

Ficciones no disimuladas
La narrativa breve de José Fernández Bremón

REBECA MARTÍN



Ficciones no disimuladas:

La narrativa breve de José Fernández Bremón

Sociedad Menéndez Pelayo

C/ Gravina, 4 - 39001 Santander

<http://www.sociedadmenendezpelayo.es>

presidente@sociedadmenendezpelayo.es

ISBN: 978-84-940931-1-1

Depósito legal: sa-176-2013

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsm/44>

Diseño de cubierta y de colección por Sara Olmos.

Fotomontaje de cubierta a partir de las fotografías de Greene Connections y Peacay.

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

A Óscar

Índice

- 9 *Nota preliminar*
- 10 *Advertencia*
- 11 *José Fernández Bremón, cien años después*
- 23 *Semblanza de José Fernández Bremón: una vida ligada al periodismo*
- 61 *Un hombre de su tiempo: el crítico, el poeta y el dramaturgo*
- 61 *José Fernández Bremón y «el demonio de la Crítica»*
- 79 *De la exaltación religiosa a la poesía festiva*
- 96 *«Fábulas sencillas que en nada ofenden a la moral»*
- 118 *La narrativa breve de José Fernández Bremón*
- 118 *Notas sobre una poética del cuento*
- 127 *La «brujería moderna»: el tratamiento de lo fantástico*
- 147 *Sobre «mitología católica y otras invenciones»*
- 168 *Tiempos pasados: los cuentos históricos*
- 193 *Un mundo que agoniza: entre el artículo y el cuento de costumbres*
- 215 *Estampas de la vida cotidiana: cuentos morales*
- 239 *Visiones de otros mundos: alucinaciones científicas y sociedades utópicas*
- 262 *Cuentos y fábulas del reino animal*
- 280 *Hacia una conclusión*
- 284 *Obras de José Fernández Bremón*
- 286 *Bibliografía*
- 300 *Anexos*

Nota preliminar

El presente trabajo tiene su origen en el curso de Doctorado sobre narrativa breve de la Restauración que impartió Sergio Beser en la Universidad Autónoma de Barcelona entre 2002 y 2003. De los muchos textos que analizamos en aquellos meses me llamaron la atención dos cuentos ciertamente estrambóticos de José Fernández Bremón. Años después, tras presentar mi tesis doctoral sobre el doble en el cuento español de los siglos XIX y XX, tuve la oportunidad de editar el único libro de relatos publicado por este autor en 1879 bajo el título de «*Un crimen científico*» y *otros cuentos*. Las pesquisas realizadas para elaborar esta edición me permitieron descubrir que su producción literaria no se limitaba a una decena de cuentos. La intuición de Sergio Beser de que Fernández Bremón era algo más que el autor de un único libro se convirtió, así pues, en una certidumbre que me empujó a seguir trabajando en su obra. La oportunidad de perseverar en este empeño llegó con la obtención de un contrato posdoctoral perteneciente al programa «Alianza 4 Universidades» y desarrollado en la Universidad Autónoma de Madrid entre 2008 y 2010. La realización del proyecto nunca hubiera sido posible, por tanto, sin el magisterio de Sergio Beser, pero tampoco sin el apoyo de Carmen Valcárcel, quien desde el primer momento depositó su confianza en esta investigación, ni el de Montserrat Amores, a cuyo buen hacer hay que atribuir en gran medida los méritos que pueda encerrar mi trabajo. No puedo concluir estas líneas sin agradecer a José Manuel González Herrán su generoso interés por la presente monografía.

Advertencia

En las notas al pie de página se emplean las siguientes abreviaturas:

<i>Blanco y Negro</i>	<i>BN</i>
<i>El Globo</i>	<i>Gl</i>
<i>La Época</i>	<i>Ep</i>
<i>La España</i>	<i>Esp</i>
<i>La Gaceta Popular</i>	<i>GP</i>
<i>El Gato Negro</i>	<i>GN</i>
<i>Gente Vieja</i>	<i>GV</i>
<i>La Iberia</i>	<i>Ib</i>
<i>La Ilustración Española y Americana</i>	<i>IEA</i>
<i>La Ilustración de Madrid</i>	<i>IM</i>
<i>El Imparcial</i>	<i>Imp</i>
<i>El Liberal</i>	<i>Lib</i>
<i>Los Lunes de El Imparcial</i>	<i>LuImp</i>
<i>El Museo Católico</i>	<i>MC</i>
<i>Crónica general</i>	<i>Cg</i>

José Fernández Bremón, cien años después

El 27 de enero de 2010 se cumplía el primer centenario de la muerte de José Fernández Bremón, una efeméride que no solo pasó desapercibida para el público lector, sino también para gran parte de los especialistas en la narrativa, el teatro y la prensa periódica del último tercio del siglo XIX y principios del XX. Fernández Bremón no es un autor que frecuente las historias y manuales de literatura ni las nóminas de escritores relevantes de su época, sino, bien al contrario, un escritor de segundo orden, una de esas figuras que, condenada al olvido por el paso del tiempo y lógicamente oscurecida por el deslumbrante fulgor de otras más prominentes, «nos atraen y dejan con la desazón de conocerlas mejor», tal y como subrayara Salvador García Castañeda (1979: 11) a propósito de Miguel de los Santos Álvarez.

En el caso de Fernández Bremón, conocido entre los especialistas del relato decimonónico por un singular libro de *Cuentos* publicado en 1879, ese prurito de conocimiento arrastra al investigador por unos derroteros inesperados. Y es que, tras aventurarse por el turbulento mundo de la prensa española del ochocientos y franquear la barrera que divide a los autores hoy considerados canónicos de aquellos que no merecen tal distinción, se hace evidente que, mucho más allá del citado libro de cuentos, el autor gozó de un espacio propio y perfectamente visible en el campo literario y periodístico de su época. Valgan como botón de muestra los más de cien cuentos que dio

a la prensa entre 1866 y 1909, sus Crónicas generales para *La Ilustración Española y Americana* (1876-1910) o las ocho obras teatrales que estrenó en el último tercio del siglo XIX.

A la vez que sus crónicas se convertían en una referencia inexcusable para descifrar algunas de las claves de la sociedad de la Restauración, sus cuentos y piezas teatrales merecían la atención de críticos tan temidos como Manuel de la Revilla o Leopoldo Alas *Clarín*. Que Salvador M. Granés le dedicara unos desmañados ripios en sus festivas *Calabazas y cabezas* (1880), que su nombre figurara en 1907 entre los candidatos a ingresar en la Real Academia Española,¹ o que en 1912 Benito Pérez Galdós lo convirtiera en personaje de su *Cánovas*, son datos que demuestran, casi con la misma elocuencia que la larga y accidentada relación que mantuvo con Leopoldo Alas, cómo la presencia de Fernández Bremón en el campo literario y periodístico de la época no puede tacharse de irrelevante. Por añadidura, algunas de sus probaturas como crítico literario tuvieron cierto eco, especialmente los textos sobre escritores que, es el caso de Narciso Serra o Silverio Lanza, bien podrían pertenecer a esa digna galería de «raros» y secundarios de la que él mismo forma hoy parte. Otros rastros de su impronta son los prólogos que escribió para *Cromos y acuarelas* (1878), del poeta Manuel Reina, o *Unos cuantos pseudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos* (1904), de Maxiriath (Eugenio Hartzenbusch), librito que integraba dos entradas relacionadas con el propio Fernández Bremón: «Fernando Méndez Borjes», anagrama de su nombre y apellidos que emplearía para firmar algunas crónicas y cuentos en *La Ilustración Española y Americana*, y «Víctor Delgado», nombre de pluma que utilizó en *La Gaceta Popular* (1873).

Tampoco me parece baladí que tres de sus cuentos —«Pensar a voces», «El cirio Pascual» y «Exposición de cabezas»— fueran seleccionados por Enrique Gómez Carrillo (quien,

¹ El 17 de diciembre de 1907 *El Globo* publica una lista de «académicos probables de la Española», entre ellos Melchor de Palau, el padre Coloma, Andrés Mellado, Juan de la Cierva, el conde de Peñalver, Ricardo de la Vega o, claro, Fernández Bremón.

por cierto, le dedicaría su ensayo «Los poetas jóvenes de Francia», recogido en *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*, de 1895) y Arturo Vinardell Roig para figurar en las antologías *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos* (1893) y *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos* (1902). Como es habitual cuando de antologías se trata, la selección efectuada en ambos volúmenes es cuando menos discutible. Así, en diciembre de 1893 Emilia Pardo Bazán se dolía de que Gómez Carrillo hubiera olvidado a Galdós, Luis Coloma o Armando Palacio Valdés y seleccionara a «escritores que jamás tornearon un cuento» (Luis Taboada, José María de Pereda) o de que se dieran por cuentos «verdaderos artículos de costumbres» (Pardo Bazán 1893: 259-260). Por su parte, Vinardell Roig —que sí incluye, por ejemplo, un texto de Galdós, si bien se trata de un pasaje de la novela *Tormento*—, le concede a Fernández Bremón el honor de publicar no uno sino dos de sus cuentos (privilegio de la que también disfrutaron José Echegaray, Pardo Bazán y Joaquín Dicenta) y de citarlo entre los autores que crearon escuela en la prensa española. Sea como fuere, se nos antoja acertada o no la propuesta de estas antologías, es indiscutible que ambas, más allá de ser un mero reflejo de las preferencias de sus autores, constituyen un repertorio de los escritores más visibles en la época.

En sus *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos* Gómez Carrillo presenta «Pensar a voces» con un párrafo escrito por el padre Francisco Blanco García, quien en *La literatura española en el siglo XIX* había aludido a Fernández Bremón en cuatro ocasiones: la primera, como «el último biógrafo y panegirista de [Narciso] Serra», la segunda, a propósito de sus tareas de cronista, la tercera con motivo de sus cuentos y la cuarta acerca de sus obras teatrales.² Las palabras del padre Blanco García acerca de la narrativa breve del autor condicionarían su consideración en las posteriores historias de la literatura e incluso en antologías de publicación reciente. La apropiación de sus palabras por parte de investigadores y antólogos resulta aún

² Véase Blanco García (1910: 208, 256-257 y 312-313). La primera edición de *La literatura española en el siglo XIX* había aparecido en 1891.

más relevante por cuanto el historiador solo se ocupaba de una ínfima porción de los cuentos de Fernández Bremón, tachando a este, en una asociación ciertamente discutible, de «Imitador de Dickens, más bien que [de] los alemanes».

Entre quienes se apoyaron en los juicios críticos del padre Blanco García no se encuentra, desde luego, Clarín, que de hecho tuvo en el agustino a un «enemigo visceral» (Beser 2010c: 289). En el número especial que la parisina *Nouvelle Revue Internationale* dedicó el año 1900 a la cultura, la sociedad y la historia españolas, Leopoldo Alas destacaba en la sección «La littérature. Le mouvement littéraire contemporain» el nombre de Fernández Bremón junto al de otros cultivadores de cuento y novela corta, entre ellos Pardo Bazán, Pereda, Galdós, Palacio Valdés o el padre Coloma, y describía su labor en pocas palabras: «Fernández Bremón, chroniqueur fameux, d'un langage très correct et auteur de beaucoup de contes pleins de talent et de fraîcheur charmante» (Alas 1900: 90). Por el contrario, en 1918 Julio Cejador y Frauca sí acudió a la obra del agustino para elaborar su ficha sobre Fernández Bremón, tal y como se deduce de la aseveración de que concibió sus cuentos «imitando a Dickens, más bien que a los alemanes» (Cejador y Frauca, 1972b: 105), una afirmación esta a la que también recurrirían Juan Hurtado y Ángel González Palencia (1922: 1027).³

La fortuna de Fernández Bremón en las historias de la literatura publicadas a lo largo del siglo xx ha sido más bien escasa. El autor, ausente de *A History of Spanish Literature* de James Fitzmaurice-Kelly (1896) y de sus sucesivas traducciones, así como del *Precis d'histoire de la littérature espagnole* de Ernest Mérimée (1908), tampoco figura en los manuales de Valbuena Prat (1937, 1983), Alborg (1996, 1999), Díez Borque (1980) o Shaw (1996), ni, por citar un último caso significativo, en la *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)* coordinada por Romero Tobar (1998), una carencia ciertamente decepcionante en un volumen donde la narrativa breve goza, frente al olvido habitual, de cierto protagonismo. Casi huelga señalar que, si

³ Estos citan los cuentos mencionados por el padre Blanco García, «Monsieur Dansant, médico aerópata» y «Una fuga de diablos».

la copiosa obra narrativa de Fernández Bremón no despertó la atención de los historiadores, otro tanto sucede con su teatro, ni siquiera mencionado por Ruiz Ramón (1979), Rubio Jiménez (1982), Díez Borque (1988) o Huerta Calvo (2003).

Tampoco los diccionarios de literatura han conseguido deshacerse de la alargada sombra del padre Blanco García. Valga como ejemplo la entrada sobre Fernández Bremón confeccionada por Consuelo Burell para el *Diccionario de literatura española* dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías en 1949. El texto apunta que, como revistero, «Su escepticismo aparente era más bien benevolencia tolerante» –un juicio casi idéntico al «práctico y benévolo escepticismo» subrayado por el agustino–, mientras que «Sus *Cuentos* fueron muy celebrados. Demuestra fantasía e imita a Dickens» (Bleiberg y Marías, 1949: 236).⁴ Incluso la entrada de la Espasa transcribe el párrafo de *La literatura española en el siglo XIX* sobre su narrativa breve, si bien en este caso se cita la fuente original. También Federico Sainz de Robles le dedicaría un párrafo en su *Ensayo de un diccionario de la literatura* (1949) y una escueta línea en *La novela española en el siglo XIX* (1957: 56), atribuyéndole en ambas ocasiones una obra teatral inexistente, *Pasión ciega*, en probable alusión al drama *Pasión de viejo*. Por otra parte, difícilmente se explica la inclusión de nuestro autor en un catálogo de novelistas, sobre todo cuando no se cita, por desconocida, su única incursión en este género, la novela por entregas *En el cuerpo de un amigo. Novela diabólica*, publicada por *La Ilustración de Madrid* entre marzo y octubre de 1870. Otro tanto puede afirmarse del *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX* de Juan Ignacio Ferreras (1979), que enmaraña más aún los escasos datos disponibles sobre Fernández Bremón.⁵ Ni siquiera en la clásica historia del

4 Otro caso similar, aunque más tardío, es la entrada redactada por Gloria Rey Faraldos para el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* dirigido por Ricardo Gullón, donde se lee: «Publicó *Cuentos* (1879), en los que se observa la influencia de Dickens» (Gullón 1973: 528).

5 Escribe Ferreras, tras una brevísima presentación: «No puedo asegurar el carácter novelesco de las tres notas que siguen: / *Cuentos*. Madrid 1873 (según *La Época* se publicó el 10-VI de 1879). / *Mr. Dandant* [sic], médico aerópata. / *Una fuga de diablos*» (Ferreras 1979: 149). El estudioso confun-

periodismo de Pedro Gómez Aparicio (1967, 1971, 1974) tiene Fernández Bremón demasiada suerte, pues a menudo se le confunde con su tío y tutor, el también periodista José María Bremón y Cabello.⁶ Otro tanto sucede, en fin, en *El cuarto poder. Cien años de periodismo español*, de Antonio Espina, donde nuestro autor figura junto con Pedro de la Hoz, Felipe Picón y Cipriano del Mazo en un Tribunal de Prensa constituido a principios de los años sesenta, del que en realidad formó parte su tío (Espina 1960: 122).

Será Mariano Baquero Goyanes quien, en su estudio imprescindible sobre el cuento español del siglo XIX, arroje nueva luz sobre la obra de nuestro autor. De los comentarios de Baquero Goyanes cabe destacar sobre todo dos aspectos. En primer lugar, el hecho de que no recurra al humorismo de Dickens como término de comparación; Fernández Bremón, «uno de los más originales narradores en este género, en la centuria pasada» (Baquero Goyanes 1949: 456), aparece emparejado con Antonio Ros de Olano en el apartado «Cuentos estrambóticos y fantásticos», perteneciente al capítulo «Cuentos humorísticos y satíricos». Asimismo, es este uno de los escasos lugares –por no afirmar tajantemente que el único– donde se cita algún cuento de Fernández Bremón solo publicado en prensa. Si hasta el momento las historias de la literatura y los diccionarios únicamente se habían ocupado, siguiendo al padre Blanco García, del volumen de 1879, ahora Baquero Goyanes cita al menos el breve «Caso de conciencia» y «Exposición de cabezas», si bien este último lo entresaca de la antología de Vinardell Roig y no de su previa aparición en *El Liberal* (Baquero Goyanes 1949:

de incomprensiblemente el volumen de 1873 con el de 1879 y acierta al ser precavido en sus disquisiciones genéricas, puesto que, como es obvio, todos estos textos son cuentos y no novelas.

6 En efecto, Gómez Aparicio confunde a tío y sobrino (Gómez Aparicio 1967: 355, 518) y cita en diversas ocasiones a un inexistente «José María Fernández Bremón» en alusión la mayoría de las veces a José María Bremón y Cabello (Gómez Aparicio 1971: 50, 53, 65, 152, 410). Aunque el nombre compuesto de nuestro autor era, en efecto, José María, jamás lo utilizó para firmar sus obras. Más adelante, Gómez Aparicio señalará la colaboración, ahora sí, de José Fernández Bremón en *Gente Vieja* (Gómez Aparicio 1974: 110).

345-346, 507). Y aunque la sucinta referencia no hace del todo justicia al prolífico Fernández Bremón, al menos ya en 1949 se insinuaba la posibilidad de que su producción narrativa distara mucho de limitarse a los diez relatos de 1879.

Por otra parte, en el estudio póstumo de Baquero Goyanes sobre *El cuento español. Del romanticismo al realismo* (1992) el comentario de «La hierba de fuego», «Un crimen científico», «Gestas o el idioma de los monos», «Una fuga de diablos», «El cordón de seda» y «Exposición de cabezas» cambia sensiblemente de ubicación: los relatos aparecen ahora enmarcados en el capítulo «Cuentistas de transición», unas cuantas páginas después que Ros de Olano y otros autores «post-románticos» (Miguel de los Santos Álvarez, Juan Eugenio Hartzenbusch), pero antes que los comprendidos en «El periodismo y el cuento», y ello pese a que se subraya aquí, apoyándose en el testimonio de Vinardell Roig, que Fernández Bremón «es, tal vez, uno de los cultivadores del cuento que mejor expresan lo que tal género debió al periodismo de la época» (Baquero Goyanes 1992: 124).

