interesantes. También redactó un *Oratorio* en verso, bajo el título de *La Fuga in Egitto*, obra dedicada a la joven hija de María Luisa, esposa de nuestro rey Carlos IV, Carlota Joaquina, que era en esos momentos princesa del Brasil, debido a su matrimonio con el heredero del trono de Portugal Juan VI. Ambas mujeres defendieron principios totalmente opuesto. Eleonora la libertad y las ideas progresistas y republicanas procedentes de la Revolución francesa, mientras que Carlota fue una absolutista convencida y radical. La corta República Partenopea tuvo en ella a una de sus principales impulsoras. Recibió, al son de la Marsellesa, a la escuadra francesa y difundió sus ideas avanzadas e igualitarias. Pero cuando, al poco tiempo, se derrumbó la república, la reacción borbónica se dedicó a perseguirla despiadadamente. La acusaban de literata y jacobina pero, además, de anticatólica. Detenida y torturada fue condenada a muerte y ajusticiada el 20 de agosto del año 1799. Eran famosas sus tertulias político-literarias llevadas a cabo en su casa que aún se conserva muy cerca del café Gambrinus. Era viuda de un militar. A esas reuniones acudía el cónsul portugués que luego evitó defenderla para no comprometerse él. Carmen de Burgos ensalza el papel de su heroína y escribe que “supo morir valerosamente, sin claudicar de sus ideas, igual que en ese mismo año y en el mismo lugar murió Ettore Carafa, que presentó la cara en vez del cuello, diciendo al verdugo: “Quiero ver descender la cuchilla”. En este artículo, Carmen de Burgos, menciona de la siguiente manera al cuchillo “El Misericordia”, “... no hay escenario más lúgubre. La bella Puerta Capuana, obra bellísima de Juliano de Majano, en estilo Renacimiento, con esculturas de Giovanni da Nola, es como una flor arrojada en el laberinto de vías sucias, estrechas, miserables, donde ha reinado tanto tiempo la camorra y donde su cuchillo, llamado El Misericordia, despenaba todos los días a algunos infelices”.

Carmen de Burgos redactó para *La Esfera* un montón de documentos e interesantísimos artículos sobre Nápoles. Habló de su geografía y naturaleza, escribió sobre Virgilio y Leopardi, recordó la imprescindible presencia del pintor español Ribera, aireó las extraordinarias obras de arte que acumula la ciudad, visitó las excavaciones arqueológicas de Pompeya y Herculano y las narró, así como biografizó a sus personajes más famosos. Sí, Ramón Gómez de la Serna y Carmen de Burgos conocían muy bien Nápoles, pero yo creo que ella mucho más y mejor que él

# Denuncia, humor y pasión en la narrativa de *Colombine*

Gregorio Torres Nebrera

Universidad de Extremadura.  
Avda. Rodríguez de Ledesma, 2  
10001 Cáceres  
gtnebrera@unex.es

## Resumen

En este artículo se abordan diversos aspectos temáticos de la narrativa de Carmen de Burgos (denuncia de defectos sociales, perspectivas humorísticas y simbolización de la pasión amorosa) en algunas de sus principales novelas: *El veneno del arte*, *Los anticuarios*, *El tío de todos* y *Puñal de claveles*

## Abstract

In this paper several thematic aspects in the narrative of Carmen de Burgos are analyzed (denunciation of social defects, humoristic perspectives and symbolization of love passion) on some of her most remarkable novels: *El veneno del arte*, *Los anticuarios*, *El tío de todos* and *Puñal de claveles*.

## Palabras clave

Carmen de Burgos, narrativa, análisis temático, denuncia social, humor y pasión.

## Keywords

Carmen de Burgos, narrative, thematic analysis, social denunciation, humour and passion.

---

Muchos son los temas que se cruzan en la extensa obra narrativa de Carmen de Burgos, desde el más central de todos, el de la reivindicación feminista. Título a título la prolífica y voluntariosa narradora fue pasando revista a los problemas de su tiempo tal y como ella creía verlos y enfocarlos. He elegido tres de esos ángulos de visión, que por supuesto se alternan o combinan con otros en bastantes de sus títulos, pues nadie puede negar que en las novelas, cortas y largas, de *Colombine* hay denuncia de ciertos

comportamientos sociales, hay pasión a raudales y también hay modos humorísticos de presentar ciertas caras de esa realidad referencial. Y esos tres temas —denuncia, humor y pasión— voy a examinarlos en cuatro títulos que están estratégicamente elegidos a lo largo de los veinticinco años que abarcó su cronología de novelista, y de las tres etapas que se han señalado en esa trayectoria, pues uno se sitúa en los años de inicio, otros dos en los años centrales de su biografía literaria y, finalmente, he seleccionado una de sus últimas novelas cortas, compuesta un año antes, tan sólo, de su muerte. O sea, voy a tratar la triada de aspectos anunciados en estas cuatro novelas de *Colombine: El veneno del arte* (de 1910, siendo su primera colaboración en la serie de «Los Contemporáneos», al tiempo que se afilia al PSOE, viaja con Ramón por Europa y traduce la deliciosa novelita de Longo *Dafnis y Cloe*); *Los anticuarios* (de 1919, el año en que abandona la agrupación socialista por su ambigüedad a la hora de defender el sufragio femenino, vive un tiempo en Estoril, reponiéndose de una importante dolencia cardiaca, imparte clases en la Universidad de Lisboa y publica su célebre biografía de Larra); *El tío de todos* (de 1925, coincidiendo con un dilatado y exitoso viaje a México y Cuba) y *Puñal de claveles* (de 1931, cuando es propuesta para un sillón académico, aparece su biografía del general Riego y funda una logia feminista)<sup>1</sup>. Cuatro calas que tienen en cuenta las dos modalidades de su escritura narrativa (novelas largas y novelas cortas) y que suponen, me parece, una suficiente muestra selectiva de su faceta como novelista<sup>2</sup>.

### **La denuncia.**

A Colombine le irrita la impostura del joven aspirante a artista, que intenta tirar por tierra los valores acreditados, por viejos, para subirse sobre ellos como si fueran los derribos de un desmonte. En la novela *El veneno del arte* presenta a esos jóvenes mal vestidos y desastrosamente peinados que hacen gala de su bohemia malsana como

---

<sup>1</sup> Las citas de las novelas indicadas se hará, a partir de ahora, mediante siglas: VA (*El veneno del arte*), LA (*Los anticuarios*), TT (*El tío de todos*) y PC (*Puñal de claveles*). En el caso de LA y TT utilizo las primeras ediciones de ambas, a saber: Madrid, Biblioteca Nueva, 1919 y Barcelona, Rivas y Ferrer editores, 1925. De *Los anticuarios* hizo de Burgos una edición reducida en la colección de novelas «Los Contemporáneos» (núm. 671) en diciembre de 1921. Para *El veneno del arte* sigo la edición moderna de C. Núñez Rey en el volumen *La flor de la playa y otras novelas cortas* Madrid, Castalia, 1989 y para *Puñal de claveles* la muy reciente—2009—del Instituto de Estudios Almerienses, de la Diputación de Almería.

<sup>2</sup> Referencias que tomo de la completa y documentada biografía de Concepción Núñez Rey (2005) *Carmen de Burgos, Colombine, en la Edad de Plata de la Literatura Española* Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.



exigida patente de artista. Porque —premisa que la autora rechaza desde la severa ironía— «no se concebía que un hombre fuese bien vestido, comiera todos los días, dedicase horas al estudio, cumpliera sus compromisos y estuviera capacitado para ser genio» (VA, 224). *Colombine* denuncia la falta de información, y de formación, en esa nueva pléyade de presuntos artistas sin bagaje que llenan salones de buen tono en los años de la bohemia artística, y que hacen incluso ostentación de su ignorancia, o, a lo máximo, se presentan con «erudición de enciclopedia barata». Ridiculiza su sentido de la «rebeldía», que es tapadera de la mayor inacción, y de la irritante petulancia, como la de aquel novel dramaturgo que «aseguraba que eran suyas todas las obras de Benavente, el cual se inspiró en los manuscritos que le sometiera de manera inexperta» (VA, 225).

En otro momento de la misma novela, y a través de un personaje que bascula entre la ensoñación delicuescente y el spleen, se denuncia el frecuente naufragio de tantos jóvenes aspirantes a artistas en un mundo en el que realmente se desprecia el arte, y por tanto acaban sucumbiendo quienes se dejan llevar por el canto de sirena del triunfo fácil, sin fundamentar previamente en el esfuerzo, en la constancia, en el trabajo la escala para llegar a la difícil meta de la genialidad. El dibujo que servía de portada a la primera edición de *El veneno del arte*, en la colección de «Los Contemporáneos», y debido al dibujante Fernández-Mota, es expresivo de esta denuncia: en ella vemos una hermosa ánfora que se eleva sobre una superficie acuosa, de la que se vierte un líquido en el que bebe una serpiente enroscada a su basamento, y varios cuerpos inertes flotando sobre ese piélagos venenoso, víctimas de haber gustado el veneno aludido en el título.

En la misma novela, *Colombine* deja caer una breve, pero contundente crítica, sobre la educación en los colegios jesuitas —ella que fue de profesión y vocación pedagoga— aludiendo a ciertas prácticas pedófilas (ya señaladas por Pérez de Ayala en *AMDG*), y junto a esta denuncia hace también la de las mujeres desvergonzadas que van a la busca y captura de un hombre un poco bobo, pero buen partido, fingiendo ser inocentes vírgenes dignas de delicado respeto. Una suerte de encubierta prostitución que, al final del relato, hace extensiva a los hombres de una clase aristocrática tronada que también fingen ser hipócritas maridos de buen tono cuando verdaderamente su inclinación es homófila, y la sacrifican en aras de una vida acomodada y convencional, en medio de la hipocresía de una sociedad de buen tono.

Pero sobre lo que Carmen de Burgos carga la mano en *El veneno del arte* es sobre la canallesca vida bohemia, en la que encuentra una perversa inversión de valores, sobre todo cuando conecta esa bohemia malsana con escandalosas reuniones de jovencitos afeminados que se comportan como las representantes del sexo contrario, de las que se burlan inmisericordes; práctica que le hace lamentar: «¡Qué fatalidad aborrecer a las mujeres como seres inferiores y complacerse en imitarlas!» (VA, 252). Acabando la novela, de Burgos, por boca de una hipercrítica artista del *bel canto*, dictamina sobre los caminos del arte y de quienes se arrostran a seguirlos, y en donde tantos se extravían porque toman el camino equivocado. Llegar a la cima del arte, con sensatez, es únicamente la consecuencia de una concienzuda preparación y de un constante trabajo, y todos los que no hacen eso acaban destrozados en su vano deseo de llegar a una cima inexistente. Gustaban un veneno que se resolvía en «encanallamiento moral». A la altura de 1910, en pleno decadentismo, *Colombine* formula una contundente condena de sus prácticas y de su puesta en escena, que debilita y consume hasta la anulación: «Todos ellos enfermaban, se destruían en plena juventud con los vicios y la mala alimentación» (VA,269), pero en ninguno se advertía que hubiese escogido el honrado camino del trabajo. *Colombine* se declara contraria al malditismo de Baudelaire y de Lorraine, porque sólo cosecha cadáveres de una osadía sin sentido, o de una falsedad que destruye más que aporta. Son artistas tan inanes y fatuos que sólo atienden a la tasa del mejor postor, aunque sea renunciando a todos sus principios, y que subsisten degradados y envenenados del todo, hasta que sucumben.

La mixtificación, la hipocresía y la falsedad de sentimientos, de conceptos y de moral fue uno de los males sociales que más preocupó, y denunció, *Colombine*, en gran parte porque se sintió víctima de ese malévolos juego social de pasar lo falso por excelente, lo malo por bueno, lo inmoral por honrado. La conciencia de que ese mal del siglo era omnímodo y omnipotente y que podía encontrarse en cualquiera de los ámbitos sociales conocidos y analizados, en España y en la Europa que visitó, se concretó en una de sus novelas más ambiciosas de su larga producción, *Los anticuarios*, en la que toma pie en una imaginada familia de negociantes y comerciantes españoles en el arte de comprar barato y vender caro mil y un objetos, que se instala en París, en donde se alza con la primacía de un negocio pujante que se configura como símbolo de la no menos pujante hipocresía social, de una picaresca que habita de forma idéntica tanto en los

bajos fondos como en los altos niveles sociales, y que usa del dinero como la única mercancía cierta y circulante que se obtiene de engañar a fatuos ambiciosos, vacunando de cualquier escrúpulo moral a los que se mueven y triunfan en ese activo comercio de la transacción de lo falso, de lo inauténtico.

Refiriéndose a la concreta práctica del negocio de antigüedades, Carmen de Burgos empieza por reconocer, y denunciar, que España era propicia al surgimiento y medro de ese negocio, pues en su país «las antigüedades de mérito son comunes, hasta en las casas de los aldeanos, y donde se vendían todas, por raras que fuesen, lo mismo los recuerdos de antepasados que las reliquias de los templos» (LA, 5-6). Es consciente *Colombine*, como la protagonista de su novela, verdadera alma y guía del provechoso negocio, de que «el mundo de los anticuarios, con sus fraudes y su manías, era un mundo aparte» (LA, 9), y también de que «aquel negocio era maravilloso, más lucrativo que todo comercio, que toda industria, y hasta más que la usura. Se podían ganar miles por ciento» (LA, 27).

Para hacer esta novela sorprende la excelente documentación de su autora, que muestra un concienzudo conocimiento del tipo de pieza—en muebles, en joyas, en arte, en objetos varios—que le interesa al buen anticuario, sus tácticas gananciosas para comprar barato lo que luego se sabe vender caro y los muchos recursos de la restauración de los objetos que expone en su casa de antigüedades y, sobre todo, de la mixtificación, del engaño, tanto en comprar con ventaja, incluso lo prohibido, como en vender a precios exorbitantes piezas de falsos siglos de historia, y que el comprador se marche creyendo que tiene una envidiable porción del pasado en sus manos de coleccionista, encapsulado en su estéril egoísmo de contemplar bajo siete llaves lo que es ya sólo posesión personal, frente a la democrática exposición al goce de todos de los objetos valiosos y artísticos de los museos. Por ello recoge *Colombine* la inquina que los anticuarios de raza muestran por los dichos museos, que son a la vez, para ellos, incitantes objetos de deseo y derrochones expositores de la belleza a bajos precios, o gratis.

Pero si en el gremio de los anticuarios quiere ver nuestra narradora una expresiva simbolización del mundo como mercadeo de valores alterados, mezcla informe de infravalores y de supervalores, la novela le sirve también para perfilar un

personaje femenino y voluntarioso, capaz y decidido, como pocos en su narrativa, la alegre y vitalista Adelina, que de humilde prendera en Madrid, a poco de casada, logra en unos años convertirse en una de las más sagaces, prestigiosas y codiciadas anticuarias del siempre mundano y cosmopolita París.

El trasiego del mercado de antigüedades, sus luces y sus sombras, lo resume oportunamente *Colombine* en estos dos párrafos consecutivos de su novela: «Los que vendían aquellas cosas viejas creían que habían engañado a los anticuarios, aunque siempre les quedaba el resquemor de si valdrían más de lo que pensaban. Luego los anticuarios trataban de engañar a los compradores, como habían engañado a los que les vendieron» (LA, 34). Continuamente en la novela se alude a lo fácil que resultaba en aquella época el tráfico con bienes artísticos españoles, y de qué modo los más audaces y poderosos anticuarios extranjeros arramblaban, impunemente, con multitud de muestras del tesoro eclesiástico —incluidas reliquias de santos— en manos, entonces, de incultos, y sobre todo, muy necesitados curas de pueblo, que regentaban iglesias y parroquias olvidadas del obispado de turno. Esos curas que, en opinión de la narradora, «decían que era una necedad eso de conservar el tesoro artístico de España, y no era cosa de que los condenaran a morir de hambre mirando sus alhajas inútiles» (LA, 37). Y todo ello sin que el Estado saliera al paso de una sangría deshonrosa de nuestro patrimonio cultural. Un ejemplo de una compra fraudulenta y ventajosa es la que se refiere acaecida, precisamente, en un convento de clausura de Toledo, la ciudad que bien conoció Carmen de Burgos, señalando sus luces y sus sombras, una mezcla de admiración y de rechazo<sup>3</sup>, como lo que siente la anticuaria Adelina de su novela.

En un documentado capítulo del libro, el VIII, *Colombine* da noticias suficientes de su conocimiento de primera mano de aquel abigarrado mundo de los anticuarios, concentrados en una conocida calle parisina, trasladando a su novela diferencias y semejanzas de los distintos establecimientos de franceses, italianos, y turcos, entre los que se amontonaban objetos de muy diversa catadura y procedencia (pinturas, telas, porcelanas, armas, joyas) y cómo entre todas aquellas tiendas iba destacando, con

---

<sup>3</sup> Como bien señala Concha Núñez (2005) en su documentada biografía de la autora, *Colombine* se vio obligada a ocupar una plaza docente en la Escuela Normal de Toledo en 1907, viviendo aquel traslado como una auténtica situación de destierro, ya que—cito a Núñez (2005: 172)—«Toledo simbolizaba para Carmen el mundo de la nobleza y del clero, los estamentos a los que se enfrentaba con más fuerza. Muy pronto tendió sobre la ciudad su mirada crítica en el artículo “La ciudad de los cristos”, conjugando también su interés por los elementos artísticos».

personalidad propia, la de los españoles, de cuyas mercancías se hace un completísimo inventario. Y en lo que más insiste Carmen de Burgos es en la práctica generalizada de las falsificaciones en este tipo de negocio, en cómo cualquiera de los anticuarios referidos en su novela alternaban, en sus ventas, las piezas auténticas con otras prefabricadas en sus talleres, que vendían a ingenuos clientes con una inmejorable pericia puesta al servicio del triunfo de la mixtificación de todo, en el marco de una sociedad fundamentada sobre la compraventa de la mentira.

Pasemos ahora a otra denuncia en la tercera novela prevista, *El tío de todos*. Aprovechando el paso de uno de sus personajes, Gaspar Garcilaso, por un periódico madrileño, como aprendiz de redactor, *Colombine* destripa, con cierta zumba, cómo era una redacción por dentro: el casi constante mal humor del director, las recíprocas befas de los compañeros, la división entre los que apoyan al redactor jefe y los que están contra él, la misión censora del responsable, siempre subordinado a la empresa («Él rara vez escribía, le bastaba con que nadie firmase el artículo de fondo. Su misión era tomar las cuartillas, enviarlas a la imprenta y velar porque no se dijera nada que estuviese en desacuerdo con la opinión "de arriba"» (TT, 81). Así, por ejemplo, resume la triste trayectoria de un eterno meritorio de aquel periódico «que llevaba ya diez años asistiendo puntualmente a la redacción, aguantando reprimendas de los directores, burlas de compañeros, y trabajando más que ninguno, sin cobrar nada, pero contento de poder imprimir en su tarjeta que era redactor de un diario, disfrutar de vez en cuando de un reparto de las localidades de teatro que no lograban vender y de inmiscuirse en todo, zascandileando de acá para allá» (TT, 85) y al que llaman, para más inri, Cefiroso ; un periodista «ignorante, que no sabía escribir, ni tenía idea de lo que era ortografía, pero se enteraba de todo, traía noticias, desplegaba una rara actividad, y sabía ponerse grave y digno, dando respetabilidad al periódico, aunque lo tenían asustado y más idiotizado que de costumbre, los gritos del Director y las burlas de los compañeros, que le decían, sin miramiento alguno, las mayores enormidades» (TT,85). Una redacción llena de ineptos, de corruptos y en donde—la frase está a mitad de camino entre la denuncia y el humor— había un crítico «alto y panzudo, que, por ser sordo hacía con gran justeza la crítica musical» (TT, 87). Y es que la novela a la que me refiero —*El tío de todos*— es, en su conjunto, una denuncia generalizada de la picaresca, la pequeña estafa y la pillería rodeada de desconfianza que se habían instalado en la sociedad española, o mejor dicho,

madrileña, auscultada por *Colombine*. Otra perspectiva de lo que ya se sacaba a la luz en *Los anticuarios*.

Hay también en *El tío de todos* una excelente descripción de la Puerta del Sol como el centro neurálgico de la ciudad, y de los diversos tipos que allí se dan cita para sobrevivir con extraños inventos o diversas prácticas picarescas. Es el mismo ambiente que Carmen de Burgos ya había presentado, y denunciado, en su novela corta de 1919 *Los negociantes de la Puerta del Sol*, texto que traslada, casi en su totalidad, a esta novela larga, repartiéndola en diversas secuencias de la misma<sup>4</sup>. En este caso le sirve fijarse en ese espacio urbano para poner en contacto al periodista Garcilaso con uno de tales «negociantes», personaje entre patético e irrisorio, que le viene al pelo para colocar la novela a caballo entre denuncia y humor: don Justo, un pobre desgraciado que sueña con resortes de arbitrista que le darán el bienestar que lleva buscando décadas, desde que se vio forzado a emigrar de la provincia a la capital. De la mano de don Justo, Gaspar aprende a conocer la casta de los «puertasolinos», su ingenio y su capacidad de subsistencia, como había mostrado por extenso *Colombine* en la novelita corta citada<sup>5</sup>. A través de don Justo, Carmen de Burgos nos lleva por un Madrid de míseras buhardillas, de prosapia galdosiana y barojiana, y que tiene bastante del Madrid bohemio que pintara Valle Inclán y que entusiasmaba a Ramón<sup>6</sup>. Tomando como punto

---

<sup>4</sup> Apareció en «La Novela Corta» el 27 de septiembre de 1919. Hay reedición moderna en el volumen *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)* a cargo de Ángela Ena Bordonada. Madrid, Castalia, 1990.

<sup>5</sup> El capítulo XII de *El tío de todos* es una espléndida síntesis de los antecedentes históricos de la emblemática plaza (en donde transcurre una buena parte de la novela) y de cómo en aquella auténtica «corte de los milagros» se daba cita lo mejor de la picaresca y de la estafa madrileña de aquel tiempo, especialmente en sus numerosos cafés. Pero es un capítulo escrito casi totalmente con los materiales ya utilizados en la novelita *Los negociantes de la Puerta del Sol*.

<sup>6</sup> Se nota en la excelente descripción de la popular vía urbana el interés de Ramón por los espacios madrileños, y su posible influjo en el lenguaje descriptivo de la narradora. Así, en ocasiones, llega a emular la greguería, como en este ejemplo: «Los comercios cubrían sus escaparates, se cerraban las ventanas; sólo los que iban a sus quehaceres pasaban *apaisados por las aceras*. Era la hora de las citas; la hora de la sobremesa; cuando los hombres se reunían en los cafés para tratar sus asuntos» (TT, 95; el subrayado es mío). En *Los negociantes de la Puerta del Sol* había escrito de Burgos: « los comercios cubrían sus escaparates; se cerraban las ventanas; sólo los que iban a sus quehaceres pasaban espaciados por las aceras. Esta era la hora de las citas; la hora de la sobremesa; cuando muchos hombres podían marchar reunidos al café para tratar mejor un asunto». Idéntico texto, cuya única diferencia está en la expresión cercana a la greguería «apaisados» frente a «espaciados». Probablemente el interés de ambos escritores por la famosa vía madrileña fue mutuo, y mutuamente se influyeron en ese sentido. Recordemos que Ramón publicó, poco después de *Los negociantes...*, en 1920, el libro *Toda la historia de la Puerta del Sol* (luego, en 1931, refundido en el nuevo libro *Elucidario de Madrid*) en donde cita algún fragmento de la novela de *Colombine*, además de elogiarla. Por otra parte tanto de Burgos como Gómez de la Serna no hacían sino responder a un asunto que estaba de moda en la literatura costumbrista-descriptiva de la época, según lo muestran diversos textos periodísticos de aquellas fechas debidos a Francos Rodríguez, Donosty, Emilio Ramírez Ángel, etc.

de referencia a don Justo, sus inventos y su mísera buhardilla, *Colombine* hace examen de curiosos especímenes picarescos del momento, denunciando la marginalidad y el abandono social en que vive una buena porción de esa sociedad. Porque, aparte situaciones que conducen al humorismo, en la trama de *El tío de todos* se detecta la enorme importancia de la picaresca delincuente en la sociedad española, la relevancia del timo y la capacidad autóctona para ingeniarse embustes y tropelías con tal de sacar beneficio de la bonhomía ajena, o de su proverbial tendencia a la codicia. Como dice un personaje de la novela, «Creo que con el ingenio que se pierde en España en esas cosas, empleado en algo útil, llegaríamos a ser un gran pueblo» (TT, 152). Así, en otro pasaje de la misma novela, y refiriéndose a las ocupaciones de don Justo en una agencia de timadores organizados, la narradora nos ofrece un breve catálogo de estafas de la pequeña delincuencia que obraba sobre la buena fe de las víctimas, o se apoyaba sobre su bastardo interés: «se inmoralizaba hasta el punto de contribuir al engaño de otros, aunque siempre en cosas que le parecían de poca importancia, como llevar a un cliente a recibir un préstamo, firmando triple de la cantidad recibida; proporcionar a los pensionistas dinero a peseta por duro al mes, sin amortizar; convencer a muchos para que se hiciesen seguros sobre la vida y sobre sus fincas, en la Agencia, cuyos médicos falsos aseguraban cancerosos y tísicos en último grado, cobrando fuertes sumas a las familias, cuya ambición había de quedar chasqueada. Intervenía también en el ramo que la Agencia había destinado a colocaciones, cobrando primas por proporcionar trabajo a dependientes y criadas que, a los pocos días, estaban de nuevo en la calle, porque eran los propios socios los que los admitían. Tenían amas de cría "profesionales" que ofrecían la leche fresca con que habían criado a tres o cuatro muchachos» (TT, 160) y un largo etcétera de esa no erradicable picaresca urbana.

### **El humor.**

Colombine satirizó y ridiculizó situaciones y personajes como un modo de desactivar una sociedad basada en la fatuidad, la vagancia y la nula fe en el trabajo concienzudo y bien hecho. Una reunión de bohemios afeminados en casa del vizconde Luis de Lara, en la novela *El veneno del arte*, le da pie para trazar un cuadro lleno de ironía esperpentizante: «Entre los artistas se mezclaban muchos jovencitos dulces,

femeninos, soñadores, con los cabellos ensortijados, pintadas ojeras, perfumados y con el cutis lleno de polvos de arroz y de *cold cream* virginal a la glicerina, que tenían siempre una sonrisa complaciente y una mirada humilde para las más absurdas teorías de los jóvenes genios. Todos llevaban un nombre de guerra. Uno bello, de labios carnosos, ojos grandes, modales deliciosos y ondulantes formas, respondía al nombre de *La Manon*. Otro, cronista célebre, de gran talento, rostro moreno y aspecto que hubiese sido viril sin la dulzura de una boca de armonioso movimiento femenino, oíase llamar *La Reina de Chipre*. Un joven de ensortijados rizos respondía al poético nombre de *Hada de Invierno*; otro, alto, acanutado, con nariz de quilla, contestaba al apelativo de *Merluza*. Todos los demás estaban también bautizados: la *Pelos*, la *Niapa*, hasta el dueño de la casa respondía en aquel mundo al nombre de la *Juanona*» (VA, 226).

Pero también su ácida mirada se dirige a las aristócratas de medio pelo que gastan lo poco que tienen en afeites y bisutería, para lucir hambrientas en los saraos de abundante repostería, en donde el hambre de semanas les hace dar la nota. Y si no, veamos cómo se comporta la marquesa de la Charca (y ya la ironía se nota desde el mismo título nobiliario): «El apetito de la vieja marquesa era proverbial; de espíritu avaro, procuraba ahorrar en la comida lo que derrochaba en caprichos, y sólo se mantenía de las invitaciones hechas por amigos, que cada vez iban escaseando más. Se la veía con sus bracillos cortos, su abultado abdomen, sentada trabajosamente, con el martirio del corsé recto, sobre el borde del diván, mojar ansiosa enormes pedazos de torta en la taza de Sevres, llena de aromático té, y engullir con apresuramiento a dos carrillos, mientras las plumas de la gorrilla se mecían sobre el pelado cráneo, a impulso del movimiento de las mandíbulas» (VA, 227). Casi un «capricho goyesco». Y hasta en la misma novela es capaz Carmen de Burgos de intentar la autocaricatura en el caso de la escritora feminista, algo ajada, que apuesta por que se atienda, en el arte, a la mujer, presentando féminas «interesantes, cultas, apartar de ellas la escoba y las cacerolas» e insistiendo —dice la misma *Colombine* en clara autorreferencia— en repetir «un trozo del artículo que en una forma u otra venía escribiendo desde su lejana mocedad: las mujeres lo eran todo, bellas, buenas, sabias, valientes, mucho más que los hombres» (VA, 229).

Y en otro punto del mismo relato *El veneno del arte*, *Colombine* se nos descubre capaz de trazar eficaces caricaturas. Una a título de ejemplo, referida al señor de La



Llanura: imaginemos un individuo de baja estatura, «rechoncho, con andar de buey gordo» que avanza «con la mano tendida sobre el pecho, entre la abertura de dos ojales de la levita» y que es poseedor de una ostentosa cabeza calva y de una voluminosa nariz «ciranesca, coloradota y granujienta como una berenjena» (VA, 231). Y la distinguida esposa del tal señor es vista por otro participante en el sarao como una «matusalén con pelo de estropajo nuevo, que lleva una carbonería debajo de los ojos» (VA, 232).

En la novela *Los anticuarios*, tan llena de observaciones de primera mano acerca del modo de proceder de quienes pertenecen a esa faceta del comercio, caben varios episodios, a modo de pequeños relatos incrustados en el texto, que son otras tantas ocasiones de llevarnos a la sonrisa y al humor. Uno, por ejemplo, está adjudicado al mismo anticuario protagonista del relato en una de sus salidas a la caza de género barato: «Un día los habían llamado de un pueblecillo de la Mancha para venderles unos tapices que decían ser de la antigua fábrica de Gobelinos<sup>7</sup>. El dueño de los tapices y el corredor que los ofrecía estaban entendidos, sabiendo que los tapices eran falsos, para engañar a los anticuarios. Acudieron Fabián y Adelina y todos se dedicaron a obsequiarlos y a ponderar los tapices preciosos. Allí Fabián pudo hablar a su sabor, con el asentimiento de todos, de sus pasadas grandezas, piroppear a todas las mozas y examinar las telas de los corpiños que llevaban puestos. Al fin compró los tapices en seis mil pesetas. Yo sé—le dijo a su esposa—que estos tapices son falsos, pero están tan bien imitados que podremos dar el pego con ellos. Y aquel fue el mejor negocio de los que hasta entonces habían hecho, porque los tapices eran verdaderos, y aun dejándose engañar de un anticuario francés, sacaron cincuenta mil pesetas. ¡Una fortunita!» (LA, 34-35).

Y hay humor en la superchería de tantas ventas fraudulentas por la pericia de los buenos anticuarios, como por ejemplo, aquélla que consistió en endosarle a dos ingenuos clientes estos vulgares objetos, haciéndolos pasar por joyas históricas: «Así vendió la bacía de cobre repujado de un barbero de Tánger como el auténtico *Yelmo de Mambrino*, y un viejo machete de hierro, en el que había grabadas dos RR por el machete del rey Rodrigo, hallado en el Guadalete. A otro inglés le vendió *siete pelos de la coleta del Guerra*, con una carta auténtica» (LA, 108-109) Y del mismo Fabián, el

---

<sup>7</sup> Famosísimo taller parisino de tapices fundado por Enrique IV en 1601, y ampliado por el ministro de Luis XIV Monsieur Colbert, y que fue instalado en la casa de los tintoreros llamados «Gobelinos».

anticuario español, se refiere este pingüe negocio que encierra otra viñeta de humor sacada de la misma novela *Los anticuarios*, incluidas las desacertadas y paradójicas referencias históricas para apoyar la venta de la superchería:

«Había hecho un mal negocio en Madrid comprando en el Rastro un San Fernando de piedra y otra estatua con traje de romano, en nogal, ambas de tamaño natural y de un peso enorme. Procedían de la iglesia de la Plaza de la Cebada, y amenazaban permanecer siempre en el rincón del almacén sin que nadie cargase con ellas. Un día en que necesitaba reunir dinero para pagar unas letras, Fabián tuvo una inspiración. Embaló cuidadosamente las dos estatuas y se marchó con ellas a Londres, a casa de un rico coleccionista de antigüedades históricas. —Le traigo a usted nada menos que al rey D. Pelayo, vencedor de la morisma, y a su secretario Antonio Pérez —le dijo. El inglés abrió la boca viendo los dos enormes cajones—No he querido que nadie los vea antes que Su Gracia—decía el anticuario—Están tal como han llegado de España. Y ante las dos estatuas, que los criados del lord desclavaron cuidadosamente, le contaba la conmovedora historia: —Estas estatuas, que eran veneradas en España, estaban guardadas en la cueva de Covadonga, donde iba el pueblo en romería a contemplarlas, hasta que, cuando los franceses abandonaron España, Napoleón se apoderó de ellas; y venía ya ominoso de París, cuando en el paso de las Termópilas, después de la gloriosa batalla de Bailén, se encontraron con el ejército del general Castaños, que al verlas exclamó: —¿Dónde lleváis esas reliquias tan preciosas? Mientras yo tenga sangre no se consumará ese sacrilegio. Han de volver a su puesto.—Se trabó una refriega, y en el ardor del combate, unos por acercarse y otros por escapar con las estatuas, alcanzaron a éstas algunos golpes. El rey llevó un sablazo en la mano derecha, y le faltan todos estos dedos que ve Su Gracia, y Antonio Pérez un sablazo en la cabeza, cuyas huellas se hallan a la vista. Entonces se hizo el milagro de que los dos —según cuentan los cronicones— empezaron a echar sangre por las heridas. Ante el prodigio, fue tal el asombro que Napoleón cayó de rodillas y entregó la espada diciendo: «¡Vuelva el acero a su vaina!». El inglés no podía mantener su gravedad, y lleno ya de entusiasmo, estaba a punto de abrazar al anticuario que tales maravillas le proporcionaba, y acabó por darle 40.000 francos por los dos armatostes, haciendo escribir en una tablilla la grotesca historia. Lo malo fue que, habiendo querido subirlas al piso superior, el peso de las dos estatuas hizo caer el techo, y el pobre don Pelayo se hizo mil pedazos sin echar ni una gota de sangre. El buen lord lo recompuso y apuntó, como un nuevo milagro, el que no se hubiese extraviado ningún pedazo en tan extraordinaria caída.—La suerte está en que no se perdiera la inscripción—decía Fabián—pues estoy seguro que no hubiera podido volver a reconstruirla con tantos visos de verosimilitud...¡De algo ha de servir la historia!». (LA, 109-111).

Si hay una novela, de las largas, que se sustenta sobre una situación global que mueve a la ironía y al humor, esa novela es *El tío de todos*. Curiosamente, y salvando las distancias lógicas, su meollo argumental coincide, en lo esencial, con la idea matriz de una reciente película hispano-cubana de Juan Carlos Tabío titulada *El cuerno de la*

*abundancia*. En la novela de *Colombine*, la noticia de una muy sustanciosa herencia de un religioso muerto en América revoluciona la población de Palma de Mallorca, porque todos los que allí, o fuera de allí, se apellidan Garcilaso, con las variantes combinatorias de un cambiante segundo apellido, y son legión, se consideran herederos únicos, o casi, de tan codiciado legado. En un pueblecito cubano, pasando a la película del 2008, todos los apellidados Castañaeiras (y rondan los varios centenares ) mantienen ser los herederos de una fortuna depositada en un banco británico (curiosamente como en la novela de Carmen de Burgos) procedente de una herencia de unas monjitas del siglo XVIII. Y del mismo modo que en el film hay un líder que organiza toda la búsqueda del tesoro, en la novela hay un joven periodista apellidado Garcilaso que, además de soñar con escribir y triunfar, se mete en la aventura de ser reconocido el heredero preferente de la susodicha herencia, en disputa con otros personajes no menos ridiculizantes, que aspiran a lo mismo.

En esa galería de posibles acreedores a la cuantiosa herencia —cada vez más numerosos en Europa y en América, hasta el punto de crearse una «Liga Internacional de Garcilasos»— , en las relaciones que se establecen entre ellos, y en el ambiente, a veces mísero, a veces esperpéntico, que los rodea, se percibe una interesante capacidad narrativa para las situaciones de humor, que empiezan por subrayar diálogos de alegres muchachas en sus iniciales escauceos amorosos. Así, por ejemplo, una de las amigas de Lola dice que nunca se enamoraría de un señor de uniforme, por su uniforme, porque «me desenamoraría cuando se lo quitara, y tendría que condenarlo hasta a dormirse de uniforme» (TT, 14-15), ocurrencia que, en seguida, ratifica otra de las muchachas cuando refiere que se había enamorado perdidamente, durante un crucero, de un marino observando cómo accionaba en su puente de mando, en el espacio del barco, y del que se sintió profundamente decepcionada cuando lo vio fuera de ese marco en el que se había producido el flechazo: «—¡Que me había de gustar! No he visto figura más ridícula, bien peinadito y vestido a la moda. Sacándolo del puente de su navío era hombre al agua» (TT,16).

Avanzando en la novela, pronto vamos conociendo nuevos candidatos a la intrigante herencia. Así, el caso de dos ancianas, llamadas las Garcilaso Pérez, detectadas por dos anticuarias de baja estofa que estaban buscando mercancía en la isla. La narradora nos presenta a doña Rosalía y a doña Marta, en su delicada situación

económica, con rasgos de humor benevolente que nos hace considerarlas de antemano con singular simpatía. Por ejemplo, eran ahorradoras y, a la vez, defensoras de su dignidad de clase pudiente de antaño, hasta el patetismo: «Repartían su dinero para pagar sus cuentas y hacían milagros de economía para comer con la peseta y cincuenta céntimos que les quedaba para alimentarse. Rosalía, que era la que iba a la compra, entraba todas las mañanas en las principales pescaderías y preguntaba el precio de las langostas y los pescados y mariscos. Luego hacía lo mismo cuando encontraba una carnicería o un puesto de fruta bien surtido. Se enteraba de todo y no compraba nada. Pero se iba satisfecha a contarle a su hermana Marta lo que hubiera podido comprar. Marta cocinaba y no ponía menos de tres platos y postre en cada comida, y platos finos, pastelillos, croquetas, mayonesa de pescado, huevos con tomate, dulces, frutas, ensaladas. No mentían al hablar del admirable menú, pero no hablaban de la cantidad. Con un cuarto de kilo de carne había para toda la semana, un kilo de patatas duraba otro tanto tiempo, y para una tortilla no pasaban de medio huevo.—La gente distinguida no se llena la barriga— decían para consolarse» (TT, 54-55).

Para alegría y medro de despachos de abogados empiezan a surgir Garcilasos por doquier. Desde el capítulo V empezamos a conocer nuevos presuntos herederos de la ya legendaria herencia de la que se afanan por demostrar, cada cual con su argumento, que son los beneficiarios más apoyados por la legalidad. Escuchamos razonar, al respecto, a dos afectados por la pluralidad de candidatos:

«—Pero si ahora parece que somos Garcilaso media España. ¿Cómo vamos a ser parientes todos?

—Como de la semilla del primer árbol, nacieron todos los demás árboles» (TT, 73).

Al hilo de la superchería central de la novela —una cuantiosa herencia que, finalmente, queda en el globo deshinchado de una vana ilusión— la narradora tiene ocasión de contarnos graciosas anécdotas surgidas de otras tantos timos de medio pelo, como la de aquel ingenuo lugareño, enamorado de la alcaldesa de su aldea, que aceptó la propuesta de que lo hicieran invisible para que así pudiese lograr acceder hasta la mujer que, de otra manera, le resultaba inasequible del todo: «Los inventores del procedimiento lo llevaron a la Agencia y después de estarle dando unturas varios días declararon que ya era invisible. El hombre salió entre los servidores y amigos, reunidos

a propósito, que fingieron no verlo. El director y el secretario lo llevaron en coche a la estación y sólo pagaron la carrera de dos personas, sin que el cochero viese que eran tres. El buen hombre llegó a su pueblo y sin más ni más corrió a abrazar a su adorada... Cuando se curó de la paliza que le dieron, volvió a Madrid y acabó a su vez a palos con la Agencia» (TT, 164-165). O la estafa de la máquina que imprimía billetes de banco falsos al precio de cuatro mil pesetas de las auténticas.

En la novela *Colombine* aprovechó algunas de sus experiencias viajeras, y así nos trasladamos con el periodista Garcilaso hasta la ciudad de Londres, para resolver de una vez la verdad o la mentira de la dichosa herencia. Como París en *Los anticuarios*, en esta novela se nos da, en pocas líneas, una cumplida información -guía para visitar la capital inglesa, con lo mejor y lo peor de la misma, al ritmo de las andanzas del protagonista en aquella ciudad, yendo de los «barrios pobres y pintorescos» a los «barrios aristocráticos y suntuosos». Y, al fin, para saber la verdad, y conclusión, de la superchería que había hecho pensar en grandezas a tantos y a unos pocos había llevado a la ruina de sus escasos bienes: la única heredera legal de la herencia que hubiese podido dejar el monje apellidado Garcilaso, tras su voto de pobreza, era la orden en donde había profesado y en cuyo seno había muerto. De nuevo una sociedad danzando en torno de su majestad la mixtificación. El humor es, como ha sido siempre, otra vía eficaz de denuncia: el viejo «castigat ridendo mores»

### **La pasión.**

Claro está que la pasión más genuina en la narrativa de *Colombine* va acompañada del calificativo especificativo de «amorosa», y a un ejemplo claro, al respecto, me referiré enseguida. Pero hay pasiones de otra índole que también arrebatan a los personajes de sus novelas. Sin abandonar el escaso corpus que he elegido en esta ocasión, en *Los anticuarios* es la mujer Adelina la que anida en sí esa pasión personal y profesional por comprar, vender y acumular a su alrededor testimonios materiales del pasado, desde que empezara a vender algunos objetos de los propios de este mercado entre vecinos y amigos, de una forma muy artesanal, propia de aficionada. Pero una afición que fue creciendo hasta convertirse en una pasión imposible de refrenar. Por ello, cuando después de una operación de suerte que le supone la posibilidad de traspasar el negocio y retirarse a vivir ociosa en el Madrid de su origen (operación que

consistió en una nueva mixtificación: vender como auténtica una excelente copia de Fra Angélico) la anticuaria Adelina no puede conciliar el sueño la noche antes de entregar su tienda parisina al colega que se la ha comprado, y decide, con la complicidad de su marido, romper el compromiso adquirido y aprestarse a abrir el establecimiento, otra vez, a la mañana siguiente, como al comienzo de la novela<sup>8</sup>. Adelina se da cuenta de que la decisión de jubilarse de la profesión ejercida y defendida durante tantos años era una palmaria equivocación: «Se encontraría ya siempre descentrada, con esa nostalgia del marino que abandona su barco. Tenía hacia su tiendecita un amor marino a las tablas del camarote que le sirve de refugio en las tempestades. Su tienda era su barco, su camarote, el lugar donde había pasado la mayor parte de su vida» (LA, 323). Traspasar su negocio de antigüedades, en el que la mujer había volcado todo su trabajo, su esfuerzo y sus sueños de prosperidad le daba una dolorosa sensación de despojo: «la despojada era ella; ella que lo había hecho todo, que lo había creado todo, que amaba su profesión como a sus hijos, porque había puesto también en ella corazón, carne y alma» (LA, 324). Y es que la pasión también puede inocular el trabajo en el que se cree, la profesión en la que nos sentimos realizados personal y socialmente. Adelina era consciente de que fuera del gremio de anticuarios su protagonismo caería en el olvido, en la ignorancia, en el ridículo e incluso en el desprecio. Ella se había hecho en ese gremio y a ese gremio pertenecía, sin posibilidad alguna de transmigración social, salvo que accediera a sentirse tocada por el baldón del intrusismo. Y eso es lo que justamente le mueve a la anticuaria a tomar una irrevocable decisión: «Su profesión había impreso en ellos carácter. Eran anticuarios, anticuarios para siempre, no podían dejar de serlo. Su corazón estaba pegado a su comercio, era imposible arrancarse a él sin una mutilación dolorosa y mortal» (LA, 325). La pasión, en fin, que determina el curso de unas vidas.

Pero también, y dentro del apartado de la pasión amorosa, hay pasiones pragmáticas, presididas por la cabeza y el orden, o sea, pasiones descafeinadas. Y una de esas pasiones es la que decide sentir el joven Gasparito Garcilaso, de la novela *El tío*

---

<sup>8</sup> Así empieza *Los anticuarios*: «Antes de abrir la tienda era preciso dar un último vistazo a los géneros y ponerse todos de acuerdo acerca del precio de algunos artículos dudosos. Ellos no necesitaban dependientes, se lo arreglaban todo en familia» (pág. 5) y así leemos en su últimos párrafo: «En seguida ella acabó de abrochar su vestido, de prisa, y salió de la alcoba contenta, sonando las llaves en su manecita pequeña y gordezuela y gritando con voz alegre mientras rompía los letreros—“Cerrado por traspaso”— en pedazos tan pequeños que caían como confetti en el suelo: —¡Arriba Enrique! ¡Arriba Fabián, que es tarde! ¡¡Voy a abrir la tienda!!» (págs. 325-326)

*de todos*, por su enamorada Lola, y no la romántica pasión de enfrentarse a la oposición paterna, raptar a la enamorada y ponerse el mundo por montera. Muy al contrario, el prudente Gaspar decide reconvertir su pasión en el encasillado y domesticado camino de hacerse antes un hombre de provecho, planteándose estas burguesas reflexiones: «No se ama a una mujer, si no se la honra y se conquista un modo de vivir para no obligarla a sufrir privaciones» (TT, 32-33), dándole razón, en parte, a la exigencia del padre de la chica de sólo casarla con un buen partido, porque «para mi padre no hay talento sin dinero. Él juzga a las personas por lo que ganan. Un comerciante de ultramarinos tiene para él más talento que Campoamor» (TT, 34). Claro que a lo largo de la novela Gasparito Garcilaso tendrá atisbos de lo que puede ser una verdadera pasión cuando ha de plantearse la posibilidad de alejarse de una prima conocida en Madrid y de la que está enamorándose con gran rapidez. Analiza entonces la diferencia entre la no-pasión que experimenta por la novia mallorquina y la posible pasión que le arrebató a favor de la madrileña. «Aquel amor por Solita era más violento, más avasallador. Le gustaba por sus gracias, por sus coqueterías, por sus puerilidades. Quizá la misma falta de seguridad en ser amado agudizaba su pasión» (TT, 215). Una pasión que, sin embargo, Gasparito, nada dado a compromisos para más de un rato, supo domeñar a tiempo, neutralizar en su corazón de “romántico enamorado”, en el que, paradójicamente, lo pragmático y lo prudente ganaban la partida.

Pero la novela, o una de las novelas, en la que la pasión, amorosa por supuesto, tiene verdadero predicamento es la titulada *Puñal de claveles*, uno de los últimos títulos de Carmen de Burgos, y uno de sus relatos más contenidos, tensos y mejor contruidos. Tal vez sea su novela más famosa por razones extrínsecas a su texto, pues, como es bien sabido, nuestra autora se inspiró en el mismo dramático y sangriento suceso del crimen del Cortijo del Fraile, en los Campos de Níjar, en 1928, cuando una boda acabó en el homicidio cometido en la persona del hombre que se escapaba con la recién casada, el suceso que, en las prodigiosas manos de García Lorca, se convirtió en la tragedia *Bodas de sangre*. Pero, fuera del paralelo con el texto lorquiano, que no es pertinente hacer ahora, la propuesta de *Colombine*, a partir de ese común hecho referencial, tiene unos valores literarios tan considerables que, me parece, permiten considerarla como una de sus mejores novelas. Y empezando por la metáfora del propio título que, curiosamente, y por separado, fue una metáfora igualmente pertinente en la obra lorquiana, en donde el puñal —o la navaja, instrumento de la muerte— tiene un marcado protagonismo desde

el comienzo al final de la tragedia, y en la que igualmente el motivo floral, unido a la ceremonia nupcial, alcanza también un simbolismo muy notable<sup>9</sup>. De parecido modo en la novela de *Colombine*, en la que la pasión ata, arrastra, y puede destruir o salvar, según la capacidad de cada cual en responder a sus reclamos, el binomio flor/mujer alcanza una fuerza telúrica y erótica inconmensurables.

Cinco breves capítulos, todos titulados, fragmentan el texto. Conviene recordar esos títulos, que ya nos dan una pista del diseño de la novelita: I «La primera amonestación», II «El ramo de flores», III «El embrujamiento del perfume», IV, «La revelación» y V, «Doble pasión». Cinco secuencias de muy desigual extensión, siendo, con mucho, la más larga la primera (porque en ella hay que explicar ciertos antecedentes que sitúan la acción en sus coordenadas concretas, y no poco del costumbrista ritual del casorio) y de una extensión promediada las siguientes, salvo la cuarta —toda revelación es algo que surge con el fulgor y la rapidez de un relámpago— brevísima en su misma intensidad. Y notemos también algo relacionado con los títulos: la secuencia situada en el centro del quinteto conlleva la clave simbólica de la historia allí desarrollada: todo ocurre como efecto de una causa previa, el efecto seductor, embrujador de un ramo de claveles, más su aroma que su color, el arrebató de su intenso perfume.

El perfume es una sensación sensual que resulta crucial en el texto. Ya en su segundo párrafo leemos «Un intenso olor a día de primavera lo envolvía todo de un modo penetrante», sin pasar por alto la asociación semántica del adjetivo «penetrante» con el «puñal» que se enuncia en el título, y con toda la carga erótica (y de violencia) que a su vez conlleva este vocablo.

---

<sup>9</sup> No hace falta recordar que la obra de Lorca se abre y se cierra con la prevención y el dolor que producen en la madre la navaja que lleva el hijo para cortar las uvas de las viña, la misma navaja con la que le será cortada la vida: una navaja «que apenas cabe en la mano,/ pero que penetra fino/ por las carnes asombradas,/ y que se para en el sitio/ donde tiembla enmarañada/ la oscura raíz del grito». E igualmente debe recordarse cómo se juega con las simbólicas y metafóricas referencias a las flores a todo lo largo de la tragedia. Así, en el primer diálogo entre Madre y Novio ya oímos decir a la primera que «tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos». Al comienzo del cuadro segundo del acto primero se oye la nana cantada al hijo de Leonardo, con este reiterado estribillo: «Duérmete, clavel,/ que el caballo no quiere beber». Y la Novia metaforiza su pasión por Leonardo con esta imagen floral: «Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas» A este respecto puede consultarse el trabajo de Luis T. González del Valle (1977). Cito por García Lorca (1997: 474, 417, 422 y 438 respectivamente).



La protagonista, que se atreverá al abandono del cortijo horas antes de su boda, se llama Pura, y lo es porque en ella no hay más transgresión que acceder a un instinto de libertad y a la llamada de la pasión, de la verdad, que su condición de mujer encerrada, limitada, le acaba exigiendo. Pura es rica, hermosa, joven, pero triste, recluida en un cortijo en medio del desierto de Níjar, con ansias de escaparse de un espacio/cárcel que la ahoga cada día. Y no sólo porque el espacio vital de Pura es un cortijo aislado en medio de la nada<sup>10</sup>, sino también (y ello es uno de los hallazgos argumentales de *Colombine*) porque ese cortijo es limítrofe con un recoleto cementerio en donde habían ido quedando las mujeres anteriores de aquella hacienda, de un cortijo cuyo fundador y primer propietario —un carlista apodado «El Monje»— huyó también un día, espantado del espacio de cárcel-muerte que había terminado por crear en aquel paraje. Y esa historia pesa, consciente o subconscientemente, sobre la psique de la muchacha protagonista, que confiaba en su inmediato matrimonio como un medio de liberación. La mujer y la hija del solitario cortijero habían fallecido «como flores marchitas, faltas de ambiente». Esta metáfora comparativa, aunque tópica por repetida, es en este contexto muy pertinente. La oposición flor seca, marchita, artificial/ flor viva, pujante, olorosa es una oposición fundamental en la pasional historia de la inquieta Pura.

La oportunidad de salir de aquellos límites había llegado con la proposición de otro hacendado cortijero de las proximidades. Pero sin pasión de por medio. *Colombine* echa mano del matrimonio de conveniencia, del topos de la pareja viejo-niña. Los preparativos de la inmediata boda se llenan de regalos abundantes, en cantidad y calidad, que incrementan el rico ajuar, y que suscitan en la novia un peligroso pensamiento de frustración: «le parecía que lo tenía todo para su boda, menos el novio» (PC,78), porque Pura es consciente de que el marido que le han dispuesto «no era para despertar su pasión» (PC, 78) y que el paso que se disponía a dar equivalía a «entrar en las obligaciones y esclavitud de las casadas» (PC, 79) Y entre los regalos, uno en el que la narradora se detiene: un par de «flores contrahechas», dos rosas artificiales, «de tamaño descomunal, sobre hojas de papel de talco» (PC,64), que, aún gustándole a la

---

<sup>10</sup> «El cortijo era grande, tenía cierto aspecto feudal cuando se le veía de lejos, porque al estar en la hondonada hacía que se descubriese el extremo de los arcos de las tinadas de las reses y tenía cierto aspecto de claustro que rimaba con la puerta del cementerio y los cipreses puntiagudos y tristes» (PC,75)

mujer, no le apasionan en absoluto, y las rechaza. Lo contrario de lo que ocurre con un segundo regalo, aparentemente de su prometido: un ramo de claveles naturales, intensamente rojos, que la novia huele con verdadera delectación y «cuando levantó la cabeza estaba pálida y parecía que se había encendido en sus pupilas azules una luz extraña» (PC,80). El portador del ramo es José, el hombre que, como Pura, desea escapar de aquellas tierras hacia un nuevo horizonte, el hombre que la desea, el sujeto de una pasión, de momento refrenada, hacia la hermosa doncella. Un ramo que ha hecho su efecto: Pura se siente atraída por su intenso perfume: «la poseían los claveles, con el aroma que la penetraba como un puñal» (PC,83). No deben pasar inadvertidos los verbos elegidos por la novelista: «poseer» y «penetrar». Y la mujer asocia aquel ramo de olor inagotable con el hombre que verdaderamente la puede hacer feliz, y que no es el destinado para marido (para siempre asociado con las flores contrahechas, inodoras en su aparente belleza) sino *el otro*, que en la noche última anterior a la boda reitera su ofrenda floral y sustituye, en la consciencia de Pura, al no deseado marido. A través del símbolo de los claveles encendidos, y oliendo intensamente a clavo, se alimenta una pasión auténtica, llena de vida y de verdad, que salta por encima de los códigos de clase, de los rituales campesinos, de los intereses crematísticos que resecan el amor conyugal como si estuviera hecho de flores de papel, sin olor y sin rocío en sus pétalos. Ante el nuevo ramo, la virgen desnuda, ofrecida, enmarcada en la ventana de su cuarto todavía de soltera, comprende: «No era Antonio el que la hacía temblar de amor, era José el que la envolvía en su caricia con aquel perfume penetrante como un puñal que penetraba en su carne» (PC,90), volviendo así la narradora a la erótica metáfora que da título a su relato. El desenlace es esperable. En la madrugada de la boda, Pura y José, a lomos de un rápido caballo, es decir, arrebatados sobre su doble pasión, huyen del cortijo que tantas resonancias de convento y de muerte tenía, hacia una vida compartida en libertad. Porque en el desenlace que le da al rapto Carmen de Burgos no hay derramamiento de sangre bajo la luna, como decidió Lorca, sino triunfo de la vitalidad, de la pasión que sale por sus fueros. *Colombine* acaba exaltando el poderío, en la tierra andaluza, de lo sensual, activado por el olor de una naturaleza pujante, que invita al goce casi pagano. Las últimas líneas de esta novelita insisten en cómo el aroma de los campos, de los cuerpos y del aire ayudan a espolear la carrera hacia la entrega, tras el rapto, emulando los rituales nupciales primitivos. La doble pasión de Pura y José era el tributo a un mandamiento telúrico concentrado en un oportuno y expresivo ramos de claveles: «La

clave de la pasión andaluza estaba en la sensualidad de los perfumes de su tierra» (PC,101).

## **BIBLIOGRAFÍA**

Burgos, Carmen de (1989). *El veneno del arte* (en el volumen *La flor de la playa y otras novelas cortas*). Madrid, Castalia, ed. de C. Núñez Rey.

\_\_\_\_\_ (1919) *Los anticuarios*. Madrid, Biblioteca Nueva.

\_\_\_\_\_ (1925) *El tío de todos*. Barcelona, Rivas y Ferrer Editores.

\_\_\_\_\_ (2009) *Puñal de claveles*. Almería. Instituto de Estudios Almerienses. Diputación Provincial (con estudios de Anyes Segura, Antonio Sevillano, Diego Martínez y Elisa María Martínez Garrido)

\_\_\_\_\_ (1919) *Los negociantes de la Puerta del Sol*. Madrid, «La Novela Corta» Año IV, nº 195.

García Lorca, Federico (1997). *Obras Completas II. Teatro*. Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores (edición de Miguel García-Posada)

González del Valle, Luis T (1977). «Metáfora y símbolo en *Bodas de sangre*: la dimensión estética de las flores» *Segismundo. Revista hispánica de teatro*. Madrid, CSIC, 25-26, pp. 327-348.

Núñez Rey, Concepción (2005). *Carmen de Burgos, Colombine, en la Edad de Plata de la Literatura Española*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara.

## **La crítica de arte en Colombine. El concepto de belleza**

**María Victoria Gómez Alfeo y Fernando García Rodríguez**

Universidad Complutense de Madrid  
c/ Rector Royo Villanova, nº 10, Portal 3, 7º A.  
28040 MADRID  
[criticadearte@filos.ucm.es](mailto:criticadearte@filos.ucm.es)

A Pilar Palomo, por su generosidad intelectual.