Aunque el nombre de Fernández Bremón se mencionará en años venideros con motivo de su relación con Clarín–Romero Tobar (1975: 32, 37-38), Martínez Cachero (2000, 2002a, 2002b), Lissorgues (2007: 472)– o de sus estudios sobre Narciso Serra –lo hará Gies (1994: 242) para revelar, entre otras cosas, la deuda de Alonso Cortés (1930) con nuestro escritor–, así como por razones tan exóticas como la posible autoría del «Canto popular bosniaco» y otros tres textos similares aparecidos en *La Ilustración Española y Americana* el año 1878 (Juez Gálvez 1999), la faceta más explorada de entre todas las suyas será precisamente la de cuentista. En esta circunstancia desempeñaron sin duda un papel fundamental la originalidad y frescura de los cuentos reunidos en 1879, relatos que despertaron la curiosidad de estudiosos como Antonio Risco (1982), quien otorga a «Gestas, o el idioma de los monos» la dudosa condición de cuento fantástico;⁷ Ángeles Ezama (1994), que lla-

7 Según el estudioso, «Gestas» estaría dentro de la categoría de «animales que hablan» (Risco 1982: 35) y entre aquellos textos en los que, a partir

ma la atención sobre «Siete historias en una»; Ignacio Soldevila Durante (1995), comentarista de «Gestas»; Jordi Jové (2001), quien estudia el uso de la fantasía y el humor en los cuentos de 1879; o Juan Molina Porras (2001: 257-280), interesado en analizar la posible naturaleza fantástica de unos relatos concebidos durante el auge de la literatura realista. Rebeca Sanmartín Bastida (2000: 340, 2001: 150) no olvida citar «La hierba de fuego» en sus estudios sobre el medievalismo en la prensa española de la segunda mitad del XIX, mientras que Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo (2003: 153) aprecia «ecos de Quevedo y Dickens, así como algún aspecto prevanguardista» en los cuentos de 1879, e incluye a Fernández Bremón, en clara deuda con Baquero Goyanes, entre «los autores de transición» del romanticismo al realismo.⁸

Otro factor fundamental en la tímida divulgación de los relatos de 1879 ha sido su presencia en diversas antologías publicadas a lo largo de los últimos veinte años. Así, «Un crimen científico» y «Monsieur Dansant, médico aerópata», aparecen en *De la luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, editada por Nil Santiáñez-Ti0 (1995); «Un crimen científico» y «Gestas o el idioma de los monos» en *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados*, de Ildefonso Salán Villasur (2001); «La hierba de fuego» y «Monsieur Dansant, médico aerópata» en *Cuentos fantásticos de la España del Realismo*, y «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas» en *Cuentos españoles de terror y humor*, antologías ambas debidas a Molina Porras (2006 y 2009).⁹

de «lo maravilloso puro», se produce la «irrupción de un elemento extraño en un medio determinado» (Risco 1982: 38).

8 Por otra parte, Gutiérrez Díaz-Bernardo se hace eco, con acertada reserva, de un dato erróneo citado por el padre Blanco García: un volumen de cuentos de nuestro autor que habría aparecido en 1870. Fernández Bremón reunió tres de sus cuentos para *La Gaceta Popular* en 1873 (luego incluidos en el volumen de 1879), pero no publicó ningún libro de relatos en 1870.

9 En la presentación que en su antología *Cuentos fantásticos de la España del Realismo* antecede a «La hierba de fuego», el estudioso da como fecha de fallecimiento de Fernández Bremón el año 1914 y no 1910 (Molina Porras 2006: 59-60). Se trata de un dato erróneo procedente de Cejador (1972b:

Todos estos relatos conforman, junto con el resto de los comprendidos en el volumen de 1879, «*Un crimen científico*» y *otros cuentos*, edición encabezada por un estudio preliminar en el que ofrezco un análisis de los diez textos y una breve semblanza del autor (Martín 2008b). Los últimos trabajos consagrados a José Fernández Bremón son, de hecho, los que yo misma he dedicado a diversos aspectos de su vida y obra: la significación ideológica y política que subyace tras la figura del bicéfalo en «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas» (Martín 2007: 147-152); su atracción por la ciencia y el estudio de la figura del *mad doctor* en los cuentos y crónicas (Martín 2008a); sus piezas para la escena y la contribución a la encuesta sobre el «teatro libre» propuesta por *El Imparcial* en 1896 (Martín 2008c); la ambivalente –y productiva– actitud del autor ante el auge del sensacionalismo y la crónica negra en la prensa del último tercio del XIX (Martín 2009a); sus feroces y divertidísimas sátiras contra el darwinismo y las teorías evolucionistas (Martín 2011); la indagación en la *fantasticidad* de su universo narrativo (Martín 2009b); la impronta del escritor Alphonse Karr en su obra periodística (Martín 2010a) o la tortuosa relación con Clarín (Martín 2009c).

No me parece descabellado aventurar, a la luz de todos estos datos, que el surgimiento de un renovado interés por el cuento español del siglo XIX, traducido en una avalancha de artículos, monografías, tesis doctorales y antologías, ha propiciado que Fernández Bremón recupere, como otros escritores coetáneos, una diminuta parcela de la popularidad de la que gozó en vida. El Fernández Bremón entrevistado en la mayoría de los trabajos aquí consignados –los de Baquero Goyanes, Gutiérrez Díaz-Bernardo, Jové o Molina Porras– no es el cronista de *La Ilustración Española y Americana* ni el autor teatral que disfrutó de un relativo éxito en los escenarios del último tercio del siglo XIX o el biógrafo de personajes como sor María de Jesús, la monja de Ágreda; tampoco es, claro está, el fecundo fabulista que dio a la imprenta decenas de piezas originales, el olvidado que también reproduce Gutiérrez Díaz-Bernardo (2003: 153), quien cita ambos años.

ble versificador que dejó en el tintero un libro de poemas o el burócrata con cargo en el primer Gobierno de Cánovas. El Fernández Bremón que ha llegado hasta nuestros días es ante todo el autor de un único libro de *Cuentos* aparecido en 1879, una circunstancia en la que, asimismo, ha tenido un peso ineludible el creciente interés del mundo académico y editorial por la literatura fantástica y la ciencia-ficción, géneros ambos en los que se han enmarcado, con más o menos acierto, cuentos como «Un crimen científico», «Monsieur Dansant, médico aerópata», «Gestas o el idioma de los monos» o «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas».

Estas etiquetas son, lo veremos después, solo en parte oportunas para definir los textos más divulgados de Fernández Bremón, puesto que, tal y como notara Baquero Goyanes,¹⁰ resulta ciertamente dificultoso encerrarlos en una única adscripción genérica. Quizá esta suerte de indefinición taxonómica, sumada a la resistencia de Fernández Bremón a torcer el brazo ante las distintas escuelas y tendencias estéticas pujantes en el último tercio del ochocientos, especialmente el realismo, contribuyera en cierta medida a su paulatina desaparición de los manuales y las historias de la literatura. No hay que olvidar que, según señalara Sergio Beser en 1973, el estudio de la narrativa del siglo XIX se forjó «a partir de una concepción realista del arte, y dirigido a la descripción y análisis del proceso de desarrollo de ese realismo [...] Identificada la narrativa con el realismo, quedaban olvidadas o, lo que era peor, incomprendidas o mal leídas, obras que no cumplían con los preceptos realistas» (Beser 2010a: 43-44). Así, ¿cómo y dónde clasificar a un autor que responde a los rápidos avances del realismo con cuentos como «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas», un relato que bien podría considerarse una fantasiosa relectura de la narrativa tendenciosa? ¿Dónde ubicar en las estáticas periodizaciones a un escritor cuyos relatos empiezan a publicarse en un momento en que el romanticismo acostumbra a darse có-

¹⁰ Los cuentos, afirmaba, «podrían ser estudiados en este capítulo [«Cuentos humorísticos y satíricos»] o en el dedicado a los cuentos fantásticos» (Baquero Goyanes 1949: 450-451).

modamente por finiquitado pero que, sin embargo, están más próximos a este que a la poética realista y naturalista? Sin duda, dentro de «ese grupo heterogéneo de escritos dentro del cual cabe colocar desde las “leyendas” de Bécquer [...] a relatos de Miguel de los Santos Álvarez, Ros de Olano, Vicente Barrantes, cuentos e historietas de Alarcón, o alguna novela del propio Galdós como *La sombra* o *Celín*», grupo caracterizado, asimismo, por la preponderancia del cuento y por su heterogeneidad, «ya que la única razón para su agrupación reside en no amoldarse a los principios del relato realista» (Beser 2010a: 44).

Como ya he señalado, Baquero Goyanes optó por situar los relatos de 1879 junto a los de Ros de Olano para posteriormente, desde unos criterios ya cronológicos y no temáticos, integrar al autor entre «los escritores de transición», una solución tal vez no del todo satisfactoria pero que, hasta el momento, se ha revelado como la mejor posible.¹¹ Valga como ejemplo la citada antología de Molina Porras (2006), quien, aunque sorteando los peligros del epígrafe «autores de transición», sigue el camino señalado por el maestro con una elocuente selección de cuentos publicados durante el *reinado* del realismo y el naturalismo y pertenecientes a la órbita de la ciencia ficción, lo fantástico o lo maravilloso, una serie de relatos que prueban fehacientemente que «Ni todas las manifestaciones románticas murieron hacia 1868 [...] ni tampoco antes dejaron de darse pasos hacia una literatura que reflejara la sociedad del momento» (Molina Porras 2006: 14). Tal vez sea perentorio convenir con

11 Señalaba el estudioso con precaución: «En un siglo como el que ahora nos ocupa, las transiciones no siempre resultan fácilmente precisables ni definibles, pues cuando creemos que Cecilia Böhl de Faber abre camino al realismo narrativo, con el consiguiente adiós a las formas, tonos y temas del romanticismo, este se perpetúa hasta casi los finales de siglo con los poemas de Bécquer, Rosalía de Castro o Campoamor, en el teatro de Echegaray, en las novelas de Alarcón. / La transición en que van a quedar situados los narradores incluidos en este capítulo, adolece, pues, de tal borrosidad o imprecisión, y se refiere, fundamentalmente, a la cronología vital y literaria de unos escritores que, unas veces, están próximos –de manera diferente por supuesto– a lo que aun ahora consideramos gusto romántico y otras se decantan del lado del realismo» (Baquero Goyanes 1992: 99).

Germán Cánovas en que la «acumulación de románticos presuntamente rezagados empieza a ser excesiva» y que «cada vez va pareciendo más razonable considerar que la pervivencia del romanticismo a la que se refería Peers no fuera la excepción, sino la regla» (Cánovas 2008: 79).

Parece cuestión de tiempo que el espacio sigilosamente conquistado por Fernández Bremón en las monografías y antologías sobre el cuento del XIX se extienda a las historias de la literatura, repertorios en los que la narrativa breve, en especial la copiosa producción que yace casi intacta en las páginas de la prensa periódica, suele brillar todavía por su ausencia. Aunque, no obstante, quizá no solo sea cuestión de tiempo, sino, como planteaba Cecilio Alonso, de «compatibilizar el corpus canónico restringido –oficial o pedagógico– con el interminable etcétera de los marginados que, por motivos diversos, han acabado convertidos en humus contextual de las grandes luminarias institucionales de nuestra historia y gustos literarios» (Alonso 2008: 14).

Así las cosas, el objetivo del presente libro no puede ser otro que el de rescatar la figura de José Fernández Bremón del olvido al que el paso del tiempo le ha ido anclando. Para comenzar esta labor de *rescate*, ofrezco en primer lugar una semblanza biográfica del autor, un recorrido por una vida que difícilmente podría entenderse sin registrar sus abundantes y continuadas colaboraciones en la prensa periódica de la época. En segundo lugar, me detengo en su copiosa y desigual producción crítica, poética y dramática. El grueso del presente trabajo lo constituye, en fin, el estudio de la porción más destacable de su obra, el centenar de cuentos que hasta hoy ha permanecido casi en su totalidad enterrado en la prensa periódica y que, como descubrirán los admiradores de «Un crimen científico», «Gestas o el idioma de los monos» y «Monsieur Dansant, médico aerópata», corrobora que, en efecto, su autor fue algo más que el inspirado creador de un solitario libro de relatos.

Semblanza de José Fernández Bremón: una vida ligada al periodismo

Aunque los documentos acerca de la vida de José Fernández Bremón son escasos, y pese a que las noticias recogidas en los diccionarios, catálogos e historias de la literatura resultan a menudo confusas (valga como ejemplo la ya señalada oscilación concerniente al año de su fallecimiento), disponemos de diversas fuentes de información sumamente valiosas para esbozar una semblanza de nuestro autor, entre ellas los retratos, entrevistas y necrológicas divulgadas por la prensa, así como los datos que diseminaba con cuentagotas el propio Fernández Bremón en sus artículos y Crónicas generales. Su obra de ficción, por el contrario, dista mucho de ser pródiga en detalles biográficos. Esta última circunstancia ni siquiera debería mencionarse si no fuera porque sus relatos han inspirado alguna que otra suposición sobre la formación e idiosincrasia del autor.

A diferencia de las hipótesis que aventura Jové (2001: 122, 124) tras espigar diversos pasajes de los *Cuentos* de 1879, Fernández Bremón no era afecto al anticlericalismo ni tenía inclinaciones positivistas; bien al contrario, el escritor se destacó en numerosas ocasiones como un ferviente defensor de la Iglesia católica y de sus representantes terrenales (sin perjuicio de que en cuentos como «Una fuga de diablos» convierta a unos frailes del siglo XVIII en unos individuos entrañablemente grotescos), así como un incansable azote del materialismo, doc-

trina que en un relato de 1867, «El árbol de la ciencia», definiría como «la más absurda negación de todo lo que no se ve, de lo que no perciben nuestros sentidos, tan groseros, tan pobres, tan limitados». De formación autodidacta, tampoco fue Fernández Bremón médico ni militar (Jové 2001: 120), aunque es justo reconocer que algunos de sus cuentos –el ejemplo más elocuente lo conforman las documentadas notas del doctor Trigémimo adjuntas a «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas»– podrían invitar a pensar en la primera de estas posibilidades. Lo cierto es que, a la hora de elaborar una semblanza biográfica de Fernández Bremón, resultan mucho más útiles y fidedignas que sus ficciones las dedicatorias con las que encabezó algunos de sus cuentos y obras de teatro, una serie de paratextos que desvelan algunas de sus relaciones afectivas y familiares.

El ejemplo más elocuente lo constituye la sentida dedicatoria con la que abría en 1879 su libro de *Cuentos*:

A mi querido tío don José María Bremón.

Permite que tu nombre respetable figure en las primeras páginas del libro en que colecciono estos cuentos, dispersos hasta ahora en los periódicos. En tu casa, siendo niño y huérfano, hizo a hurtadillas mi pluma sus cándidos ensayos. En tu librería, que forcé muchas veces para leer las obras que ocultabas a mi prematura curiosidad, está el germen de estos cuentos. En la consideración y prestigio que te habían conquistado tus trabajos literarios y políticos fundaba mis aspiraciones a distinguirme, que no se han realizado. Es evidente que hay en este libro y en cuanto escriba algo que te pertenece, y debe restituirte tu agradecido y respetuoso sobrino,

Pepe

El destinatario de la nota, José María Bremón y Cabello, probablemente fuera junto con el propio Fernández Bremón el miembro más destacado de una familia que, por su relación con algunos de los sucesos y personajes prominentes de la historia española del siglo XIX, bien podrían haber hecho las delicias de un novelista afecto a las sagas familiares. Así, es difícil no caer en la tentación de otorgarle un significado simbólico a su revelación sobre las conmemoraciones del centenario de la guerra de la Independencia. Tras alabar al «heroico Velarde» y al «inmortal Daoíz» explicaba Fernández Bremón:

Después todas las armas, todas las clases sociales acudieron a la lucha, aunque tuvo la invasión carácter también civil, que dividió muchas familias, de que tuve en la mía propia ejemplo, pues mi abuelo materno, don José María Bremón, fue enemigo de su hermano mayor y de su padre, afrancesados, y peleó contra sus intereses, y quedó arruinado, aunque victorioso, y suprimió la *d* final de su apellido para españolizarle.¹²

Ese José María Bremón que eliminó la *d* de su apellido para hacer patente el rechazo a los invasores es a todas luces el mismo que en 1808 publicó un *Discurso sobre los peligros a los que se ha visto expuesta la España de estos últimos tiempos*,¹³ el mismo que sería intendente de Málaga (ciudad en la que cuenta hoy con calle propia) y Gerona, y que casaría con Cayetana Cabello y tendría con esta al menos cuatro hijos: José María, Luciano María, Leopoldo María y Mariana, madre de nuestro autor.¹⁴ Los tres primeros formaron parte activa de la vida pública de la España de la segunda mitad del siglo XIX. Así, Luciano, ex gobernador de Cádiz y autor de un proyecto de colonización y explotación del Sahara occidental junto con Eduardo Caballero de Puga y Joaquín de Almeida Portugal, saltaba en 1893 a las páginas de la prensa nacional acusado de malversación de fondos.¹⁵ Leopoldo, por su parte, dirigió diversos periódicos, la mayoría de corta vida: *El Proscenio*, *El Horizonte*, *El Museo Católico* y *El Viajero Ilustrado*; tras ser declarado cesante en 1855, fundó *El Padre Cobos*, tarea para la que contó con el mecenazgo de don José de Salamanca. Miembro del comité alfonsista, fue desterrado a Bayona justo un mes antes de que se proclamase

¹² Cg, IEA, LII, 17 (8 de mayo de 1908).

¹³ *El Diario de Madrid* anunciaba el 27 de octubre de 1808 en su sección de «Libros» la venta de este folleto en las librerías de Pérez y Hurtado, calle de las Carretas, y en la de Castillo, ubicada frente a las gradas del monasterio de San Felipe el Real.

¹⁴ Según registra Antonio Matilla Tascón (1962), Cayetana Cabello enviudó el año 1860.

¹⁵ El 5 de marzo de 1893 *El Imparcial* se hacía eco de su condena por el Tribunal Supremo a causa de malversación de fondos; la pena consistía en dos años y un día de suspensión de todo cargo, una multa de cien pesetas y el pago de los costes del juicio. Posteriormente Luciano María Bremón sería encarcelado. El 19 de febrero de 1897 *El Globo* daba la siguiente noticia, precedente a su vez de *El Heraldo*: «Don Luciano María Bremón ocupa una celda de pago».

la Restauración, hecho del que dio puntual noticia la prensa.¹⁶ Leopoldo colaboró en numerosas publicaciones de la época, compuso comedias y zarzuelas, y tuvo dos hijos que también harían su aportación al tejido cultural de la época: Leopoldo Bremón Llanos, fruto de su primer matrimonio con la actriz Fernanda Llanos, fundó y dirigió *La Gaceta Musical*, mientras que Dolores Bremón, que tuvo con su segunda esposa, Amalia Matos Freysse, llegó a ser una reputada actriz de teatro y cine; entre sus últimos papeles cabe citar la adaptación para la gran pantalla de la obra de Miguel Mihura *Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, 1960).¹⁷

En cuanto a José María, autor de un *Bosquejo histórico de las Islas Canarias* (1847), periodista conservador y monárquico, diputado y senador –según rezan las *Calabazas y cabezas*, «Este señor de Bremón / siempre ha sido moderado, / y casi siempre empleado / con toda moderación» (Granés 1880: 19-20)–, amigo del marqués de Salamanca,¹⁸ y víctima en 1869 de la Partida de la Porra comandada por Felipe Ducazcal,¹⁹ merece la pena

16 Véanse, por ejemplo, dos periódicos de orientación ideológica tan distinta como *La Época*, XXVI, 8069 (20 de noviembre de 1874), y *La Iberia*, XXII, 5573 (20 de noviembre de 1874). Este último publicaba el 23 de diciembre (XXII, 5600) la noticia del perdón para Bremón y los otros desterrados.

17 Sobre la vida y obra de Leopoldo consúltese Bremón (1901) y (1904). Acerca de *El Padre Cobos* escribe Fernández Bremón en su Cg, IEA, XLV, 1 (8 de enero de 1901). Las noticias que ofrece Cejador (1972a: 114) sobre la fecha de su muerte son inciertas, ya que Leopoldo no murió en 1914, sino, como registran las necrológicas de la época, en abril de 1908.

18 José María Bremón fue uno de los asistentes al famoso banquete en el Café Suizo celebrado en homenaje al banquero a mediados de enero de 1859, un convite en el que participaron, entre otros, Manuel del Palacio, Ramón Rodríguez Correa, Carlos Frontaura o Federico Luis de Henales. Aunque Russo (2008) afirma que Fernández Bremón asistió al banquete, lo más probable es que lo confundiera con su tío. Me parece más fidedigno el testimonio de Eduardo de Lustonó (1883). Asimismo, ni Nombela ni Bécquer quisieron participar en el «estrafalario banquete» (Nombela 1976: 734-736).

19 Sobre Ducazcal escribía Fernández Bremón a su muerte: «Cuando ocurrió la Revolución de Septiembre, el que esto escribe defendió con su pluma la causa derribada, y Ducazcal era caudillo popular de grupos exaltados que cometieron excesos contra las redacciones de los periódicos hostiles a sus ideas. Algunos de los suyos agraviaron a algunos de los míos; es, pues, notoria la hostilidad originaria de nuestras respectivas situaciones. Se supo hacer

reproducir la breve biografía que, con motivo de su muerte, insertó Fernández Bremón en la Crónica general del 30 de abril de 1879:

La primavera está de luto, decíamos en la última revista, sin sospechar que la frase tendría para nosotros una significación muy íntima, y que quien esto firma perdiera inesperada y repentinamente al hermano más cariñoso de su madre, el tutor de su niñez, el jefe natural de su familia, don José María Bremón, consejero de Estado, senador en la última legislatura, político de ideas conservadoras y monárquicas, de gran lealtad, de escasa ambición, y cuyo elogio fúnebre no nos corresponde, porque sería inmodesto dar su verdadero valor a lo que de tan cerca nos atañe. De sesenta y dos años de edad, su aspecto prometía muchos años de vida: en los primeros de su carrera vio elogiados en la prensa, por don Alberto Lista, a quien no conocía personalmente, algunos de sus trabajos literarios. Escribió, siendo muy joven, un *Bosquejo histórico de las islas Canarias*, donde aún hoy se conserva gran recuerdo de su padre, el intendente del mismo nombre y apellido, también escritor y periodista. Fue el hijo redactor de *La Postdata*, dirigió la revista literaria de *El Español* y más tarde *La España*. Fiel a la dinastía en el período revolucionario, tomó parte activa en la redacción de *El Siglo*, sufriendo un atropello que estuvo a punto de privarle de la vida, y perteneció a la Junta del Círculo conservador, y fue desterrado por su participación en los trabajos que prepararon la Restauración. Siendo muy joven le confió el señor Salamanca, sin fianza, la Caja de la Empresa de la sal. A los veintinueve años de edad obtuvo el gobierno de Zamora, y mandó después las provincias de Huelva, Álava y Coruña, encargándole de una dirección, en 1853, el ministro de la Gobernación don Pedro Egaña. Más tarde obtuvo las de Loterías, Estancadas, Agricultura, y una plaza en el Consejo de Estado. Diputado varias veces, y dos veces senador, hacen respetable, aun para sus adversarios, entre los cuales tuvo sus amigos más queridos, la buena fe y convicción con que profesaba sus ideas, y el no haber hecho a nadie el menor daño intencional. Para todos, la circunstancia de no haber dejado a su hijo más herencia que su biblioteca y su apellido.²⁰

temer y querer al mismo tiempo. Era capaz de grandes rasgos y de llegar hasta la locura para hacer un servicio o una acción visible» (Cg, IEA, XXXV, 39, 22 de octubre de 1891).

²⁰ Cg, IEA, XXIII, 16 (30 de abril de 1879). En otra de las necrológicas de Bremón (*Imp*, XIII, 4274, 25 de abril de 1879), se confunde al tío con el sobrino: «Anoche falleció repentinamente en el Casino de Madrid el consejero de Estado, señor Fernández Bremón, víctima de un derrame seroso, según opinión de los facultativos que reconocieron el cadáver». La confusión reaparece el año 1929 dentro de la sección «De nuestra colección. Hoy hace sesenta años. De *El Imparcial* del 8 de agosto de 1869», donde se afirma que fue Fernández Bremón, «que había de hacerse popular por sus finas crónicas

Tanto esta necrológica como la dedicatoria que poco después precedería a los *Cuentos* de 1879 dan fe de la importancia que tuvo la figura de José María Bremón para el sobrino, quien a los tres años de edad perdió a su madre, Mariana, y en 1855, cuando contaba dieciséis, al padre. No en vano Fernández Bremón, siguiendo en cierto modo la estela de su tío, desempeñó un papel relevante en el panorama periodístico de la época, mostró un conservadurismo y una adhesión incondicionales a la Corona, e hizo sus pinitos en el ámbito de la política; incluso puede afirmarse que estrechó los vínculos contraídos por los Bremón con la familia de José de Salamanca al casarse en segundas nupcias con la hija del marqués, Josefa Salamanca Livermore.

Si en esta rama de los Bremón hubo militares, periodistas, políticos, reos y actrices, otra, la encabezada por Pedro María Bremón y Zaragoza y su esposa Josefa Gascó y Vilar, tuvo entre sus componentes a miembros como Ramón María, Secretario de la Mayordomía de Palacio, o Joaquín María, administrador que contrajo matrimonio con la novelista Catalina Macpherson. El 30 de octubre de 1872 dedicaba Fernández Bremón su artículo quincenal de *La Gaceta Popular* al recién fallecido Pedro María Bremón y Zaragoza, encomiando su virtud y su bondad.²¹ Años después también escribiría, con similar brevedad, sobre Catalina Macpherson. Así, tras su deceso, acaecido el 3 de junio de 1881, anunciaba:

También ha pasado a mejor vida una escritora modestísima, cuyas numerosas e interesantes novelas, ideadas rápidamente, son apenas conocidas, por dedicarse sus ediciones no a la venta pública, sino a la lectura familiar de sus amigos. Doña Catalina Macpherson de Bremón solo necesitó, para tener un nombre popular, verse precisada a vivir del producto de su pluma: hubiera sido de una fecundidad inagotable. El apellido Macpherson es ilustre, sin embargo, en las ciencias y en las letras: pertenece a un geólogo notable y a un traductor concienzudo de Shakespeare, ambos hermanos de la escritora cuyos mortales tuvimos

de *La Ilustración Española y Americana*», quien padeció la agresión de la Partida de la Porra (*Imp*, LXIV, 21609, 8 de agosto de 1929).

²¹ «Actualidades. Don Pedro María Bremón y Zaragoza», *GP*, I, 238 (30 de octubre de 1873).

el sentimiento de acompañar el día 6 al cementerio. Que Dios la dé su gloria.²²

Entre los once hermanos de la fallecida se contaban, en efecto, Guillermo Macpherson, traductor de Shakespeare, y el geólogo José Macpherson, así como la desconocida Matilde que se dedicaría, según el anuncio del cronista meses después, al «deber piadoso de publicar las obras que había dejado escritas».²³ Y pese al anonimato que guardó Catalina Macpherson, lo cierto es que algunas sus novelas sí se publicaron mientras vivía, la mayoría de ellas bajo el pseudónimo de Ossiana. Entre ellas destaca *El hilo del destino*, prologada por Wenceslao Ayguals de Izco en 1853 y reeditada en 1876.²⁴

En cuanto a nuestro escritor, según explicara él mismo a Eduardo de Lustonó en una entrevista de 1899 que sin duda constituye la mejor fuente de información sobre su vida:

Nací en Gerona, donde mi padre, don Domingo Fernández Delgado, comandante graduado de coronel, residía y había casado con doña Mariana Bremón, hija del intendente de la provincia. Mi padre y ascendencia paterna, gallegos; mi madre y mi abuela materna, extremeñas; mi abuelo paterno, gaditano; yo catalán, y criado en Madrid desde los tres años. Soy una ensalada de aires nacionales con una ligera procedencia francesa, pues el segundo apellido es Bremond, españolizado por mi abuelo en la guerra de la Independencia, que hizo contra sus intereses de familia [...] A los tres años me trajeron a Madrid; repito esto para justificar que, naciendo en Gerona, no hable catalán. Tuve dos hermanos menores: Eduardo, que murió de coronel en Filipinas, y Eloísa, que vive, viuda de Silva y con un hijo (Lustonó 1899: 157-158).

En efecto, su hermano Eduardo había fallecido en Filipinas el año 1884, tal y como atestiguan la noticia con la que el 7 de julio justificaba *El Liberal* la ausencia de Fernández Bremón en el suplemento literario *Entre páginas*,²⁵ o la declaración

22 Cg, IEA, XXV, 21 (8 de junio de 1881).

23 Cg, IEA, XXVII, 14 (15 de abril de 1883).

24 Sobre Catalina Macpherson de Bremón, véase Simón Palmer (1991: 410-412) y Sinnigen (1994). Acerca de su matrimonio con Joaquín María Bremón, puede consultarse Barrera Morate (2002).

25 «Nos vemos privados hoy de los trabajos de nuestro queridísimo amigo don José Fernández Bremón, el cual, como ya saben nuestros lectores, ha tenido la desgracia de perder a su hermano don Eduardo, subinspector de

del propio cronista cuando, un día después, recordaba desde *La Ilustración Española y Americana* las campañas militares del hermano muerto.²⁶ Con Eduardo, además, había coincidido en *La España*, órgano del moderantismo avalado por Fernando Muñoz, duque de Riánsares y marido de María Cristina, fundado por Pedro de Egaña y Francisco Navarro Villoslada, y dirigido durante parte de su primera etapa por José María Bremón. En sus páginas firmó el hermano militar las traducciones de *El nudo gordiano*, «colección de novelas por Carlos Bernard», y *La hija del gran jefe*, novela de Ann S. Stephens.²⁷ Las carreras de ambos hermanos no pudieron, sin embargo, ser más diferentes. Pese a que a los 16 años Fernández Bremón quiso emular el ejemplo paterno, su destinación fue otra muy distinta:

Ha dicho un biógrafo mío que a los dieciséis años vine de Gerona a Madrid para dedicarme al comercio. Es un error; cuando cumplí esa edad quería ser militar, y mi tío don José y mi abuela doña Cayetana creyeron que sería mejor dedicarme a los negocios. Como no tenía otro remedio cedí e interrumpí la segunda enseñanza para matricularme en la Escuela de Comercio, pero solo cursé el primer año; el segundo fingí cursarle en casa. El proyecto de mi tío era enviarme a Londres a una casa de banca, pero no se realizó (Lustonó 1899: 158).

El biógrafo al que se refiere Fernández Bremón es Alejandro Larrubiera, quien en 1898 había publicado en *La Ilustración Artística* un retrato –producto, según el propio Larrubiera, de una entrevista de cinco horas– en el que se afirmaba: «Lo que menos puede suponerse nadie es que Bremón en los albores de su juventud intentara dedicarse a las tareas mercantiles, y que animado de estas ideas abandonase Gerona –su ciudad natal– para terminar en Madrid la carrera del comercio» (Larrubiera 1898). Sea como fuere, Fernández Bremón pronto pasó a formar parte de la compañía de seguros «La Unión» y no tardó

las armas generales en Filipinas, uno de los oficiales del Ejército más valientes y más útiles. Nueve años de ausencia no han podido aminorar el profundo desconsuelo en que se encuentra nuestro amigo; desconsuelo que compartimos con todo el cariño de nuestro corazón, y con toda la gratitud que a tan insigne literato debemos» (*Lib*, VI, 1818, 7 de julio de 1884).

²⁶ Cg, IEA, XXXVIII, 25 (8 de julio de 1884).

²⁷ Véase respectivamente *Esp*, XX, 6294 (19 enero de 1867); y XXI, 6642 (12 de marzo de 1868).

en viajar a La Habana, donde permaneció tres años dedicado a la teneduría de libros y desde donde emprendió en octubre de 1863 un viaje a Matamoros (México), experiencia que quedaría plasmada en el único de sus relatos que puede considerarse hasta cierto punto autobiográfico, «Viaje a Matamoros». ²⁸ Como revela Fernández Bremón a Lustonó, fue precisamente en La Habana donde dio a la imprenta sus primeros «artículos». Tal vez se contarán entre estos «Entre locos» y «El delirio: una hora antes de morir», textos anunciados en la contracubierta de una de sus primeras obras teatrales, el juguete cómico *Los espíritus* (1874); según reza la publicidad, ambos habrían aparecido en *El Tiempo de La Habana*, publicación que hasta el momento no he podido documentar.

«A mi regreso a España», continuaba explicando Fernández Bremón a Lustonó (1899: 158), «me encontré hecho periodista a un amigo de la niñez, Fernández Flórez, que con [Luis] Fernández Heredia, y otros ya muertos, habíamos formado un núcleo de muchachos aficionados a las chicas y a las muchachas». Con Isidoro Fernández Flórez, «Fernanflor», a quien Clarín llamaría con sorna el «Pílates» de Fernández Bremón, ²⁹ había entablado en su niñez una fuerte relación de amistad que se mantuvo hasta la muerte, en 1902, del impulsor de *Los Lunes de El Imparcial*. En diversos lugares evoca las composiciones poéticas ideadas por Fernanflor durante su «primera edad», así como las lecturas predilectas que compartieron en su juventud:

Cuántas veces, en vez de tomar el camino de las aulas, nos dirigíamos a la Biblioteca Nacional, para leer aquel periódico famoso, *El Trovador*, galería fúnebre de esqueletos, espectros y suicidas, diatriba semanal contra el inofensivo Garcilaso y demás poetas clásicos. Allí sentíamos sacra indignación contra el odioso Moratín. Isidoro Flórez, que a los quince años había escrito en una noche un drama trágico en toda clase de me-

28 «Viaje a Matamoros», *El Museo Universal*, X, 40 (7 de octubre de 1866), pp. 314-315; X, 41 (14 de octubre de 1866), pp. 326-327; y X, 42 (21 de octubre de 1866), p. 334. Se reprodujo posteriormente en *Esp*, XIX, 6259 (7 diciembre de 1866) y 6260 (8 diciembre de 1866).

29 «Y él, Bremón, que se queda con la boca abierta ante los *Cuentos rápidos* (que ni vistos ni oídos en efecto), de Fernanflor, su Pílates, dice que doña Emilia es una señora gallega, distinguida por su cuna y por su talento» (Alas 1887).

tros, en el cual enloquecían tres personas, propuso pedir a las Cortes la extracción de las cenizas de Moratín para que fuesen aventadas.³⁰

Así pues, de nuevo instalado en casa del tío tras el periplo americano, decide Fernández Bremón alternar su trabajo en «La Unión» con la escritura de algunas piezas teatrales «que por cierto no me admitieron» (Lustonó 1899: 158) y con las colaboraciones en *La España*, aunque antes de iniciar su andadura en el periódico moderado ya había publicado algún poema en *La América* de Eduardo Asquerino. Nuestro autor colaboró entre el 25 de septiembre de 1866 y el 9 de septiembre de 1868 en *La España*, donde se hizo cargo de la revista teatral, tarea que le permitió recorrer los teatros madrileños de la época y asistir a los estrenos más variopintos. Durante estos años combinó esta labor con las contribuciones esporádicas en *El Museo Católico* –periódico, como se ha visto, dirigido por su tío Leopoldo e íntegramente consagrado a la difusión de la fe católica– y *El Imparcial*. En *La España*, sin embargo, su responsabilidad fue aumentando a pasos de gigante, hasta el punto de ocuparse de la «Revista de Madrid», antes firmada por José Selgas, e incluso de la dirección durante los estertores de la primera etapa del periódico.³¹ Tras explotar la Revolución, *La España* cerró sus puertas y, poco después, Fernández Bremón fundaba, junto con Santiago Liniers, Juan José Herranz y Pepe Cavanilles (a quienes, por cierto, en 1879 dedicó «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas»), *La Gorda*:

Aunque yo no debía nada a la monarquía caída me consideré entre los vencidos, y al poco tiempo fundamos *La Gorda* Santiago Liniers, Juan

30 «Moratín y la calesa», *Lib*, II, 284 (10 de marzo de 1880). A continuación explica, no obstante, cómo con el paso del tiempo aprendieron a apreciar la obra del autor de *El sí de las niñas*. No en vano, Moratín sería uno de los autores más mencionados por Fernández Bremón. Véase también «Fernanflor», *IEA*, XV, 15 (22 de abril de 1902), pp. 242-243; y «Nuestra juventud», *Lib*, XXIV, 6216 (8 de abril de 1902).

31 El propio Fernández Bremón explicaría años después cómo llegó a asumir tanta responsabilidad en *La España*, periódico otrora de gran autoridad entre los círculos conservadores pero por aquel entonces moribundo. Véase «Un drama nuevo», *Lib*, III, 619 (13 de marzo de 1881) y Cg, *IEA*, XLVIII, 48 (30 de diciembre de 1904).

José Herranz, Pepe Cavanilles y yo, agregándonos luego Esteban Garrido, José Selgas, y desde fuera Ceferino Suárez Bravo, que eran de otra edad e influyeron en el giro que tomó el periódico. Estaban solo en el secreto Silvela, a quien entonces llamábamos Paco, y el malogrado Ramón Chico de Guzmán (Lustonó 1899: 158).

La Gorda, periódico satírico que llevaba por subtítulo *Periódica liberal*, nació con un propósito no muy distinto al que, en su momento, había animado a los también incógnitos redactores de *El Padre Cobos*: si estos se empeñaron en combatir a la Vicalvarada y el Bienio Progresista, aquellos no pretendían otra cosa que mofarse de «La Gorda», esto es, de la Revolución de Septiembre, y de sus impulsores. La iniciativa, a juzgar por el comentario de Larrubiera (1898), contó con no poco éxito:

Y *La Gorda* apareció un día en forma de semanario satírico: desde el primer número hasta el último se vendió como pan bendito; arrebatábase de manos de los vendedores; cada aparición suya era un acontecimiento, y sus artículos y misceláneas se comentaban calurosamente, y no sabía qué admirarse más, si la intención satírica y gracejo con que estaba escrita *La Gorda*, o la habilidad que sus redactores desplegaban para huir el bulto, librándose de las pesquisas policíacas y riéndose de la saña con que el gobierno perseguía al popularísimo semanario, censor terrible de sus múltiples atentados y desaciertos.³²

El compromiso de Fernández Bremón con *La España* y *La Gorda* no deja lugar a dudas acerca de su posicionamiento ante la Revolución de 1868. En años posteriores él mismo se encargaría de expresar su rotunda oposición a la Septembrina y su apoyo incondicional –según él despojado de intereses particulares– a los Borbones. De sus declaraciones al respecto destaca la Crónica general que escribió tras la muerte de Isabel II. Entresaco a continuación los pasajes que me parecen más significativos:

32 Según subraya Gómez Aparicio (1971: 64), la publicación, que contó con noventa y seis números, «fue un periódico bien escrito, ingenioso y alegre, pero dotado de una mordacidad agresiva y una eficacia en el ataque que habrían de proporcionarle no pocas persecuciones, especialmente a cargo, como ya veremos, de la “Partida de la Porra”. Más de una vez se le identificó como periódico carlista. Esa identificación resulta aventurada. Fue, ciertamente, un enemigo implacable de la Revolución, a ninguno de cuyos hombres más representativos dejó a salvo de sus sangrientas befas».