### **Resumen**

La relación de *Colombine* con el arte y con los artistas es continúa en sus tertulias y en sus viajes, en los que busca la obra, y el artista, como manifestación profunda de la cultura que trata de conocer. La defensa del Greco se inscribe en la campaña del periodismo para salvar los cuadros de la capilla de San José. Las valoraciones y descripciones del arte italiano y flamenco, sus notas de viaje, nos proyectan a la relación, siempre defendida, entre pintores y poetas. Por todo ello nos atrae el conocer su posición ante la obra, es decir, su concepto de belleza que hemos analizado en sus críticas periodísticas y en sus libros de viajes.

### **Palabras clave**

*Colombine*, “Ut pictura poesis”, crítica de arte, belleza, estética, Arte, el Greco, Defensa del patrimonio artístico.

### **Abstract**

The relationship of *Colombine* with the art and with the artists it is continuous in their gatherings and in their trips, in those that the work, and the artist looks for, as deep manifestation of the culture that is about knowing. The defense of the Greek one registers in the campaign of the journalism to save the squares of San José's chapel. The

valuations and descriptions of the Italian and flamenco art, their trip notes, project us to the relationship, always protected, between painters and poets. For everything it is attracted by us to it knowing their position before the work, that is to say, their concept of beauty that we have analyzed in their journalistic critics and in their books of trips.

### Key Words

*Colombine*, “Ut pictura poesis”, art critic, beauty, aesthetics, Art, the Greek one, Defense of the artistic patrimony.

---

Gómez Aparicio (1974) habla de “*la época más brillante del periodismo español*” al referirse a los años 1898-1925, período acotado en nuestra investigación, sobre la crítica de arte en la prensa. Carmen de Burgos nos sitúa, en el tema de nuestro análisis, el concepto de belleza, con una manifestación de sus ideales estéticos: “Soy una griega encerrada en un horroroso corsé moderno” (Núñez Rey, 2005, 173). Y, por supuesto, también lo es el padre Ferrándiz, feroz anticlerical, que se declara, abiertamente, a favor del gusto de lo griego, y, además, con más razón que ella, le viene bien la frase, no en lo de griega, sino en lo de horroroso, porque era más feo que “Picio”, según dictamen de un tribunal de periodistas, entre los que se encontraban Federico Urrecha, crítico teatral de *El Diluvio*, Carlos Jordana, el P. Migue (vulgo Senties), *Violeta* que lleva, en *El País*, la “ilustración” de las féminas, Antonio Asenjo, Julio Camba que cita en apoyo de sus tesis, en este asunto, al “maestro Cavia”, Esteban Batlle y otros; aunque defendiéndole, y al frente de las huestes contrarias, *Colombine*, Fray Gerundio, en *El Diluvio* de Barcelona, *El Padre Franco*, *Un Clérigo de esta Corte*, claro que estos dos últimos son seudónimos de Ferrándiz, que cita, en apoyo de sus tesis, a Manuel Bueno. En esta tribuna, ingeniosamente periodística, se cita a los griegos, a Praxíteles, y, como no podía faltar, a Maura, para criticarle, claro, porque por allí no se encontraba Azorín.

José Ferrándiz, en “Madrid sin monumentos”, (*El País*, 17/9/1905), deja explícito su programa estético, convertir Madrid en una Atenas clásica. Es importante la

cita, ya que *Colombine* asume estos ideales estéticos en el arte y en la mujer, al menos, según hemos detectado en sus críticas en *Heraldo de Madrid* y en *La Esfera*, hasta el año 1914, fecha en la que vemos un giro en su concepto de belleza femenina. Pepín Ferrándiz, en 1906, publica, en *El País*, (4/10/1906) un artículo con el título “El progreso de lo feo”. El artículo, en expresión del propio Ferrándiz, va a recibir respuesta, desde las mismas páginas de *El País*, por un joven periodista, que pronto cobrará merecida fama, Antonio Asenjo, que titula “De caleología. Lo bello progresa”, (*El País*, 8/10/1906) Tomando la afirmación de que “la hermosura nacional aumentaba o por lo menos no decrecía”, observación que hizo de muchacho, Asenjo lanza un disparo sin misericordia a este terrible Ferrándiz: “Ve usted a las mujeres desde la altura de sus respetables cincuenta años”. Para Aristóteles, *Retórica*, “La belleza es diferente en cada edad”. El artículo de Asenjo es demoledor y algunos párrafos hirientes contra Ferrándiz. La respuesta no se hace esperar, José Ferrándiz, titula, “De estética humana”, (*El País*, 11/11/1906) La querrela sobre la belleza no acaba más que comenzar. Julio Camba (*El País*, 12/10/1906) entra en la polémica y sitúa su importancia en el primer párrafo: “El artículo del padre Ferrándiz sobre belleza colectiva, es, para mí, muchísimo más trascendental que todas sus notables campañas anticlericales”, cita a *Violeta* -que hace la crítica de moda femenina en *El País*-, y a Asenjo. Sobre el artículo de *Violeta* escribe que “para decir que la belleza femenina es una encantadora realidad, holgaba toda palabra. Su sola presencia lo hubiera demostrado plenamente”, (“mostrado”, apostillamos nosotros, querido Asenjo, no demostrado. *Violeta* es una realidad, y la demostración es una actividad lógica del pensamiento), y afirma que “poco a poco se ha ido formando un tipo de gracia, de arte y de malicia”. La expresión, la gracia, la elegancia son atributos de la belleza y por los cuales decimos que una cosa es, o puede ser, bella. Tratemos de adjetivar a las “mujeres” de Penagos y estos adjetivos estarán presentes, además de picardía, juventud, y “demi mondente”, como cantan en la zarzuela *Alma de Dios*; Asenjo finaliza rechazando la belleza modernista: “yo necesito decirle dos cosas: que no soy modernista y que mi ideal de Belleza no lo constituye precisamente una cosa larga y triste con pelos de alambre”. Llegada la polémica a este punto entra, en apoyo de Ferrándiz, *Colombine*, con un artículo extenso, ditirámico en sus comienzos, y titula: “Femeninas. La belleza humana”, (*Heraldo de Madrid*, 30/10/1906): “Anda estos días rodando por la Prensa una interesante discusión, que la galana pluma de Ferrándiz lanzó a la palestra en uno de sus hermosos artículos... Que lo hermoso es siempre amable no cabe dudarlo; se siente una emoción purísima de un

orden elevado e inmaterial ante lo verdaderamente bello, la belleza decrece de un modo alarmante. Son muchas las causas que concurren a ello”. La influencia de la religión es vista como uno de los factores fundamentales para constatar que “la belleza de la forma humana decrece: La razón es sencilla: desaparecieron los baños, masajes y unciones fortificantes de las religiones que tenían su culto en la belleza y el placer; vinieron los días en que el cuerpo fue mirado como enemigo digno de castigo o como fiera indómita, que era preciso aniquilar para no ser devorado por ella. Y el ayuno, los cilicios y la falta de limpieza fueron destruyendo las formas amplias y sanas”<sup>11</sup>. Concede tanta importancia a este párrafo que lo copia en *Por Europa* (1907, 152). Finaliza el artículo: “Por eso yo, en este pleito que hoy se suscita, lamentándolo sinceramente, creo que, en efecto, la belleza de la forma humana decrece, y su negación, la fealdad, si no se la combate activamente, traerá la degeneración completa del Arte, primero, y de la Humanidad después”. La dedicatoria, y otras citas, de *Por Europa*, muestra la relación, en amistad y pensamiento, entre Carmen de Burgos y Ferrándiz al que llama “admirado maestro: Todos conocen en España, y fuera de ella, al valiente cronista de *El País*, maestro de la juventud sana, al que sabe demoler, con mano firme, prejuicios y tiranías... sigue siendo su vida demasiado pura para llamarla sacerdotal, y todos han de confesar que el teólogo combatiente contra los absurdos de la teología es un hombre honrado”. Al llegar a Italia, exclama “¡Italia! ¡Italia! Amigo mío: no sé cómo escribir a usted la primera carta desde la tierra de mis ensueños.” (*Colombine*, 1907, 167), y, ante la inminencia de la tragedia del Vesubio, una vez más, se dirige a Ferrándiz: “Mejor que carta, amigo Ferrándiz, esta es una postdata a mi anterior.” (*Colombine*, 1907, 296).

Bello lo aplica, indistintamente, a una visión del sol cuando ríe “entre los hilos de la trama de las velas de las embarcaciones”; a la distinción entre un espectáculo grandioso sin ser bello; de una ciudad (La Esfera, 3/5/1930); la belleza en la mujer; “el gran lago de Brujas es como el amor bello y triste, dulce é inquietante; son bellos los

---

<sup>11</sup> En sus artículos, y libros de viajes, nos deja un continuo ataque a la Iglesia bien dosificado: “El monasterio de Loyola y los recuerdos de San Ignacio. Se comprende cómo, entre aquellos montes, se forjó á martillazos la soberbia voluntad de hombre tan nefasto...” (*Colombine*, 1910, 10); “El Cristo de Cellini es la divinidad vinculada en un hombre, tal como la explica el mito de la Encarnación...” (*Colombine*, 1910, 12); “Burgos. ¿Qué necesidad impulsa á los hombres á orar? ¿No bastan la belleza, el Arte y la Ciencia para satisfacer el espíritu? Quisiera conocer todos los pensamientos que hay debajo de una toca monjil en caso de que haya alguno”, (*Colombine*, 1907, 14); Pompeya, templo de Isis: “Se ve la escala subterránea por donde entraban los sacerdotes para *confeccionar* milagros, como después hicieron y aun hacen los sacerdotes católicos” (*Colombine*, 1907, 289) y añade notas sectarias a p.p. de Ferrándiz que hace suyas; en Génova, la riqueza de sus iglesias la hace exclamar “¡Cuánto capital muerto!”.

paseos de árboles, al lado de un hermoso canal de aguas inmóviles; un retrato es bello el día en que se hace, cuando nos sirve de espejo, cuando nos presenta á la persona querida tal como está actualmente en nuestro recuerdo” (*Colombine*, 1912, 18) Frente al subjetivismo de la estética contemporánea, *Colombine* acepta, o se decanta, por el objetivismo de la Gran Teoría: “hay en nosotros un sentimiento, más o menos educador, que nos dice con elocuencia irrefutable: “Eso es hermoso o eso es feo” (*Heraldo de Madrid*, 30/10/1906). Frente a la modernidad, fragmentadora, individualista y estéril opone el clasicismo. En esta disputa, se encuentran posiciones que han sido la base de controversias en torno a la concepción del arte, de la estética y de la crítica de arte; entendemos, que es uno de los asuntos más complejos de nuestra contemporaneidad, por ello, y en un intento de síntesis, decimos que “una obra de arte sólo se puede comprender objetivamente dentro de cierta subjetividad sintonizada con la obra...” (Von Balthasar, 1961, 447s) El artículo de *Colombine* no gusta a Antonio Asenjo (*El País*, 6/11/1906) que responde a Ferrándiz y deja esta perla para Carmen: “Termino, pues, haciendo constar que no he dicho nada del artículo de la bella escritora *Colombine*, porque puede en mí más la galantería que nada”.

En los críticos de arte de este periodo se detecta un gusto por “lo clásico”, una defensa de los ideales y de la belleza griega. El apotegma de d’Ors es conocido y nos exime de otras citas: lo que no es clásico es plagio. *Colombine*, en Montmartre, afirma que “la belleza vivirá siempre”. En el Louvre, la descripción de la Venus de Milo expresa toda su admiración hacia el ideal de belleza clásica. Es difícil sustraerse a la belleza de esta descripción: “Venus de Milo altiva y risueña, sensual y casta, incitante y púdica, con su blancura de mármol y sus líneas de hermosura suprema está la inmortal Afrodita, con todo el esplendor de su imperecedera belleza... Esta Venus es la Diosa del amor, del amor eterno que canta la naturaleza y la fecundidad; es la belleza suprema” (*Colombine*, 1907, 62); Platón, en el Fedro, está citado implícitamente. En *El veneno del arte*, refuerza este criterio: “el caso de la bella Julieta Recamier, encerrándose en vida en los salones de su palacio como en los muros de una tumba. Nadie vio marchitarse la belleza de aquel rostro ideal.” (*Colombine*, 1910, 16).

Por Europa, *Colombine* viaja, según propia confesión, cargada de libros. No tenemos constancia de qué autores se trata, pero, en las descripciones y apreciaciones de obras de arte, podemos adelantar que conoce los textos de F. W. Schlegel, 1805; W.



Goethe, 1816; Stendahl, 1817; Hegel, *Estética*, 1829; Ruskin, *Padua*, 1854, *Florencia*, 1877 (traduce obras al español); H. Taine, *Voyage en Italie*, 1866; E. Fromentin, 1876, citado expresamente; M. Dvorak 1904. De Platón destacamos, por su explícita cita, *Fedro* y *El Banquete*. Es difícil pensar que una persona de su cultura, más aun, de sus preocupaciones, desconociera estos textos.

En sus viajes, (realmente toda su vida es un viaje interior, del pensamiento, y exterior), se acerca a las obras y, además de las descripciones, que conforman una página importante de su pensamiento, nos deja comentarios fronterizos entre crítica y estética. Fronterizos en el pensamiento, pues se duele de las fronteras físicas levantadas por los hombres. El pensamiento de Taine está presente en esta reflexión: “Pero hay algo que no se puede arrancar de la tierra en que la obra nace: su espíritu. Sin conocer su ambiente, sus costumbres, su luz, su raza, no se puede conocer bien el mérito de una pintura... El arte es uno é indivisible; el encanto de los holandeses, quiero estudiar en su nación, aunque en Arte sea débil la frontera que de los flamencos los separa” (*Colombine*, 1912, 90) Años más tarde, insiste en este posicionamiento estético (*La Esfera*, 30/03/1918): “He buscado siempre los cuadros de los pintores primitivos, italianos y flamencos, en los museos de Italia y de los Países Bajos, como la fuente más pura del arte pictórico... es de los documentos más importantes para analizar el alma de un país... Se puede juzgar el cuadro aislado, técnicamente, no comprenderlo ni compenetrarse con él por entero. Aun así hemos de realizar un esfuerzo prodigioso para retrotraernos á los tiempos en que se produjo. En el ensueño que nos acerca á ellos, aquí estamos más cerca de conseguirlo.” (*Colombine*, 1912, 43) Esta actitud es de gran actualidad, en efecto, “la obra de arte es un punto de encuentro de los espíritus, un signo de enlace. El objeto figurativo es uno de los instrumentos de la toma de conciencia de toda sociedad.” (Francastel, 1969, 15 y 103) y “todo arte es la trasposición de las necesidades y de las aspiraciones de la época en que nace” (Francastel, 1988, 63); con otras palabras, el objeto de estudio de la historia del arte es la obra de arte y su objetivo final es el conocimiento del hombre en sociedad, porque “todo artista toma en sus manos los hilos del desenvolvimiento, bajo la forma de una tradición decisiva, de una técnica históricamente adecuada, y de la actualidad de ciertos problemas y técnicas” (Hauser, 1961, 173); y desde la crítica, “Cada siglo, cada pueblo ha poseído la expresión de su belleza y de su moral” (Baudelaire 1846, 102); hemos elevado los museos a templos del arte, y no hemos reparado que al desgajar la obra de su razón de ser esta

queda reducida a simple objeto estético, sin contextualización, sin raíces, alejada del espíritu que la dio vida. Las calificaciones, en *Colombine*, son precisas y muestran la amplitud y preferencia de su gusto: “cuando el artista pone en la obra algo de su propia alma las diferencias enriquecen y hacen atractiva la contemplación...” La moderna crítica de arte, muy relacionada con la iniciada en el siglo XVIII, intenta transmitir la vivencia estética de la obra comunicada al espectador, o lector, por medio del lenguaje. En *Colombine* no hay ni una teoría ni una metodología previa, aunque la influencia de Hipólito Taine esté presente. El sentimiento será el único punto de partida, previo a la percepción artística, constituyéndose en empirismo artístico, o, más exactamente, estético. Es una actitud crítica y estética que merece reflexión. Charles Baudelaire proclama: “Creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética... La mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía”, (Baudelaire, 1846, 101-102); Baudelaire rechaza la crítica positivista que quiere explicarlo todo y se despoja de toda clase de temperamento; Camón Aznar, (*ABC*, 27/6/1962), finaliza este artículo, de la *Tercera de ABC*, con la proclamación de sus ideales en la crítica.

### **Bases Conceptuales.**

Si analizamos las categorías estéticas que aparecen en las críticas periodísticas, o en sus libros de viajes, es por una doble razón: en sí misma, como expresión de un juicio que contrastamos sobre esa obra y que con otros más configuran las diferentes apreciaciones que en distintos autores y épocas ha suscitado la obra, más aun, tratándose de la expresión del “gusto” de una escritora que se enfrenta a la obra y nos manifiesta sus tendencias y preferencias. Y, porque la categoría estética expresada permite aportar un juicio de valor estético de la obra, según que consiga o no el “género ideal” de la sociedad española del primer cuarto del siglo XX.

Tenemos presente que *Colombine* está en el centro de la sociedad intelectual y periodística de su época, lo que confiere a sus juicios de valor una importancia que queremos destacar. No ejerce la crítica de arte sobre exposiciones, ya que en *Heraldo de Madrid* el crítico es el respetado por todos Alejandro Saint-Aubin. No nos proponemos aquí someter a crítica estos argumentos, y preferencias de *Colombine*, y los juicios que de ellos se derivan; no porque los consideremos irrefutables, sino porque se trataría, en este punto, de escribir un enésimo *playdoyer* para añadirlo a los muchos y eficacísimos

ya escritos. Es difícil soslayar, en persona de esta cultura, a los críticos españoles del momento con los que mantendría relación: Francisco Alcántara, Alejandro Saint-Aubin, Jacinto Octavio Picón; Jacinto Felipe Picón; C. Solsona; Antonio Cánovas y Vallejo; Ramiro de Maeztu; Eladio de Lezama; Julio R. Pedre; Pío Baroja; Luis Pardo.

### **Mimesis.**

La idea del arte como imitación de la naturaleza es destacada por *Colombine*. El eterno ideal artístico se funda en la imitación de la naturaleza como fuente de todo progreso. Teoría aristotélica de la imitación. El término sintetizar es empleado frente al “concepto de la imitación”, y, sobre todo, a ir mas allá de la simple verdad natural, en busca de la representación de la Belleza. Alberti dice que además de la semejanza hay que añadir belleza. Naturaleza y arte. La Naturaleza tiene interpretaciones muy diferentes que oscilan entre el pasado y el presente que se trata de descifrar: “el flamenco... copia a la Naturaleza de un modo insuperable, sin perdonar detalles ni modificarla, satisfaciendo su deseo de belleza plástica. Los ensueños son patrimonio de los latinos. Cuando quieren entregarse á la fantasía producen demonios y monstruos extraños, abortos de la imaginación en una kermesse infernal” (*Colombine*, 1912, 63). *Colombine* no cita al Bosco por estar, estética y anímicamente, lejos del “ocaso de la Edad Media”, de la que es uno de sus más enigmáticos representantes. *El retrato del duque de Alba* es una de las descripciones que más nos han atraído de *Colombine*, por la relación texto-imagen, y por la posición ética, que podemos calificar de dramática: “Un cuadro inquietante es el de Antonio Moro... El prodigio es su cara... Se ve, como dice Fromentín, “todo un gran señor acostumbrado á prender grandes señores... Es preferible el tirano, si es fanático por convicción, al bon vivant que se pliega á las exigencias de la diplomacia según el partido que le conviene adoptar. Pero no divaguemos.” (*Colombine*, 1912, 146). Su apasionado amor a la vida, a la libertad y a la belleza queda aquí mostrado. La descripción puede convertirse en una interpretación creadora. La traducción -o transposición de valores y elementos de una esfera de expresión a otra- poéticamente valiosa es al mismo tiempo una interpretación fecunda de la obra traducida; no repite algo ya existente, sino que crea una nueva figura, bajo cuya luz adquiere sentido la forma original (Pächt, 1986, 84). Años después, Juan de la Encina, (Propósitos, *La Voz*, 2/7/1920) dejaría explicitadas sus preferencias, con las que estamos totalmente en sintonía estética y moral: Actitud estética: “Debemos advertir que entra

más en nuestros gustos el modo de cualquier futurista estridente que no el de nuestros actuales y agarbanzados pintores de casa grande.” Actitud ética: “Puestos en la obligación de elegir, preferimos siempre la anarquía a la librea”. Lo reconocemos, con estas ideas podríamos formar todo un estudio, por lo que sugieren, por lo que expresan. Después de esta vivencia artística, *Colombine* supo más de sí misma. En nuestra palpitante actualidad, *bon vivant* podemos traducirlo por subjetivismo y nihilismo, sin forzar mucho el concepto ni la idea de *Colombine*.

### **Expresionismo.**

*Colombine*, (“La Condesa Tolstoi”, *Heraldo de Madrid*, 23/11/1904): “Con los ojos de fuego, la tez coloreada por la brisa, la boca entreabierta para respirar el aire puro y desbordándose de su toca los espesos rizos del cabello, que con el impulso de la carrera flotaban, azotando sus sienes y sus ojeras... su silueta se destacaba... como una Walkiria, una mensajera de Odín, que cabalgase en las nieves”. Niza: “Otro lienzo atrajo mucho mi curiosidad más por la expresión de las figuras que por su mérito: *Cristo y la Mujer Adúltera*. Hay mucha belleza y mucha realidad en la actitud de aquella mujer de redondos brazos, fuertes caderas, ojos negros y rostro moreno, que cae a los pies del Salvador con los vestidos desgarrados, mostrando la carne exuberante que la indujo al pecado.” (*Colombine*, 1907, 142).

### **Modernismo.**

Oposición al modernismo en arte y en la figura femenina (excluimos de nuestro análisis la literatura): “La reina de la moda era una marquesita italiana, pálida y quebradiza, que llevaba trajes flotantes. Una figura mística, alargada y pura; de largo cuello y manos transparentes; un cutis blanco de cera en un rostro iluminado por la llama violeta de unos ojos perversos, agrandados en las ojeras, que como un lirio azul se marcaban en su semblante.” (*Colombine*, 1910, 10). La publicidad estimula para que las mujeres tengan “senos desarrollados, reconstituidos, hermoseados, fortificados” con las “*Pilules Orientales*”. Suponemos que estos anuncios harían las delicias de los lectores. Rechazar el Modernismo, en los críticos de arte del primer tercio del siglo XX, lo podríamos resumir en la frase de don Miguel de Unamuno: “¡La impotencia! No conozco impotencia mayor que la que se oculta bajo eso que se llama modernismo. De

originalidad ni chispa...”. Pujalá y Vallés (*Las Noticias*, Barcelona, 15/2/1901) le contesta en un artículo donde la “chispa” está en todas sus líneas, y en la frase retórica shakespeariana repetida al final de cada argumento: “Pero el señor Unamuno dice que es impotencia y como quiera que es rector de la Universidad de Salamanca, debe tener razón.” Don Pío (*El Imparcial*, 24/8/1903), ve su oportunidad: estar contracorriente.

### **Arte moderno.**

“Después de varios días de esta contemplación [*Colombine* hace referencia a los museos de Bruselas, Gante, Brujas], al pasar al museo moderno parece que el arte cae del cielo á la tierra. ¿Cómo hemos perdido la orientación hacia la belleza teniendo los modelos a la vista? Antes de hablar de este museo hemos necesitado borrar recuerdos y no establecer comparaciones... Esto no quiere decir que no existan cuadros muy notables en el museo moderno.” (*Colombine*, 1912, 149) Y centra su análisis en Antoine Wiertz (Dinant, 1806-Bruselas, 1865) “Su pintura expresa el gusto por lo absurdo y horrible, intermedio entre el barroco de Rubens y el expresionismo y surrealismo, con obras macabras.” Un ejemplo de cómo ejercer la información y crítica de arte, documentándose sobre el artista o la obra a comentar. En este caso, la atracción que la obra del pintor Wiertz ejerce sobre su espíritu es la desencadenante de la información, no una exposición o encargo de un periódico. El recuerdo de Baudelaire, y en España Margarita Nelken, nos sale al encuentro cuando proclaman que la crítica debe ser parcial, más aun, política. Un lector superficial extraería la consecuencia de que *Colombine* no es de su tiempo. El siguiente párrafo es de una claridad que deslumbraría a don Pío y a Azorín (Ortega, *El Sol*, 26, octubre, 1924). Rechazo del academicismo:

“Los artistas de genio pesan demasiado sobre nosotros. Si vivimos de cara al pasado, ni les igualaremos ni podremos sobrepasarles. ¿Quién piensa en sobrepujar á un dios? Necesitamos tener la idea de que en todo lo que se ha hecho no existe lo que hay por hacer. En la contemplación de una obra, por grande que fuese, nos estancaríamos siempre sin pasar de un límite. No se debe imponer así límite al arte. Toda regla de preceptiva es enojosa. El que ellos no hayan hecho una cosa no indica que no pueda hacerse, ni que todos hayan de hacerla de igual modo. Así, aun consiguiendo igual fortuna, no haríamos más que destruir la belleza del genio con la vulgarización de su obra. Tendríamos muchos Rubens, muchos Ticianos [sic], muchos Velázquez; Goethes y Wágner a granel. ¿Para qué? Basta con los que ya tenemos. Son los de nuestro siglo, los nuestros, los que necesitamos. El espíritu humano no se aviene a la inmovilidad (*Colombine*, 1912, 35-36)

Francisco Alcántara escribe, en *El Imparcial*, en 1907, que la belleza, en la obra artística, se obtiene por medio del estudio de la naturaleza, no copiando los estilos anteriores, “porque no somos griegos, ni romanos, ni cristianos artísticamente hablando; somos modernos, debemos ser actuales y preparadores del porvenir”.

Ante la obra del *Cordero Místico* exclama: “Se han disfrazado con esos mantos rojos, verdes, blancos ó violeta, pero son ellos, los burgueses de Gante con sus barbas y sus facciones duras que se han prestado á servir de comparsas en una gran mascarada (*Colombine*, 1912, 65) Calificar de “gran mascarada” la escena del “*Cordero Místico*” es, cuando menos, de un pensamiento muy alejado del concepto de la pintura flamenca, de los ideales que la hicieron posible y de la relación con su tiempo. Conocemos la “fortuna crítica” de la obra y no hay un solo crítico que no haya elogiado una de las obras que ensancha la belleza, que es patrimonio de la humanidad estética. Y estas formas inmortales llámanse clásicas, así las define García Morente. Contrapunto: “Sevilla anticipo de la Gloria: Y este gran número de imágenes, que escapan con frecuencia de los templos para mezclarse a la vida de la población, familiariza con ellas al pueblo todo, y las hace vivir, no como divinidades abstractas, sino como una realidad tangible... Sevilla, vista así, es también como una antesala del cielo donde ya comienza a convivirse con la Divinidad y a gozar la gloria de los Bienaventurados” (*La Esfera*, 19/4/1930). Metáforas muy afortunadas, es decir, bellas.

### **Arte y Literatura.**

Valle Inclán busca en la pintura sentimientos, ideas, valores literarios, intelectualización y misterio, valores que encarna su gran amigo Julio Romero de Torres que hará un retrato a *Colombine*. La horaciana relación queda explícita:

“Antonio Wiertz es de los espíritus que enamoran y cautivan. Hay una multitud de grabados reveladores de desordenada fantasía... Es el primer pintor belga que se ocupa de la literatura, que intenta dar valor á una idea delicada y filosófica. Wiertz es crítico, es satírico. No porque la sátira ó la crítica resalte del asunto sin buscarla, como sucede en Teniers, sino reflexivo. Tiene *caprichos* hermanos de los de Goya, con el que revela un parentesco” (*Colombine*, 1912, 155-158).

## La crítica y el gusto.

Ortega y Gasset (1962-7, 73-78) señala como una de las funciones de la crítica de arte contribuir a la formación del gusto en el público. *Juan de la Encina* (*La Voz*, 2, julio, 1920), Francisco Alcántara, Esteban Batlle, Opisso, Manuel Rodríguez Codolá, Agrasot, son citas obligadas sobre esta cuestión. Esta actitud ante la obra de arte es la que destacamos en *Colombine*: “De todas las pinturas que veo en Brujas, las que más me interesan son de los primitivos flamencos... las escuelas de los Países Bajos no nos son desconocidas. En nuestro maravilloso Museo del Prado se puede estudiar á muchos maestros flamencos, Rubens y Patiniers [sic], por ejemplo, tan bien como en su patria.” (*Colombine*, 1912, 43). Querida Carmen, de Patinir, en el Museo del Prado, sólo hay dos cuadros, *La Virgen con el Niño y dos ángeles*, 1518-1520, y *La laguna Estigia* de 1520-1524. Aquí ha podido más su pasión por España, o ha unido el recuerdo de Rubens y lo ha igualado a Patinir; observación de interés: “No han de pintar grandes cuadros para sus iglesias; los pintan para sus casas, y tienen que ser de pequeñas dimensiones, de cosas familiares”. (*Colombine*, 1912, 281) Citamos de Hauser, 1953, el capítulo: “El Barroco Protestante y Burgués”. En el museo de Ámsterdam está la famosa *Ronda de noche*: “Después de contemplarla mucho tiempo absorta en su belleza, procuro analizar sus detalles y opino con los que creen que es un paseo dado de día por esa compañía de arqueros, cada una de cuyas cabezas es un retrato. Hay algunos desairados, violentos, pero ante la maravillosa expresión de vida del cuadro poemático no se piensa en su ortografía. Cuanto más se observa, más nos afirmamos en que la manifestación del alma holandesa por la pintura es siempre realista, siempre hija de la Naturaleza.” (*Colombine*, 1912, p. 285-286).