Y no se crea que quien esto afirma deba gratitud a aquella gran señora, ni entró una sola vez en su palacio. Escribió acaso el último artículo en su defensa en el periódico *La España*, que tachó la censura militar de los que aún fingían sostenerla a finales de septiembre, y al ver pocos días después llenarla de improperios a los que habían recogido en su palacio fajas, grandes cruces, títulos, dinero y altas posiciones, sintió disgusto y se consideró entre los vencidos, no porque no deseara el bien de su país, sino porque una cosa es progresar y otra revolver para mandar. Compárese la deuda pública en 1868 y la que dejó la Revolución, sin crear nada, y se verá lo que fue aquel trastorno en lo económico. Véase el descrédito con que hoy juzgan los derechos individuales los partidos avanzados, y júzguese de su obra en lo político; y si algo bueno hicieron, que no debo negarlo, no correspondió a la magnitud de la catástrofe y al quebranto que sufrió el poder público. Se comprende en este siglo un cambio de instituciones, no un trueque de monarcas, en que sustituya lo nacional por lo extranjero. Poco después de expulsada la Reina, estalló la guerra civil carlista; a poco del pronunciamiento de los Jefes de la Armada surgió, en el período cantonal, la sublevación de la marinería; a la Reina depuesta había seguido la dimisión del nuevo Rey, antes de ser arrojado como aquella; y de la obra de seis años no quedó sino lo que la acción natural del tiempo hace avanzar siempre sin trastornos. [...]

Y no se diga que mi punto de vista es apasionado: pudo serlo entonces, lo fue, seguramente. Hoy nadie sostendrá que me ha favorecido la contrarrevolución, y conste que de ello estoy muy satisfecho. Juzgo con los hechos y el desinterés de quien a nada aspira ni nada puede ya halagarle. Veo que de aquel reinado y aquel tiempo nació algo viril, unos años de esperanza y entusiasmo; pero de aquel barullo solo quedó desconfianza, como si los hubieran subvencionado para desacreditar la libertad. Obra suya fue esa reacción, no gubernamental, sino intelectual: entre los de abajo la agremiación y el socialismo; en la juventud culta un espíritu teocrático, desconocido en mis tiempos juveniles, pero que hoy me parece dominante. Y solo me represento el reinado doña Isabel II por su aspecto pintoresco: Narváez, O'Donnell; Olózaga; la guerra de África; los estudiantes paseando sus estandartes legendarios por la población entusiasmada; milicianos, toques de generala; coplas al ferrocarril; la invasión de la polea; el cuadro de *Los Comuneros*, el del *Testamento de Isabel la Católica*; García Gutiérrez, Zorrilla, Prim; los últimos trajes provinciales y las últimas calesas; la cátedra de Castelar; *El Murciélago* clandestino; el satírico *Padre Cobos*; *Las Novedades* y sus folletines con grabados; las novelas por entregas de Fernández y González; la música de Arrieta, Barbieri y Gaztambide; *El Semanario Pintoresco*; la historia de Lafuente; Gaspar y Roig, y cuantas figuras y tipos paseaban por el Prado, hoy abandonado a los chiquillos. ¡Qué distantes parecen esos tiempos, sobre todo desde la guerra de África, al reciente tratado anglo-francés!

Todo eso es lo que se acaba de enterrar en el subterráneo de San Lorenzo: eso es lo que despedimos con respeto y con tristeza.³³

La extensión de la cita queda justificada por su significación: en estas líneas se entremezclan la censura hacia los que *traicionaron* a la Corona, el rechazo del posterior «trueque de monarcas» y el cambio de «lo nacional por lo extranjero» con la añoranza de la sociedad isabelina, no por casualidad coincidente con su infancia y juventud. No obstante, pese a la insistencia en subrayar la ausencia de intereses particulares en la defensa de la monarquía borbónica, lo cierto es que no parece que la Gloriosa le deparara nada bueno a Fernández Bremón. Fue precisamente tras revelarse la identidad de los redactores de *La Gorda* cuando hubo de salir del país y, en consecuencia, abandonar definitivamente su carrera en «La Unión»: «Descubiertos quiénes éramos los redactores de *La Gorda* tuvimos que poner pies en polvorosa, y yo hube de renunciar a mi destino de inspector de “La Unión”, muy bueno para mi edad y, sobre todo, muy seguro» (Lustonó 1899: 158).³⁴ Apenas disponemos de noticias sobre su «destierro» en Bayona, si bien, como explicaría él mismo, se trató de una «corta pero indispensable emigración» en la que frecuentó la compañía de los alfonsistas y carlistas instalados en la ciudad francesa.³⁵

La estancia en Bayona tuvo que ser, efectivamente, muy breve, ya que el 27 de enero de 1870 iniciaba su colaboración con *La Ilustración de Madrid*, donde coincidió con los hermanos Bécquer, con Galdós y con su amigo Fernanflor (ambos compartieron durante un tiempo la sección «Ecos»). De todos los textos publicados aquí por Fernández Bremón, los más destacables son la novela «diabólica» por entregas *En el cuerpo de un amigo* y el relato pseudofantástico «El tonel de cerveza», luego recogido en los *Cuentos* de 1879. Curiosamente, en la entrevi-

33 Cg, IEA, XLVIII, 14 (15 de abril de 1904).

34 Yerra, por tanto, Larrubiera al afirmar que en 1866 «Afortunadamente para las letras, Fernández Bremón trocó el caduceo de Mercurio por la lira de Apolo», ya que, como se pone aquí de manifiesto, el abandono de «La Unión» fue obligado y no se produjo hasta dos años más tarde.

35 Cg, IEA, XL, 27 (27 de julio de 1896).

ta con Lustonó el autor no menciona su paso por el periódico fundado por Eduardo Gasset y Artime, sino otras colaboraciones, no menos importantes, que llegarían algo después: «A mi regreso escribí en varios periódicos antirrevolucionarios, entre ellos *El Diario del Pueblo*, de Valero de Tornos, y *La Gaceta Popular*, donde firmaba un artículo en días alternos. Por entonces publiqué en *La Ilustración Española [y Americana]* y en otras revistas algunos de los cuentos que tengo coleccionados» (Lustonó 1899: 158).

Al margen del texto dedicado a «Las Hermanitas de los pobres», aparecido en *Los Niños* de Carlos Frontaura el año 1871 (un artículo que ya había impreso *La España* el 8 de octubre de 1867), la labor de Fernández Bremón entre 1872 y 1873 se condensó, es cierto, en *El Diario del Pueblo* y *La Gaceta*. Explicaba este a propósito del primero:

La redacción de *El Diario del Pueblo*, en que Valero [de Tornos], Herranz, hoy conde de Reparaz, y yo, hacíamos por turno el artículo de fondo firmado *Juan Plo*, o las demás secciones en desorden grato y buscando formas nuevas (algunas se han adoptado), era curiosa: teníamos gimnasio para alternar con los escritos y luchas. De vez en cuando decía el director: «Arrojemos la pluma y tomemos las tijeras: en diez minutos se puede hacer el número por este sistema abreviado. Vámonos al tiro de pistola». Otras veces se abandonaba el trabajo porque el director nos tallaba veinte duros.³⁶

En *El Diario del Pueblo* firmó Fernández Bremón «Gestas o el idioma de los monos», un espléndido aunque tendencioso relato que quintaesencia el manifiesto desagrado de los redactores de este periódico por Amadeo de Saboya. El desengaño del profesor Crisóstomo tras fracasar su propósito de hacer del orangután Gestas un monarca que «civilice» Angola, encuentra su parangón en la situación de la España de la época: el sueño roto del profesor no es más que una ilustración de lo erróneo que, al parecer de nuestro escritor, era imponer a un Estado un rey extranjero (Gestas I–Amadeo I), así como de su rechazo a la alternativa republicana, un régimen que a su juicio solo podía traer el caos y la destrucción. Por otra parte, aunque

³⁶ Cg, IEA, XLIX, 16 (30 de abril de 1905).

las secciones fijas de *El Diario del Pueblo* aparecían sin firma, no es difícil reconocer en ciertos casos el estilo que Fernández Bremón impondría luego a sus Crónicas generales y a sus celebrados chascarrillos, un humorismo que le valdría el general calificativo de «ingenioso» por parte de sus coetáneos.

La también estrecha colaboración con *La Gaceta Popular* tuvo que suponer una excepcional ocasión de completar su formación periodística: contrajo con Julio Nombela, fundador del periódico, «el compromiso de escribir quince artículos mensuales»,³⁷ estuvo, si bien durante un corto período de tiempo, a cargo de la dirección,³⁸ y aquí desempeñó la labor de «noticiero» por primera y única vez en su vida.³⁹ En su folletín publicó el año 1873 un tomito de cuentos que reunía «El tonel de cerveza», «Gestas o el idioma de los monos» y «Monsieur Dansant, médico aerópata», y en las páginas de este periódico empleó el primero de sus pseudónimos, «Víctor Delgado». Según refiere Manuel Ossorio y Bernard, quien asumió la dirección del periódico tras abandonarla Nombela, *La Gaceta Popular* contaba con un programa «social», no político —el propio Nombela (1976: 811) se referiría a «la más absoluta imparcialidad» del periódico—, fruto de lo cual habría sido la voluntad de quebrar la costumbre de no firmar los textos. Para hacer efectiva esta independencia política, Nombela se rodeó de «los elementos más opuestos» en la redacción:

El director de *La Gaceta Popular*, no desengañado aún de las miserias del bando carlista, juzgaba posible y acaso beneficioso para España el triunfo de don Carlos. José Fernández Bremón, consecuente a la bandera alfonsista, era uno de los redactores más asiduos, participando de sus aspiraciones el notable jurista que ha logrado una sólida reputación literaria para el pseudónimo de *Lucio Viñas y Deza*, y acaso otros redactores. Francisco Muñoz, no muy definido en política, ganaba con creces su sueldo, presenciando diariamente, ¡infeliz!, las peleas parlamentarias, y Conrado Solsona y otros redactores noticieros daban un barniz liberal a la publicación conservadora (Ossorio y Bernard 1877: 89).

37 «Una noche en Capellanes», *GP*, I, 43 (18 de abril de 1873).

38 «Al lector», *GP*, 96 (10 de junio de 1873).

39 Cg, *IEA*, XLV, 30 (15 de agosto de 1901).

No deja de resultar contradictorio que Fernández Bremón califique el periódico de «antirrevolucionario» cuando Ossorio y Bernard había insistido en la falta de un programa político, aun reconociendo su orientación conservadora. Lo cierto es que en el artículo «La milicia de Madrid», fechado el 29 de marzo de 1873, Fernández Bremón reproduce los supuestos reproches de un amigo que le acusa de hablar como un reaccionario y le afea que haya en sus últimos artículos «tendencias determinadas, lo cual no me parece justo habiendo prometido LA GACETA POPULAR ser imparcial en sus juicios».40 Poco después, en «Camilo Alabern», fechado el 16 de abril de 1873, el joven periodista *denunciaba* la *censura* de la que había sido objeto por parte de Nombela y los empresarios, esbozando una escena que probablemente tuviera más de fingido desahogo –y quién sabe si de excusa para apartarse puntualmente de las «Actualidades» en las que se enmarcaba su texto– que de verdadero rapapolvo:

–¿Conque decididamente me prohíben ustedes que hable de política? –dije a Julio Nombela y a los empresarios de LA GACETA POPULAR, reunidos en consejo–. ¿Y de qué me ocupo en mis artículos?

–Virtud, talento y trabajo: he ahí el pie forzado de sus escritos, y del que no debe usted separarse sin desnaturalizar nuestro pensamiento.

Bajé la cabeza sin protestar, pero algo contrariado; bullía en mi cerebro un artículo fantástico en que aparecían nuestros hombres políticos en su verdadero tamaño, como ante el famoso Gulliver en pueblo liliputiense [...] Era preciso renunciar a mi artículo, que se debía titular «El período de los enanos», y escribir otro más real y más concreto. Me veía precisado a salir a la caza de virtudes ignoradas en una época de vicios, a alabar el talento en un tiempo de profunda decadencia, y a elogiar el trabajo en un país holgazán y rutinario.⁴¹

También parece contradictorio que nuestro autor, cuya alfonsina pluma se reveló como una feroz combatiente del republicanismo y del federalismo desde las páginas de *La Gaceta Popular*, cediera uno de sus artículos, «Nuevo matrimonio», para su publicación en *El Independiente. Diario republicano federal* alicantino que constituía un «soporte periodístico, ideoló-

40 «Actualidades. La milicia de Madrid», GP, I, 24 (29 de marzo de 1873).

41 «Actualidades. Camilo Alabern», GP, I, 41 (16 de abril de 1873).

gico y propagandístico del republicanismo gobernante» (Mira Abad 1999: 30).⁴² Aunque cabe la posibilidad de que *El Independiente* se apropiara del artículo –una ironía sobre el matrimonio civil en el que Fernández Bremón se sirve de la reducción al absurdo, recurso después frecuentadísimo en su prosa, para ridiculizar la nueva legislación–⁴³ sin advertírselo al autor, resulta más probable que este, inmerso en su nueva carrera profesional, lo cediera a cambio de los preceptivos emolumentos, y ello pese a su discordancia con los principios republicanos. Al cabo, tal vez este hecho no fuera más que otra consecuencia de ese «liberalismo ambiental del siglo XIX» al que se refiriera Montesinos en su estudio sobre Alarcón (Montesinos 1977: 278).

Concluida la experiencia en *La Gaceta Popular*,⁴⁴ Fernández Bremón publica entre 1874 y 1875 diversos cuentos y artículos en *El Bazar*, *El Imparcial*, *La Moda Elegante e Ilustrada* y *El Globo*. En 1874 inicia, por fin, su andadura como dramaturgo con los estrenos de *El elixir de la vida*, capricho «filosófico-burlesco» en verso, el juguete cómico *Los espíritus* y la comedia *El árbol sin raíces*, escrita en colaboración con su amigo y compañero en el destierro Juan José Herranz. Con la llegada de la Restauración llegaría también el inevitable cargo en la Administración canovista. Como explicaba a Lustonó,

–Vino la Restauración. Era natural que se compensasen de alguna manera mis trabajos en pro de ella, pero al saber que eran preferidos los

42 «Nuevo matrimonio» se publicó en *GP*, I, 166 (19 de agosto de 1873) y en *El Independiente. Diario republicano federal*, I, 15 (22 de agosto de 1873).

43 Entre otras perlas leemos: «Y aun hemos de ver anunciadas píldoras o pastillas que tengan la propiedad de dejar casados en el acto a los que tomen juntos una caja»; o «A esta licencia ha de seguir otra más completa. / Por ejemplo, que para casarse solo necesiten el hombre y la mujer hacerse un guiño cuando se encuentran en la calle».

44 Según Ossorio y Bernard (1877: 90), la muerte del periódico no se debió tanto a las circunstancias políticas cuanto a cuestiones económicas: «Debo, no obstante, decir en obsequio de la verdad, que aquel Gobierno republicano utilizó en muy corta escala sus atribuciones, y que si bien la ley no garantizaba los derechos del escritor, la jurisprudencia establecida era relativamente benévola. *La Gaceta Popular* hubiera, pues, podido vivir y habría vivido largos años sin el conjunto de circunstancias que, influyendo sobre sus propietarios, determinaron la muerte de la misma».

que procedían del campo contrario, no solicité ni pedí nada. Algunos amigos, entre ellos Chico de Guzmán, abogaron por mí, y entonces Romero Robledo me nombró Jefe de Negociado de primera clase, con veinte mil reales, en Gobernación. Siete meses después ascendí a Oficial de Secretaría a las órdenes del señor Cánovas del Castillo, que me eligió, sin conocerme personalmente, en una terna que había pedido al Ministerio.

—¿No perteneció usted por entonces a la redacción de *La Época*?

—Don Ignacio Escobar me solicitó para articulista de fondo, y allí estuve dos años. A los veinte días de pertenecer a la Presidencia del Consejo de Ministros hice dimisión de mi destino por diferencias de carácter con don Antonio. Admitida mi dimisión, dejé la política para quedar independiente, sin pasarme a otro partido (Lustonó 1899: 158-159).

La aventura política de Fernández Bremón se iniciaba, en efecto, poco después del pronunciamiento de Sagunto. Según anunciaba *El Imparcial* el 11 de enero de 1875, «Dos de los jóvenes más distinguidos de la juventud alfonsina, los señores Bremón [*sic*] y Herranz, han sido nombrados Jefes de Negociado de primera clase». Trece meses después (y no siete como señala nuestro autor), era ascendido a Oficial de Secretaría por Cánovas. Con fecha de 28 de febrero de 1876, publicaba *La Gaceta de Madrid* este Real Decreto:

Real decreto

Vengo en nombrar Jefe de Administración de cuarta clase, Oficial tercero de la Presidencia del Consejo de Ministros, a don José Fernández Bremón.

Dado en San Sebastián a veintitrés de febrero de mil ochocientos setenta y seis.

ALFONSO

El presidente del Consejo de Ministros,
Antonio Cánovas del Castillo

La dimisión, sin embargo, no se haría esperar: el 30 de marzo de 1876 firmaba Cánovas otro Real Decreto aceptando la renuncia de Fernández Bremón. Los motivos por los que nuestro autor tomó esta decisión son turbios. Según documentara Larrubiera, este alegó cierto disgusto hacia la vida burocrática, y según Lustonó, ya se ha visto, «diferencias de carácter con don Antonio», mientras que la necrológica que publicó a su muerte *El Imparcial* destacaba: «Con la Restauración, Cánovas le dio un destino en la Presidencia del Consejo. Pero los cánones de

la literatura oficial se avenían mal con el ingenio siempre vivo de Bremón, y este dimitió a poco de su cargo de funcionario del Estado. Claro es que Cánovas siguió reconociendo la valía del escritor ilustre y dispensándole su amistad».45 Sea como fuere, de lo que no cabe la menor duda es de que dejó la política «para quedar independiente, sin pasarme a otro partido». Y ello, en fin, a despecho de los rumores que en 1879 daban por segura su reincorporación al Gobierno canovista. De esos rumores, que situaban a Fernández Bremón como Gobernador de provincia,⁴⁶ se hacía eco su amigo Fernanflor, republicano confeso, desde las páginas del recién nacido *El Liberal*:

Tú necesitas vivir de tu pluma, y el Gobierno no se ha de acordar de ti. Toda tu vida has trabajado silenciosamente por las ideas que yo me permito llamar reaccionarias y que tú te limitas a llamar conservadoras. En la época de la revolución fustigaste con audacia el rostro de la terrible Medusa en célebres publicaciones; no quisiste seguir mis consejos; no transigiste... «Hazte revolucionario –te decía yo–, de esa manera podrás continuar entre los tuyos»... Y en efecto, ya lo ves, tu talento, tus convicciones, tu entusiasmo, tu indomable entereza, solo han servido para dejarte en heroico aislamiento. Si hoy se acordasen de ti los que sin ti quizás no hubiesen llegado al poder, se escandalizarían seguramente tus correligionarios... Las deudas de la política son como todas las deudas: cuanto más antiguas se hacen, más repugnancia cuesta pagarlas (Fernández Flórez 1879).