**Casticismo estético**, no populismo. Hay que compartir sentimientos, porque “Un sentimiento de arte experimentado ante un monumento, ante un cuadro, ante una estatua, en la Naturaleza ó en la audición de una partitura, necesita compartirse con el *genio familiar* que vive en nosotros y lejos de nosotros”, entonces aflora lo telúrico, lo profundo de los sentimientos que hemos querido encerrar en cárceles de razón, por tomar una expresión de Ortega. Relata que se encuentran en Ostende:

“Solas y desconcertadas: las frases que llegan á nosotras son extrañas. Todos hablan el flamenco; cuando los idiomas no son afines, los espíritus se

encuentran muy distantes. Instintivamente mi hija y yo nos aproximamos más una á otra hablando mucho en español y escuchando nuestras voces con melodía de canto. Es este uno de esos momentos en que toma cuerpo y significación la palabra *patria*. Recuerdo una impresión semejante una noche en Melilla, en los desiertos caminos del Hipódromo, cuando una voz española nos preguntaba entre la sombra: “¿Quién vive?”, y la emoción ahogaba la voz en la garganta al contestar: “España”. ¡Melilla! ¡Bélgica! ¡España!... Un sentimiento de arte experimentado ante un monumento, ante un cuadro, ante una estatua, en la Naturaleza ó en la audición de una partitura, necesita compartirse con el *genio familiar* que vive en nosotros y lejos de nosotros, y es preciso arrancar esa flor del alma y entregarla al público... ¡Siempre el misterio, lo contradictorio, la paradoja!... el dualismo de los sentimientos y la razón”. (*Colombine*, 1912, 9).

Aquí resuena en nosotros la voz egregia de Ortega y su magna pregunta que lanza al *Quijote*, que los que conocemos a Ortega traducimos por Cervantes: “Dios mío ¿qué es España?” (Ortega y Gasset, 1960-6, 76-77). En Regeneracionismo, incluiríamos todos los artículos de *Heraldo de Madrid* con el antetítulo de “Femeninas”, conectando, en la crítica de arte, con el pensamiento de Ortega, Alcántara, Saint-Aubin, Juan de la Encina.

### **Defensa de los ideales clásicos.**

El clasicismo es reflexivo más que crítico; comentador más que analítico. Comentario sobre Ingres: “en Roma se formó su personalidad, sintió la admiración hacia el Divino Rafael y dio vida en sus lienzos á todas las bellezas del clasicismo... No necesitó críticos ni propagandas; venció sólo la belleza de sus figuras clásicas, la armoniosa corrección del dibujo, hijo de un estudio detenido, que desdeñan los genios improvisados”. En Montmartre afirma que la belleza vivirá siempre. Ante el busto de Heine exclama: “Heine, enamorado de la belleza, quería perpetuar su recuerdo de Dios Griego en todo el esplendor de su divina hermosura” y le cita varias veces. De Génova destaca: “un San Sebastián de Paget; tiene una belleza apolínea, pagana y andrógina; pero es una hermosa escultura.” Belleza y moral: “Tal vez si buscamos lo bello y lo bueno es porque amamos y gustamos de engalanar con estos atributos el recuerdo de nuestro amor. Decid á los que aman que vengan aquí.” (*Colombine*, 1907, 79). La Kalokagathía, únicamente se presenta entre los griegos, es un concepto semimoral y semiestético que consiste en una fusión de la belleza y el bien, que Sócrates se encontró con esta idea en la tradición popular. Platón, *El Banquete*, diálogo entre Sócrates y



Diotima de Mantinea (201b-d y 205d-206b): “Las mujeres lo eran todo, bellas, buenas, sabias, valientes, mucho más que los hombres” (*Colombine*, 1910, 6). Platón, (*Fedro*, 246e): “Y lo divino es hermoso, sabio, bueno y todo lo semejante”... “y toda virtud afín”, señalando con estas palabras que no consideraba la tríada como un conjunto completo.

La crítica de arte es considerada como esclarecedora, no como una función valorativa de la obra o del artista; por citar algunos ejemplos: Francisco Alcántara, *Juan de la Encina*, Eugenio d’Ors, José Camón Aznar. Ortega, en el banquete a *Juan de la Encina*, expresa: “En otro tiempo podía el crítico comportarse simplemente como un juez. Y en este supuesto, los periódicos tendrían dos opciones: salir en tiempo presente y dejar el espacio de las críticas en blanco o no salir.” (Ortega, *El Sol*, 13/6/1925)

### **Defensa del patrimonio artístico: el Greco.**

Importancia del periodismo en la larga lucha en defensa del patrimonio artístico nacional, el Greco, necesidad de impulsar una legislación adecuada de protección del Patrimonio Artístico y cultural, protección de los bienes en poder de la Iglesia. Anticlericalismo latente y militante. La actuación, por parte de *Colombine*, se inscribe en las campañas, que se vienen sucediendo en la prensa, para salvar los cuadros de la capilla de San José. Desde *Heraldo de Madrid*, Saint-Aubin, respetado por todos los críticos de arte, viene desarrollando una intensa lucha que se remonta a los primeros años del siglo XX. *El Globo*, en 1904, adelanta la noticia de que el Cabildo de la catedral de Toledo intenta vender unos magníficos cuadros del Greco. Se suman, a la denuncia, todos los diarios de Madrid, entre los que destacamos *La Época*, en *El Imparcial* a Mariano de Cavia, *El Norte de Castilla* se hace eco del artículo de Cavia, Saint-Aubin, diputado en las Cortes, publica, en *Heraldo de Madrid*, continuas críticas con un título genérico “Filón que se agota”, y, debemos añadir, artículos de Tomás Borrás, Ángel Vegue y Goldoni desde las páginas de *El Mundo*, Alcántara en *El Imparcial*, Manuel Bueno en *El Diluvio* de Barcelona citando, también, a Mariano de Cavia, siempre un referente en estos pleitos. Sain-Aubin, en 1906, titula “¡Alerta!”, ante la posibilidad de venta de *El Entierro del Señor de Orgaz*; interviene Luis de Armiñán, Sentenach desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y, por fin, Rafael Doménech, uno de los más prestigiosos críticos, historiador y académico de San

Fernando, desde *El Liberal*, reclama leyes, si no las hay, que protejan nuestro patrimonio, (y cuenta una anécdota muy ilustrativa: “Carlyle preguntaba a los ingleses qué preferirían: perder el imperio de las Indias o no haber tenido á Shakespeare; y Carlyle, por boca de todos los súbditos de S.M. Británica, contestaba que era preferible lo primero pues el imperio de las Indias un día u otro se perderá, pero sin *Shakespeare* no existiría el pueblo inglés”) La venta de los cuadros de la capilla de San José, de Toledo, suscita tanta indignación que *Diario Universal*, en noviembre de 1906, inserta la noticia de que en el Congreso Saint-Aubin hace una pregunta al ministro de Instrucción pública; *La Época*, publica que se intenta detener el expolio; *El Globo*, que “salió para Toledo el subsecretario de Instrucción pública”. A partir de este momento entramos en una historia rocambolesca, esquizofrénica y surrealista. Podemos afirmar que, después de haber leído todo lo referente al asunto, no entendemos nada. *Colombine*, en octubre de 1907, desde Toledo, entra en este penoso suceso de anticuarios (*Colombine*, 1921, 101 y 180), monjas, curas, patronos y demás chamarileros; Carmen, recogiendo “el suelto que publica *El Imparcial* llegado hoy al *Heraldo* sobre la venta, probablemente realizada de dos cuadros del Greco pertenecientes a una iglesia de la ciudad”, escribe un pequeño suelto, que por el texto se deduce que está en Toledo, y, muy periodísticamente añade, “inmediatamente me he puesto en camino para visitar a diversas personalidades y demandar informes exactos. Escribiré cuanto haya.-C”. *Colombine*, el 11 de octubre, firma una crónica, en *Heraldo de Madrid*, con el título “Los cuadros del Greco”, con una entradilla que sitúa al lector ante el problema, la continua venta de obras en poder de iglesias y conventos de Toledo. Es un documento de gran importancia, al igual que otras de sus crónicas, difícil de soslayar en el estudio sobre la venta de obras del Greco, particularmente, y un referente en la defensa de nuestro patrimonio artístico. El viernes 18 de octubre de 1907 publica sus gestiones, se entrevista con el Cardenal de Toledo: “Confieso que, acostumbrada a contemplar la vulgaridad del clero, me sentí desde el primer momento impresionada por la sencilla amabilidad del cardenal Sancha... después pasamos a visitar al gobernador, señor marqués de Fuensanta de Palma, que nos recibió con exquisita amabilidad y galantería... el amable alcalde de Toledo poco pudo añadir a los datos ya recogidos.” El 1 de noviembre escribe, no exenta de frustración y desaliento, que el ministro de Instrucción pública parece poner punto en el Congreso a la discusión que los diputados amantes del Arte y de las glorias de la nación sostienen. *El Mundo* publica un Manifiesto de la “Institución Libre de Enseñanza” con este encabezamiento: “A la

Nación Española”. No faltan las notas cultas y eruditas y la defensa del patrimonio de España hace su brillante aparición de la pluma de Cossío, sin duda redactor del manifiesto. Podemos afirmarlo, la campaña de la prensa (destacamos los artículos de *Colombine*) ha dado sus frutos, y España parece que intenta recobrar parte de su conciencia. El deseo, y la necesidad, de fundar un museo del Greco, que *Colombine* relata, se llevará a feliz término gracias a la acción del Marqués de la Vega Inclán. Años después, con motivo del centenario escribe un bello artículo que titula: “Las Mujeres del Greco” (*Heraldo de Madrid*, 6/4/1914): “No es mi ánimo entrar en una crítica de la pintura del Greco. Es el alma, que ha quedado viva en los ojos inquietantes de sus mujeres, lo que mueve hoy mi interés... las mujeres del Greco son de la misma familia que aquellos hombres cetrinos, fuertes, angulosos, férreos, severos. Aparece, brillantemente utilizado, el “tertium comparationis”, entre el Greco y Goya centrado en la mujer, en su dignidad, uno de los objetivos de su lucha y de su vivir:

“No son estas mujeres de la misma familia, recia y fuerte, ni de la misma raza, que las alegres, juguetonas y frívolas mujercitas de Goya. Estas del Greco, dentro de su naturalismo, son esencialmente místicas e idealistas; esas figuras tan serenas... con su tez pálida, sus labios marchitos, sus facciones acentuadas, destacadas del fondo negro del lienzo, estas mujeres quieren contarnos sus historias, decirnos sus anhelos... revelarnos tal vez todo el misterio y el secreto del alma femenina.”

Calificamos de naturalismo del espíritu la pintura del Greco. La mujer, el arte, el Greco. ¡Qué cerca estuvo de descubrir el misterio a través de estos intermediarios!

## **BIBLIOGRAFÍA.**

Aristóteles, (1988) *Retórica*, Barcelona, Gredos.

Baudelaire, Charles (1999): *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.

Burgos Seguí, Carmen de (1907): *Por Europa*, Barcelona, Casa Editorial Maucci.

Burgos Seguí, Carmen de (1910): *El veneno del arte*, Madrid, Los Contemporáneos.

Burgos Seguí, Carmen de (1912): *Cartas sin destinatario*, Valencia, Ed. Sempere.

Burgos Seguí, Carmen de (1921): *Los anticuarios*, Madrid, Los Contemporáneos.

Gómez Aparicio, Pedro (1974) *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura*, Madrid, Editora Nacional.

Hauser, Arnold (1961) *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, Guadarrama.

Hauser, Arnold (1967) *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Guadarrama.

Francastel, Pierre (1967) *La figure et le lieu*, París, Gallimard.

Francastel, Pierre (1988) *La realidad figurativa, I.*, Barcelona, Paidós.

Núñez Rey, Concepción (2005) Carmen de Burgos, *Colombine*, Sevilla, Fund. J-M. Lara.

Ortega y Gasset, José (1914) *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Residencia de Estudiantes; Revista de Occidente, (Col. “El Arquero”)

Ortega y Gasset, José (1962-7) *La deshumanización del arte: “Sobre la crítica de arte”*, Madrid, Revista de Occidente (Col. “El Arquero”)

Pächt, Otto (1986) *Historia del arte y metodologías*, Madrid, Alianza.

Platón, *Fedro*, (2008) Madrid, Gredos.

Platón, *El Banquete*, (1998) Madrid, Tecnos y Gredos.

## **Carmen de Burgos, traductora<sup>12</sup>**

**María del Carmen Simón Palmer**

(CSIC) Centro de Ciencias Humanas y Sociales  
C/Albasanz, 26-28,  
28037 Madrid  
[carmen.simon@cchs.csic.es](mailto:carmen.simon@cchs.csic.es)

### **Resumen**

En el primer tercio del siglo XX, Carmen de Burgos realizó una notable tarea para lograr el conocimiento de la literatura extranjera en España y tradujo más de treinta obras de autores tan variados como Ruskin, Renan, Moebius, Salgari o Rachilde.

Se ha elegido ordenar sus traducciones de acuerdo con las editoriales que las publicaron para distinguir la línea editorial de cada una de ellas.

### **Palabras clave**

Carmen de Burgos- Traducción- Editorial Vda. Rodríguez Serra.- Editorial Sempere.- Editorial Maucci.- Editorial Araluce

---

Aunque resulte paradójico, dado el silencio en que durante siglos han permanecido la mayoría de las mujeres que escribieron en España, hubo al menos desde el siglo XVII algunas traductoras. La primera de que se tiene noticia es Isabel de Correa, poeta y traductora sefardí en 1693. Ya con la Ilustración, el contacto con otros países, Francia especialmente, les lleva al conocimiento de idiomas, la mayoría de las

---

<sup>12</sup> "Este ensayo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación (FFI2009-11455. Ministerio de Ciencia e Innovación)".

veces de manera muy superficial como simple expresión de un nivel social, pero algunas van a traducir del francés como Rosario Romero a Mme de Graffigny.

En el siglo XIX, con la incorporación masiva de la mujer a la escritura, pasan de la treintena las que, junto a su obra de creación, realizan la labor de traductoras. Figuras de primer orden como Gertrudis Gómez de Avellaneda, que vierte al castellano del francés a Dumas padre, G. Lemoine o Víctor Hugo; Fernan Caballero, a Madame Stael y Lammenais, Pardo Bazán, del alemán a Heine y del francés a E. Goncourt; y Faustina Saez de Melgar, a Pierre Zaccone o F. Brener, Julia Asensi a Gautier, sirven de ejemplo. Algunos diarios como *La Correspondencia de España*, insertan en su parte inferior folletines de autores, franceses la mayoría, y así, García Balmaseda traduce diecisiete obras en diez años de Daudet, Dumas, Paul Feval, Feydeau, y versiona novelas de G. Sand y las policíacas de Emile Gaboriau. El resultado es que, como se ha demostrado, estas mujeres dieron a conocer las únicas versiones en español de algunas obras de escritores franceses. (Botrel, 1987, 89-131)

Los vaivenes políticos de esos tiempos explican el conocimiento directo que algunas escritoras adquieren de otros idiomas, puesto que son llevadas al exilio por sus familiares o les acompañan en sus destinos profesionales. Este último es el caso de Sofía Casanova, que traduce directamente del polaco a Enrique Sienkiewicz, *Bartek el vencedor* y la famosa *Quo Vadis?*, y a Sofía Kowalewska del ruso; asimismo Emilia Gayangos, hija de Pascual de Gayangos, traducirá del alemán, o Angela Grassi, del italiano.

Con el cambio de siglo, los gobiernos liberales les brindarán ayudas oficiales, especialmente cuando se trata de maestras, para formarse en el extranjero y éste es el caso, al principio de su carrera, de Carmen de Burgos. Se ponen así al corriente de las modas literarias europeas, y aprovechando la ausencia de censura, en algunos casos vierten al castellano a autores prohibidos en otros países.

La proliferación de traducciones en los primeros años del siglo XX fue denunciada por Rivas Cherif (1920) en la revista *España*, donde comenta los abusos que algunos editores cometían a la hora de contratarlas y cómo esa situación repercutía en el sistema literario español:

"Para asegurarse una ganancia con el menor riesgo posible, los editores se afanan por saturar el mercado de traducciones, cuya propiedad compran desde luego en un tanto alzado, reservándose de este modo el beneficio líquido de las restantes ediciones, que en las obras originales han de compartir con el autor, a quien siempre reserva la ley la propiedad intransferible de la edición en serie de sus obras completas. No a otra cosa se debe la actual invasión extranjera que padecemos".(Gallego, 2004, 482)

Como muy bien apunta Gallego, lo que ataca es la falta de rigor filológico en una multitud de traducciones, versiones o adaptaciones que no parecen aportar nada especial a la cultura española.

Entre las traductoras que al tiempo desempeñan tareas docentes, la más cercana a Carmen de Burgos es Magdalena de S. Fuentes, con la que mantiene relación profesional y se prologan mutuamente alguna obra.

Hemos elegido comentar las numerosas traducciones de Carmen de Burgos según las editoriales en que aparecieron porque puede apreciarse claramente la línea de cada una de ellas según los autores publicados. En unos casos se busca el éxito comercial, asegurado por algún escándalo en el extranjero o por las numerosas ventas que preceden a la obra en el país de origen; en otros, como ocurre con la editorial Sempere, existe además una intención de dar a conocer la literatura europea en España a través de una cuidadosa selección de los principales autores contemporáneos.

### **Carmen de Burgos, traductora en distintas editoriales.**

Sorprende que, en los ya numerosos libros dedicados a estudiar la obra de Carmen de Burgos, se ignoren las más de tres mil páginas que tradujo o versionó. Tan sólo Concha Núñez las ha comentado en algunos casos y estudiado especialmente a Leopardi.

¿Qué impulsó a nuestra autora a llevar a cabo este trabajo frenético? Creemos que en muchos casos se trató fundamentalmente de una cuestión de tipo económico, si bien es cierto que se aprecia una diferencia en el tipo de autores, según la editorial de

que se trate, de manera que los de mayor calidad literaria aparecen en Sempere, con un director literario de prestigio como Blasco Ibáñez, sin que falten títulos que en muchos casos iban en contra de las ideas de la traductora, como se verá en los aparecidos en Maucci, por ejemplo. Con seis editoriales trabajará Carmen como traductora, y algunas veces de modo simultáneo.

### **Editorial de la Vda. de Rodríguez Serra.**

Es la primera en el tiempo la regentada por la Viuda de Rodríguez Serra, que se arriesga en unos momentos especialmente delicados para ella, algo que agradecerá y de lo que dejará constancia escrita Carmen de Burgos.

La, ya en 1904, viuda de Serra se inclina abiertamente hacia lo comercial, fuera de los compromisos adquiridos previamente por su esposo en vida. Como es frecuente en España, conocemos poco del funcionamiento interno del mundo editorial, y en este caso una de las escasas noticias nos la ofrece la revisión de una traducción del alemán, hecha unos meses antes por Ciro Bayo de *La cuestión agraria* de Kautsky, revisión exigida por el autor y que Pablo Iglesias aconseja a Bernardo Rodríguez Serra que haga Unamuno, en 1902. Pero don Bernardo fallece de apendicitis en diciembre de aquel año y, al parecer, su viuda comenzó la impresión sin atender el requerimiento del autor, lo que motiva una nueva carta de Pablo Iglesias a Unamuno, el 2 de marzo de 1903, porque “aunque no tengo motivo alguno para dudar de la mencionada señora” quiere estar seguro de que ha cumplido su palabra. (Robles, 2005, 153-62). El mismo año en que aparece esta obra, 1904, Carmen de Burgos traduce dos libros para la editorial y es el primero el de Helen Keller, *Historia de mi vida*. Ella misma confiesa que escribió al *Diario Universal* sobre la conveniencia de traducir esta obra al castellano para que sirviera de ejemplo y estímulo en la enseñanza, pero fue la viuda de Rodríguez Serra la que recogió el guante y meses después le encargaba la traducción.

El texto de Helen Keller estaba directamente relacionado con su labor de profesora en la Escuela Normal y de Sordomudos y Ciegos. Elige a don Eloy Bejarano y Sánchez, Comisario regio del Colegio de Sordomudos y Ciegos para prologarla, el cual comienza por opinar sobre la traductora que “tiene personalidad propia y bien ganada con su cotidiano y variadísimo trabajo” en varios diarios, y muchos libros que la



acreditan como “escritora genial con un lugar preferente en la literatura patria”, pero lamenta que no se conozca, en cambio, lo suficiente su labor como profesora numeraria de la Escuela Normal, y su competencia indiscutible en asuntos pedagógicos porque había cursado “con verdadero aprovechamiento” sus cursos de *Metodología especial pedagógica de los niños anormales*, donde la conoció al ser el director de este establecimiento pedagógico.

Presupone que, como madre “amantísima”, lamenta la escasa importancia que en España se da a los infelices ciegos y sordomudos y por eso ha emprendido la traducción de estas *Memorias*, “llamadas a producir verdadera sensación en el público”, maravillado de que una joven por el sentido del tacto haya podido adquirir una ilustración tan extraordinaria. Pero Bejarano se muestra escéptico sobre el “altruismo” de los lectores para interesarse de veras por unos desventurados a los que no hacen caso ni sus familiares, y por eso agradece más el esfuerzo Carmen de Burgos y el sacrificio de la editora de la obra, “que sólo pueden prometerse el agradecimiento de las buenas almas y la tranquilidad que siempre queda después de ejecutar una obra de misericordia”. Sin embargo, le queda la esperanza de que “su origen exótico, la fama de que le rodean los anuncios de prensa norteamericana y su conmovedor objeto” puedan estimular la curiosidad del público, que desee conocer a la heroína del libro, y a su eficiente institutriz y directora, miss Ana Nabsfield Sullivan, la cual ha logrado, según frases de su educanda, que ésta “vea con el alma y oiga con el corazón” haciéndola conocer “la oscuridad que ve y el silencio que escucha”.

Respecto al contenido, el prologuista desconfía de la “admirable” corrección con que se expresa la joven. Recuerda que ni siquiera en España, donde nació fray Pedro Ponce de León, monje benedictino, inventor del arte de hacer hablar y escribir a los sordomudos, se ha llegado a tanto, aunque ha habido portentos como Martín de Martín y Ruiz, del que cuenta su biografía y lamenta su temprana muerte “por tuberculosis pulmonar, muy frecuente entre los sordomudos”.

Tras el éxito de este primer ensayo, Carmen de Burgos continúa su colaboración con la Viuda de Serra y traduce la obra del conde Gera Mattachich, *Loca por razón de Estado* (Mattachich:1904), prohibida y secuestrada en Austria. Se trataba de una

historia de palpitante actualidad por lo que había sido impresa y publicada en dos días por la casa editorial. (*El Imparcial*, 19-IX-1904, 3)

La princesa María Luisa de Sajonia, hija de Leopoldo II de Bélgica, casó con el príncipe Felipe de Sajonia- Coburgo en 1875 y tuvo con él dos hijos. En 1895 estableció una relación extramatrimonial con el Gera Mattachich, teniente del ejército austríaco, y se escapó con él. En 1898 el marido le retó y resultó herido, pero el amante pasó en la cárcel cuatro años acusado de falsificación, y a ella la encerraron en un psiquiátrico, de donde él la ayudó a huir. Finalmente el matrimonio se divorciaría en 1906.

La prensa española tomó partido sobre el comportamiento de los protagonistas, y Carmen tuvo que intervenir en el debate del diario *El País*, tachando a la sociedad de gatzmoña e hipócrita. “El escritor no ha de pensar en los convencionalismos cuando ha de decir lo que siente, es preciso llegar a la verdad y al alma de los lectores”. En su prólogo a las *Memorias* defiende que ha triunfado la ley del amor, que iguala a la realeza con los plebeyos y eso le ha valido la censura de un compañero de redacción, Baldomero Argente, del *Diario Universal*, de ideas *quasi* liberales. Cree que su artículo no es erudito sino “la opinión de un burgués, aspirante a una cartera, gordo, tranquilo”, al que le parece su opinión una defensa del amor libre. Carmen recuerda su sonrisa al leer que la princesa tenía ya 47 años y no era bella, y le pregunta si las mujeres no pueden amar cuando pasan de cierta edad y la solución está en encerrarlas en un manicomio, cuando su esposo le había confesado, además, su amor por su suegra. Defiende a la mujer porque al juzgarla se le debe al menos un respeto y no se puede negar a nadie el derecho a la felicidad y al amor. (*El País*, 29-IX-1904).

Ya ha prologado otra traducción del italiano Roberto Bracco para la editorial Sempere, hecha por Magdalena S. Fuentes, cuando en 1907, también para la misma editora, traduce *En el mundo de las mujeres "Conversaciones feministas"* (Bracco: 1907), en la minúscula, como su nombre indica, colección Mignon, con una foto del autor al frente de la obra y dedicatoria autógrafa a la traductora: “ A Carmen de *Burgos* (Colombine) antifeminista, ma...scrittore, Roberto Bracco scrittore, ma feminista.”

La amistad con el autor hizo que éste le rogara prologar a modo de presentación la primera traducción al castellano porque los lectores le conocían como dramaturgo.

Carmen advierte de su fama en Italia y de que como prosista es más un pensador al estilo de Ibsen o Benavente, por lo que su prosa es sobria y sencilla. En realidad, los cuentos de *Muecas humanas* resultan muy interesantes por su variedad de argumentos y el estudio del comportamiento humano.

Bracco realiza en *En el mundo de las mujeres* un ensayo dividido en dos “conversaciones”, sobre la evolución de la mujer y sobre la mujer napolitana. Se declara contrario a la inversión de papeles, a que la mujer sea abogado, médico o ministro, aunque no esté tampoco de acuerdo con los que calculan el peso específico de los cerebros, ni con la lista de Dumas hijo, que clasifica a las mujeres en fuertes, serpientes, guerreras o literatas. Para él la mujer es esencialmente la madre, continuadora de la especie y del mundo.

### **Colaboración con la editorial Sempere.**

Con la editorial valenciana Sempere, que va a publicar la mayoría de las traducciones y versiones hechas por Carmen de Burgos, inicia esta tarea en 1904, pero ya lleva dos años haciendo la labor de correctora de las obras de Blasco. En una carta del director literario a Sempere, tras encargarle que vaya a su despacho de la Malvarrosa y recoja todas las novelas en francés y español, añade:

Además en la biblioteca coja tres o cuatro tomos de novelas antiguas parecidas al folletín de *Las Novedades* con gravados (sic) y un tomo grande con láminas que se titula *La dama del velo blanco*.

Junte con esto todas las novelas que yo le envié corregidas(sic) por Colombine, que Ud. guarda en el armario del despacho y envíemelo todo...(Blasco,1906,40).

Como editores, la finalidad de Sempere, Llorca e incluso de Blasco, fue siempre obtener la máxima rentabilidad económica, y las relaciones del escritor con sus socios, en torno al dinero, no pudieron ser más tormentosas. Él introduce a Carmen en la editorial y nos interesa cómo explica su método de traducción: que no se precisaba el conocimiento del alemán para traducir a Nietzsche, por ejemplo, puesto que ya lo estaba al francés, y así indica a Sempere: “Coja Ud. los que ya están traducidos al español y sólo hay que dar un repasito al estilo como Ud. veía que hacía yo” (Blasco, 1906: 62).

En otra ocasión insiste a Fernando Llorca, copropietario de la editorial:

“...De una vez para siempre. Traducción exacta, pero en español y con claridad. Trastornar todo lo que sea necesario el original para adaptarlo a la nueva lengua pero sin empequeñecerlo ni desfigurar su sentido. Hoy le envió una traducción mía del último capítulo del folleto y el original. Fíjese. Así quiero yo la traducción. Esto es fácil”. (Blasco,116)

Esta peculiar “técnica” traductora, sin duda bastante habitual en España, explica el elevado número de títulos que Carmen de Burgos y muchos otros publican de autores ingleses, franceses, rusos o italianos, en ocasiones de manera simultánea.