No es difícil detectar, tanto en las palabras del amigo o en las del propio Fernández Bremón como, por citar un caso más, en la interrogación formulada por la necrológica de *La Ilustración Española y Americana* («De su paso por la política, de

45 «Fernández Bremón», *Imp*, XLVIII, 15407 (29 de enero de 1910).

46 El 11 de mayo de 1879 anunciaba *El Imparcial*: «Según nuestras noticias, el distinguido escritor don José Bremón [sic] ocupará en el Ministerio de la Gobernación el puesto que desempeña actualmente el señor Herranz». Y al día siguiente: «En efecto, el señor Fernández Bremón no ha aceptado un gobierno de provincia en la nueva combinación que se prepara, prefiriendo ocupar el puesto referido; lo cual celebramos, pues de este modo podrá continuar sus notabilísimas crónicas semanales de *La Ilustración Española y Americana*». No he encontrado, sin embargo, ninguna noticia oficial que corrobore esta información. En este caso me parece coherente seguir a Fernández Bremón quien, como se ha visto, afirma que tras la experiencia fallida en el Ministerio de Gobernación decidió dejar la política.

los servicios prestados al partido en que militó, Fernández Bremón no tuvo recompensa. ¿Por qué?...»,⁴⁷ una cierta amargura ante los nulos o escasos *beneficios* obtenidos por los servicios prestados a la causa alfonsina. Por añadidura, nuestro autor insiste constantemente en subrayar que nunca pidió destinos ni favores: la aceptación de una plaza en la Administración canovista habría sido, a tenor de sus declaraciones, prácticamente impuesta. En palabras de Larrubiera: «A fuerza de mucho rogarle, los conservadores de abolengo le hicieron aceptar hace años un destino envidiable en el ministerio de la Gobernación».

Estos testimonios contrastan vivamente con el retrato esbozado por Galdós en *Cánovas* (1912), donde Fernández Bremón aparece como un simpático arribista que se mueve como pez en el agua en la coyuntura política de principios de 1875. El protagonista del último de los *Episodios Nacionales*, Tito Liviano, visita con Felipe Ducazcal el Círculo Popular Alfonsino, en esas fechas un «hervidero de pretendientes al sinfín de plazas que brindaba la Restauración a los españoles necesitados» (Pérez Galdós 2003: 32). Y allí, entre otros muchos, ve a Fernández Bremón, instalado ya en la Secretaría de la Presidencia. Poco después, Tito tropieza de nuevo en la «hospedería burocrática de la Presidencia» con el «excelente y hábil periodista Pepe Fernández Bremón, que durante un cuarto de siglo mantuvo después su acreditada firma en *La Ilustración Española y Americana*» (Pérez Galdós 2003: 42). *Pepe* le pregunta, «por encargo de mi jefe», si quiere aceptar una plaza en provincia que luego se trasladaría a Madrid. Ante las reticencias de Tito, «Apuré Bremón los argumentos más ingeniosos para combatir una susceptibilidad que a su juicio era producto de romanticismos mandados recoger [...] Disputamos, primero con serenidad, después con cierto agridulce» (Pérez Galdós 2003: 50). Como al día siguiente Tito le da por respuesta definitiva un no, Fernández Bremón, tras las debidas consultas, le regala una credencial de inspectora de escuelas para su «parienta». El caso es que la *parienta*, en realidad amante del protagonista, no sabe leer ni escribir:

47 «José Fernández Bremón», IEA, LIV, 4 (30 de enero de 1910).

Nombraban a Casiana inspectora de escuelas, con sueldo de diez mil reales. En nota aparte me decía Bremón que si la señorita *Coelho de Portugal* ocupaba sus horas en dar lecciones particulares a domicilio, quedaría relevada de todas las obligaciones de la Inspección, salvo la de cobrar su sueldo a primeros de cada mes...

Guardé el nombramiento, en el que vi un signo de los tiempos. Todo era ficciones, favoritismos y un saqueo desvergonzado del presupuesto... (Pérez Galdós 2003: 57).

En los juicios que a lo largo de los años vertió Fernández Bremón sobre Galdós alternan la censura por motivos religiosos –he aquí su severa crítica de *La familia de León Roch*⁴⁸ con el declarado cariño hacia la persona –valga como ejemplo su participación en al menos dos banquetes organizados en homenaje al autor de *Fortunata y Jacinta*⁴⁹ y una honda admiración de su talento novelístico, tal y como se pone de manifiesto, por citar un caso, en los elogios a los *Episodios Nacionales*.⁵⁰ El breve retrato del cronista que, a su vez, esboza Galdós en *Cá-*

48 Se duele el autor en la Cg del 30 de diciembre de 1878 (*IEA*, XXII, 48) de la afición de Galdós «a la controversia teológica, en la cual los católicos hacen siempre el deslucido papel de fanáticos o hipócritas o ignorantes, lo cual no es equitativo. Hipócritas y fanáticos tienen todas las religiones y todas las sectas en no menos número que el catolicismo [...]. El señor Pérez Galdós puede ser el Balzac español, y no ha de conseguirlo si no se lava de la sospecha de parcialidad que recae en sus novelas, distribuyendo la justicia por igual. El novelista de costumbres no debe aficionarse a un partido o escuela, si quiere ser, como está en condición de serlo el señor Galdós, una gloria nacional».

49 Es el caso del que se celebró a finales de abril en 1878, registrado así por *La Época* (XXX, 9281, 20 de abril de 1878): «Los escritores don José de Castro y Serrano, don José Fernández Bremón y don Isidoro Fernández Flórez han dado una comida en Los Dos Cisnes al novelista señor don Benito Pérez Galdós. La iniciativa de este obsequio partió del señor Castro y Serrano, y el objeto fue celebrar la aparición del tomo 24 de la colección de novelas del autor de *Doña Perfecta*, *Gloria* y *Marianela*». O del que se dio el 26 de marzo de 1883, descrito brevemente en la *Crónica general* del 30 de marzo de 1883 (*IEA*, XXVII, 12); Fernández Bremón reproduce el discurso que escribió el homenajeado para la ocasión y se hace eco del desagrado de algunos ante el evento, matizando que «nosotros, que no estamos de acuerdo con ciertas tendencias del señor Galdós, que nos lastiman a veces, celebramos y hemos tenido verdadero placer en tributar este aplauso al autor de los *Episodios Nacionales*». Véase también Cg, *IEA*, XLIV, 46 (15 de diciembre de 1900).

50 Cg, *IEA*, XXV, 17 (8 de mayo de 1881).

novas no está exento de respeto y cierta simpatía –le considera, recordemos, un «excelente y hábil periodista»–, pero ello no es óbice para que ilustre los acostumbrados tejemanejes de la todavía incipiente Restauración con el trato de favor que presumiblemente dio Fernández Bremón a sus amigos y conocidos en su breve paso por la Administración canovista.

Es también en 1875 cuando se inicia la colaboración con *La Época*, cuya redacción pasó a engrosar tras ser invitado por el primer marqués de Valdeiglesias. En este periódico de orientación conservadora ejerció de articulista de fondo y firmó algún que otro artículo, cosa que continuaría haciendo esporádicamente incluso después de abandonar la redacción. De su experiencia en este diario apenas ha quedado documentación, y si bien su nombre aparece en las nóminas de los colaboradores del cuarto período (1875-1887) (Maldonado Macanaz 1923: 58), las razones por las que Fernández Bremón dejó *La Época* son oscuras. Tal vez influyera en su abandono la responsabilidad que había asumido en *La Ilustración Española y Americana*, aunque lo más probable es que sus motivos tuvieran una raíz política. Así, a finales de enero de 1878 se anunciaba su separación de *La Época* asociándola con la renuncia a la Gran Cruz de Isabel la Católica, una condecoración que le había sido concedida apenas unos días antes. Según destacaba *La Época*,

Anuncia EL IMPARCIAL que nuestro querido amigo y compañero señor Fernández Bremón se ha separado de la redacción de LA ÉPOCA para poder renunciar libremente a la encomienda ordinaria de Isabel la Católica que le ha concedido el Gobierno.

La noticia es desgraciadamente cierta, y sentimos que un exceso de susceptibilidad nos haya privado de tan inteligente colaboración.⁵¹

La consagración de Fernández Bremón como periodista llegaría de la mano de Abelardo de Carlos, fundador de *La Ilustración Española y Americana*. Su relación con este semanario se inició en 1873, si bien no se haría cargo de la Crónica general hasta febrero de 1876, convirtiéndose en el «más popular cronista» de la publicación (Palenque 1990: 28). Su primera

⁵¹ *Ep*, XXX, 9200 (27 de enero de 1878). Véase también *Imp*, XII, 3836 (27 de enero de 1878); y *Gl*, IV, 839 (28 de enero de 1878).

crónica data del 8 de enero de 1876 y la última, ya póstuma, apareció el 27 de enero de 1910. Únicamente faltó a su cita con los lectores en contadísimas ocasiones y con motivo, por ejemplo, de la muerte de su primera esposa, María Luisa Mendoza, el 2 de mayo de 1882.⁵² Que al autor le enorgullecía su larga colaboración con *La Ilustración Española y Americana* se pone de manifiesto en el cierre de la entrevista con Lustonó:

—¿En qué época se encargó usted de las crónicas de *La Ilustración Española y Americana*?

—En febrero de 1876. Si se quitasen grabados y anuncios, y si se reuniesen, fuera de los trabajos políticos, que ocuparían más, los puramente literarios harían muchos tomos. No me glorio de la abundancia, sino en cuanto demuestra que no he sido un vago. No tengo títulos ni condecoraciones, pues no admití una encomienda que me dieron, y está satisfecha mi ambición con no ser nada, porque prueba que no he sido pedigüeño.

—*Rara avis in terris*, querido Pepín. ¡Cuántos conozco yo que cambiarían sus títulos y condecoraciones por ser lo que es usted, un consecuente político y un eximio literato, honra y prez de las letras españolas! (Lustonó 1899: 159).

Generalmente el autor comenzaba estas crónicas haciéndose eco de la política nacional e internacional, proseguía con noticias de orden social, cultural y científico, y acostumbraba a concluir las con chistes y chascarrillos, pensamientos y anécdotas que, según afirmara Larrubiera no sin un punto de exageración, «se reproducen en sinnúmero de periódicos y

⁵² El 8 de mayo de 1882 se ocupaba de la Crónica general Eusebio Martínez de Velasco, quien iniciaba el texto con las siguientes palabras: «Dolorosa, inmensa desgracia aflige a nuestro querido amigo y compañero don José Fernández Bremón: su virtuosísima esposa, la señora doña María Luisa Mendoza ha fallecido en esta corte, el día 2 del actual. / Tres años de grave enfermedad, que ha hecho estériles e ineficaces los recursos más poderosos de la ciencia médica; tres años de incesante sufrir, de esperanzas que se desvanecían, de angustia que engendraba profundo desaliento, han tenido ese término desconsolador y funesto. / ¡Dios sabe cuánto queremos a Fernández Bremón, y cuán hondamente sentimos la pérdida irreparable que ha sufrido!». María Luisa Mendoza era, por otra parte, hija del general malagueño Manuel Mendoza y Mayol, con cuyo credo sin duda simpatizaba nuestro autor. A su muerte escribía este: «Decía que los tres puntos de apoyo del orden social eran: “La hidalguía y proverbial sensatez del pueblo español, la prudencia y sabiduría del trono y la acrisolada y nunca desmentida lealtad del Ejército y la Armada”» (Cg, IEA, XXXIV, 19, 22 de mayo de 1890).

son llevados a cuantos calendarios y almanaques se publican en España». En su conjunto, las crónicas permiten asomarse a la ideología de Fernández Bremón –rotundamente conservadora por más que declarara repetidamente que sus artículos eran *neutrales* y pese a que el padre Blanco García calificara su postura de «encarnación del *justo medio* en todos los órdenes a que es aplicable» (Blanco García 1910: 256-257)– y ofrecen una ventana excepcional tanto a los principales sucesos de la época como a los temas que más le interesaban, desde necrológicas y crímenes, catástrofes naturales, fiestas populares, estrenos teatrales y novedades literarias, hasta los más novedosos inventos y descubrimientos científicos. Del mencionado talante conservador de nuestro autor y de su labor en *La Ilustración Española y Americana* dan fe en clave humorística los versos festivos que le dedicara Granés en sus *Calabazas y cabezas*:

Es correcto y es moral,
y por su moderación,
le han ascendido a vocal
del odioso tribunal
de la Santa *Ilustración*⁽¹⁾

⁽¹⁾ *Española y Americana*, donde nadie mete la cabeza sin el visto bueno de varios apreciables sujetos (Granés 1880: 169).

Asimismo, en *La Ilustración Española y Americana* y sus correspondientes almanaques vieron la luz la mayoría de sus poesías de circunstancias y numerosos cuentos nunca recogidos en volumen. Fue también aquí donde empleó el pseudónimo Fernando Méndez Borjes. Y, no menos importante, en las Oficinas de *La Ilustración Española y Americana* imprimió en 1879 su volumen de *Cuentos*.⁵³

Junto con *La Ilustración Española y Americana*, la publicación periódica más relevante para nuestro autor en tiempos de la Restauración fue sin duda *El Liberal*. En este periódico,

53 Aunque el 18 de agosto de 1878 mencionaba *El Imparcial* a Fernández Bremón como «el discreto director de *La Ilustración Española y Americana*», no he encontrado ningún dato fehaciente que confirme tal aseveración. En vida de nuestro autor los directores del semanario fueron Abelardo de Carlos (1869-1881), su hijo Abelardo José de Carlos y Hierro (1881-1892) y el cuñado de este, Alejandro Moreno y Gil de Borja (1892-1914). Véase Márquez (2005).

nacido del descontento de los redactores republicanos de *El Imparcial* –entre ellos Isidoro Fernández Flórez o Mariano Araús– con la actitud sumisa de su director, Eduardo Gasset y Artime, ante la política canovista,⁵⁴ colaboró Fernández Bremón desde septiembre de 1879 –poco después, por tanto, de su fundación, en mayo de ese mismo año– hasta diciembre de 1909; aquí apareció, de hecho, el último de sus cuentos, el delicioso relato «Besos y bofetones». Su firma fue una de las más constantes en los suplementos literarios del periódico, *Los Lunes de El Liberal* y *Entre páginas*, así como en «Entre paréntesis» y «Cuentos propios», sección esta última que desempeñó un importante papel en la divulgación de la narrativa breve de la época y donde colaboraron, entre otros, Miguel de los Santos Álvarez, Clarín, Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés o Jacinto Octavio Picón. Al margen de los muchos artículos, reseñas, semblanzas biográficas y romances que publicó Fernández Bremón en *El Liberal*, destacan sobre todo las decenas de cuentos y fabulillas que encontraron en las páginas de este periódico un lugar de excepción. Y aunque su presencia en *El Liberal* fuera ciertamente intermitente –contrasta, por ejemplo, la intensa colaboración de los años ochenta con la más irregular de los noventa–, su nombre ha quedado indisolublemente ligado a este periódico madrileño. No en vano, Clarín atribuyó a las malas artes del «ex amigo» su salida en 1892 de *El Liberal*, periódico donde, afirmaba, «Bremón tiene vara alta» (Alas 1895).⁵⁵

Causa cierta extrañeza que Fernández Bremón abandonara su colaboración con *El Imparcial*, un periódico prestigioso y cuya orientación ideológica a las alturas de 1879 le debía resultar más o menos afín, por otro del que necesariamente tenía que disentir en aspectos políticos y sociales. Por ejemplo, las bodas y festejos reales, los eventos y noticias de alta sociedad que eran descritos con abrumadora complacencia desde la *Crónica general* y *La Ilustración Española y Americana*,⁵⁶ merecían

54 Véase Gómez Aparicio (1971: 409-410) y Alonso (2006: XL-XLIV).

55 Sobre estos extremos, véase Martín (2010d).

56 «Se atiende a cuestiones que hoy nos parecen baladíes (árboles genealógicos de los contrayentes regios, fotografías de las joyas de la princesa y regalos de compromiso por parte del rey, etc.) y se soslayan temas conflictivos.

un trato bien distinto en *El Liberal*, donde «se observa mayor implicación ideológica ante la desigualdad al mostrar los contrastes entre la opulencia y la miseria, instrumentalizando con frecuencia crónicas y reseñas de actos de alta sociedad» (Alonso 2006: xli). Es probable que en la decisión de Fernández Bremón tuviera no poco peso su amistad con Fernanflor, quien, tras abandonar la dirección del suplemento literario que él mismo había ideado, *Los Lunes de El Imparcial*, se consagró al nuevo periódico en cuerpo y alma.⁵⁷ Por otra parte, la duradera relación con *El Liberal* muestra que nuestro autor, aunque conservador a ultranza por tradición y convicción, no estaba dispuesto a dejar de participar en un proyecto que tenía que resultarle rentable y atractivo. Y aunque la entrada en el recién nacido periódico supuso la interrupción de sus colaboraciones con *El Imparcial*,⁵⁸ José Ortega Munilla, responsable de *Los Lunes* tras la salida de Fernanflor, nunca escatimó elogios hacia su labor.⁵⁹

Entre mediados de los años setenta y principios de los ochenta Fernández Bremón intervino, asimismo, en algunas polémicas que sin duda contribuyeron a incrementar su popu-

Para un lector actual de esta sola revista España era en estos años, una balsa de aceite, excepción hecha de los problemas derivados de su herencia imperial: la cuestión de Marruecos y la guerra con los Estados Unidos» (Celma 1991: 18).

57 Fernanflor, «soltero y sin compromisos testamentarios, había de dedicar trabajo, y fortuna, a sostener el nuevo periódico, que fue la razón de su vida» (Alonso 2006: xl),

58 Tras la fundación de *El Liberal* solo publicó en *El Imparcial* el relato «La cruz de caña» (marzo de 1894). Antes había publicado el poema «El Bien y el Mal» (9 de mayo de 1868), así como otros siete textos, entre cuentos y artículos, en verano de 1874, diciembre de 1878 y febrero de 1879.

59 En sus agridulces comentarios sobre el drama de Fernández Bremón *Lo que no ve la justicia* (1881) afirmaba Ortega Munilla: «Respecto al drama de Fernández Bremón *Lo que no ve la justicia*, la opinión está conforme en que, siendo una obra de mérito, pertenece a un género enfermizo. / Bremón, a pesar de que el rasgo característico de su rostro literario es la originalidad, se deja influir por el ejemplo / [...] Como Fernández Bremón tiene mucho talento, y es un maestro del estilo, lo único malo que hay en su drama es el género a que pertenece» (Ortega Munilla 1881). Y el 4 agosto de 1879, poco antes de que *El Liberal* publicara el primer artículo firmado por Fernández Bremón, se refería a él como «discreto» e «ingenioso», calificativo este último que volvería a emplear el 3 de noviembre con motivo de la publicación del *Almanaque de la Ilustración para 1880* (Ortega Munilla 1884: 29 y 60).

laridad y a reafirmar su lugar en el panorama periodístico de la época. Así, a finales de 1875 Ramón de Campoamor le dirigía «La originalidad y el plagio», una carta abierta donde el poeta se defendía de las acusaciones de plagio vertidas por Joaquín Vázquez y Muñoz en *El Globo*, y donde agradecía a Fernández Bremón «la inusitada generosidad con que ha salido usted a mi defensa» (Campoamor 1875: 242-247).⁶⁰ Otro debate digno de mención fue el que mantuvo con Palacio Valdés a propósito de las ejecuciones públicas. El asturiano dedicó a Fernández Bremón «El sueño de un reo de muerte», publicado en el suplemento cultural de *La Época* el 23 de febrero de 1880 y luego recogido en *Aguas fuertes* (1884), si bien ya sin la dedicatoria. El original iba precedido de la siguiente nota:

La Época fue el primer periódico que expuso la conveniencia de que la ejecución de pena capital no fuera pública; y he aquí ahora que el señor marqués de San Carlos acaba de presentar al Senado una proposición pidiendo lo mismo. Entre los periódicos a quienes no pareció bien nuestra idea se distinguió *La Ilustración Española y Americana*, que por boca de su ingenioso cronista, el señor don José Fernández Bremón, se opuso a que las ejecuciones se verificaran en el patio de la cárcel, por creer que, relegado acto tan solemne a la oscuridad de un patio, podría asemejarse más a un acto de venganza que a un acto de justicia. A este simpático impugnador nuestro está dedicado el curioso artículo siguiente.