En 1909 Blasco plantea la necesidad de poner en marcha la colección “novelistas célebres”, a peseta el tomo, porque hay un sector del público al que interesa la novela y otro que se nutre con los folletines de los periódicos, “los mamarrachos de Maucci”, y un resto de lectores de novelas por entregas. Se vendería un mínimo de “8.000 ejemplares entre España y América” (Blasco, 63)

Antes de que figure como pie de imprenta Sempere, Carmen va a publicar en la Imprenta del Pueblo, propiedad de Blasco Ibáñez, una obra con la que estallará la polémica, y causará el regocijo de los antifeministas y la indignación de las feministas, como sin duda lo era la propia Carmen. Su autor, Paul Julius Moebius, médico psicólogo y filósofo alemán, realiza un estudio psicológico social, antítesis del feminismo contemporáneo, coincidente con Schopenhauer y con Nietzsche y que titula: *La inferioridad mental de la mujer*.

No merece la pena detenernos en las ideas, por otra parte ya conocidas de este autor que en resumen considera que las doctoras y artistas son producto de una degeneración, que existen instintos comunes entre la bestia y la mujer y que su esterilidad mental es cercana a la imbecilidad, ya que carece de opinión propia y de discernimiento entre el bien y el mal. Insiste a los médicos en que los ideales feministas son incompatibles con la maternidad, suponiendo que el desarrollo cerebral atrofia los órganos reproductores y queda convertida en un ser andrógino y repulsivo. Concluye que deben demolerse las escuelas superiores femeninas.

Carmen de Burgos acepta sus ideas en contra del feminismo radical, pero pone en duda la tesis de que la mujer sea más imperfecta que el hombre: "La diversa aptitud de los dos sexos no indica inferioridad en ninguno de ellos, sino modalidades diferentes, armónicas y necesarias para la marcha de la humanidad" (10).

El que la mujer quisiera romper estas barreras nítidas entre los dos sexos era considerado como algo negativo, de ahí los múltiples ataques contra el "marimacho".

No creemos, por tanto, que, como afirma Blanca Bravo, la obra de Moebius influyera en la evolución personal de la traductora. Ella misma confiesa su temor inicial por el escándalo de que venía precedido y justifica su trabajo por tratarse de un libro útil "que ataca al feminismo nocivo"; piensa que el feminismo bajo un manto de progreso va contra la libertad humana, y trata de mantenerse en un justo medio con notas aclaratorias, aunque reconoce que hubiera preferido que se titulara, *La diversidad de la mujer*.

Los tres trabajos suyos que acompañan este texto tratan de dar la réplica a Moebius y, como madre, protesta implícitamente de la incompatibilidad con el hecho de escribir (Bravo, 2003,76).

Esta obra fue en el extranjero muy discutida y ya en el prólogo de la tercera edición su autor suavizó algo y aclaró, por ejemplo, su opinión sobre que la mujer "debe ser sana y tonta", significaba "no erudita". Si en España fue menos polémica se debió a que la mayoría de las mujeres se ajustaban al ideal de Moebius.

Magdalena Santiago Fuentes, colega de profesión, evitó comprometerse y opinó que el libro estaba cuidadosamente traducido por la "distinguida escritora andaluza, que ha entrado en un periodo de franca actividad de la que pueden esperarse muchos y buenos resultados" (*La Lectura*, IX-1904, 451-53). No faltó quien se identificó con el mensaje de Moebius, como fue el caso de otra autora, Cándida López Venegas, para quien autor y traductora "se elevaban considerablemente sobre la multitud de presuntuosos y calmaban su alarma inicial ante el título". Reconocía que el alemán escribía tan seco y descarnado, que el lector a veces protestaba por tanta violencia, pero

estaba lleno de atinadas observaciones sobre la educación de las jóvenes y la misión difícil de las madres.

“Unas y otras deberían leerlo y no dejarse alucinar por esas teorías feministas que tratan de convertir a la mujer en un ser degenerado, de indumentaria ridícula, de cabellera corta y de lentes ahumados.”

Tras felicitar a la traductora, hacía ver la necesidad de libros como éste frente a las mujeres feministas, cuyos modelos eran Jorge Sand o la Nora de Ibsen, “histórica y degenerada”, porque “a una parte de nuestros sexos toca sufrir lo que por correr tras un progreso falso, ha cometido la otra mitad:” (*La Alhambra* 28-II-1905, 86-87)

También Edmundo González Blanco dedicó un largo trabajo a comentar el contenido de esta obra. (*Nuestro tiempo*. 1905, nº 61, 12).

En el año en que inicia su trabajo como traductora con la Viuda de Rodríguez Serra, 1904, también traduce para Sempere las obras de un heterodoxo como Ernesto Renán, el francés autor de *La Iglesia cristiana* y *Los Evangelios y la segunda generación cristiana*. (Renan ,1904).

El autor, que había sido seminarista y estudiado con el famoso obispo Dupanloup, se dedicó tras su salida a formular su propia teoría sobre el catolicismo. En su introducción justifica la extensión de su obra por la forma en que fue escrita “la leyenda de Jesús” y el misterio que rodeaba la redacción de los Evangelios. Se detiene en el año 160 y el primer volumen lo dedica a la formación de los tres evangelios llamados sinópticos, que constituyen una familia aparte. El cuarto evangelio, atribuido a Juan, quedó en el misterio. El segundo volumen contiene capítulos polémicos y apéndices sobre los hermanos y los primos de Jesús. Acaba con la separación definitiva de la Iglesia y la Sinagoga. Renan evita hacer críticas odiosas de hombres y sistemas que tratan de ignorante y de atrasado: “a quien no admite la última novedad salida de la mente de un joven doctor que lo más servirán de excitación a las investigaciones”(Renan, 1904, 26)

A continuación, Carmen traduce del mismo autor, *La Iglesia Cristiana*, el último volumen que consagra a los orígenes del cristianismo, al que añade la historia

eclesiástica del reinado de Marco Aurelio, cuando el cristianismo cambia de papel y de ser perseguido pasa a protegido y protector del Estado, y el Evangelio “se convierte en una de las bases del absolutismo”. El libro comienza con Adriano y acaba con un capítulo dedicado a la fecha del libro de Tobías.

En 1906, y también para Sempere, traduce los dos volúmenes de Leon Deutsch, *Diez y seis años en Siberia*, una obra prohibida en Rusia, en la que se describe de un modo sencillo las penalidades y las persecuciones de los que son deportados a Siberia (*Nuestro tiempo*, 1-X-1906, 80 y *La Época* 19-I-1907, 4)

Creemos que, cronológicamente, lo primero que Carmen de Burgos hace para Prometeo es el prólogo, ya citado, a *Muecas humanas*, de Bracco, traducida por su colega Magdalena de Santiago Fuentes que llegaría a ser catedrática de Civilización en la Escuela de Estudios Superiores de Magisterio. A continuación, y siguiendo las directrices editoriales de verter al castellano a los autores contemporáneos de éxito, traduce *El rey sin corona* de un autor de éxito, pero controvertido, Saint Georges de Bouhélier, con un prólogo firmado en 1908 por Manuel Ugarte, político socialista argentino, que elogia la “hermosa traducción de nuestra admirada Colombine”, y escribe unas líneas “por deseo expreso del autor”, al que considera el más grande quizá de la nueva generación. En el estreno de esta obra unos años antes, al que asistió el prologuista, en el Theatre des Arts de Paris, a pesar de las polémicas hubo emoción, entusiasmo y triunfo, la aprobaron unánimemente los intelectuales, aunque rompía muchos convencionalismos, y fue comprendida especialmente por el proletariado que llenó durante noches el teatro

El autor, en una *Carta a Catulo Mendes sobre el Teatro, el Actor y el Poeta trágico* (Saint Georges, 1906: 235-51), le confiesa su veneración y trata de su condición de escritor independiente, sin convencionalismos, por lo que le considera, “un príncipe, un magnífico potentado intelectual que coloca el arte en su verdadero puesto en Francia”.

Las reseñas españolas a la obra se hicieron eco de la campaña inútil del llamado *gran mundo* para hacerle el vacío tras su estreno, por la tendencia del autor marcadamente antiburguesa. (*Nuestro Tiempo*, 1908, nº 118,162).

Quizás la única crítica velada aparecida de una traducción de Carmen de Burgos fue la hecha de *Dafnis y Cloe* de Longo, a partir de la versión francesa de Santiago Amyot, obispo de Auxerre. No hemos podido consultar la revista *Sagitario* en la que el crítico Pérez Bojart, poeta, al hablar de esta traducción indirecta recordaba la directa del griego hecha por Valera (*Nuestro Tiempo*, 1-X-1906, 262)

Desde los últimos años del siglo XIX y en gran parte gracias a las traducciones al francés, van a multiplicarse las versiones en castellano de la novela rusa sobre la revolución, especialmente dirigidas a los obreros (Gallego, 491). Posterior a 1909 es la que Carmen de Burgos hace de *La guerra ruso-japonesa*, de León Tolstoi, que recoge una serie de pensamientos y máximas morales escritas entre 1894 y 1898 contra la guerra absurda de Cuba y sobre los pacifistas canadienses, entre otros asuntos, (*¡Hombres, despertad!.- La guerra hispanoamericana y la guerra de los doukhobors.- Cartago delenda est.- Pensamientos y fragmentos.- Pensamientos inéditos*), y que da título al libro, aparecido en 1904 como oposición a la guerra ruso-japonesa y prohibido por la censura.

En el año 1913, Carmen de Burgos acomete una empresa compleja por el volumen de sus *Obras*, y la profundidad del pensamiento de un autor como John Ruskin, cuyos estudios sociales habían sido traducidos en España por Ciges Aparicio (Cerdá, 1987, 53-68)

Ramón Gómez de la Serna, que ha conocido a Carmen poco antes, accede aunque desconcertado, a su petición de que las prologue:

...En la vida obro por confianza y en usted la tengo sobrada; hemos hablado alguna vez de Ruskin, y coincidimos en las reservas y en las rebeldías que hay que tener frente a su obra.

Nos informa sobre el modo de traducir, que coincide con la idea de Blasco:

...la traducción de Ruskin no es una empresa de estilo, sino de imágenes, de acompañar al autor en las visiones, de reformar la palidez de una traducción literal en la primera acepción y una traducción libre en una cualquiera de las otras, de reformarla hasta la precisión debida, y usted puede hacer esto porque ha



vivido largas estancias en esa Venecia y en esa Florencia, y sabe la morbidez y la expresión de sus piedras, ese morbo y esa expresión que toman, no en el aislamiento de las fotografías, sino en las obras, en el paisaje, sobre las aguas irrepresentables, elementos con los que tanto contó Ruskin. (Ruskin, 1912-13a)

Ramón hace un cuadro descriptivo del autor y un largo estudio que titula “Ruskin el apasionado”, donde muestra el paralelismo entre la vida y el estilo del autor, novelesco y exaltado, semejante a una novela de Dickens.

En 1900, José Verdes Montenegro había dedicado un artículo a Ruskin en *La Correspondencia de España*, con motivo de su fallecimiento en Inglaterra; confiaba en que fuera recordado por lo que de él habían escrito Clarín y Unamuno. Su padre, representante en Inglaterra de los vinos de Jerez, muy interesado por el arte, se hizo acompañar en sus viajes de trabajo por su hijo. Muy joven escribió ya artículos en defensa de Turner y a los veintiséis años su obra *Modern Painters*. Escritor brillante, ingenioso y de originales teorías estéticas, dio la voz de alarma sobre el peligro que corrían algunas obras de arte, creó varias cátedras de dibujo y tuvo una enorme popularidad entre los estudiantes (*La Correspondencia de España*, 11-II-1900)

Al aparecer *Las piedras de Venecia*, el primer volumen, (*Nuevo Mundo*, 17-IV-1913,10), califica a Colombine de “cultísima escritora”, sin hablar de la obra, y *Prometeo* se admira de lo que considera “un alarde, admirable, gallardo, grande y diáfano con que inicia esta mujer fuerte y decisiva la divulgación de las obras completas de Ruskin”, y aclara que, en el prólogo, Gómez de la Serna trata de encontrar el valor en que descansó la mística “de aquel santo varón contemplativo” (*Prometeo*, 1-III-1912, 56). También *El motín* se felicita por la labor “concienzuda de la cultísima escritora”. (*El motín*, 20-III-1913)

Aquel mismo año de 1913 aparece el resto de las obras de Ruskin, que muestran su clasicismo y su amor por el arte: *Las mañanas de Florencia* (Ruskin, 1913b), *El reposo de San Marcos: historia de Venecia para los raros viajeros que se ocupan todavía* (Ruskin, 1913c), un estudio de la historia de esta ciudad, a través de los fragmentos de manuscritos “ennegrecidos” que se salvaron en la Biblioteca Nacional; *Las siete lámparas de la Arquitectura* (Ruskin, 1913?d); *Los pintores modernos*

(Ruskin,1913e), donde trata del papel de la pintura, el paisaje moderno, los maestros de Turner y la pintura turneriana, todo con un estilo claro y un tono pedagógico.

Sobre temas de actualidad versan la serie de sus conferencias reunidas bajo el título general de *La corona de olivo silvestre*. (Ruskin, 1913) de las que nos interesa especialmente la titulada *Los lirios de los jardines de las reinas*, una defensa de las ventajas de la instrucción y del libro porque permite consultar a los sabios como Shakespeare, Dante u Homero. Ahora bien, atribuye a la mujer el papel de entera sumisión y guía y al hombre el de acción, creación y protección:

La inteligencia de ella no es de inventiva ni creadora, sino toda entera de amante influencia, de arreglo, de orden, de decisión. Su gran arma es la dulzura. Por su misión y su sitio en el hogar está preservada de muchas tentaciones y peligros (Ruskin, 1913,153g)

Aconseja la sabiduría en la mujer para no elevarse sobre su marido, dulzura apasionada y una modestia infinita. Naturalmente en su educación son precisos los “ejercicios físicos que afirmen su salud y perfeccionen su hermosura”, para así “adecentar su poder”. Hay que modelar en primer término su envoltura física y en seguida, llenar y enriquecer su espíritu con todas las ideas que puedan afirmar su instinto de justicia y su sentido innato del amor. Es inútil que sepa varias lenguas y tampoco importa ni interesa que esté versada en alguna ciencia, especialmente en la Teología, porque el objeto de la educación no es convertirla en un diccionario, aunque concede que “es absolutamente preciso que se le enseñe a penetrar en la historia que lee”. Aconseja que aprenda nociones generales de uso cotidiano y práctico y la literatura únicamente “para inculcarla paciencia y seriedad, de manera que debe evitarse la tentación enfermiza hacia la lectura de novelas y revistas, y su lectura siempre será guiada” (Ruskin,1913,176g).

Cuando, ya en 1920, Carmen traduce la obra de Marcela Tinayre, *La dulzura del vivir*, dentro de la colección “La novela literaria”, con un prólogo de Blasco Ibáñez, en que hace un estudio biográfico y crítico de la obra, la propia Carmen se autorreseña con su seudónimo de “Perico el de los Palotes”, usado en *El Heraldo* y considera a Tynaire una de las mejores novelistas francesas, y su obra, el mejor alegato en favor de la mujer, aunque no pasan cosas extraordinarias, ni hay argumento, pero al estar llena de poesía

y de interés se llega de un tirón a la última página. Es una muestra de la impresión que la luz de Nápoles causa en las mujeres del Norte, sus costumbres, y la diferencia de los caracteres latinos. Y respecto a su labor dice:

Se nota que la traductora ha llevado con apasionamiento su versión al castellano por la delicadeza del alma de mujer y gozar de las magnificas reflexiones , tan exactas de Nápoles y Pompeya. (“Perico el de los Palotes”, *El Heraldo de Madrid* 15-VII-1920)

La editorial Sempere pasó a ser Editorial Prometeo hacia 1914 y propiedad de Vicente Blasco Ibáñez, que prologa las traducciones publicadas allí desde ese momento.

### **Traducciones en la editorial Maucci.**

El fundador de la editorial, Emanuele Maucci (Parana, Italia 1850) emigró a Argentina junto con varios hermanos y primos y prosperó como vendedor de libros, para marchar luego a México como editor y librero. Se estableció en Barcelona en 1892 desde donde consiguió una difusión internacional gracias a la exportación de libros a América y un enorme éxito popular. Le interesaron fundamentalmente las ediciones baratas, con traducciones mediocres en muchos casos y portadas vulgares, pero con las que acaparó el antiguo mercado de libros por entregas, ejemplares de leer y tirar, y de los que vendía al año un millón de ejemplares sólo de libros de una peseta entre España, América y Filipinas. En Francia, la editorial Hachette “hacía libros con el mismo precio y mejor calidad, pero Maucci era de un mercantilismo insaciable” (Lamas, 2002, 11-13)

...por regla general lo que cobra un traductor por 300 planas, son de trece a catorce duros; muy escasos los que llegan a quince y rarísimos los que cobran, con mucho trabajo lo que haría pagar un copista por copiarlo. ¿Qué quieren que haga el infeliz que se ve condenado a este trabajo de presidiario, para ganarse la vida? Salirse lo antes que pueda, para que le quede un jornal arreglado. (Pous, 1902, 118-120)

Para Maucci, Carmen hace una versión a partir de la 5ª edición italiana de la obra del médico y antropólogo italiano Pablo Mantegazza, *Fisiología del placer*, escrita en 1854, a los veintidós años y sin haber leído ningún libro sobre la materia, según

confesión propia, y con ligeras modificaciones en las numerosas reediciones. El autor divide la materia entre los placeres de los sentidos y los placeres del sentimiento.

En la Biblioteca “Arte y Literatura” figuran Clarín, Andrenio y *Colombine*, y esta última traduce en la colección “Viajes y Aventuras” a un autor con verdadero éxito de ventas, Emilio Salgari, en este caso, *La conquista de un imperio*, ilustrada por A. Della Valle. En la revista *Prometeo* se recomienda la traducción “hecha a conciencia por la admirable escritora CB”, compañera de redacción y “cuyo espíritu fantasioso y pintoresco ha hecho esto tan bien que se ha contado a sí misma, en ratos de descanso, estas aventuras maravillosas” (*Prometeo*, 1-VIII-1911, 64). A ese primer título siguieron, en el mismo año de 1911, *Los misterios de la India* y *Los últimos filibusteros*, todas ellas ilustradas por el mismo dibujante.

### **Editorial Araluce.**

Ramón Arauce, editor catalán, sería especialmente conocido por sus libros para jóvenes, adaptación en muchas ocasiones de clásicos.

Una de las tareas emprendidas por Carmen fue la recuperación de la cultura sefardita, de acuerdo con el doctor Ángel Pulido e intelectuales del momento de distintas ideologías como Galdós, Menéndez Pelayo, Pardo Bazán, etc, y en la *Revista Crítica*, el primer periódico que en España abrió una sección dedicada al pueblo israelita, escribe una sección llamada “Letras sefarditas”. En octubre de 1905 se había entrevistado con Max Nordau, seudónimo de Max Simon Suedfeld, a quien consideraba un gran pensador y que no se mostraba muy optimista en cuanto a la recuperación de esta cultura. Efectivamente, *Revista Crítica*, dirigida por Carmen, duró poco, de modo que trasladó su sección a *Prometeo*, dirigida por Ramón. En 1910, un año después, crearía la *Alianza Hispano-Israelí*.

En el año 1914 llega a España el autor húngaro, acompañado de su mujer y su hija Maxa, y hace amistad con el autor judío Cansinos- Assens, que había traducido su novela *Matrimonio morganático*.

Los *Cuentos a Maxa* (*La muñeca soberbia, la vida y la muerte.- El hermano travieso y la hermana juiciosa.- El Maestro*), encajan perfectamente con la línea editorial de Araluce por su brevedad, diez páginas aproximadamente cada uno, escritos por un padre a su hija “con la profundidad de sentimientos en que es maestro este famoso escritor” y que se diferencian de los “sosos y relamidos” a que están acostumbrados (*Heraldo de Madrid*, 20-VI-1914). No se menciona en la reseña a la traductora, pero se elogian las características formales de la edición: láminas, papel y formato, típico alemán. Esta niña, Maxa, será ya en 1918 una famosa dibujante, ilustradora de libros a la que la propia Carmen, años más tarde, (*La Esfera*, 17-IX-1927) en “Una misionera sefardita”, elogia y comenta que durante su estancia en España había sido alumna de Mezquita. En 1929, en un artículo titulado “La tierra reconquistada” (*La Esfera*, 28-IX-1929), habla de la tumba en Tel-Aviv de Max Nordau, “el filósofo romántico lleno de ternura y bondad”, y considera a su hija una princesa israelita, pintora de retratos famosa.

Nordau había tenido no muy gratas experiencias, antes de su visita a España, con el editor Sempere, al que exigió derechos de autor. Blasco Ibáñez escribía así a Sempere en 1905:

Y ahora un asunto grave. Acabo de recibir la adjunta carta de Max Nordau. Es un señor de muy mal genio, y, como Ud. verá, la carta no puede ser más agria y de peor tono para mí, pues me supone así como un estafador. Yo creía que la cuenta estaba saldada hace tiempo.

Este es un asunto de horror y no puedo tolerar el permanecer más tiempo en ridículo.

Es preciso enviarle enseguida el dinero que sea, pero enseguida y que Ud. me lo diga a mí para escribirle como merece (Blasco, 1905, 49)

### **Otras editoriales.- Otros autores.**

Hemos visto cómo varios editores inauguran colecciones destinadas a divulgar en España la literatura europea; así, Ruiz-Castillo Franco en 1910 con su “Biblioteca Nueva”, para la que traducen importantes escritores del momento como Enrique Díez-Canedo, Julio Gómez de la Serna, Alfonso Hernández Catá, Benjamín Jarnés, Cipriano Rivas Cherif, Rafael Cansinos Assens, etc., textos de Pirandello, Papini, Apollinaire, D'Annunzio, G. de Nerval, etc. Ramón Gómez de la Serna tenía la

última palabra en la elección de autores como director, y se encargaba de realizar gran parte de los prólogos que precedían a las traducciones, que luego reunió en su volumen *Efigies* (Gallego, 2004, 479-500).

Carmen de Burgos traduce para la Biblioteca Nueva, *Las hijas del fuego* de Gerard de Nerval, seudónimo del escritor Gerard Labrunie, romántico, traductor de Goethe y Schiller, colaborador de Dumas, amigo de Gautier y Victor Hugo. Enamorado de Oriente y de varias mujeres exóticas, formó parte de la bohemia parisiense y el desenlace de sus trastornos mentales fue su suicidio en una farola de París, suceso litografiado por Gustave Doré.

Como era habitual en las traducciones de la “Biblioteca Nueva”, escribe el prólogo su director, Gómez de la Serna, titulado: “El suicida G. de Nerval”, donde hace su biografía, destaca su condición de políglota y afirma que el autor sentía como algo ilegítimo el no ser hijo de los nobles propietarios del caserío donde nació (Nerval, 5-80). El libro incluye las narraciones: *Silvia- Jemmy- Octavia -Isis y Corille*

En Ediciones Españolas, Carmen traduce *La perseverancia*, de H. Besser, sobre los peligros de la indecisión y la facilidad de entusiasmarse, acompañados de ejercicios prácticos para adquirir la perseverancia, muy curiosos, como contar, mover las manos, hacer cosas con hilos, etc. Incluye una leyenda noruega que relata el viaje de un joven desde su pueblo al de su prometida para casarse con ella, y se olvida, como ejemplo de la falta de perseverancia.

Algo inhabitual, por tratarse de una escritora clásica, es su traducción de *La princesa de Clèves*, escrita por Madame de La Fayette, primera novela histórica femenina francesa, sin anotaciones y que, muy posiblemente, sería un buen éxito de ventas. Ha sido reeditada recientemente por RBA.

Sin pie de imprenta aparece su traducción de una obra de carácter práctico de Rose Nicolle, *Una idea de parisiense por página*, subtitulada en la cubierta: “500 consejos, ideas y recetas de belleza y elegancia”, con afirmaciones del tipo de: “ser fea, a menos que seas una elevada filósofa, es tener una vida oscura, inútil y triste”.

Creemos que su última traducción, para la Editorial Rivadeneyra, y también la más atrevida, incluso en nuestros días cuando ha sido reeditada por “La sonrisa vertical”, fue *El ratoncito japonés (La souris japonaise)* de la novelista francesa Rachilde, seudónimo de Marguerite Vallette-Eymery. La autora había sido definida en su juventud como “Madame Perversidad” por Rubén Darío en su libro *Los Raros*, y siempre fue ajena a todo tipo de convencionalismos, como declaraba ya en 1923 y siendo esposa del director del *Mercure de France*, al escritor y diplomático peruano García Calderón (García, 1989, 44-46).

El libro, las confesiones de sus aventuras amorosas que hace un Don Juan a su abogado, fue considerado “escabroso” y “peligroso”, pero de intención y hechura perfectamente nobles como arte. Escandalizó en Francia “a los de siempre” pero no se le ocurrió al prefecto de policía retirarlo de las librerías, porque “allí no se condena al escritor que escribe sobre el asunto que le da la gana, ni se confunde con aquel que hace “cosas pornográficas por encargo del editor. El talento es libre, desde Madame Bovary y *Las flores del Mal*, y no se condena en literatura más que la sosería, la cursilería y la mentecatez”.

---

La propia autora en el *Mercure de France*, donde hacía la crítica de novelas, escribió sobre su independencia.

No creo en una moral bajada del cielo o que remonta a él. Creo que hay tantas morales como individuos. Para uso personal de mi cerebro no existe sino lo que es feo y lo que es hermoso. Es preciso no hacer nada sucio, ni nada feo. Por lo demás, toda literatura es lícita (*Mercure de France*,15-III-1921).

Alberto Insúa, en su prólogo, concede que la obra es amoral, si se quiere, pero literatura y considera a Rachilde la cultivadora más eminente del satanismo porque todos sus personajes tienen dentro algún demonio, ya sea la lujuria, el hastío, etc. Ante los que mantienen que la literatura satánica ya no gusta, defiende que se necesita un Mirbeau, un Jean Lorrain o una Rachilde.

No es una novela blanca para señorita quinceañeras, ni una novela verde, para ancianos del mismo color. Es una novela roja, color de fuego y de sangre. Turbia y espantosa por momentos, como ávida cuando se la bebe hasta el fondo y sin pavor, haciendo uso del microscopio y del bisturí.

### **Conclusiones.**

Resulta innecesario resaltar el ingente trabajo realizado por Carmen de Burgos para facilitar la tarea de modernización de nuestra literatura con el conocimiento de los movimientos literarios europeos.

La generosidad, evidente a lo largo de su vida, queda patente incluso en algo tan inhabitual como el agradecimiento a unos editores que nunca se destacaron por su esplendidez.

Su valor al traducir alguna obra prohibida por diferentes motivos fuera de España le costó algún que otro enfrentamiento, como hemos visto, con compañeros que alardeaban de ideas liberales. Tan sólo podría objetársele, precisamente por su ideología feminista, el que vertiera al castellano obras claramente ofensivas para el desarrollo intelectual de la mujer, algo que ella trató de justificar con otros escritos en los que procuraba situarse en una postura intermedia. La aparente contradicción podría explicarse de muchas maneras que irían desde la necesidad económica hasta la presión de unos editores que veían en estos textos un elevado número potencial de lectores, precisamente por ser ella la traductora.

### **Traducciones de Carmen de Burgos.**

Besser, H. *La perseverancia*. Traducción de Carmen de Burgos. Madrid: Ediciones Españolas [s.a.1919?] 123 p.

Boex, Joseph Henri Honoré. *La indomada*. Novela. Prólogo de Vicente Blasco Ibáñez. Valencia: Editorial Prometeo, [s.a], 327 p. (La novela literaria)



Blanchard, B. *Lo que debe saber toda recién casada*. Madrid: Ediciones Españolas, 1917, 125 p.

Bracco, Roberto. *En el mundo de las mujeres (Conversaciones feministas)*. Traducción de Carmen de Burgos (Colombine). Dibujos de L. A Brime. Madrid: Viuda de Rodríguez Serra. 1906. 90 p. (Biblioteca Mignon;50)

-----*Muecas humanas*. Traducción de S. Fuentes, prólogo de Carmen de Burgos Seguí. Valencia: F. Sempere y Cía.[s.a] 233 p.

Deutsch, León. *Diez y seis años en Siberia*. Valencia. Editorial Sempere.[s.a.1906] 2 v.

Fava, Honorato. *Renunciación. Novelas*. Traducción del italiano por Ricardo Franco. Prólogo de Carmen de Burgos. Valencia: F. Sempere y Compañía, Editores [s.a.1911?] 222p.

Keller, Hellen *Historia de mi vida. Sorda, Muda, Ciega*. Prólogo del Excmo. e Ilmo. Sr. D. Eloy Bejarano y Sánchez inspector general de Sanidad interior, vocal de los Reales consejos de Sanidad e Instrucción Pública, Comisario regio de Colegio de Sordomudos y Ciegos. Traducción de Carmen de Burgos (Colombine) profesora por oposición de la Escuela Normal y de Sordomudos y Ciegos. Madrid: Viuda de Serra, editor [1904] XIV, 262 p.

La- Fayette, Marie Magdeleine Picoche de la Vergne, comtesse de. *La princesa de Clèves*. Traducción de Carmen de Burgos. Barcelona: Cervantes. [s.a. 1919] 221 p.