En este cuento, así como en «El hombre de los patíbulos», también reproducido en *Aguas fuertes*, Palacio Valdés dirige sus críticas no tanto a las ejecuciones públicas como a la cruel actitud del pueblo, asistente fiel y entusiasta al bárbaro espectáculo. Así contestaba Fernández Bremón a Palacio Valdés el 29 de febrero de 1880:

«El sueño de un condenado a muerte» es un artículo que publica *La Época* y nos dedica su autor, don Armando Palacio Valdés, con intención, a lo que parece, de oponer a los argumentos que recomiendan, a nuestro juicio, la ejecución pública de las sentencias, impresiones de puro sentimiento a favor de las ejecuciones aisladas. Agradecemos la dedicatoria de aquel trabajo interesante, con el cual el señor Palacio Valdés nos conmueve y no logra convencernos: la ejecución que presenta como ejemplo es la

⁶⁰ El artículo en el que Fernández Bremón elogia la figura de Campoamor y censura la acusación de plagio es «Carta a una dama», *Gl*, I, 240 (26 de noviembre de 1875). Sobre este episodio véase Cossío (1960: 310-312).

de un hombre honrado, a quien domina en aquellos instantes un pudor plausible; el pueblo que se aleja del cadalso para evitar ese espectáculo y dejar morir en paz al reo es un pueblo ideal. Pero ni el señor Palacio Valdés discute, ni nosotros queremos, ni en esta ocasión debemos, discutir. Expusimos con buena intención nuestras razones cuando se proponía al Senado ejecutar las sentencias dentro de las cárceles, y hemos coincidido con el propósito del Gobierno, que no ha creído oportuna la innovación, procediendo, según nuestro entender, con gran cordura. Por lo demás, nadie nos gana a deplorar la triste, la dolorosa necesidad del cadalso, cuya supresión no vemos tan próxima como algunos se imaginan, teniendo en cuenta que la estadística del crimen, que creíamos compañero inseparable de la ignorancia, demuestra serlo también de la cultura.⁶¹

A diferencia de Palacio Valdés, Fernández Bremón consideraba que un pueblo que mantiene la pena de muerte debe sufrir su horroroso espectáculo.⁶² En la discusión no tardaría en intervenir, aunque indirectamente, Leopoldo Alas, quien el 13 de marzo de 1880 calificaba al cronista de «Enrique el de las Mercedes para los literatos, Pedro el Cruel para los criminales. Esto es, para los criminales de delitos comunes», comparando su benevolencia hacia los escritores de segunda y tercera fila con su dureza hacia los delincuentes. Concluía Clarín: «El día en que el amigo Bremón sea más caritativo con los delincuentes ordinarios y más justiciero con los criminales de lesa literatura, será un hombre completo» (Alas 1880a).

Estas palabras son tan solo una pequeña muestra de los copiosos comentarios, en su mayoría (aunque con alguna notable excepción) despectivos cuando no incendiarios, que el autor de *La Regenta* le dedicó al «ex amigo» desde 1879 hasta su muerte, acaecida en 1901. Si bien es cierto que en general Fernández Bremón evitó polemizar con Clarín, no lo es menos que cuando

61 Cg, IEA, XXIV, 8 (29 de febrero de 1880).

62 Este parecer lo mantendría, de hecho, a lo largo de los años. En 1897 escribirá sobre *La pena capital*, del doctor Ángel Pulido, colaborador habitual de *El Liberal* cuya obra estaba destinada a combatir la publicidad de las ejecuciones capitales por crearla antihigiénica: «Como el tema es difícil, y más de una vez nos hemos expresado en contra de esta teoría por creer que el pueblo que mantiene la pena de muerte debe sufrir el espectáculo con todos sus horrores, sufrir algo, darle importancia e interrumpir sus diversiones, no nos extenderemos en este asunto interesante, remitiendo a los lectores al libro del reputado publicista» (Cg, IEA, XLI, 26, 15 de julio de 1897).

tuvo ocasión sucumbió a la tentación de hacer leña del árbol caído, como demuestra la durísima Crónica general en la que se hacía eco del fracaso de Alas en el Ateneo de Madrid a principios de 1886.⁶³ De la tortuosa relación de ambos, asunto del que me he ocupado extensamente en otro lugar (Martín 2009c),⁶⁴ basta con señalar aquí que tuvo como jalones fundamentales la reseña que el primero dedicó a *Lo que no ve la justicia*, la ya mencionada salida de Clarín de *El Liberal* en 1892 y, sobre todo, la grito que ensordeció la representación de *Teresa* en el madrileño teatro Español la noche del 20 de marzo de 1895, un boicoteo del que Alas siempre consideró responsable a Fernández Bremón pese a que este negó su participación en el acto. Las claves de la discordia radican en una concepción radicalmente distinta de la crítica literaria y en un fuerte desacuerdo de orden ideológico, político y social. Es justo señalar, no obstante, que Clarín casi siempre alabó la prosa de Fernández Bremón, que reputaba muy superior a la de los segundones que este defendía, y que le dedicó más de una alabanza a sus cuentos y fábulas (no así a su labor como poeta y autor dramático).

Los círculos sociales que por aquellas fechas frecuentaba nuestro autor difícilmente hubieran sido, por otra parte, del agrado de Clarín. Desde mediados de los años setenta el cronista participó con asiduidad en la tertulia de los barones de Cortes –Pascual Frígola, director de *La Gaceta de Madrid*, y María de la Peña, colaboradora de la muy conservadora revista *La Flor de Lis*–, donde se reunían la «buena sociedad» y un nutrido grupo de periodistas y poetas, entre ellos Pedro Antonio de Alarcón, Fernanflor, José de Castro y Serrano, Manuel Ossorio y Bernard, Eusebio Blasco, Juan José Herranz, Miguel de los Santos Álvarez, Alfredo Escobar o Luis Alfonso.⁶⁵ Mientras tan-

63 Cg, IEA, XXX, 8 (28 de febrero de 1886).

64 En este trabajo tengo en cuenta, asimismo, las indagaciones en la labor crítica y las polémicas literarias protagonizadas por Clarín debidas a Besser (1868), Lissorgues (2007), Martínez Cachero (1959, 2000, 2001, 2002a y 2002b), Romero Tobar (1975) o Utt (1988)

65 Véanse las Crónicas generales publicadas en IEA, XXII, 10 (15 de marzo de 1878); XX, 46 (15 de diciembre de 1876); XXXVII, 9 (8 de marzo de 1893); y XLVIII (8 de julio de 1904). Pueden consultarse, además, «Los

to, proseguía el autor con su carrera teatral: el 29 de noviembre de 1876 estrena en el Novedades el panfletario drama *Dos hijos*, escrito para la actriz italiana Carolina Civili, y el 5 de noviembre de 1881, en el teatro de la Alhambra, el drama judicial *Lo que no ve la justicia*. El resto de su producción teatral, compuesta por *Pasión de viejo*, *La estrella roja* y *El espantajo*, llegaría a los escenarios más tarde, entre finales de los años ochenta y principios de los noventa.

Su labor en la prensa durante la Restauración no se agotaría, asimismo, en los compromisos con *La Ilustración Española y Americana* y *El Liberal*. Fernández Bremón publicó cuentos, artículos, poemas, sentencias, epigramas y chascarrillos en algunos de los periódicos y revistas más atractivos de la época: en el *Madrid Cómico* de Miguel Casañ y Sinesio Delgado, revista cuyo humor festivo y castizo se avenía a la perfección con el estilo de nuestro autor, colaboró esporádicamente entre 1880 y 1894 (también en su *Almanaque*); en las páginas de *La Diana* firmaba, poco después de que Clarín difundiera sus artículos sobre el naturalismo, el prescindible poema «El baño» (1882); y en *La Madre y el Niño*, la revista de higiene y educación del doctor Tolosa Latour, divulgó unas irreverentes «Máximas higiénicas» (1883). Al margen de su ocasional presencia en publicaciones que a veces se limitaban a reproducir textos aparecidos con anterioridad –*La Niñez* (1880), *La Ilustración* (1884), *La Revista Moderna* (1886, 1898-1899), *La Risa* (1888), *La Gran Vía* (1893), *Barcelona Cómica* (1894, 1895), *El Día* (1895 y 1896), *Nuevo Mundo* (1896 y 1898), *La Semana Ilustrada* (1909)–, Fernández Bremón fue colaborador habitual de la ecléctica *Blanco y Negro*, donde publicó entre 1891 y 1895 más de una decena de cuentos y gaceticillas,⁶⁶ *El Gato Negro* (1898) y *Gente Vieja* (1900-

salones», *La Flor de Lis*, I, 1, 22 de abril de 1875 y I, 3, 7 de mayo de 1875. Pura Fernández (1995: 18) menciona a Fernández Bremón entre los asistentes a la tertulia en 1875.

66 En *La guerra literaria (1898-1914)* Manuel Machado recuerda a Navarro Ledesma como impulsor de ese espíritu ecléctico que facilitó la asimilación del modernismo en *Blanco y Negro*: «Las firmas que han ilustrado el *Blanco y Negro* durante su dirección prueban el ten con ten, que fue su misión, en el paso de *aquello a esto* en literatura. Martínez Ruiz figura al lado de

1903). Fue, por añadidura, uno de los insignes retratados en la sección «Mi primera peseta» de *Pluma y lápiz* (1903).

Su presencia en *El Gato Negro* y *Gente Vieja* merece un comentario aparte. La participación en el semanario barcelonés, dirigido, como *Barcelona Cómica*, por Carlos Ossorio Gallardo, se tradujo en una serie de cuentos, epigramas y chascarrillos que resultaban francamente anacrónicos a las alturas de 1898. En un alarde de autocrítica y buen humor, el segundo tomo del semanario se cerraba con un suplemento que proporcionaba los resultados de una encuesta formulada varios números atrás: «He aquí una aproximación de resumen del plebiscito inaugurado por *El Gato Negro* en su número 16». A continuación aparecía el cuestionario con sus correspondientes votos. Entre las cuestiones planteadas se encuentra esta: «¿Cómo le gustaría que fuera [*El Gato Negro*]?», y entre las muchas opciones que se proporcionaba al lector se contaba la siguiente: «Sin Bremón». No obstante, entre las respuestas a otra de las cuestiones —«¿Cuál de sus colaboradores literarios le gusta más?»— también aparecía nuestro autor con 68 votos.

En cuanto a *Gente Vieja*, fundada por el incombustible Valero de Tornos en diciembre de 1900, esta publicación madrileña surgió como una clara respuesta a la *gente nueva* por parte de un nutrido grupo de autores ya talluditos entre los que se contaban Fernández Bremón y su tío Leopoldo. El 30 de octubre anunciaba la inminente aparición del periódico desde la Crónica general con una larga tirada de versos octosílabos tintada de un saludable sentido del humor.⁶⁷ Así, el nuevo periódico se caracteriza porque «el papel será de barbas, / le pregonarán las suegras». El autor se declara falsamente ofendido al saber que ha sido solicitada su colaboración: «Yo no me junto con viejos, / que las arrugas se pegan. / Valero Tornos los guía; el más moderno chochea, / el que menos es abuelo, / y no soy padre siguiera». *Gente Vieja* tiene, en fin, en Matusalén a su profeta y en el siglo xx su huesa, y su anagrama serán «dos tibias en

Bremón, Gómez Carrillo con Mellado, y yo junto a Ferrari o Grilo» (Machado 1913: 139).

⁶⁷ Cg, IEA, XLIV, 40 (30 de octubre de 1900).

forma de aspa / y encima su calavera». Según Clarín, la publicación no solo pretendía dar cierta visibilidad a sus ancianos colaboradores frente a los jóvenes escritores y, por añadidura, frente a los modernistas, sino también resucitar viejas camarillas antaño influyentes:

Da gusto leer las bromitas de la *gente vieja*; parece que estamos en familia. La verdad es que siempre he notado que en los pueblos pequeños se divierte más la gente que en las aburridas capitales de provincia, donde hay las más tediosas pretensiones y cierta *morgue* que parece el buen tono y es el hastío en forma ridícula.

Los literatos del tiempo de M. del Palacio, Bremón, etc. etc., con muchas excepciones, siempre fueron aficionados a *sindicarse*, a reunirse en tertulias familiares, a formar una *corte* tan bonachona y optimista como amiga de cuchipandas. Se trataban todos, se ponían mutuamente en los cuernos de Diana, y hacían saber al lector *pío* las gracias que se les ocurrían, casi siempre en verso, cuando estaban de francachela. [...]

Ahora... después de los años *mil...* o por lo menos 999, vuelven a las mismas inocentes mañas; se juntan, hablan entre sí y al público de sus cosas; y parece todo ello una Arcadia en un patio de vecindad (Alas 1900b).

En *Gente Vieja*, algo más que «una mera publicación retrospectiva, añorante y melancólica», y suerte de «antorcha de continuidad» que las viejas generaciones cedían a los jóvenes para unos (Gómez Aparicio 1974: 110-111), un «cementerio» decimonónico de glorias decrépitas para otros (Rubio Jiménez 2009: 346), publicó Fernández Bremón ocho cuentos entre 1900 y 1903. Lo que me parece más significativo es, no obstante, que su nombre figurara, junto al de otros *militantes de la vejez*, en el prospecto, su adhesión a un proyecto en el que probablemente hubiera «más autoafirmación, que negación de lo ajeno» (Celma 1991: 64).

A finales de siglo XIX y principios del XX nuestro autor, pese a cultivar una literatura que, en el marco de los presupuestos modernistas, solo podía considerarse francamente anticuada, es sobre todo un periodista consagrado al que acuden los jóvenes en busca de mentor, así como una autoridad con quien debe contarse en encuestas como la impulsada por *El Imparcial* en 1896 acerca del «teatro libre» (Martín 2008c). Asimismo, a despecho de que declarara que su quehacer en *La Ilustración Española y Americana* era ajeno a la crítica literaria

(una afirmación que, como veremos, no se corresponde con la realidad), Fernández Bremón seguiría recibiendo la demanda de escritores de muy diversa orientación estética. Además de la tribuna que suponía su Crónica general, tal vez en las demandas recibidas influyera la labor crítica emprendida tiempo atrás. Al margen de las abundantes referencias a la obra de escritores muy diversos (a ellas me referiré más adelante) dispersadas en sus artículos y crónicas, entre sus trabajos se cuentan los prólogos que puso a los *Cromos y acuarelas* (1878) de Manuel Reina –gracias a Fernández Bremón habría tenido acceso el joven poeta a «la flor y nata del mundo intelectual de la época» (Reina López 1985: 27)–, la *Batalla de flores* (1899) de Juan García Goyena, las *Flores al viento* (1904) de Eduardo Caballero de Puga, o *Unos cuantos pseudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos* (1904), de Maxiriarth, Hartzzenbusch hijo. En 1881 había participado con un texto sobre el *¡Don Tomás!* de Narciso Serra en el lujoso proyecto de Cánovas del Castillo *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, y en 1905 lo haría en el *Álbum cervantino aragonés de los trabajos artísticos con que se ha celebrado en Zaragoza y Pedrola el III Centenario de la edición príncipe del «Quijote»* con un estudio de la novela de Cervantes.

En sus últimos años de vida Fernández Bremón sumaría a su proverbial fama de ingenioso la de extravagante. Sin hijos habidos de su primer matrimonio, casado con Josefa Salamanca Livermore en primavera de 1889 (su segunda mujer le sobreviviría hasta octubre de 1918),⁶⁸ el periodista pasaba gran parte del tiempo en su casa de la calle Génova, número 17, donde, tumbado en la cama, comía, fumaba, escribía y recibía a las

68 Desgraciadamente son muy escasos los datos que en su biografía del marqués de Salamanca ofrece Hernández Girbal sobre doña Josefa, aunque sí menciona la boda con el «escritor José Fernández Bremón, muy popular entonces» (Hernández Girbal 1963: 277). Martínez Olmedilla (1929: 58) pone el acento en la delicada situación económica en que quedaron los hijos del marqués a su muerte, en 1882: «Sus hijos, don Fernando, padre del actual marqués, y doña María Josefa, esposa que fue del excelente literato don José Fernández Bremón, heredaron de su padre un nombre ilustre, pero una menguada bolsa».

visitas. En 1898 Ricardo J. Catarineu daba cuenta de la irremediable impuntualidad de nuestro escritor, así como de su hábito de pasar los días en el lecho:

Quando se verificaron en Madrid los primeros juicios por jurados, designó en uno de ellos la suerte a Bremón y Grilo, esos dos modelos de puntualidad.

De Bremón se refiere que hace algún tiempo se pasaba los días en la cama y allí leía y escribía. La pila de agua bendita le servía de tintero. Y tenía en su habitación tantos escritos, que un día se le perdió una tortilla entre los papeles.

Grilo no usa vida menos destartada, y es incapaz de acudir a cita alguna. (No hablo de citas con mujeres, que a esas supongo que no faltará.)

A ambos señores jurados hubo de buscárseles reiteradamente y llevarles en coche (Catarineu 1898).

Meses después, también desde las páginas de *La Ilustración Artística*, explica Larrubiera cómo, en efecto, le recibió don José en la cama, y cómo desde allí hiló con su «vocecita» numerosas y sabrosas anécdotas durante cinco horas. También se hace eco Larrubiera de las rarezas asociadas a este «patriarca de la literatura contemporánea»:

Me habían contado a propósito de Bremón algunas extravagancias que acreditaban a un delicioso humorista: hubo quien me juró que era hombre que se pasaba tres y cuatro meses sin ver la luz del sol, que comía el clásico puchero a las tres de la madrugada, que escribía sentado en la cama, que se reía hasta de su sombra, que no se le caía el puro de la boca y otras particularidades que pintaban a un ciudadano digno de estudio (Larrubiera 1898).

Parece que, en efecto, era Fernández Bremón hombre noctámbulo pues, según había revelado él mismo en 1891, «Escribimos siempre nuestra crónica en la madrugada de la fecha de cada número». ⁶⁹ La necrológica que a su muerte publicara *El Imparcial* abundaba también, por cierto, en esta peculiaridad: «Sentía Bremón verdadero horror al sol. Nocherniego impenitente, nunca se acostó antes de las cinco o las seis de la mañana, y en ocasiones, según confesión propia, había pasado cuatro y cinco semanas sin ver el astro rey». ⁷⁰

69 Cg, IEA, XXXV, 34 (15 de septiembre de 1891).

70 «José Fernández Bremón», *Imp*, XLVIII, 15407 (29 de enero de 1910).

A todos estos retratos, entrevistas y testimonios sobre su carácter y costumbres cabe añadir cuatro deliciosas curiosidades. Es el caso, en primer lugar, de la caricatura que aparecía el 15 noviembre de 1891 en la sección de *Blanco y Negro* «Los hombres del día. Nuestros prosistas», debida al habilidoso ilustrador Ángel Pons. En ella aparecía Fernández Bremón con sus sempiternas lentes y la acostumbrada barba (en todos los retratos gráficos que he documentado los lleva), sombrero de copa y bastón en la mano; a su alrededor figuran Pedro Madrazo, Juan Valera, Antonio Sánchez Pérez, Palacio Valdés, el padre Coloma, José de Castro y Serrano y Narcís Oller. Cuatro años después Luytabe (pseudónimo de Luis Tarrat y Bernis) le dedicaba «El hombre por dentro» en *Barcelona Cómica*, una sección cuya sustancia radicaba en el análisis grafológico de una carta escrita por un personaje popular. En su autógrafo, dirigido a Carlos Ossorio Gallardo, Fernández Bremón cuestionaba la validez de la grafología preguntándose: «¿estudia por los trazos de un escrito las cualidades íntimas del sujeto, o la situación de su ánimo en el momento de escribir?». Luytabe, tras defender su «ciencia» acudiendo a autoridades como Lombroso, partía de la hipótesis de que en el caso de Fernández Bremón la letra que tenía que estudiar —«una letrita liliputiense que los grafólogos encuentran en los verdaderos críticos»— no era «falsa», y describía a nuestro autor del siguiente modo: modesto, poco o nada apasionado, de inteligencia fría, práctica y despejada, perseverante, tendiente a cambiar de apreciaciones, reservado pero de una franqueza temible, y poco apegado a las cosas materiales aunque tampoco pródigo en exceso (Tarrat y Bernis 1895).

En tercer lugar hay que citar la crónica «Unos cuantos Pepes notables», publicada por *La Revista Moderna* el 20 de marzo de 1897, donde se ofrecía un retrato gráfico de diversos personajes así llamados (el motivo de semejante iniciativa no era otro que la celebración de San José), entre ellos Pereda, Echegaray, Jackson Veyán y los doctores Esquerdo y Letamendi. El de nuestro autor iba acompañado del siguiente lema: «Con

gran ingenio / da en sus revistas / la vuelta al mundo / cada ocho días».71 Ya para acabar, la barcelonesa *Pluma y Lápiz* le invitó en 1903 a participar en la sección «La primera peseta». Tan interesante como el autógrafo, donde el autor desgranaba algunos recuerdos de infancia con la excusa de explicar en qué gastó la primera moneda que cayó en sus manos, es el texto que lo acompaña y que reproduzco parcialmente:

El decano de los cronistas, el veterano escritor que tantas veces nos ha regocijado con su ingenio fino y chispeante tanto en el teatro como en el periódico político y la revista ilustrada; quien viene demostrando desde hace una porción de años en *La Ilustración Española y Americana* que conserva una eterna juventud, literariamente hablando, el maestro Bremón es quien hoy honra esta sección de PLUMA Y LÁPIZ [...]

Fernández Bremón –a quien únicamente ha discutido Clarín– es, además de un gran escritor, un hombre que ha tenido el talento de evolucionar conforme los gustos de los lectores han ido cambiando y de ahí que hoy entre la juventud goce de tanto prestigio como autoridad y del fraternal cariño del camarada unido a los respetos naturales a quien tantos merece.

Fernández Bremón ha tenido fama además de ser el hombre más distraído de Europa, contándose de él a este propósito multitud de anécdotas que unas pueden no ser verdad y otras no haber ocurrido. Pero la gente dio en decirlo... ¡y vaya usted a deshacer de un golpe la leyenda que el pueblo forma sobre una persona! A lo sumo concedemos que así fuera en los tiempos de vida bohemia que, como la mayoría de los literatos que hoy son unos señores graves, corrió el íntimo amigo de don Miguel de los Santos Álvarez y de Fernanflor; hoy es un *burgués* de la literatura que no comete más excesos que el de ver amanecer jugando al tresillo y que contesta a vuelta de correo las peticiones que le hace PLUMA Y LÁPIZ, por lo cual tendríale que estar agradecido forzosamente, si por anticipado no lo estuviera ya de buenísima gana.72

En sus últimos años Fernández Bremón limitó su quehacer periodístico a la colaboración con *La Ilustración Española y Americana*, con la salvedad de un puñado de cuentos entregados a *El Liberal*, entre ellos el ya citado «Besos y bofetones», publicado el 3 de diciembre de 1909. Apenas dos meses después, el 27 de enero de 1910, moría a los setenta años de edad en su casa de la calle Génova a consecuencia, según certifica

71 «Unos cuantos Pepes notables», *La Revista Moderna*, I, 3 (20 de marzo de 1897).

72 O.G., «La primera peseta», *Pluma y Lápiz*, 129 (1903), p. 8.

la partida de defunción, de una hemorragia cerebral. Algunos de los periódicos en los que había colaborado, como *El Globo*, *El Imparcial* o *El Liberal*, se apresuraron a expresar sus condolencias para con la viuda y en imprimir la pertinente necrológica.⁷³ Los tres obituarios coincidían en subrayar su filiación conservadora y, sobre todo, su valiosa labor periodística desde los ya remotos tiempos de *La España*. *El Liberal* fue la publicación que, lógicamente, mayor atención concedió a su producción cuentística:

Pero donde consiguió sus triunfos más duraderos y legítimos fue en el cuento y la crónica. Su fantasía exuberante y su poderosa inventiva no han sido superadas por ningún cuentista extranjero. En sus narraciones fantásticas hay la ingenuidad de los Grimm, la elegancia y profundidad de Andersen y el poder sugestivo de Hoffmann. Con quien no tuvo parentesco literario fue con Poe, pues su alma era demasiado infantil para sentir el espasmo de la aberración. En cambio, la ternura de la elocución y la fina elegancia del léxico le hacían descendiente legítimo de nuestros clásicos.

Algunas de sus narraciones serán conservadas como joyas de nuestra literatura. Recopiladas las más selectas formarían un libro de incalculable valor.

Cábenos el honor de haber publicado meses ha el último de sus cuentos, que es, sin duda, uno de los mejores.

De estas palabras se hizo eco, asimismo, *La Ilustración Española y Americana*, que publicaría la necrológica más extensa y rica en detalles, aunque también en imprecisiones, sobre su biografía.⁷⁴ De los datos proporcionados cabe subrayar los relativos a la labor teatral de Fernández Bremón y a las obras inéditas que acostumbraba a leer a los compañeros de la redacción: *La niña de oro*, «sainete lírico, en un acto, que evoca memorias magistrales de joyas clásicas», *La mata de pelo*, «una zarzuela fantástica, de originalidad prodigiosa», y *El inglés y el médico*, «comedia en un acto, versificada con primor, fluidez y gracia». Como no podía ser de otra manera, *La Ilustración Española y Americana* se dolía de la pérdida del autor que había firmado la Crónica general en los últimos treinta y cuatro años,

⁷³ Véase *Gl*, XXXVI, 11968 (28 de enero de 1910); *Lib*, XXXII, 11047 (28 de enero de 1910); e *Imp*, XLVIII, 15407 (29 de enero de 1910).

⁷⁴ «José Fernández Bremón», *IEA*, LIV, 4, 30 de enero de 1910.

y encarecía, entre otras muchas virtudes, su profesionalidad: «horas antes de entrar en la agonía, próximo a morir, luchando con algo que no se acertaba a explicar, se abrazaba al cumplimiento de su deber y escribía su última crónica, esta crónica que aparece hoy, cuando su autor ha desaparecido del mundo, esta crónica que ya no podrá ser leída por el que la trazó...». La última crónica de Fernández Bremón apareció, en efecto, en el mismo número que anunciaba su deceso, y el 8 de febrero de 1910 se hacía cargo de la sección Carlos Luis de Cuenca, quien empezaba el texto con un recuerdo a su predecesor.

Hoy José Fernández Bremón descansa en el patio quinto del Cementerio de la Sacramental de San Isidro, el mismo donde yacen Serafin Estébanez Calderón, José de Salamanca, Eduardo Gasset y Artime o José Ortega Munilla. Allí comparte sepulcro con María Luisa de Mendoza, Josefa Salamanca Livermore y Luis Salamanca Hurtado de Zaldívar, tercer marqués de Salamanca y conde de los Llanos. La fecha de la muerte que consta en la lápida, 17 de enero de 1910, es errónea: probablemente, al cincelar una nueva lápida con motivo del entierro del tercer marqués de Salamanca, celebrado en octubre de 1954, alguien confundiera la fecha. Tal vez el mejor modo de concluir esta semblanza sea acudiendo a las palabras que escribió nuestro autor a la muerte de su primera esposa, enterrada en el mismo camposanto en el que hoy reposa él:

¡Cuántas veces hemos descrito, llenos de alegría, la fiesta de San Isidro en la pradera! ¡Con qué placer oíamos en nuestra niñez repicar las campanas de la ermita! ¡Qué insensiblemente, de año en año y de romería en romería, hemos llegado a sentir lo que hoy sentíamos!

Rara vez, y como por un presentimiento, al hablar de la fiesta dejábamos de fijarnos en aquel triste lugar que rodea la ermita del santo.

Perdónenos el lector si este año no nos fijamos en los vivos que bailan, se divierten y vocean, sino en los muertos que descansan.

Delante de la ermita, lo que bulle y pasa y se divierte. Detrás de la ermita, lo silencioso o inmóvil, lo definitivo.

¡Pradera de San Isidro! Ya no eres pradera para mí, sino camposanto. Eres la sacramental de San Isidro.⁷⁵

75 Cg, IEA, XXVI, 18 (15 de mayo de 1882).

Un hombre de su tiempo: el crítico, el poeta y el dramaturgo

José Fernández Bremón y «el demonio de la Crítica»

—¿Y qué demonio es ese que me ha vuelto descomedido, soberbio y pedante?

—Es el demonio de la Crítica: ya pasó. Ha salido a caza de gazapos y lleva la escopeta cargada de insolencias, groserías y sandeces.

—No creía que la crítica fuese un demonio.

—No lo es: pero hay el demonio de la Crítica, que se distingue de aquella fácilmente en su naturaleza ruin.

Tal y como dejan entrever estas líneas escritas en 1885,⁷⁶ la relación de José Fernández Bremón con la crítica literaria constituye una historia plagada de encuentros y desencuentros. Y es que, pese a que el autor la ejercitó a lo largo de su carrera periodística desde frentes muy diversos, no por ello dejó de mostrar ciertas reservas ante su cultivo e incluso ante el sentido mismo de su existencia. En esta actitud tuvo una influencia decisiva el rechazo de los encorsetamientos estéticos y de las escuelas o tendencias literarias,⁷⁷ así como la certidumbre de

⁷⁶ «Dioses, genios, duendes, demonios y fantasmas modernos (conclusión)», *Lib*, VII, 2400 (29 de diciembre de 1885).

⁷⁷ En el prólogo a las *Flores al viento* (1904), de Caballero de Puga, «No soy romántico, ni clásico, ni modernista, ni boreal, ni pertenezco a escuela alguna. Comprendo que en la evolución de los tiempos turnen en el gobierno literario todas las escuelas; pero me parecerá el período de mayor ilustración aquel en que no domine escuela alguna y tengan libertad de cultivo todos los

que el aluvión de novedades editoriales hacía imposible la imparcialidad deseable en todo crítico. Fernández Bremón creía, por el contrario, que separar el grano de la paja era una labor que correspondía tanto a los eruditos e historiadores de la literatura como a la criba impuesta por el paso del tiempo:

Esta depuración la harán el tiempo y los estudiosos en cada ramo de las ciencias y de las artes, y lo único que pueden manifestar los que de la crítica se ocupan es una opinión particular, más o menos sincera, según las condiciones personales del que juzga, pero siempre deficiente, porque el mérito de los libros necesita someterse a muchos jueces y de diversas épocas para que tenga el fallo alguna fuerza.⁷⁸

De hecho, a su juicio solo había una «verdadera y provechosa» crítica, la que se hace a imitación de Cervantes y Moratín, esto es, produciendo, «al criticar, una obra maestra que enriquezca las letras de un país; un *Quijote* que destierre los libros de caballería, una *Comedia nueva* o *El café* que ponga en ridículo a los Comellas».⁷⁹ Si bien nuestro autor nunca daría (ni seguramente lo pretendiera) a la imprenta una obra de estas características, al menos sí ensayó este género en «En el limbo»,⁸⁰ un cuento donde expone muchas de sus fobias y filias literarias y que bien puede servirnos de introducción a estas páginas. El relato, dividido en diez breves capítulos, se abre con la muerte súbita del narrador, quien, no obstante, continúa vivo desde «la conciencia de estar muerto».⁸¹ Va a parar al limbo y recalca en el país de la poesía, donde tropieza con Manuel Fernández y González. El folletinista, que afirma haber puesto el limbo «de

géneros. Cuando eso sucede no se agosta ningún talento, porque todos tienen facilidad de producción; en cambio la tiranía de los sistemas esteriliza las facultades de los que no se adaptan a ese medio ambiente».

⁷⁸ Cg, IEA, XXXIX (22 de junio de 1895).

⁷⁹ Cg, IEA, XXXVI, 6 (15 de febrero de 1892).

⁸⁰ «En el limbo», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1894*, XXI (1893), pp. 84-88.

⁸¹ En la literatura española del XIX abundan los personajes que, tras fallecer, permanecen en una suerte de limbo entre la vida y la muerte, accediendo de este modo a un tipo de conocimiento que antes les estaba vedado. Los ejemplos son variopintos y comprenden obras de autores tan disímiles como Espronceda, Zorrilla, Núñez de Arce, Pedro Escamilla, Torcuato Tárrego o Clarín. Véase Martín (2007).

moda», está recluido allí por «haber dejado explotar mi gran fantasía a los que traficaron con ella, no escribiendo para mi fama, sino para su negocio. Pero mi fama es inmortal». De hecho, mantiene una estrecha amistad con Cervantes, a quien incluso se ha atrevido a sugerir que el *Quijote* sería mucho mejor si lo hubiera escrito él. Aparecen a continuación «los críticos naturalistas», que tienen prohibido el paso por no ser poetas y que se duelen de que Moratín hijo, quien también fue «realista», sí haya podido instalarse en el limbo. Según el ángel que guarda la puerta, esto se debe a que Moratín ganó «un lugar honroso y preferente» entre los poetas por «la forma artística de sus obras y su hermoso lenguaje», y ello pese a las protestas de Luciano Comella («tipo y compendio de todos los mamarrachistas de aquel tiempo»). Finalmente los críticos naturalistas consiguen franquear la puerta gracias a «un jovial anciano, de corta estatura, bigote blanco y larga perilla» que resulta ser Zorrilla: «Donde están Moratín y Comella, Bécquer y yo, puede entrar todo el mundo». ⁸² Sin embargo, Fernández y González le reprocha a Zorrilla tanta generosidad, ya que a su juicio el autor de *Don Juan* y él mismo son los únicos «dos poetas de verdad» de España. Muestra disconformidad con estas palabras un anciano, «entre risueño y melancólico, de traje correcto, barba entrecana y aire muy simpático», que menciona a Espronceda; se trata de Miguel de los Santos Álvarez, «poeta holgazán», «amigo de todos», quien también reivindica los nombres del duque de Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch y Adelardo López de Ayala (el silencio de Fernández Bremón sobre Larra no deja de ser llamativo). El cuento concluye con la equiparación de los poetas y los niños; al cabo, afirma Zorrilla, si están en el limbo es «porque hemos vivido en mundos ideales, soñando y evocando fantasmas y quimeras; porque hemos pasado la vida entretenidos con el juguete de la poesía, y somos irresponsables como unos niños». De ahí, en fin, que a la hora de comer (papilla, por cierto) todos saquen los baberos.

⁸² Fernández Bremón matiza la sentencia con una nota al pie donde indica que «Entre los errores del genio, merece consignarse que oí a Zorrilla negar que Bécquer fuera poeta».

«En el limbo» data de 1893, pero la iniciación de Fernández Bremón en la crítica había tenido lugar mucho antes en la revista teatral de *La España*, algo que, según explicaba él mismo en 1881 recordando *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, obedeció a una serie de circunstancias ajenas a su voluntad:

Yo había caído en un periódico de gran autoridad en otro tiempo, pero entonces moribundo. El personal era escaso y una noche, en aquella penuria de gente, me habían encomendado la revista de teatro; protesté, pero en vano: los otros redactores se acostaban a las once y uno de ellos no había ido al teatro desde los tiempos de *La pata de cabra*.

Hecho crítico a la fuerza encontré que era la tarea más fácil del mundo: no había necesidad de buscar asunto, porque el autor lo proporcionaba; y hecha una crítica, nadie se puede imaginar la facilidad que se adquiere para apreciar con una rápida ojeada las bellezas y defectos de una obra. No sé qué otro jovencillo había dado por entonces consejos a Bretón de los Herreros; yo me contenté con darle una paliza.⁸³

Efectivamente, entre el 25 de septiembre de 1866 y el 9 de septiembre de 1868 Fernández Bremón se hacía cargo de la revista teatral de *La España* con el característico desparpajo del principiante, un cometido que le permitió escribir sobre los estrenos más diversos, desde el citado *Un drama nuevo* hasta *Los sentidos corporales* de Bretón de los Herreros, pasando por dramas históricos, comedias de magia, zarzuelas, juguetes, apropósitos, pasillos o las funciones de los Bufos de Arderius. La labor del crítico incipiente deja ya entrever las que serán las líneas maestras de su concepción del teatro: la afeción a un eclecticismo que admite «todos los géneros conocidos, desde la tragedia clásica, hasta el sencillo monólogo», y el deseo de rendir tributo a los clásicos nacionales. «Nosotros, que poseemos el teatro más rico en producciones, más original, más notable en invención que acaso exista, justo es que paguemos esa deuda a los colosos que levantaron aquel soberbio monumento», escribía en 1866.⁸⁴ El eclecticismo y la reivindicación de los clási-

83 «Un drama nuevo», *Lib*, III, 619 (13 de marzo de 1881).