Longo. *Dafnis y Cloe*.(De la versión francesa de Santiago Amyot, obispo de Auxerre) . Traducción de Carmen de Burgos. Valencia: Sempere y Compañía editores [s.a.].288 p. (Los clásicos del amor)

Mantegazza, Paolo (1831-1910), *Fisiología del placer*. Versión española de Carmen de Burgos. Barcelona: Maucci [s.a.1913?] 2 v.

Mattachich, Gera, *Loca por razón de Estado. La princesa Luisa de Bélgica. Memorias ineditas del Conde [Gera] Mattachich*, Traducción y prólogo de Carmen de Burgos. Obra prohibida y secuestrada en Austria. Madrid: Viuda de Rodríguez Serra. 1904, XXII, 168 p

Moebius, Paul Julius. *La inferioridad mental de la mujer*. Versión española y prólogo de Carmen de Burgos. Valencia: [Imp. del Pueblo][s.a. 1905] 239 p.

Nerval, Gerard de (seud.)[ Gerard Labrunie] (1808-1855), *Las hijas del fuego*. [Prólogo de Ramón Gómez de la Serna] Traducción de Carmen de Burgos, Valencia: Biblioteca Nueva [s.a] 269 p.

Nicolle, Rose. *La decisión*, traducción de Carmen de Burgos (Colombine) [s.p.i. 1917?] 118 p, 2 hs.

-----*Una idea de parisiense por página. [Consejos, ideas y recetas de belleza u elegancia]*. Traducción de Carmen de Burgos (Colombine). Madrid: [Juan Pueyo. 1917?] 238 p.

Nordau, Max [seud.] Max Simón Suedfeld. (1849-1923). *Cuentos a Maxa*. Versión castellana de Carmen de Burgos. Ilustraciones de R. Lorenzale. Barcelona: Editorial Araluce. [1914], 232 p., 9 lams.

Renan, Ernest. *La Iglesia cristiana*; Traducción de Carmen de. Burgos Seguí. Valencia: F. Sempere [s.a. 1905?], 280 p.

----- *Los Evangelios y la segunda generación cristiana*. Traducción de Carmen de Burgos Seguí. Valencia. F. Sempere y C<sup>a</sup> Editores [s.a. 1904?] 2 v. 205 y 214 p.

Rachilde. *El ratoncito japonés* de Marguerite Vallette-Eymery (1860-1953), Traducción de Carmen de Burgos. Madrid: Librería editorial Rivadeneyra. [s.a. 1923] 255 p. (Escritores contemporáneos)

Ruskin, John. (1819-1900), a. *Las piedras de Venecia*. Prefacio de Ramón Gómez de la Serna, traducción de Carmen de Burgos, Valencia: F. Sempere y Cía. [1912-1913] 2 v.

-----b-*Las siete lámparas de la arquitectura: el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, el recuerdo, la obediencia*; traducción de Carmen de Burgos. Valencia: F. Sempere [s.a. 1910?], 257 p.

-----c-*Las mañanas de Florencia (estudios sencillos de arte cristiano)*, traducción de Carmen de Burgos. Valencia: F. Sempere y Cía. [1913?] 212 p.

-----d-*Los pintores modernos. El paisaje*. Traducción de Carmen de Burgos. Valencia: F. Sempere y Cía. [1913] 227 p.

-----e-*El reposo de San Marcos: historia de Venecia para los raros viajeros que se ocupan todavía de sus monumentos*. Traducción de Carmen de Burgos. Valencia: Prometeo Soc. Edit. [1915]. VIII, 274 p.

-----f-*La Biblia de Amiens*. Traducción de Carmen de Burgos Valencia. Prometeo. [s.a.1916]. XII, 233 p.

-----g-*La corona de olivo silvestre; El trabajo; El tráfico; La guerra; Los jardines de las reinas*, traducción de Carmen de Burgos. Valencia: F. Sempere y Compañía [1913?]. 188 p.

Saint-Georges de Bouhélier (1876-1947) *El rey sin corona: drama en cinco actos*; seguido de una carta a Catulo Mendes sobre el Teatro, actor el teatro y el poeta trágico; prólogo de Manuel Ugarte; traducción de Carmen de Burgos. Valencia, F. Sempere y Compañía, [s.a.1908], XIII, 254 p.

Salgari, Emilio (1862-1911), *La conquista de un imperio*. Versión española de Carmen de Burgos, Obra ilustrada con 20 grabados de A. Della Valle. Barcelona: Maucci, [1911], 414 p. (Viajes y aventuras)

-----*Los misterios de la India*. Versión española de Carmen de Burgos. Barcelona: Maucci, 1911, 382 p.

-----*Los últimos filibusteros*. Versión española de Carmen de Burgos, Obra ilustrada con 20 grabados de A. Della Valle. Barcelona: Maucci, [1911?], 350 p. il. (Viajes y aventuras)

Tinayre, Marcela (1872-1948), *La dulzura de vivir*. Prólogo de Vicente Blasco Ibáñez. Versión de Carmen de Burgos. Valencia: Ed. Prometeo, [s.a. 1920], 305 p. (La novela literaria)

Tolstoi, Leon ( 1828-1910), *La guerra ruso-japonesa*. Traducida por Carmen de Burgos. Valencia: F. Sempere y Compañía, Editores [s.a. posterior a 1909], 202 p

Valette-Eymery, Marguerite. (Rachilde). *El ratoncito japonés*. Prologo de Alberto Insua. Madrid: Editorial Rivadeneyra, 1923, 255 p.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

Botrel, Jean-François, (1987): “La obra española de Paul Feval”. En *Paul Feval, 1816-1881*, Rennes, Bibliotheque Municipale.

Bravo Cela, Blanca (2003): *Carmen de Burgos (Colombine) contra el silencio*, Madrid: Espasa.

Gallego Roca, Miguel (2004): “De las vanguardias a la Guerra Civil”. En *Historia de la Traducción en España*. Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), Salamanca, Editorial de Ambos Mundos.

Cerdá i Surroca, María Ángela, (1987): “Influencias inglesas en la génesis del Modernismo: Ruskin y Morris”. En *El Modernismo Español e Hispanoamericano*. Córdoba, Diputación de Córdoba.

García Calderon, Ventura, (1989): “En casa de Rachilde”. En *Obra literaria selecta*, Prologo Luis Alberto Sanchez, Lima. Biblioteca Ayacucho.

Lamas, Manuel, “Notes sobre l’editorial Maucci y les seves traduccions”, *Quaderns: revista de traducción*, (2002)8.

Núñez Rey, Concepción (2005): *Carmen de Burgos “Colombine” en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Piula, Joseph [Josep Pous i Pagés] (1902): “El moviment editorial a Barcelona”, *Catalunya Artística*, 27-Febrero.

Robles, Laureano. “Krautsky, Unamuno y *La cuestión agraria*” (Un texto poco conocido)”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 40(2005).

Simon Palmer, Maria del Carmen (1991): “Carmen de Burgos [biobibliografía ]” En *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio bibliografico*. Madrid: Castalia.

## **Hablando con los descendientes de Carmen de Burgos**

**Begoña Torres González**

Directora del Museo Nacional del Romanticismo  
Museo Nacional del Romanticismo  
C/ San Mateo, 13. Madrid 28004.  
begona.torres@mcu.es

### **Resumen**

*Hablando con los descendientes* es un compendio de entrevistas llevadas a cabo a los descendientes de los más importantes artistas –sobre todo- del periodo romántico. Se relaciona con el artículo de costumbres y con la crónica periodística.

En esta recopilación *Colombine* sabe ver lo general, pero le abruma lo particular por lo que, en muchas ocasiones, se pierde en la maleza de las nimiedades y anécdotas de las vidas de sus protagonistas. Lleva a cabo una tipificación de sus personajes en la que, como ocurría con Mesonero, cuentan más los *modos de vivir*, que los *modos de ser*.

Tocada de lleno por el positivismo y el racionalismo, la autora defendió la importancia de la experiencia vital propia de cada hombre. Fascinada por el progreso material de la sociedad moderna, parece vislumbrar, sin embargo, la necesidad de proveer a este proyecto una alternativa regida por la virtud. Encontramos un idealismo humanístico de códigos morales que convive junto a la presencia de la tradición del pasado a la que considera válida para la formación de nuevos patrones del presente.

### **Palabras clave**

Biografía, Crónica periodística, Determinismo y positivismo, el Héroe, el ambiente como reflejo del hombre, Carmen de Burgos, *Colombine*.

## **Introducción.**

Ya desde 1913, año en el que *el Heraldo* publicara la entrevista que había hecho a «La viuda de Zorrilla» (6-VIII), Carmen de Burgos se había visto inmersa en este interesante género de la entrevista biográfica sobre diversas figuras de hombres ilustres, a través de la localización y la visita a sus descendientes - esposas, hijos, nietos- que todavía conservaban recuerdos y anécdotas útiles para trazar una semblanza viva del personaje.

En 1916 tuvo un gran éxito con otro libro recopilatorio de entrevistas: *Confidencias de artistas*, que recoge sus encuentros con actrices, cantantes y bailarinas españolas y extranjeras, de diferente tendencia y categoría (de Sara Bernhardt a La Chelito). En 1918, Carmen proyecta una nueva batería de entrevistas, en la sección titulada «Españoles de antaño. Confidencias familiares» del periódico *el Heraldo de Madrid*, en la que fueron apareciendo sucesivas semblanzas hasta 1921.

Escritores, músicos, pintores, actores, toreros, se sucedieron desde agosto, con el intervalo de septiembre y octubre (tiempo del viaje a Suiza) y continuaron en 1919. En este año llevó a cabo, siguiendo a Concha Núñez (Núñez, 2005, 463), otra labor complementaria: compuso breves semblanzas para la sección «Homenaje a los novelistas españoles del siglo XIX» que, *La Novela Corta*, publicaba periódicamente. Comenzó con Zorrilla, en febrero, y acabó con Ayguals de Izco, en enero de 1920; entre ellos aparecieron Martínez de la Rosa, Espronceda, Mesonero Romanos, Cánovas del Castillo, Campoamor, Patricio de la Escosura y Hartzembusch.

Toda esta labor culminó en 1929 ,con la publicación de *Hablando con los descendientes*, un importantísimo libro recopilatorio de entrevistas de origen periodístico; un proyecto aplazado más de una década y casi olvidado (Núñez, 2005, 571-575)) con una variopinta selección de figuras, entre las que incluía personajes históricos de la política, como Nicolás Salmerón, Rafael del Riego, Joaquín Costa y Pi y Margall, escritores como Pedro Antonio de Alarcón, José Zorrilla, Mesonero Romanos, Bécquer, Ángel Ganivet, Juan Valera y Pereda; actores famosos, como Rafael Calvo y Antonio Vico, el músico Chapí, el pintor Rosales y el torero Frascuelo.

*Colombine* había cultivado ya con mucho éxito el género biográfico. En 1919 publica también su conocidísimo *Fígaro*<sup>13</sup>, obra que señaló un hito en su trayectoria literaria y la consagró, por su rigurosa labor erudita, como una gran polígrafa de nuestras letras.

En los *Descendientes*, sin embargo, la labor de erudición era mucho menor que la llevada a cabo en *Fígaro*. En este caso la autora no acomete la ardua tarea de recolección y análisis de datos previos y, por eso mismo, en ocasiones, peca de inexactitud.

Efectivamente, en todo el libro sólo aporta, cuando habla de Ramón Cabrera, un documento desconocido y revelador: “Me enseñaron un curioso documento, que no se ha publicado jamás: la carta que Cabrera escribió a Canovas del Castillo, reconociendo a Don Alfonso XII, como rey legítimo de España” (Burgos, 1929,198).

Sin embargo, también es verdad que el libro supuso un tremendo esfuerzo de localización de familiares y documentación histórica, por lo que el proyecto se dilató, más aún en aquel tiempo en que tantas tareas la reclamaban. Posteriormente, supo aprovechar una época de menor actividad creadora, para publicar todo ese riquísimo material acumulado, que es consciente y considera que puede convertirse en auténtica novedad mediática: “¡Qué hermoso libro podría hacerse con las cartas de Alarcón que conserva su familia y con las que éste poseía de Zorrilla, de Catalina y de todos los grandes hombres de su tiempo, y que es fácil que en este culto íntimo no se den nunca a la publicidad!” (Burgos, 1929, 44)

Solo añadió la autora un brevísimo y emotivo prólogo en que subraya con nostalgia el tiempo «de vivo desinterés» del que proceden todas las semblanzas:

"Brotan de este conjunto un emulativo sedimento de bondad, de romanticismo, de vivo desinterés, que complace recontar. Alguno de los que me dieron en estas entrevistas detalles de los ilustres muertos ya ha ido

---

<sup>13</sup> BURGOS, Carmen de, *Fígaro (Revelaciones, «Ella» descubierta, epistolario inédito)*, Madrid, Imprenta de «Alrededor del mundo», 1919.



también a unirse a ellos; pero en lo anecdótico todas las cenizas se encandecen y guardan un último corazón de rescoldos, que hace que un texto de recuerdos del pasado, tenga siempre palpitante inmortalidad”(Burgos, 1929, 1).

Por estas palabras se diría que quiere rendir un homenaje a una época pasada, pero aún no tan lejana, como es el Romanticismo. Fue precisamente en esos momentos cuando los poetas se aficionaron, incluso con desmesura, a dedicar sus obras a personajes famosos de relieve artístico, cultural o político, muchas veces en un clima de pérdida irremisible, junto al panegírico exaltado de las virtudes del protagonista, a veces ya difunto.

Era la moda de las coronas fúnebres en las que, a la muerte de cualquier personaje célebre, se recopilaban todas las composiciones que estaban dedicadas a su memoria y luego se publicaban, llegando a constituir algunas una destacable colección de poesías de los mejores autores de la época.

También *Colombine* trata de hacer un ejercicio de rehabilitación de la memoria, como en los homenajes y coronaciones tan característicos del Romanticismo, para “hacer que sean los que les amaron mucho y los trataron íntimamente, los que evoquen sus figuras. Es la única manera de hacerles vivir, de que no caigan en ese olvido ingrato que es la verdadera muerte” (Burgos, 1929, 15).

### **Romanticismo - Realismo - Modernismo.**

Carmen de Burgos forma parte de un ambiente intelectual aún dominado completamente -o muy mayoritariamente- por el racionalismo, como único posible desarrollo histórico. Pertenece a la última generación de intelectuales españoles que planteó la posibilidad de transformación de su atrasado país sobre moldes enteramente burgueses.

Y es que el fin de siglo es un tiempo de profundo cambio. El positivismo filosófico - una de las tendencias de más larga duración del pensamiento de occidente- fue el ingrediente de más importancia en ese ambiente intelectual. Ese positivismo tuvo

una visión del mundo y de la vida, edificada sobre las ideas de razón, de individuo, de progreso y de libertad.

Carmen, como heredera todavía de la tradición realista y naturalista, creía en el progreso material, tenía confianza en el futuro, una fe en el Progreso que descansaba en los logros alcanzados por la Razón, así como los avances de la ciencia. El Modernismo, sin embargo, había perdido la fe en esos valores y el irracionalismo subjetivista había sucedido al racionalismo.

El Realismo, había prestado especial atención al registro del mundo visible, tendiendo a excluir cualquier cosa no clasificable ni verificable como realidad y negando los significados simbólicos. Paradójicamente esta tendencia se desarrolló entre dos períodos en los que el arte se ocupó de lo ideal: el Romanticismo, a principios de siglo, y el Modernismo, en sus últimas décadas.

Existe una clara equiparación entre ambos movimientos. Tanto el Romanticismo como el Modernismo fueron una reacción contra la Modernidad; es decir, contra esa línea evolutiva tan defendida por *Colombine*, que iba desde la Ilustración, pasando por la razón crítica, el Liberalismo, el Positivismo hasta el Marxismo, considerados todos ellos como los movimientos revolucionarios de la modernidad. Ambos se presentaron como una negación de la tradición y propusieron otra totalmente nueva.

Las vidas de no pocos modernistas se situaron en el límite de la bohemia, en una "resurrección" que ya había sido avanzada por el Romanticismo. Pero para *Colombine* este último no tenía nada que ver con el Modernismo y mucho menos con el Decadentismo. Por el contrario, de él "Brotá (...) un emulativo sedimento de bondad, de romanticismo, de vivo desinterés, que complace recordar" (Burgos, 1929, 1). "Era la suya una bohemia distinta de esa *encanallada* que ha venido después. Todos unidos como hermanos, unas veces comían y otras no; pero eran incapaces de una acción fea". (Burgos, 1929, 58-59).

Carmen de Burgos se mantuvo inalterable, no experimentó la transición o metamorfosis de muchos literatos -compañeros de generación (y alguno, como su amigo Blasco Ibáñez, posterior)-, en casi todos los cuales se percibe similar evolución desde la

simpatía por el modelo realista y la técnica naturalista, hacia el espiritualismo modernista: Pardo Bazán en *Insolación* (1889); Galdós en *Miau* (1888); Clarín, en *Su único hijo* (1890); Palacio Valdés en *El origen del pensamiento* (1893); Blasco Ibáñez en *Entre naranjos* (1900).

Carmen, como heredera todavía de la tradición realista y naturalista, creía en el progreso material; el Modernismo, sin embargo, había perdido la fe en esos valores y el irracionalismo subjetivista había sucedido al racionalismo.

Todas estas tendencias conviven en un caldo de cultivo característico de estos primeros años del siglo; un tiempo de profundo cambio. En este ambiente intelectual tan caótico, era posible observar una coexistencia de posturas y corrientes. No es difícil sorprender el carácter netamente romántico en todo lo que se refiere a los sentimientos o la ideología, las reacciones o superaciones del racionalismo, conviviendo con el positivismo más ortodoxo y sus derivaciones, o con un costumbrismo tradicionalista - muchas veces teñido de cuestiones religiosas-. Paradójicamente, todo este magma, se entremezclaba, a la vez, sin ningún problema, sin generar grandes conflictos ni inquietudes.

Por ello tampoco es de sorprender la confusión ideológica, terminológica y estética del momento, claramente detectable en esta obra de *Colombine*. La autora parece no tener muy claros cuales son los límites del Romanticismo y del propio Realismo, ya que incluye en sus semblanzas personajes que pertenecen a diversas generaciones y movimientos artísticos: los puramente románticos, con otros como Valera, Pereda o Ganivet. Pero téngase en cuenta que, en la época, las valoraciones estéticas no tenían nada que ver con las de hoy en día, y se hacían amalgamas que hoy claramente nos desorientan.

### **Tópicos románticos.**

El realismo fue una modalidad literaria que se recreó en el gusto por las cosas tal y como son, sin contaminaciones sentimentales. El romanticismo, sin embargo, se había caracterizado por su vaguedad idealista, por la constante huida de la grosera realidad,

por su falta de interés hacia el verdadero y *objetivo* semblante de las cosas, cuya realidad consideraban que podía ser cambiada según sus inclinaciones.

La paradoja se extrema: ¡una realista adepta al romanticismo! En contra de lo que pudiera parecer no es un caso aislado; podemos poner el ejemplo, entre muchos otros, de otra mujer con parecida intensidad temperamental, como es Margarita Nelken<sup>14</sup>. En las dos se detecta una clara ambigüedad, así como continuas contradicciones en el pensamiento: variación de juicios, criterio oscilante, inclinación a ciertas efusiones líricas...; las dos se dejaron seducir por el determinismo de Taine, doctrina que las llevó, con la radicalización de sus ideas políticas, a una metodología sociológica de raíz marxista.

*Colombine* sabe manejar como nadie ciertos tópicos sobre el Romanticismo que, seguramente, y gracias a ella, han influido para dejar su huella en el inconsciente colectivo.

El primero y más empleado de estos tópicos se refiere al drama de la vida del artista. Durante el Romanticismo, los términos *genio* e *inspiración* -que se pueden rastrear desde muy antiguo- adquieren un nuevo valor, que no es posible separar de un trasfondo religioso o mítico. Estas dos ideas también llevan aparejadas la imposibilidad, por parte del artista, de poder conciliar su arte con la vida en sociedad, de adaptar su inspiración y su genio al mundo del presente, distanciándole del resto de los hombres. Por ello será un ser incomprendido, enajenado, condenado a la soledad y al destierro. (Torres, 2001, 54).

El libro está plagado de tópicos sobre el artista romántico, incomprendido, triste, desolado, atormentado; como Luis Eguilaz, que “era un gran romántico, en la sana acepción de la palabra; es decir, un corazón apasionado, lleno de ternura, que no vivía de la vanidad de los triunfos, sino de sus afectos íntimos, y en ello fue muy desgraciado”; el pintor Rosales que llevó “una existencia triste y atormentada”

---

<sup>14</sup> Vid. Entre otros muchos artículos.: Nelken, Margarita (1924): “El Museo Romántico y nuestra Escuela Romántica”, *La Esfera*, 14 de marzo.

(Burgos, 1929, 98); o el poeta Gustavo Adolfo Bécquer que “pasó toda esa vida de tristeza y miseria, que no es un secreto para nadie” (Burgos, 1929, 144).

Este drama interior del hombre, desgarrado entre su vocación y la sociedad, en continua lucha entre sus ideales y la dura realidad termina, en muchas ocasiones, en una muerte prematura. Volviendo otra vez a hablar sobre los hermanos Bécquer, comenta que “...parece pesar una fatalidad sobre los miembros de la familia [...] No puedo menos de recordar al poeta latino: “los que mueren jóvenes son amados de los dioses” (Burgos, 1929, 143).

Las cuestiones morales, de raigambre cristiana, se mezclan con otras características del alma romántica. Los biografiados siempre son hombres buenos, bondadosos, generosos, dadivosos: “La figura de Pérez Escrich es la del hombre bueno, bondadoso, que esparce su ternura en la páginas de sus libros, llenas de un romanticismo sano y exaltado”. (Burgos, 1929, 65), y por lo que se refiere a Zorrilla, comenta que es un “poeta ingenuo, romántico, inspirado, soñador y bueno; desinteresado, leal, desbordante; un verdadero poeta en su sensibilidad, sin academicismos, con honradez” (Burgos, 1929, 105).

Otro adjetivo o rasgo común a casi todos los grandes artistas y que no falta en prácticamente ninguna de las biografías es la ingenuidad y sencillez, propia del corazón de un niño. Durante el Romanticismo, la visión artística, la fantasía, reivindicaba motivos poéticos tan inocentes como el paisaje, la infancia, los estados primitivos de la humanidad. Este retorno a la naturaleza incontaminada ayuda a comprender la predilección por los niños. “Los niños son lo que éramos”. En esta frase, atribuida a Schiller, se trasluce la añoranza del Idealismo romántico por la infancia biológica de la humanidad. La contemplación ingenua, desprejuiciada e impoluta de la naturaleza promueve una recuperación de este pasado perdido. Baste evocar los cuadros de Runge, cuyo motivo son los niños, la exaltación de su fresca visión por Novalis, la predilección por la infancia en el poeta inglés Wordsworth, el americano Emerson, etc., la vuelta de los pintores Nazarenos a lo que estimaban como la infancia del arte, la relevancia concedida a las leyendas populares, a los cuentos de hadas -Märchen-, a los campesinos y a los primitivos, en general.

De algunos pintores como William Turner y de su personalísima pintura, surgiría una imagen de la naturaleza nunca antes concebida. Su crítico más entusiasta, John Ruskin<sup>15</sup>, ya observó que sus cuadros nos hacen ver el mundo de una forma totalmente nueva: "Todo el efecto de la pintura descansa, en cuanto a la técnica, sobre nuestra capacidad de recuperar ese estado que pudiéramos llamar la *inocencia de los ojos*, ese modo de ver infantil que percibe las manchas coloreadas como tales, sin saber lo que significan".

Existe un mito romántico, "el ojo inocente", que se aplicó especialmente a la pintura de paisaje. Según éste, el artista natural tiene dentro de sí una visión, supuestamente directa y verdadera, libre de las enseñanzas académicas y de todas las restricciones externas "estéticas, económicas y culturales". *Colombine* parece aplicar todas estas teorías a sus protagonistas, sin eludir la idea de que también las experiencias personales del artista y su imaginación ejercen sus propios efectos transformadores.

Sin embargo, hay otras cuestiones que la escritora no está dispuesta a "edulcorar", como son todas aquellas que tienen que ver con su posición ante la política, de clara extirpe liberal y, en consecuencia, en clara oposición al carlismo. El liberalismo y el carlismo fueron dos modelos de organización social divergentes y rivales. Los carlistas eran católicos y antinacionalistas, esto es, opuestos a la idea de una España nacional, y no admitían ni la soberanía popular, ni el individualismo liberal.

En este sentido destaca su semblanza y su opinión sobre Riego -del que dice que "Fue un apóstol de la libertad, un redentor de los pueblos oprimidos" (Burgos, 1929, 254), que contrasta con la de Cabrera- "Desdichadamente- digo, obligada por la sinceridad- no es sólo la novela, sino también la historia la que habla de la crueldad de Cabrera" (Burgos, 1929, 193).

### **Subjetividad y memoria.**

---

<sup>15</sup> Colombine fue una admiradora de Ruskin -del que traduce varias obras-, a pesar de que críticos positivistas tan cercanos a ella como Nordau, le habían considerado como un "degenerado", "con visibles muestras de exageración".

En un relato biográfico aquello que se cuenta es siempre necesariamente selectivo; se desarrolla en torno a núcleos temáticos que son considerados por el narrador como relevantes, cruciales para entender cómo fueron vividos los acontecimientos. Tiene por ello una connotación personal, una orientación subjetiva e interiorizada, que no siempre debe coincidir con los datos más objetivos.

Las entrevistas de *Hablando con los descendientes* pueden ser consideradas como "micro-relatos" y no suelen tener en cuenta la dimensión temporal: aparecen en un tiempo abstracto y físico unidimensional y reductor, que no da al tiempo social todo su potencial de capacidad interpretativa. Curiosamente, la autora otorga mayor valor a la vida íntima y privada que a mostrar la importancia de la obra o el ámbito histórico, político y social que ha rodeado el devenir biográfico del personaje. Así, durante la entrevista al descendiente de Cabrera dice: "Yo tengo prisa de que me hable de las intimidades, del hombre" (Burgos,1929,195); con la esposa de Zorrilla comenta "Muy afable y asequible se prestó a la amistosa conversación, en la que yo pretendí, con poca piedad a veces, desentrañar sus más íntimos recuerdos" (Burgos,1929,106) ; y, con respecto a Manuel del Palacio: "Y yo, que tanto admiro las vidas nobles en los que alentó el romanticismo, siento la alegría de recoger los vestigios íntimos y palpitantes que es preciso apresurarse a recoger de labios de los descendientes de los hombres ilustres para que no desaparezca el aspecto personal, que es el más interesante" (Burgos,1929,64).

Haciendo hincapié en sus inestabilidades y contradicciones, Carmen, en ocasiones, nos suelta una retahíla en la que parece contradecir todas sus tesis, afirmando el valor de la obra, como superior a la del autor y el artista (en cuanto es un hombre más). Al hablarnos de Ricardo Palma exclama:

"Me asusta –digo- la tragedia de esas obras que se pierden o que se destruyen, más que la muerte de todo ejército. El hombre, de todos modos tiene una existencia muy limitada y muy individual, por decirlo así. Son más importantes los frutos de su pensamiento, influyendo sobre generaciones enteras a través de los siglos, que su propia vida". (Burgos,1929, 242)

La biografía se trata a través de hechos aislados, encadenados temporalmente por medio de una lógica puramente subjetiva. Es una recopilación de determinados

momentos, situaciones o pasajes clave, seleccionados por la memoria. Un conocimiento que proviene de las experiencias vividas en el pasado, recordadas y revividas en el relato.

La memoria dependerá, tanto de la forma de ser de la persona, de su forma de entender y valorar los distintos aspectos de la vida, como de las circunstancias contextuales que hayan confluído en su existencia. Y la memoria, por su parte, sabemos que es selectiva.

*Colombine* pretende indagar en la experiencia subjetiva de un modo más accesible, concreto y humano. Se interesa principalmente de las "voces" propias de los sujetos y del modo cómo expresan sus propias vivencias. Inteligentemente considera el del relato como un método por el que los seres humanos vuelven significativa su propia existencia. Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia, uno de los modos más penetrantes de organizar o dar cuenta de la experiencia.

Se trata de un relato biográfico, pero también autobiográfico, ya que el narrador-normalmente un familiar, amigo o testigo- cuenta los hechos desde su propia perspectiva de vida y, como sabemos, la autobiografía es un acto de invención del yo, es una narración totalmente subjetiva. Recordar el pasado es un acto sugestivo. En ocasiones la óptica se desplaza al coprotagonista; es el propio testigo el que se autoanaliza, como en el caso de la entrevista con el hijo de Rafael Calvo: "Para los hijos el padre tiene otra personalidad distinta de la que ven los extraños; se confunde la vida que los ha hecho gloriosos con la vida del hogar y la admiración con el cariño" (Burgos,1929,15); o el de los hermanos Bécquer: "Pero doña Julia ama el recuerdo de sus protectores y yo guardo silencio, admitiendo la atenuante de haber protegido a los dos artistas" (Burgos,1929, 144).

En otras ocasiones la escritora se hace intérprete de sus historias. A veces se esfuerza en ocultar su personalidad, al dar plena libertad al protagonista; otras se delata ella misma a los ojos del lector. Cuando comenta con su mujer las conquistas de Zorrilla, esta le dice: "...en Italia me lo disputaban...". Y la entrevistadora, "malignamente" contesta "No pude menos de sonreír maliciosamente recordando aquella frase del *Tenorio*: "Salté a Italia, buen país...". En otros casos, su intervención



es realmente impactante, como ocurre con Luceño, el amigo de Fernández y González: "¿Es verdad que estaba siempre borracho? -¡Falso!- exclama Luceño con energía-. No lo vi jamás borracho, ni siquiera alegre. Se emborrachaba de genio, de imaginación: pero no bebía. Confieso que miro a Luceño con desconfianza. ¡Debe ser tan bueno!" (Burgos, 1929, 178).

### **El papel de entrevistadora.**

Es evidente que, en estas entrevistas biográficas, *Colombine* cuenta una vida mediante la reflexión y recuerdo de episodios, a través de las preguntas del entrevistador, dando como resultado una "coproducción", ya que se establece un "pacto", una identidad entre autor, narrador y personaje.

En estos relatos, Carmen de Burgos actúa en el papel de entrevistadora y narradora, es decir, el de un sujeto que se "sitúa fuera del relato", que cuenta y genera otras informaciones, acontecimientos y resultados y además hace valoraciones, da opiniones, etc. Son relatos de vida, con reflexiones inducidas muchas veces por la propia autora.

La reflexión sobre la realidad personal que se consigue cuando se hace comparecer a la memoria y se le pide que testifique, deber ser, sin duda, utilizada de forma coherente y requerirá de una formación crítica y también honrada por parte del entrevistador. La escritora mueve la tramoya, está siempre presente en el escenario, en la descripción de la tipología humana y se diría que sus personajes han sido biografiados con su ayuda. De hecho, a veces, parece forzar los datos o las preguntas para defender a toda costa una tesis prefabricada de antemano. Sabe siempre lo que quiere ver, lo que lógicamente debe ver y, a veces, cae también en la vulgaridad psicológica.

Este universo denso, estable, coherente, unívoco, es demasiado convencional; se repite una y otra vez, con sus inventadas peripecias, con los mismos conflictos conyugales, la alternativa de la fortuna, la incomunicabilidad de afectos, la sobrevaloración sentimental. No hay tanto realidad, como realismo, no hay tanto sentimientos, como sentimentalismo gesticulante y melodramático.

### **Crónica periodística.**

En todo caso, Carmen utiliza un lenguaje ágil y coloquial, carente de cultismos. Se diría que escribe guiones o pequeñas crónicas periodísticas, con hechos reales y personajes conocidos y verdaderos. Busca la sustitución de la literatura libresca por la literatura periodística, atenta a la vibración del instante.

En estos momentos, los periodistas se consideraban a sí mismos como científicos o artistas del realismo: entendían por tal, no sólo la función mimética de los textos, sino la identificación de la realidad con los fenómenos externos.

La *objetividad* no fue una reivindicación de la especificidad de su discurso. El periodismo debía tomar partido y no ser neutral, ni siquiera en la elección de las noticias: lo que primaba era el interés de los lectores. Carmen es más sincera que franca, acaso porque la sinceridad es un esfuerzo por coincidir con la verdad en difícil equilibrio con el cuidado de no herir ninguna parte. Por ello fuerza lo acontecido en la búsqueda de la salida que su público más espera.

Podemos considerar este libro como ejemplo perfecto de la crónica como literatura. La crónica no saca al lector de la dimensión de la realidad de los hechos, sino que introduce en ese plano de realidad un modo de percepción que la hace mitológica y trascendental, sin perder el equilibrio de lo referencial: agotada la actualidad informativa, un siglo después, el texto tiene un valor independiente, casi ni siquiera es imprescindible que Frascuelo o Zorrilla hayan existido en la historia para tener sentido como personajes.

Carmen se distancia de alguna manera de las crónicas periodísticas caracterizadas por las descripciones *externas*, al defender el Yo del sujeto y el derecho a la subjetividad. Está interesada en explicarnos los sucesos del pasado, pero también su influencia en las situaciones de su tiempo, para actuar sobre ellas y mejorarlas con la intención transmitir su mensaje benefactor. La biografía evoca el pasado en el presente,

reactualiza lo que del pasado conserva sentido y valor en sus propios días. Así, el pasado asumido en el presente es también una profecía del futuro.

### **La contrapartida realista.**

Sin embargo, *Colombine* vuelve a mostrarse otra vez paradójica y contradictoria: aunque por un lado pretende ser una observadora imparcial y, por ello, no permitir que se entrevean sus convicciones, por otro, no puede por menos que dejar escapar continuamente sentimientos nobles y sensiblería a raudales.

Encontramos en todos los personajes de *Hablando con los descendientes* un predominio, todavía muy romántico, de valores irracionales: amores desgraciados, sentimiento patriótico, desazones y dudas vitales, pesimismo, fracaso personal ante la sociedad, etc. Cierta repetición de lugares comunes e imágenes manidas y acuñadas en forma de clichés -otro término que, como el de *estereotipo*, está relacionado con la imprenta-.

Pero, por otro lado, fruto de su incisivo positivismo, muestra una cierta incapacidad para reflejar el lado afectivo del ser humano: más que figuras vivas, son pluralidades, formas elementales de determinadas pasiones. No es la psicología, ni las facultades del alma lo que más le interesa. Son las cuestiones más banales, las vicisitudes corrientes y, a veces, vulgares, las que prefiere. Demuestra con ello un amor a lo trivial, un gusto por los pormenores de las vidas humanas. Una de las *pegas* de este uso indiscriminado es que, en muchas ocasiones, la escritora otorga la misma validez a los detalles más importantes y a otros más secundarios, que a veces, toman un protagonismo casi inoportuno.

Aunque es verdad que Carmen desea aportar la cara afectiva del sujeto -sus deseos, emociones, ambiciones o aspiraciones que influyen de manera determinante en su conducta- no puede evitar el hecho de que, sus preguntas, vayan encaminadas a cuestiones muy concretas y pedestres, nimiedades y miserias íntimas: cómo vestía, cómo comía, las preferencias gastronómicas y, especialmente, se muestra interesada por el dinero -que siempre es una pregunta de rigor en todas sus entrevistas-. De entre todas las respuestas resulta curiosa la del hijo del torero Frascuelo: "Él trabajó para nosotros.

Yo he cuidado mucho de conservar su herencia y no dilapidar ni malgastar nada. ¿Sabe usted por qué? Porque siempre he mirado con respeto estas pesetas que mi padre ganó. No eran pesetas blancas; eran pesetas rojas" (Burgos,1929, 55).

También es cierto que, detrás de este interés tan materialista, muchas veces se escondía la intención de dejar al descubierto la situación precaria de los descendientes - especialmente las mujeres- de esos hombres ilustrísimos, por desidia y abandono de los políticos y de la sociedad en general. Por poner un ejemplo, destacaremos el caso de la madre de Joaquín Gaztambide que, "¡Ni siquiera tiene colchón dónde dormir"! (Burgos,1929, 214 ).

En todo caso, es evidente que las exigencias de la anécdota son cada vez mayores y da preferencia al tipo somático, a los datos fisiológicos, a los tics tipificadores. No existe el peligro -tan habitual en el Romanticismo- de transformar al individuo elegido en un verdadero mito.

### **Tipos y estereotipos.**

Cuando un personaje adquiere rango de *tipo*, aunque posteriormente pueda modificarse el contexto en el que aparece, no por ello podrá prescindirse de los componentes que hacen del tipo un *estereotipo*: es decir, aquello que permite definir sus rasgos «invariables», «constitutivos» y «esenciales» y le confiere cierta legitimidad y capacidad de supervivencia.

El término estereotipo proviene de la imprenta y, concretamente, de la reproducción tipográfica.<sup>16</sup> Por ello tiene mucho que ver con el mundo de la ilustración gráfica, un ámbito en el que la literatura y las artes visuales se interaccionaban sin cortapisa alguna, incorporando imágenes en el texto, generalmente para clarificar su significado.

---

<sup>16</sup>La estereotipia era un procedimiento para reproducir una composición tipográfica, mediante un molde, en el que se fundía una plancha metálica, de la que se podían obtener un ilimitado número de impresiones idénticas.

Muchos de los personajes del teatro barroco o romántico han quedado como *tipos* o recreaciones de las distintas naturalezas humanas, reflejadas en personajes concretos y en prototipos de actitudes, como podrían ser las que caracterizan a “el jugador”, “el avaro”, “el borracho”, “el petrimetre”, “el gracioso”, “el Don Juan”, etc. Todos ellos se utilizan como metáforas vivas que representan determinados sistemas de valores para la sociedad.

Así, encontramos juntos al comprometido y al indiferente; el melancólico al lado del belicoso, el timorato junto al exaltado, el intelectual frente al analfabeto, y todos poseídos por la convicción de vivir un Destino (con mayúsculas), sintiéndose capaces del acto de crear.

Este carácter teatral también impregna a los hombres y sus vidas, protagonistas de las entrevistas de Carmen. Y no es algo meramente anecdótico; se trata de una idea antigua y cristiana, de una incitación a la virtud, a través de unos actores idealizados y de conciencia recta; realmente es un asunto eternamente válido dentro de la tradición estilística. Lo teatral se combina, a veces, con lo trágico, para marcar hondamente los tintes oscuros de la descripción de una vida o de una muerte individual.

Como ocurría con los costumbristas, *Colombine* aspira a tomar nota de todo aquello que los historiadores oficiales no tienen en cuenta -la realidad ordinaria-, con el fin de ofrecer un cuadro de la historia -desde su punto de vista más verídica-, que se encuentra excluida de los libros que tratan de la gran Historia. Uno de los principales aportes será su capacidad para representar un conjunto de experiencias (sentimientos, propósitos, deseos, etcétera), que la historia oficial y formal suele dejar fuera de su ámbito de estudio.

A muchos de los personajes y héroes románticos descritos por *Colombine* les acaba ocurriendo lo mismo que a las estampas de Gustav Doré. Su importantísima difusión, consiguió traspasar la fragilidad y corta vida de su soporte en papel para insertarse ya, definitivamente, en el inconsciente colectivo, transformando nuestra idea de los hechos y formando parte de nuestra visión del personaje.

## **El ambiente, reflejo del hombre.**

En el siglo XIX, la habitación es el espacio del ensueño; en ella se reconstruye el mundo (Torres, 2009b). Muda durante mucho tiempo a propósito de los interiores, la literatura empieza enseguida a describirlos con una minuciosidad en la que se evidencia el cambio de la mirada sobre los espacios y las cosas. Sobre la capacidad de los objetos para representar a sus propietarios han escrito un amplísimo espectro de literatos, desde Dickens hasta Gogol, por poner algún ejemplo.

En el espacio privado es donde se materializan las miras del poder, las relaciones interpersonales y la búsqueda de uno mismo. Por ello, no es sorprendente que la casa adquiriera tal importancia en el arte y la literatura. *Colombine* no es ajena a este sentir; sus continuas referencias al espacio donde viven sus protagonistas, al ambiente en el que se desarrollaron sus vidas, refleja esta idea de la casa como proyección del Yo. El ambiente se convierte en un museo del alma, en un archivo de sus experiencias. Quizás su pasaje más emotivo sea el de su visita a la casa de Mesonero Romanos:

"Pero en esa casa hay algo más que esa lápida; existe, como un santuario dedicado a sus recuerdos, el despachito en que él trabaja tal como se quedó a su muerte, acaecida el 30 de abril de 1882. Nada se ha cambiado allí; cuando se abre la puerta, un perfume del siglo XIX se esparce; es como si al entrar retrocediéramos en el tiempo y estuviésemos en uno de esos cuadros que él ha sabido pintar tan bien... Antes de empezar la conversación paso revista a este museo de recuerdos" (Burgos, 1929, 121-122).

*Hablando con los descendientes* parece, en ocasiones, un libro de recuerdos, una suerte de biografía en la que se entremezclan personas y cosas y que mueve a la autora a la búsqueda de un tiempo perdido, mediante la memoria y los objetos. En algunos bonitos párrafos, como en el dedicado a Cabrera, muestra su amor por estos objetos, sobre todo por aquellos que aportan el misterio de la existencia cotidiana de una época que ya no existe, objetos amados no solo por bellos, sino por ser restos milagrosamente salvados de un naufragio (Torres, 2009a).

"En el silencio que sigue a estas palabras hay como la evocación de una de esas viejas láminas grabadas en acero, que entretenían nuestra convalecencia en la niñez: Una revuelta confusión de gentes que luchan con

sables en alto y boinas de medio lado. Se escucha como el galopar de los corceles de esos caudillos; de esa época fanática y heroica, desdichada y grande, que se aleja cada vez más de nosotros y de nuestro espíritu, dejándonos ciertas soledades, de lo que representaba de vida, pasión, independencia, preferible a la resignación con la esclavitud" (Burgos, 1929, 205).

Es verdad, como han probado, entre otros, Mario Praz, que la historia de la intimidad es, en definitiva, la historia de lo cotidiano. Todo lo que nos rodea adquiere un significado. Por eso el mobiliario revela, tal vez más que la pintura, la escultura e incluso que la arquitectura, el espíritu de una época y el carácter de sus dueños o usuarios. Parece como si Carmen de Burgos hubiera hecho suya esta idea y fuera consciente de que el hombre pasa, pero el mueble permanece: permanece para recordar, para testimoniar, para evocar a quien ya no está, como ocurre en las habitaciones del gran escritor Alarcón:

"Toda la casa esta llena de recuerdos de Alarcón. Se guardan sus libros, sus retratos, sus manuscritos, sus muebles, los objetos que le eran familiares. No se ha enterrado su memoria, no se le ha arrojado de allí, como se hace con otros muertos; todo guarda el culto de su nombre y de su recuerdo. Hasta la cama y la alcoba en que murió, están como estaban, y allí duerme todas las noches su viuda" (Burgos, 1929, 40).

## **El Héroe.**

El culto al héroe popular fue un fenómeno nuevo que se desarrolló a lo largo de todo el siglo XIX. La idea de héroe como salvador, posee también un trasfondo religioso, aunque secularizado. En este sentido, se puede considerar al héroe, como un santo o un elegido que, partiendo de una empresa puramente individual, llega a alcanzar con sus obras valores universales (Torres, 2008, 46-60).

Esta herencia, de clara raigambre romántica es recogida por *Colombine*, que presenta a muchos de sus protagonistas en el papel de verdaderos héroes. Así, Nicolás Salmerón fue -de acuerdo con sus propias palabras- "un santo laico" (Burgos, 1929, 161); otros, como el pintor Rosales, "Pasó toda su vida mártir" (Burgos, 1929, 101); y que decir de Riego, a cuyo descendiente se dirige la escritora: "Yo le ruego que me hable de la vida íntima del héroe mártir" (Burgos, 1929, 248). Los héroes se convierten en los

santos de un nuevo culto, consagrando su vida y muerte a la memoria eterna de los ciudadanos, a la grandiosa Fama.

En este proceso de mitificación de los héroes, el espacio en el que vivieron -impregnado de elementos religiosos- la memoria, la emoción, el gusto por lo tétrico y sublime, son aspectos fundamentales y necesarios a su dimensión sagrada. Es un culto, a la vez cívico y religioso -una verdadera religión civil- al nuevo mártir.

Las reliquias -incluida la presencia auténtica de los despojos o de sus restos- adquieren gran importancia como testimonio de este culto. Ya en su prólogo, la autora nos dice que: "Deseaba incluir en mis obras completas este ejemplario de vidas pasadas cuyos últimos vestigios directos he recogido [...] de sus descendientes [...] al mostrarme el relicario íntimo"(Burgos,1929, 1); y refiriéndose a uno de sus más queridos héroes mártires -Rafael Riego- comenta como:

"... (su hijo) me muestra las reliquias que guarda, con una piedad y una veneración dignas del noble caudillo. Están a mi vista su faja de general, la espada que le regalaron las Cortes, su retrato y el de su esposa, el manifiesto de Cabezas de San Juan, una copia de las frases auténticas que pronunció para impedir que los hijos de España embarcaran y fuesen a una derrota segura, no sirviendo a la Patria sino a las ambiciones personales". (Burgos, 1929, 248).

En otros casos se muestra más "truculenta", en un estilo muy romántico, al describirnos la casa de Mesonero Romanos en la que "Bajo un fanal se ve la mascarilla en yeso sacada a las pocas horas de morir; a esa mascarilla se han adherido cabellos y algunos pelos de las cejas, que le dan un extraño valor de vida y realidad" (Burgos,1929, 123).

La efigie escultórica -la mascarilla- sigue la tradición del relicario medieval: originariamente el destino de los "bustos relicario", "cabezas" o "testas", terminología con la que más frecuentemente aparecen citados en los documentos de la época, era guardar una reliquia del santo al que representan.



El poder de las reliquias era ilimitado. Según la doctrina de San Gregorio Nacianceno, el que toca o venera los huesos de un mártir participa de la virtud y gracia que reside en ellos (Torres, 2008, 62).

El culto a los santos y sus reliquias son formas de devoción en la que los ritos y los gestos sirven para establecer el contacto con la esfera de lo sobrenatural.... Dios actúa por medio de ellas. De esta manera se presenta al héroe como un protector, un intermediario del poder divino, con una fuerza que actúa casi mágicamente. Así, "El milagro de la presencia de Riego, vivo con su influencia espiritual, está bien visible" (Burgos, 1929, 259); o "Experimento un raro malestar y pienso que de Ganivet nos ha quedado algo que vale más que los tristes huesos perdidos en Riga" (Burgos, 1929, 172).

El importantísimo trabajo de mitificación que se había hecho durante el romanticismo, siguió dando sus frutos mucho más tarde. Creó una verdadera gesta legendaria que nutrirá, hasta bien entrado el siglo XX, un ferviente patriotismo. Curiosamente, este culto eminentemente militar y patriótico, fue equiparado y trasladado, durante el siglo XIX y XX, hacía otros héroes y muertos ilustres -los grandes hombres de la ciencia, de las artes, de la inteligencia- lógica consecuencia al reinado del positivismo, contribuyendo al nacimiento de otro gran mito populista y nacionalista, que volvió a surgir varias veces en la historia de España.

El Panteón Nacional, construido en 1869, con la pretensión de reunir a los héroes en un monumento a la inmortalidad de la gloria, o los enterramientos de militares y prohombres liberales en la Iglesia madrileña de Atocha, fueron sustituidos, en 1902, por el *Panteón de los Hombres Ilustres*.

### **La casa del Héroe.**

La casa se convierte en *la casa del Héroe*; además, obtiene un significado prioritario a la hora de acercarnos al personaje que la ha habitado, ya que se encuentra impregnada de un aspecto realmente importante: contener el "aliento vital" del protagonista, que es esencialmente algo que tiene mucho que ver con lo mágico y con las reliquias. La casa del héroe logra hacer más explícitos los valores intangibles que sostienen el aspecto mágico y heroico de sus protagonistas (Torres, 2009c).

La necesidad de establecer un *panteón* de los héroes, a través de la musealización de sus vidas, es un fenómeno que aparece primero en los Estados Unidos. La Casa de George Washington, en Virginia, adquirida por un Comité de Damas en 1858 y abierta en 1860, fue la primera. El fenómeno comenzó incluyendo casas en las que se atesoraba el *numen* patriótico de los héroes que vivieron en ellas -patriotismo imbuido de significado heroico- y pronto afectó, igualmente, a las de aquellos escritores y músicos aclamados nacional y popularmente.

Como había ocurrido con el ambiente y los objetos, Carmen de Burgos es consciente de que la casa del héroe es también importante como reflejo del personaje que habitó en ella. Porque toda casa tiene una cualidad simbólica (Torres, 2006), un sentido inmaterial y alusivo, que hace referencia a los usos de la habitación, a los hábitos sociales...es reflejo de un carácter. Por ello nuestra escritora hace un repaso de casi todas las casas que visita: "Al entrar en la casa de la calle Atocha donde vivió y murió el gran escritor hay una emoción intensa. Se entra aún en la casa de Alarcón; tiene el sello de las viejas casas señoriales, de amplias habitaciones y altos techos, que son hoy como palacios antiguos en comparación con las jaulas modernas" (Burgos, 1929, 39); Ruperto Chapi "Vivía pobremente en una guardilla de la calle Bordadores, y allí, helándose de frío y no satisfecho de comida, compuso, a la luz de una pobre vela de sebo" (Burgos, 1929, 74).

Cuando *Colombine* visitó a la viuda de Zorrilla: "Subí conmovida la estrecha y vieja escalera del tercer piso y me detuve ante la modesta puerta en cuya madera campea un letrero que dice con sencillez: "Colegio"". (Burgos, 1929, 105). En el caso del torero Frascuelo parece que la casa se identifica con la idea cristiana de santuario "La casa de D. Antonio Sánchez, el hijo del célebre torero, tiene algo de capilla ardiente. Se ve en ella ese sello de dolor, de pesadumbre, de todas las casas en las que se llora mucho" (Burgos, 1929, 45).

### **La influencia de Taine<sup>17</sup>.**

---

<sup>17</sup> Taine, Hippolyte-Adolfe (1828-1898), *Filosofía del Arte*, Barcelona, Iberia, 1960 (publicada en París en 1890). Es el padre del determinismo estético, influido por el positivismo de August Comte. Desarrolla

La doctrina forjada por Hipólito Taine para la explicación del producto artístico cultural flotaba, por decirlo así, en el aire, esperando a convertirse en cuerpo de doctrina. La explicación de la obra por el medio, la herencia, el momento histórico, etc. llevó, ayudada por su atractiva simplicidad, al modo de pensar determinista -con detrimento de la libertad humana y de la acción misteriosa del espíritu-. Es verdad que, las circunstancias que rodean al individuo y al artista constituyen una ayuda inestimable para comprenderle a él y a su obra y, por ello, no pueden ser desatendidas. Sin embargo, también lo es que no se puede dar siempre más importancia al propio individuo que a las causas generales.

Encontramos en estos momentos en la escritura, incluso en la novela, en la crítica de arte, una obsesión por la observación y la exactitud. Hay una moda que considera, como algo indispensable para historiar o escribir sobre un determinado período, la obtención de noticias escritas, documentos e incluso objetos. Es la época de los hermanos Goncourt, que escribieron la historia por medio del «bibelot»- y , en la pintura, de Meissonier o Fortuny<sup>18</sup>, acumuladores y coleccionistas de objetos, documentos y rasgos individuales<sup>19</sup>.

Efectivamente estaba de moda la indagación de menudencias y hasta de anécdotas de la vida diaria: sucesos de cocina, bufonadas, dramas, tragedias. Y es cierto que, de las pequeñeces, podemos deducir cosas serias, pero no lo es menos que esta óptica tenía mucho que ver con la chismografía, que daba más importancia a las vicisitudes diarias de la vida de un determinado individuo que a las causas generales.

*Colombine*, poniéndose en el papel de una historiadora, intenta crear vida, reconstruir el pasado por medio de esos hechos menudos, de esos millares de datos pequeños que cabe extraer de lo documental. Pero, como siempre, Carmen de Burgos

---

su teoría del medio ambiente, con los tres factores de la raza, el medio y el momento, como determinantes de todo proceso histórico que alcanza su mayor radicalidad en las tesis marxistas.

<sup>18</sup> Torres González B, (2006): *Fortuny. Un mundo en miniatura*, Madrid, Libsa,.

<sup>19</sup>Esta influencia afectó por igual a escritores como Pío Baroja, que hablando del Greco comenta “[...]No creo que haya nada que explique de una manera tan completa la obra de un pintor como la tierra donde vive, el aire que respira, el cielo que contempla. Si en los demás artistas el medio ambiente influye con energía, en el pintor no sólo influye sino que domina, manda y subyuga [...]”. Baroja, Pío (1900): “Cuadros del Greco. Tierra castellana-en Santo Tomé-“, en *El Globo*, Madrid, lunes, 9 de julio.

llega a sorprendernos; en ocasiones se aleja del crudo realismo y se muestra anticipadora, acercándose incluso al impresionismo, a la manera de Proust y Bergson, para los que, el tiempo, deja de ser disolución, exterminio, para convertirse en contemplación, recuerdo, consciencia del pasado, «belleza cautiva».

Un suceso vivido es un suceso indefinidamente evocado. Los momentos mágicos, iluminados, de la búsqueda del tiempo perdido, señalados por el propio novelista, son de dos tipos: «impresiones» y «reminiscencias». La percepción de un detalle presente, en apariencia insignificante, restituye todo un acontecimiento pasado. El pasado llega poderoso, nostálgico, bajo la sucesión de recuerdos:

"Una vez más en el curso de más entrevistas con los descendientes de los hombres ilustres revuelven mis manos esos fuertes papeles amarillentos, de tinta desteñida y borrosa, que guarda los recuerdos de vidas y de fechas lejanas, y que encierran, a veces, inapreciables revelaciones" (Burgos, 1929, 247).

"Hay como una evocación de ensueño; aquel antiguo papel de flores; aquella cortina de lona con listas verdes, amarillas y rojas; aquel búcaro cargado de flores secas, dan una realidad a la presencia del simpático don Ramón Mesonero" (Burgos, 1929, 123).

El afán de documentación tenía que ver también con el gusto por el coleccionismo, ya que aprender es una forma de coleccionar: notas bibliográficas, ideas, libros, listas, datos. .. todo fetichiza la historia en objetos físicos, para poder descifrarla y entenderla.

Como coleccionista, todas estas cosas se convierten en su pasión personal. Le sirvieron como instrumentos profesionales y, además, fueron un estímulo para el sueño y la memoria del pasado. Su valor documental aumenta también el placer de poseerlas y la excitación por conseguirlas genera un vagabundeo casi ansioso por el mundo, y resulta, además, un acicate para el agudísimo instinto del coleccionista. Se diría que cada vez que vamos a la caza de un objeto de valor documental y logramos descubrirlo y desenterrarlo de su anonimato, conseguimos aumentar nuestro ego, al experimentar una especie de triunfo que nos hace sentirnos como un ser astuto, inteligente y con una sensibilidad y agudeza especial.

Los coleccionistas, aunque rescatan cosas de uso del pasado, se convierten realmente en seres especiales, capaces de descifrar ese pasado, de ser sus guardianes. Una aureola elitista rodea siempre a este ser elegido, custodio de objetos y datos privilegiados. Refiriéndose a su entrevista sobre Zorrilla nuestra escritora comenta.

"Me marché esperando el día de volver a aquella casa para rebuscar lo inédito en los baúles que bajarán de la buhardilla, gozando con la ansiedad trémula de los coleccionistas que hallan un cuadro del Greco o de Goya en la salita cerrada, desconocida y casi sin luz de una casa muy modesta" (Burgos, 1929, 114).

## **BIBLIOGRAFÍA.**

Burgos, Carmen de (1929): *Hablando con los descendientes*, Madrid, Ed. Renacimiento.

Núñez Rey, Concepción, (2005): *Carmen de Burgos Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

Torres González, Begoña, (2001): "Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico", en *Catálogo de la Exposición Amor y muerte en el Romanticismo*, Ministerio de Educación y Cultura, Ambit, Madrid, pp. 14-77.

-----, (2006): "Plan Museológico del Museo Romántico", *Revista del Museo Romántico*, 5.

----- (2006): *Fortuny. Un mundo en miniatura*, Madrid, Libsa.

-----, (2007) "Consideraciones sobre el nuevo plan museológico del Museo Romántico", *Revista de Museología*.

-----, (2008): *La Guerra de la Independencia. Una visión desde el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico* (Catálogo de Exposición), Segovia, Torreón de Lozoya, Caja Segovia, Ministerio de Cultura, pp. 11-99.

-----, (2009a): "Algunas consideraciones sobre el Museo Nacional del Romanticismo", *Museos.es*, Ministerio de Cultura.

-----, (2009b): *Guía del Museo Nacional del Romanticismo*, Madrid, Ministerio de Cultura.

-----, (2009c): "La Hermandad Romántica: Larra y las artes plásticas", en *Larra., Actas de Conferencias, Bicentenario 1809-2009*, Facultad de Ciencias de la

Información, Universidad Complutense de Madrid y Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, pp.183-203.

## ***Colombine*, biografía de Larra**

**Leonardo Romero Tobar**

Universidad de Zaragoza  
Depto. Literatura Española.  
C/ Pedro Cerbuna, 12.- 50009, Zaragoza  
[lromero@unizar.es](mailto:lromero@unizar.es)

### **Resumen**

Carmen de Burgos *Colombine* cultivó también el género biográfico; la biografía más trabajada es la que dedicó a Larra que aún es libro de referencia para los larristas. Este artículo resume las aportaciones de su *Fígaro* (1919): abundantes manuscritos, valiosos documentos inéditos y textos periodísticos olvidados, un material que sirvió a *Colombine* para interpretar la trayectoria política, literaria y vital de un romántico con el que se sintió profundamente identificada.

### **Abstract**

Carmen de Burgos *Colombine* also writes several biographies, the more complete and elaborated of them was her book about Larra. This article summarizes the best contributions of her *Fígaro* (1919): unpublished manuscripts, interesting documents and forgotten articles of the newspapers. All these materials give an valuable interpretation of a exciting literary and political life in which she is deeply involved.

### **Palabras clave**

Carmen de Burgos *Colombine*.- La “nueva biografía” en la literatura española.- Biografía de Mariano José de Larra *Fígaro*.

## Key words

Carmen de Burgos *Colombine* .-The “new biographie” in spanish Literature.-  
Biographie of Mariano José de Larra *Fígaro*.

---

Una educadora y creadora de opinión pública, como fue Carmen de Burgos, proyectó buena parte de su actividad intelectual en las páginas de la prensa periódica, por lo que no resulta nada desencaminado considerarla periodista de primera línea, además de las otras facetas de su personalidad que han sido consideradas en estas reuniones. Y como periodista, lealmente anclada en la tradición del periodismo hispano, no podía dejar de ser una profunda admiradora de Larra. Síntoma inapelable de su actitud ante el periodista romántico es el hecho de que a los pocos días de su llegada a Madrid, en el verano de 1901, y en fecha tan marcada en conmemoraciones necrológicas como es el día uno de noviembre, se acercó emocionada a visitar las tumbas de Larra y Espronceda, enclavadas en aquel momento en el cementerio de San Nicolás. Carmen de Burgos evocó esta visita en varias páginas de la biografía que dedicó al escritor (*Colombine*, 1919, 7-8, 278-279) sin dejar de aludir a la otra visita mucho más famosa que el 13 de febrero de aquel mismo año de 1901 había realizado al mismo lugar un nutrido grupo de escritores de la nueva generación, encabezado por Azorín y Pío Baroja. “De aquel acto realizado por mí –escribe *Colombine*- queda como recuerdo un ingenuo y apasionado artículo inserto en *El Globo* aquellos días” (*Colombine*, 1919, 279)<sup>20</sup>

Carmen de Burgos, en sus colaboraciones de las publicaciones periódicas, hizo frecuentes alusiones al maestro del moderno periodismo español, al que dedicó también

---

<sup>20</sup> .- Efectivamente en el número del 25-V-1902 el periódico madrileño *El Globo* insertaba un artículo firmado por Carmen de Burgos Seguí que se titulaba “Larra y Espronceda” y que constituye la reconstrucción de su visita al cementerio de San Nicolás el 1-XI-1901. La proximidad de la tumba de ambos románticos –de las que se reproduce la inscripción epigráfica de cada losa- suscita en la joven periodista una melancólica reflexión sobre el paso del tiempo y de la gloria para concluir el texto con una voluntariosa decisión de elogio retrospectivo: “No me llevaba allí el dolor de los que tienen en la tumba seres queridos; no me llevaba la curiosidad de contemplar el recinto de la muerte; me llevaba un sentimiento de admiración hacia dos grandes nombres, que representan dos grandes infortunios: Larra y Espronceda”.



texto específicos, bien para relacionar la distinta visión del mundo del periodista madrileño y el poeta germano Heine a propósito de una reciente traducción rusa de la obra de ambos<sup>21</sup>, bien para subrayar el significado del homenaje que Ramón Gómez de la Serna y sus acólitos tributaron a Larra en Pombo el 24 de febrero de 1909, y en el que, después de la intervención del organizador, hablaría *Colombine* en términos emocionados que hacen patente la devoción que profesaba por Larra:

Temblorosa como en las sesiones de espiritismo en las que hemos visto aparecer bajo todas las luces al muerto que hemos evocado, me levanto a hablar con él, frente a frente.

¿Qué decirle? Él lo sabe ya todo.

Sólo el afecto le puede agradar. Sólo el hablarle de esa constancia que a través de los años me ha hecho contar con él, buscar en su obra la entereza para desdeñar o para amar, la manera de observar con rectitud y firmeza el consuelo de encontrar al que se había parado frente a la realidad con buena fe y claros ojos (apud Miranda de Larra, 2009, 262).

### **Carmen de Burgos, biógrafa.**

Concepción Núñez Rey ha reconstruido el proceso de escritura de la serie periodística “Españoles de antaño. Confidencias familiares”, que iniciaría en el *Heraldo de Madrid* con una entrevista a la viuda del poeta Zorrilla, cuatro años más tarde del homenaje larriano en Pombo y que reanudaría el año 1918 con la conversación que mantuvo con la hija del dramaturgo decimonónico Luis de Eguilaz (Núñez Rey, 2005, 456-457), persona que sería su contacto imprescindible para su visita a la familia de Mariano José de Larra en noviembre de 1918, una visita hecha con el propósito de conseguir un visión más personalizada de su admirado escritor, singularmente a través de los recuerdos mantenidos en la tradición familiar y de los objetos que conservaban los herederos del famoso antepasado.

*Colombine* volvería sobre Larra en otras ocasiones, bien como conferenciante en Lisboa o en La Habana, bien como prologuista de una edición de *El pobrecito hablador*

---

<sup>21</sup> .- En el artículo que *Colombine* titula “Dos nombres” de la serie “Lecturas para la mujer” (22-III-1904) que publicaba en el *Diario Universal*, leemos esta penetrante correlación entre los dos románticos: “La diferencia esencial entre los dos escritores consiste en que Heine era un espíritu templado para el sufrimiento que poseía la ternura de los grandes poetas; esta profundidad de un pensamiento coloreado con imágenes del infinito le faltó a Larra. Por eso no puede ser tan universal como el voluntario desterrado alemán”

impresa por la editorial C.I.A.P. hacia 1920 y, desde luego, como autora de una biografía en un momento en el que se veía a sí misma como relatora de la vida de tres escritores: Leopardi, Larra y Eça de Queiroz (Núñez Rey, 2005, 498-499)<sup>22</sup>. Publicó las de los dos primeros –la del poeta italiano es de hacia 1911 y la de Larra es de 1919- y para el tercero puede considerarse como tal el prólogo que añadió a la traducción española de las *Cartas de Inglaterra* del portugués. La trinidad de escritores por ella biografiados es evocada por ella misma en este prólogo y con alusión a los experimentos espiritistas que ya hemos visto sugeridos en la anterior cita del homenaje en Pombo: “Por un momento creí en las palabras de Ramón Gómez de la Serna, el cual asegura que por tener yo el capricho de escribir en esta mesa mía de tres patas, en forma de piano de cola, mesa única e inverosímil, he hecho venir a ella a Giacomo Leopardi, y a Mariano José de Larra. ¿Vendría Eça de Queiroz?” (Carmen de Burgos, 1921, 8).

Tres autores tan significativos del siglo XIX y de tres literaturas neolatinas atrajeron a nuestra escritora como materia propicia para trazar tejidos de literatura biográfica, si bien la obra que dedicó a Larra fue la de más larga duración en su fábrica de trabajo, la de mayor penetración creativa en lo que al género literario se refiere y la biografía en cuya redacción se implicó con más ahínco. Ya en las páginas preliminares del libro no ocultaba el cúmulo de profundas sensaciones que le fueron poseyendo en el curso de la elaboración de la obra. Recuerda la primera visita a la familia de Larra como un eco de su primera visita al enterramiento del escritor:

Era la segunda vez que yo recorría aquel camino en una triste tarde de noviembre en busca de los recuerdos de Fígaro. Deseaba evocar su figura en la sección creada por mí en *Heraldo de Madrid*, de entrevistas con los descendientes de los grandes hombres. En el fondo de mi alma había un deleite íntimo. Iba a su casa. Iba a buscarlo entre su familia, a verlo en la intimidad del hogar” (*Colombine*, 1919, 8).

Y tanto los recuerdos familiares como los papeles y objetos conservados por los herederos de Fígaro le dieron la ocasión de escribir un texto muy bien documentado y, lo que es más importante, muy sentido en lo personal, lo que nos permite hablar de su

---

<sup>22</sup>.- Colombine fue autora también de una biografía del general Riego (1931) y de un conjunto de biografías de divulgación y “semblanzas literarias” de escritores del XIX publicadas en la colección “La Novela Corta” (véanse las referencias en Núñez Rey, 2005, 637-638).

biografía larriana como una de las contribuciones precursoras de la gran avalancha literaria y editorial que conocemos bajo el marbete de la “nueva biografía”.

El libro de *Colombine*, aparecido el año 1919<sup>23</sup> como impreso en Madrid en la imprenta de Alrededor del Mundo y enriquecido con una extensa galería de grabados de época y fotografías recientes, suscitó desde su aparición el elogio de los lectores<sup>24</sup> y, posteriormente, la estimación de investigadores y críticos que han hecho amplio uso de sus aportaciones documentales e, incluso, de los juicios personales e intuiciones de la autora<sup>25</sup>. El título ya es de por sí un atractivo recurso -*Fígaro (Revelaciones, “Ella” descubierta, epistolario inédito)*- que se incrementa con el añadido de un epílogo de 79 páginas dedicadas al Paseo del Prado por el madrileño castizo y primer escritor de la vanguardia española, Ramón Gómez de la Serna, cuyo “Prólogo al Epílogo” subraya la larga duración que tuvo la elaboración de la biografía escrita por su amiga y el alcance de sus aportaciones: “Todos, después de este libro, tendrán que referirse a él, que copiarle, que seguirle”, y él mismo, reconociendo que nada puede añadir, se ve paseante por el Prado “pensando en *Fígaro*- al que con una certeza misteriosa veo pasear aún- (y que) surgirá él por último, desprendido del libro que le resucita, ya silencioso, escueto, indirecto, anónimo, incógnito, callado, desprendido de la biografía, en pleno asueto, en plena vida”. (*Colombine*, 1919, 303-5). Toda una resurrección del cadáver de los recuerdos y la escritura hacia la vida común y corriente que se exhibía en un Paseo que todavía en 1929 era el alma del viejo Madrid.

### **Caracteres generales de la biografía larriana.**

*Fígaro: (Revelaciones, “Ella” descubierta, epistolario inédito)* es el título de la biografía de Larra, un título que apunta directamente a una de los enigmas que desde los años románticos había planeado ominosamente sobre la figura del periodista suicida y sobre la memoria de su cadáver: ¿Quién era “Ella”? Como en el conocido verso de Ventura de la Vega “todo Madrid lo sabía”, pero era un nombre el de “ella” que no se

---

<sup>23</sup> .- Aunque una nota del colofón indica que “Este libro se acabó de imprimir el día 25 de septiembre de 1920 en la imprenta de *Alrededor del Mundo*”, los datos de portada señalan la fecha de 1919.

<sup>24</sup> .- Para la recepción inmediata del libro por parte de críticos coetáneos como “Fortunio”, “Beatriz Galindo” o Emilia Pardo Bazán, véase Núñez Rey, 2005, 46-462.

<sup>25</sup> .- La última biografía de Larra (Miranda de Larra, 2009) sigue citándola con frecuencia, como ocurre en los libros anteriores de J. Nombela, Ismael Sánchez Esteban, José Luis Varela o Gregorio Cervantes Martín.

podía dar en escrito público –como ocurría, por ejemplo, en el duelo de barateros que en la primavera del año 36 había enfrentado al Jefe del Gobierno y al Presidente del Parlamento- y que sólo había consignado sutilmente Benito Pérez Galdós en fecha tan lejana del suicidio de Larra como era el año 1879. Precisamente en el capítulo XV del Episodio *Los Apostólicos* resume el novelista canario detalles que ya había dado Mesonero en sus *Memorias* relativas al despacho del influyente jurista Manuel María Cambronero y su hijo, José, que según insinúa el narrador de la novela “casó por aquellos años con Doloritas Armijo, guapísima muchacha, cuyo nombre parece que no viene al caso en esta relación, y sin embargo está aquí muy en su lugar”, para añadir en el párrafo siguiente que da la relación de los jóvenes románticos, habituales contertulios de la casa Cambronero, “al misántropo, al que ya se llamaba con poca fortuna *Duende Satírico*, y más tarde se habría de llamar *Pobrecito Hablador*, *Bachiller Pérez de Munguía*, *Andrés Niporesas*, y, finalmente, *Fígaro*” (Pérez Galdós, II, 151a). Unos cuantos años más tarde, al leer en *La estafeta romántica* (1899) la falsa carta de Miguel de los Santos Álvarez, Fernando Calpena supo de la conmoción vivida en Madrid con motivo de la muerte y entierro de Larra, para proseguir la carta con esta fórmula retórica: “¿Y ella? Si alguien la culpaba en un momento de duelo y emoción no había razón para ello. No era ya culpable” (Pérez Galdós, 934a).

El material inédito que proporcionó la familia Larra a Carmen de Burgos y, por supuesto, la lejanía de los acontecimientos permitieron a la biógrafa dar el nombre de Dolores Armijo y publicar algunas notas personales de la relación amorosa que se guardaban en el archivo familiar. Estos documentos y un nutrido grupo de cartas y papeles de otro cariz junto con borradores autógrafos del escritor y algunos documentos administrativos sirvieron la base informativa de la biografía. La búsqueda de textos que realizó Carmen de Burgos en diarios y revistas de los años en los que Larra fue figura pública, las ayudas que le ofrecieron reputados larristas del momento y que ella reconoce con honradez profesional<sup>26</sup> y su fascinación de siempre por la figura del gran periodista añaden los mimbres con los que se construye una obra vivípara documentada tras muchos años de trabajo y de la que, no en balde, decía Ramón Gómez de la Serna en el epílogo que había sido un prolongado “proyecto” que parecía estar aguardando

---

<sup>26</sup> .- Hace mención expresa de las informaciones textuales o de hechos que le habían proporcionado Emilio Cotarelo e Ismael Sánchez Esteban

“ese hallazgo del cofre de los secretos y los manuscritos de *Fígaro*”, es decir, el material que le ofrecieron los herederos del escritor.

El tono de honradez y objetividad expositiva que sitúa la obra en una tradición de relatos históricos “positivistas”, aunque no sea solo eso, explica las correcciones que la autora formula contundentemente cuando se refiere a los recuerdos o juicios biográficos emitidos con ligereza por contemporáneos de Larra; este es el caso de Mesonero Romanos -*Colombine* le corrige la fecha del primer artículo larriano o la equivocada noticia sobre el no realizado viaje a Viena (*Colombine*, 1919, 55, 33)-, de Roca de Togores, de los anónimos cronistas de algunas publicaciones de los años románticos o del generalmente bien informado Antonio Ferrer del Río (*Colombine*, 1919, 228), sin quedar ausente de la censura el propio Pérez Galdós. El censo de nombres citados parece repetir el de los personajes de *Flores de plomo*, la reciente novela de Juan Eduardo Zúñiga (1999).

En cualquier caso, la biografía larriana de *Colombine* es un buen entretrejo de investigación textual y documental – llámese “negra erudición” o lo que se quiera-, de hábiles fórmulas comunicativas para titular y ordenar capítulos y de la expresión directa, sentida e inteligente de una escritora moderna que vivía la escritura literaria a pie de periódico diario. Síntesis de tal naturaleza explica el que la escritora termine viéndose a sí misma como “poseída” por la presencia viva de su biografiado:

En algunos momentos me ha parecido sentir la indignación de *Fígaro* en mi propio corazón, y la necesidad imperiosa, ineludible de decir la verdad, de deshacer errores, de escribir los nombres de todos los personajes del drama, de hacer resaltar la falsedad de los que mintieron creyéndose impunes al hablar de “Fígaro”. Es la voz de “Fígaro” mismo la que habla. Este libro ha salido todo de esta caja polvorienta y olvidada (*Colombine*, 1919 12)<sup>27</sup>.

## **El género biográfico en la España del primer tercio del siglo XX.**

La disposición del libro de *Colombine* sigue un recorrido diacrónico y lineal, iniciado en los “Albores” (cap. II) infantiles para proseguir con el relato del enigmático

---

<sup>27</sup>.- La “caja” a la que *Colombine* alude es la que contenía los papeles y objetos proporcionados por la familia, distinta de la “caja” fatídica de las pistolas sobre la que tanto se ha escrito

episodio vallisoletano (“Amargura final”, cap. III) y centrarse en el núcleo del libro que es el análisis de los textos y el estilo del protagonista de su obra (capítulos V a XI), a lo que sigue el ápice del proceso dramático de la vida de este, marcado inicialmente con un excursus sobre “El hombre y sus pasiones” (cap. XII) y desarrollado en la exposición de los “dramatis personae” de los meses finales: Bretón, Mendizábal, Istúriz y Dolores Armijo (caps. XIII-XVIII). El eco social inmediato que siguió al suicidio, el entierro, el duelo familiar y los homenajes póstumos (caps. XX a XXIV) concluyen la traza de la narración de una emocionante existencia humana desde el principio hasta el fin. Consiste, pues, esta estructura en una línea progresiva de acontecimientos para los que la biógrafa busca su evidencia en las cartas familiares, su proyección literaria en los textos del biografiado y la resonancia humana en su propia emoción de historiadora del existir de un caso humano fascinante.

Acabo de aludir a los componentes básicos que toda biografía, desde la Antigüedad greco-latina, ofrece en los mimbres que la sustentan: veracidad de los hechos que se cuentan, dimensión extra-personal de los indicios anímicos del personaje biografiado y reverberación que estos elementos suscitan en el espectador posterior, sea este el autor de la biografía o un mero lector de la misma. La fundamentación verista y documental del texto biográfico ya había sido desarrollada en las antiguas versiones del género –“Vidas”, “semblanzas”, catálogos bio-bibliográficos, monografías positivistas-, pero la dimensión subjetiva del género ha sido un matiz añadido en las biografías modernas, del siglo XIX y, singularmente, las escritas durante el siglo XX dedicadas a artistas y escritores.

Precisamente el auge de las biografías escritas en las modernas literaturas francesa, inglesa y alemana en el primer tercio del siglo XX fue el estímulo determinante del crecimiento del género en la literatura española, un auge que tiene su acmé en torno a los años 1928-1929; esta es, al menos, la tesis más extendida en la crecida bibliografía universitaria aplicada al estudio de las peculiaridades del género durante los años de la llamada “Edad de Plata” de la literatura española (Serrano Asenjo, Soguero García, Pulido Mendoza)<sup>28</sup>, al abrigo de editoriales populares y

---

<sup>28</sup>.- En obra colectiva dedicada al estudio de las biografías de escritores puede leerse un útil estado de la cuestión con distintas contribuciones. De carácter general son el trabajo de José Romera Castillo, Ricardo Senabre y Daniel Madelénat (J. Romera Castillo, 1998).

minoritarias y, en un último término, lucrándose de la orientación de Ortega y Gasset y la impagable colección por él pilotada de “Vidas españolas del siglo XIX”, y repárese que fue el siglo XIX el escenario histórico sobre el que nuestro pensador encargaba los relatos de biografías a escritores jóvenes tan prometedores como Rosa Chacel, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Manuel Altolaguirre, etc. etc.

Benjamín Jarnés, uno de los escritores que más se significó en el trazado compositivo de las biografías de aquella brillante etapa, dedicó también sugestivas páginas a la interpretación del género; en un caso jugaba con el título del clásico plutarquiano -“Vidas oblicuas” es el título de un artículo de 1929 (Jarnés, 1919b)- y, en otro momento, con el título de un célebre filme recién estrenado. “Nueva quimera del oro” es el título de otro artículo del mismo año en el que distingue con acierto la diferencia fundamental que él observaba entre la biografía clásica -¿pensaría también en biografías del XIX como las escritas por Coloma o Juan Valera?- y la nueva biografía: “La biografía antigua es esclava del dato; la moderna es policía de un espíritu” (Jarnés, 1929a).

Entre la fidelidad al dato y la indagación intimista sobre el espíritu se sitúa la biografía de Larra escrita por Carmen de Burgos. Sirva para probarlo, además de lo que ha de seguir, el hecho de que Ramón Gómez de la Serna estuviera tan presente en el libro, con el extenso “epílogo” ya mencionado y con la dedicatoria personal con la que *Colombine* le destacaba en la primera página del libro: “A Ramón Gómez de la Serna, cuyo admirable epílogo sobre el Prado, hace que se destaque viviente, sobre un fondo elíseo, la figura de Fígaro”. Y Ramón, precisamente, es para los estudiosos de la “nueva biografía” el iniciador autóctono del cultivo innovador del género entre los escritores españoles.

### **Estructura de la biografía de Larra.**

La vida de Larra, entreverada de vida social e intensidad subjetiva, tiene en la obra de Carmen de Burgos un ajustado modelo del estilo practicado por los autores de la “nueva biografía”, ya que le conviene acertadamente el diagnóstico de Benjamín Jarnés sobre el género: “Tal vez el biógrafo moderno sea peor historiador de una etapa, pero siempre será mejor reconstructor de un individuo” (Jarnés, 1929a). Quiero subrayar que

la obra de Carmen de Burgos se sitúa en el umbral de esta fecunda secuencia de la creación literaria en español, un dato que no ha sido tenido en cuenta en los estudios recientes dedicados al tema que aquí nos está ocupando.

En la disposición narrativa de la biografía de Larra, inmediatamente después de los capítulos dedicados a los primeros años y formación de *Fígaro*, Carmen de Burgos se detiene en la consideración de las varias facetas del escritor Mariano José de Larra analizando en capítulos sucesivos al poeta, al dramaturgo y al periodista (caps. V a XI). No dedica capítulo específico al novelista ni al traductor ni al aficionado a las cuestiones gramaticales, aunque sí atiende al significado novelesco de *El doncel de don Enrique el Doliente*, se extiende en describir el “tratado de sinónimos” de la lengua castellana y presta mirada singular a traducciones tan significativas como las que Larra había efectuado del *Viaje* de Didier a España o de las *Palabras de un creyente* del entonces polémico Lamennais.

El hilo conductor del relato de *Colombine* -ya mostrado en sus más antiguas evocaciones del escritor madrileño- es el latido estimulante que posee su escritura, su personal estilo, su actitud ante la existencia. Ni siquiera el suicidio es para ella motivo de reviviscencia eminente: “El suicidio de Larra nada quita ni añade a su mérito de escritor. Es una cosa aparte, completamente, que no influye en su labor para nada” (*Colombine*, 1919, 262). Y por ello dedica un amplio capítulo al poeta, gracias, entre otras circunstancias, a los textos autógrafos de poesías larrianas que le había proporcionó la familia. No estima, sin embargo, sus piezas teatrales como equivalentes a las piezas innovadoras del Romanticismo español (“la obra dramática de Larra tiene más importancia por ser suya que por su propio mérito”), en una valoración que no comparto (Romero Tobar, 1991).

Como era de esperar, concede la parte del león a los artículos periodísticos, en los que ve acertadamente al buen lector de la sátira clásica (greco-latina, francesa y española) y al penetrante analista de la vida política y de la sociedad que fue *Fígaro*. Para *Colombine* el Larra crítico era el comentarista de obras literarias y de piezas teatrales pero, singularmente, el observador del comportamiento colectivo en el tiempo que le tocó vivir -“de sotisses du temps /je compose mon fiel”, señalaba Larra con Boileau en su primera revista-, describiendo, retratando y haciendo anatomía feroz de



los mecanismos interiores que se esconden tras el comportamiento de los seres humanos y, por supuesto, también de su propia persona. Carmen de Burgos lo ve así en su comentario de los artículos larrianos y facilita al lector esta comprensión con la ayuda de una profusa documentación gráfica que ilustra el libro, e incluso en observaciones hechas *en passant*, como en las líneas en las que reconstruyendo el hambre Madrid de 1811 afirma –con el cuadro de Aparicio en el recuerdo- que los madrileños “no quieren comida” de los invasores franceses.

Desde el punto de vista de las aportaciones textuales de la obra deben ser recordados los valiosos textos que la autora encontró en la colección familiar- cartas, piezas teatrales, borradores de artículos y artículos corregidos, ¡el no publicado prospecto del nonato periódico *Fígaro!* ...- y documentos administrativos tan elocuentes como es el inventario judicial de los bienes que había en la vivienda de la calle de Santa Clara, última morada del escritor <sup>29</sup>. Desde la perspectiva de los hechos biográficos es tajante en el rechazo del novelesco episodio sobre los amores del escritor y la Grissi (*Colombine*, 1919, 138-142), al tiempo que expresa dudas sobre determinadas tradiciones orales mantenidas por la familia, como la anécdota que relataba el rechazo por parte de Larra de la niña Baldomerita cuando se la mostraron en el café de Venecia (“encuentro, que parece el capítulo de una mala novela sentimental”, *Colombine*, 1919, 224) o la historia del duelo narrada por el conde de Cheste.

Pagando tributo al componente psicológico que se estaba introduciendo en el género biográfico cultivado en los años veinte no es de desdeñar la consideración que hace *Colombine* sobre el ambiente familiar de soledad y aislamiento que había rodeado al Mariano José niño y que se intensificaría en su matrimonio (“tal vez se sentía en su hogar algo del malestar del que habla en *el casarse pronto y mal*”, *Colombine*, 1919, 165) o cuando encuentra reflejos del autor en personajes inventados por él como es el protagonista de su novela histórica (“se puede creer que él se ha retratado en *El Doncel*, 166). Y con acierto de aproximación a las circunstancias políticas del año en el que ella escribe su biografía anota cómo en el artículo “Los barateros” “hay una adivinación de

---

<sup>29</sup> .- A propósito del interés de este inventario he hecho notar en otro lugar el asombroso conocimiento que Larra tenía de obras francesas recién publicadas como es el título de la publicación que el escribano transcribe como “el jefe de obra desconocido” y que, según *Colombine* anota, es la traducción libre del título balzaquiano *Le Chef d'oeuvre inconnu*.

las más avanzadas doctrinas socialistas y hasta anarquistas o bolchevikis” (*Colombine*, 1919, 120). Y para no extenderme más en la exégesis que aplica a numerosos artículos, sólo recordaré la reconstrucción que efectúa de los que hubieran podido ser ambiciosos proyectos en el periodista metido a político: “Tal vez entendía la política ideal como la entendía *Azorín*; en su alma generosa existía tal vez el ensueño de la regeneración de España” (*Colombine*, 1919, 217).

Concluyo mi intervención con este avance de la proyección simpatética de la autora sobre lo que hubiera podido ser el Larra político, aunque también confiesa que si había algo que la consolaba de la prematura muerte de Larra era que este trágico acontecimiento le hubiese librado de “convertirse en un político...como los demás” (*Colombine*, 1919, 217). El aludido *Azorín* había sido citado en diversos pasajes de esta biografía y el Ramón epilogoal volvía a mencionarlo en uno de los paréntesis de homenajes larrianos de que entrevera su epílogo:

Entre Fígaro y Nerval -el suicida de la calle de “Lanterne”- hay cierto parecido que se completa porque los dos devotos de ambos se parecen entre sí. Barres, gran devoto de Nerval, y *Azorín* de *Fígaro*, acabando de darles parecido el que la mejor obra sobre Nerval la ha escrito una mujer y la mejor obra sobre *Fígaro* Carmen de Burgos (*Colombine*, 1919, 331).

## **BIBLIOGRAFÍA:**

-AA. VV. (1998), *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor.

-Burgos, Carmen de, “Colombine” (1919), *Fígaro: (Revelaciones, “Ella” descubierta, epistolario inédito)*. Epílogo de Ramón Gómez de la Serna. Fotograbados de Adolfo Durá, Madrid, imp. Alrededor del Mundo 380 pp.

----- (1921) “Prólogo” a Eça de Queiroz, *Cartas de Inglaterra*, Madrid, Biblioteca Nueva.

-Jarnés, Benjamín (1929a), “Nueva quimera del oro”, *Revista de Occidente*, XXIII, enero, pp. 118-122.

----- (1929b), “Vidas oblicuas, *Revista de Occidente*, XXXI, noviembre, pp. 251-257.

-Miranda de Larra; Jesús (2009), *Larra. Biografía de un hombre desesperado*, Madrid, Aguilar, 442 pp.

-Núñez Rey, Concepción (2005), *Carmen de Burgos Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

-Pulido Mendoza, Manuel (2009), *Plutarco de moda. La biografía moderna en España (1900-1950)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura- Universidad de Extremadura.

-Pérez Galdós, Benito (1879), *Los Apostólicos, Obras Completas. Episodios Nacionales II*, Madrid, Aguilar, 1966.

----- (1899), *La estafeta romántica, Obras Completas. Episodios Nacionales II*, Madrid, Aguilar, 1966.

-Romero Tobar, Leonardo (1991), Mariano José de Larra, *Textos teatrales inéditos*, ed. y estudio de ..., Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, pp. 7-50.

-Serrano Asenjo, Enrique (2002), *Vidas oblicuas. Aspectos teóricos de la “Nueva Biografía” en España (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias.

-Soguero García, Francisco Miguel (2000), “Los narradores de vanguardia como renovadores del género biográfico”, *apud* Francis Lough *Hacia la nueva novela- Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Bern, Peter Lang.