84 «Variedades», *Esp*, XIX, 6203 (2 octubre de 1866). Como señalaría unos cuantos años después: «Bueno es que conozcamos y estudiemos con provecho las literaturas extranjeras. Pero una literatura que tiene un teatro nacional como el nuestro, en el cual se han inspirado los creadores de otros

cos españoles aparecen matizadas, no obstante, por otro factor crucial: el «culto a la moral, a la belleza y a las conveniencias». ⁸⁵

Un caso ilustrativo del lugar que ocupan estos tres aspectos en su jerarquía de valores es la polémica que mantuvo a finales de 1866 con *La Reforma* a propósito de *El conjuro*, refundición de una pieza calderoniana debida a Adelardo López de Ayala, musicada por Arrieta y representada en los Bufos. Fernández Bremón reprueba esta adaptación «extemporánea» de *El dragoncillo*, «picante entremés» que «el príncipe de nuestro teatro» tuvo la «debilidad» de escribir, ⁸⁶ y, ante la réplica de *La Reforma*, arguye que el refundidor no le ha hecho ningún favor «a la memoria del ilustre dramático suponiéndole creador del género que se cultiva en el teatro de los Bufos, que no es por cierto el del señor Ayala, y resucitando un entremés sin importancia por su forma, inocente en sus recursos, poco moral en su fondo, que aplaude el público por respeto a sus autores». ⁸⁷ La censura de Fernández Bremón se condensa especialmente en el escaso decoro de la pieza (en ella se dan cita una mujer infiel, un sacristán que descuida sus obligaciones y un marido cornudo y apaleado), una *indecencia* que si fue «disculpable quizás en los tiempos en que se escribió [...], hoy, sin echárnoslas de moralistas, no quisiéramos ver reproducida en nuestra escena». Adelardo López de Ayala, prosigue, nunca hubiera podido inventarse una trama similar a la de *El dragoncillo*, ya que en tiempos de Calderón se escribía con más libertad, el padre de familia hacía las veces de censor y, por añadidura, los libros tenían menor difusión. «Ahora», sin embargo, «el teatro es una necesidad de que participan todas las clases; es el punto de reunión de las familias; es una tertulia en grande escala, y por consiguiente nada allí puede decirse que no esté admitido en sociedad». No se trata tanto, matiza, de lo que se dice, sino del lugar en que se dice: «No se necesita ser moralista para que-

teatros, ¿debe imitar y hacerse tributario de estos, o conservar su independencia y su carácter?» («Teatro moderno», *Lib*, V, 1397, 14 de mayo de 1883).

85 «Variedades», *Esp*, XIX, 6203 (2 octubre de 1866).

86 «Revista teatral», *Esp*, XIX, 6256 (4 diciembre de 1866).

87 «Folletín. Revista teatral», *Esp*, XIX, 6261 (15 diciembre de 1866).

rer que se respete el sitio adonde concurren nuestras madres, nuestras esposas, nuestras hermanas». Los autores, depositarios de la confianza del público, tienen la responsabilidad de salvaguardar las buenas costumbres, de ahí sus críticas al refundidor, «una autoridad en nuestro teatro» que «debe a todos buen ejemplo».

Si bien las ideas de Fernández Bremón sobre el teatro permanecerían casi inmutables a lo largo del tiempo –de ello da fe su contestación a la encuesta sobre el «teatro libre» promovida por *El Imparcial* en 1896 (Martín 2008c)–, su modo de ejercer la crítica y de entenderla sí cambiaría ostensiblemente. Ya hemos visto cómo en 1881 se hace cruces de la audacia juvenil que le empujó a enmendarle la plana a Bretón de los Herreros, de cuya obra *Los sentidos corporales* había censurado la afectación del diálogo, pese «a lo castizo del estilo».⁸⁸ En efecto, extraña la dureza con la que este crítico, el mismo al que Clarín despacharía como «un Himeto en punto a dulzura» (Alas 1879b), juzga los estrenos, recurriendo incluso a la descalificación fácil en detrimento de argumentos estéticos de los que, por otra parte, seguramente hubiera podido echar mano. Valga como ejemplo el inicio de su comentario a las comedias *La sombra de Torquemada*, de Ildefonso Antonio Bermejo, y *De París a Sariñena*, de José Aparici y Valparda: «Los crímenes literarios se multiplican de una manera prodigiosa. Los autores cuyas obras se han estrenado en las tres últimas noches parece que obedecían a una sola consigna, la de escribir comedias malas a competencia; todos han cumplido su deber, si era tal el objeto

88 «Folletín. Revista teatral», *Esp*, XX, 6303 (30 enero de 1867). En 1904 evocaría otra de sus *osadías* juveniles: «Debo confesar una culpa: por los años 66 al 68 hice revistas teatrales en *La España*, duras como las de todo principiante, y vagamente recuerdo no haber tratado muy bien al maestro [Manuel Fernández Caballero] en *Luz y sombra*, zarzuela delicadísima de Serra, y, sin embargo, algunas de sus tiernas melodías se me han impuesto a través de los años como un remordimiento» (Cg, *IEA*, XLVIII, 48, 30 de diciembre de 1904). El comentario sobre *Luz y sombra* había aparecido en «Folletín. Revista teatral», *Esp*, XX, 6529 (28 octubre de 1867). Puede verse también un recuerdo de esta obra en el estudio sobre *¡Don Tomás!* publicado en 1881.

que se proponían, y con dificultad puede decidirse cuál de ellos se ha llevado la palma». ⁸⁹

Incluso los empresarios teatrales sufrirían la implacabilidad del osado crítico: en esta misma reseña denuncia Fernández Bremón «la descarada farsa» de la que ha sido testigo en la representación de *La sombra de Torquemada*, comedia silbada por unos pocos y aplaudida por otros muchos gracias a los tejemanejes de los empresarios, quienes «han tenido la feliz ocurrencia de reclutar entre sus amigos una legión, o falange, o cuerpo de ejército, que tales nombres puede tener según es de numeroso, el cual toma posiciones en las diversas localidades, ocupa militarmente el teatro y evita al espectador los inconvenientes de dictar un fallo injusto».

Tras la Revolución de 1868, concluida ya la experiencia de *La España*, Fernández Bremón no volvería a ejercer la crítica teatral. Según recordaba en el citado artículo de 1881, «Trece años hace que desistí de hacer críticas teatrales, solo me he permitido desde entonces consignar los grandes triunfos». ⁹⁰ A lo largo de estos trece años ha presenciado el auge y decadencia del género bufo, el olvido de la comedia de costumbres, la resurrección del drama romántico y la irrupción de Echegaray en el panorama teatral, así como la desaparición de Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, Eguílaz o López de Ayala. Pero también, aunque no lo mencione, en este tiempo él mismo se ha convertido en autor, en un escritor de caprichos, comedias y dramas judiciales merecedor de la atención del público y de la prensa. No es difícil concluir, por tanto, que en su abandono de la crítica teatral y en la moderación de la que haría gala en lo sucesivo a la hora de comentar obras ajenas (teatrales o no) tuvo una especial relevancia no solo su falta de interés por la disciplina, ⁹¹ sino

89 «Folletín. Revista teatral», *Esp*, XX, 6303 (30 enero de 1867).

90 «Un drama nuevo», *Lib*, III, 619 (13 de marzo de 1881).

91 Escribía en «La medida de don Pedro Calderón» (*Lib*, III, 893, 12 de diciembre de 1881): «aunque el trabajo no me agrada, me veo y me deseo para no escribirlas [las críticas] más a menudo, según el empeño con que me animan para que me dedique a ello; las hago y digo lo que en aquel momento se me ocurre. Después, al escribir una comedia, o cualquier obrilla de arte, olvido esas leyes, y hago lo que se me ocurre».

sobre todo su condición de autor. Según reconocía en una Crónica general de 1893, «en diversas ocasiones hemos manifestado que no hacemos crítica literaria porque escribimos obras criticables, y que si excepcionalmente nos ocupamos de algún libro de literatura amena nos limitamos a una cita o anuncio, invadiendo acaso otra sección de este periódico».⁹²

Así, los artículos sobre teatro que escribe en los años ochenta para *Entre páginas* de *El Liberal* se ocupan primordialmente de autores clásicos y consagrados –Ruiz de Alarcón, Calderón, Moratín, García Gutiérrez, Zorrilla–,⁹³ de la evolución que supuso la ruptura histórica de las reglas por parte de autores como Shakespeare o Schiller,⁹⁴ de efemérides de diverso tipo,⁹⁵ de su actriz predilecta, la italiana Carolina Civili,⁹⁶ o de la autoría incógnita del drama *La cuestión*.⁹⁷ Y cuando escribe acerca de la salud del teatro español se muestra ciertamente optimista: la tan traída decadencia de la escena nacional no es más que «desorden fundado y natural, lógico e inevitable, por encima de la cual se distingue [...] una armonía superior, la de un estado social en que tienen expansión todos los gustos», «un ejemplo natural y conveniente de independencia, propio del carácter ecléctico y confuso de la época en que vive».⁹⁸

En el ámbito de la poesía Fernández Bremón adoptaría una actitud igualmente complaciente con sus coetáneos, con la salvedad de alguna que otra objeción de índole moral regis-

92 Cg, *IEA*, XXXVII, 25 (8 de julio de 1893).

93 «Moratín y la calesa», *Lib*, II, 284 (10 de marzo de 1880); «El estreno de anoche», *Lib*, II, 532 (15 de diciembre de 1880); «Don José Zorrilla (I)», *Lib*, III, 799 (11 de septiembre de 1881); «Inauguración del Teatro Español», *Lib*, III, 820 (2 de octubre de 1881); «Zorrilla. La recepción», *Lib*, VII, 2144 (1 de junio de 1885).

94 «Literatura dramática. Los actos modernos», *Lib*, IV (16 de enero de 1882).

95 «Aniversario de Ayala», *Lib*, III, 542 (5 de enero de 1881); «El panteón de Ayala», *Lib*, IV, 1086 (26 de junio de 1882); «Los restos de Romea», *Lib*, VIII, 2736 (2 de diciembre de 1886).

96 «Carolina Civili», *Lib*, VI, 1735 (14 de abril de 1884).

97 «*La cuestión*», *Lib*, VI, 1895 (22 de septiembre de 1884); «El autor de *La cuestión*», *Lib*, VI, 1902 (29 de septiembre de 1884).

98 «Arte teatral», *Lib*, IV, 1225 (13 de noviembre de 1882).

trada por Niemeyer (1992: 195-196, 231, 239). El cronista no escatimaré elogios a los versos de Campoamor, Núñez de Arce o Valera, pero tampoco a las lecturas poéticas de Manuel Cañete, Antonio Fernández Grilo o José Velarde.⁹⁹ Lo más relevante no es, sin embargo, la naturaleza de su crítica poética, puesto que, en puridad, rara vez aporta argumentos estéticos de peso para ensalzar la obra de estos y otros autores,¹⁰⁰ sino su benevolencia, la misma que llevaría a Clarín a tildarle de «sociedad protectora de... los poetas pregramaticales» (Alas 1880):

Yo no sé por qué ciertos corazones bondadosos, almas pías sin pizca de mala intención se dedican al género desabrido de la crítica literaria.

Cuando todo se ve o se quiere ver de color de rosa, no es posible dar en el clavo; y digo ahora esto porque el señor Bremón, a quien estimo, no usa de tributar incienso a cuantos caballeros particulares se encaraman en la cátedra del Ateneo. Cada vez que se publica un número de *La Ilustración [Española y Americana]*, me encuentro con algún genio de última novedad; el señor Bremón me lo presenta con todas las reglas de la cortesía, con tan buenos modos que cuesta gran trabajo no reconocer al genio de la semana los títulos que exhibe para la inmortalidad. El *nihil mirari* es letra muerta para el señor Bremón que lo admira todo. ¡Ni por casualidad ha de haber un poeta malo! Y la verdadera casualidad es que haya uno bueno (Alas 1879).

Como ya he mencionado, uno de los principales puntos de fricción entre ambos fue una concepción de la crítica radicalmente opuesta, y quién sabe si tal vez los dardos «higienistas» de Clarín empujaron a nuestro autor a justificar sus reticencias hacia esta actividad. En lo que desde luego le asistía la razón al autor de *La Regenta* es en que por más que Fernández Bremón negara hacer crítica literaria, con asiduidad incluía en su Crónica general comentarios palmariamente adscribibles a esta disciplina: «Por supuesto, siempre van por

99 Véase la Crónica general del 15 y del 30 mayo de 1879 (*IEA*, XXIII, 18 y 20).

100 Así, a propósito de la lectura de Campoamor en marzo de 1881 escribe: «Campoamor es el héroe literario de Madrid en estos días, desde que leyó en el Ateneo su pequeño poema “Los buenos y los sabios”, que debe ser bueno, no porque le aplaudan en el Ateneo, sino porque es de Campoamor» (Cg, *IEA*, XXV, 12, 30 de marzo de 1881). Estas palabras despertaron el enfado de Clarín (Alas 1881a).

delante, o detrás, fórmulas de protesta: él, Bremón, no es crítico, Dios le libre, ni aquella sección en que De Carlos le deja *vejeter* (hacerse viejo) puede dedicarse al examen de obras literarias... pero en fin, por una vez, por excepción... y así, cada pocos días» (Alas 1896a).

Esa ambivalencia está muy presente en «La novela», un texto aparecido a principios de 1882 en *Entre páginas* de *El Liberal* donde se dirige a Emilia Pardo Bazán, quien al parecer había expresado cierta curiosidad por conocer su opinión sobre *Un viaje de novios*.¹⁰¹ Sin embargo, «La novela» no es únicamente una reseña o un análisis de la obra en cuestión, sino sobre todo una reflexión del autor a propósito de sus propios gustos en materia novelesca. Tras leer la primera parte del artículo bien podría aventurarse que a Fernández Bremón no le entusiasmó *Un viaje de novios* y que para eludir juzgarla desfavorablemente buscó un subterfugio fácil: la morosa descripción de sus impresiones como lector:

creo tener mal gusto en eso de novelas, pues me han hecho pasar los ratos más felices de mi vida, entreteniéndome y cautivándome, casi todas las históricas de Alejandro Dumas padre, de que los sabios se burlan; las de Alfonso Karr, marcadas de gracia y sentimiento; algunas de Sue, salvando la intención y las digresiones; y ¡oh, escándalo, señora!, he pasado dos noches sin dormir, leyendo novelas como *El legajo número ciento trece* u otro interesante drama judicial.

A las novelas de Dumas, Karr,¹⁰² Sue y Gaboriau se le suman la picaresca *El diablo cojuelo*,¹⁰³ o «muchas de las de Fernández y González». Su predilecta es, no obstante, el *Quijote*, la primera que leyó y la que le inspiró, a sus trece años,

101 «La novela», *Lib*, IV, 913 (2 de enero de 1882).

102 Sobre Alphonse Karr y Fernández Bremón véase Martín (2010a).

103 Fernández Bremón se apropiaría de algunos de los recursos de la obra de Luis Vélez de Guevara en su novela *En el cuerpo de su amigo* (Martín 2009b), así como, por citar otro ejemplo, en una de sus revistas de Madrid para *La España* (XXI, 6620, 15 febrero de 1868): «Largas cosas había de contarte, lector amigo, pues no dudo que alguno pasará mi vista por mis pálidos renglones, si tuviese a mi lado el espíritu que guiaba a don Cleofás por los tejados de la corte, descubriéndome cuanto sucede el interior de las casas, en salones que no frecuento y en sitios retirados a donde no alcanza mi vista. Conténtate con que hable un poco de teatros, siquiera ligeramente».

la escritura de *Astolfo de Barcelona o el Caballero de la Luna*, libro «perdido en manuscrito felizmente». El entusiasmo de Fernández Bremón por la novela de Cervantes se cifra en la fusión de amenidad y «realidad literaria», en el perfecto encaje de reflexión y divertimento.¹⁰⁴ Y es que a su entender la primera condición del novelista debe ser «el don de la amenidad y el arte de excitar y mantener el interés»: quien lo posea «podrá diluir ciencias, doctrina, historia, literatura y cuanto sepa dentro de la acción, sin perjudicarla, antes sirviéndola de adorno, como hizo el profundísimo Edgar Poe y hoy hace, interesando a todos, Julio Verne».

Cuando por fin parece Fernández Bremón decidido a hincarle el diente a *Un viaje de novios*, empieza por excusarse: sus gustos, debe reconocerlo, no solo se asemejan en parte a los del vulgo, sino que por añadidura le aburren «las más celebradas novelas del día, en que se diluye una escasa acción entre descripciones que pasamos por alto los aficionados al movimiento y al drama». Por eso, como lector está incapacitado para juzgar *Un viaje de novios*, mientras que como escritor halla en esta obra muchas virtudes... y una tacha: «creo que hubiera ganado la estética suprimiendo un rasgo a lo Zola que hay en cierta página». En conclusión, siente una admiración intelectual hacia el naturalista, el químico y el pensador presente en casi todas las páginas del libro, pero falta, dice, el novelista. No es difícil percibir aquí, latente bajo la reivindicación de la novela popular y el rechazo expreso de los relatos descriptivos y analíticos, un repudio de la estética realista y naturalista que, según había señalado meses antes en otro artículo fundamental, «Realismo», amenazaba con aposentarse como un «nubarrón oscuro» sobre la Península.¹⁰⁵

En este jugoso texto había censurado las «soporíferas descripciones» que inserta Zola en sus novelas, el cultivo de un prosaísmo que mata la imaginación y, también, su nula novedad en el marco de la tradición española, un juicio este con

¹⁰⁴ Estas ideas aparecen ampliadas en su «Estudio del *Quijote*» (Fernández Bremón 1905).

¹⁰⁵ «Realismo», *Lib*, III, 653 (17 de abril de 1881).

el que Fernández Bremón se suma a larga lista de críticos y escritores que, por emplear las palabras de Romero Tobar, sostuvieron «la afirmación misonéista que reclama la originalidad nacional para la tradición del realismo artístico» (Romero Tobar 2006: 175).¹⁰⁶ Asegura nuestro autor que «el apóstol y propagador del realismo, es decir, de la fotografía literaria», tiene derecho si quiere a copiar del natural, pero no es legítimo, sin embargo, erigirse «en legislador del buen gusto dedicándose a medir a todos los escritores presentes y pasados no con auxilio del cálculo, sino con su vara de medir y según sus aficiones pedestres». He aquí el argumento recurrente con el que Fernández Bremón apuntalará sus críticas al naturalismo: la tiranía de la nueva escuela, el sectarismo de Zola y sus émulos. Lo utilizará, por ejemplo, en su necrológica de Alarcón:

¿Qué sucedió para que el escritor, con amargo desaliento, abandonase el libro, como se retiró en otro tiempo del teatro? Una moda literaria, atravesando el Pirineo, quiso implantar entre nosotros la estética del llamado realismo, y desterrar por viejo todo lo que no encarnase en sus preceptos. A ser una escuela o secta exclusivamente literaria, se hubiera arreglado declarando nula casi toda nuestra literatura nacional, y desterrados del Parnaso los que en adelante se atrevieran a fantasear. Pero no había tal cosa en el fondo, sino una conspiración de jóvenes impacientes que, en vez de sustituir a los antiguos de un modo natural, querían ocupar las vacantes aburriéndolos de su profesión con críticas y vejámenes. El escritor mimado de otros tiempos se vio discutido y tachado de falso y antiguo: él, que había rendido siempre culto a lo moderno. En sus tiempos de salud y de energía aquella guerra le hubiera dado aliento para luchar y producir, pero su organismo estaba herido [...]. A nuestro juicio, Alarcón ha muerto de tristeza.¹⁰⁷

106 Es justo reconocer, no obstante, que la certidumbre de que la originalidad –en el arte o en cualquier otra actividad humana– no existe y que incluso «El poeta más sublime solo repite las ideas que los ángeles murmuran a su oído», constituye un *leitmotiv* en las crónicas y artículos de Fernández Bremón. Véase, por ejemplo, «Carta a una dama», *Gl*, I, 240 (26 de noviembre de 1875); «Hipnotismo literario», *Lib*, IX, 2817 (22 de febrero de 1887); y «Demagogia poética», *Lib*, IX, 2845 (22 de marzo de 1887).

107 Cg, *IEA*, XXXV, 27 (22 de julio de 1891). Véase también el obituario que le dedicó al propio Zola, Cg, *IEA*, XLVI, 27 (8 de octubre de 1902). Asimismo, en su artículo «Poesía» (*Lib*, X, 3175, 11 de febrero de 1888) también abominaba contra «la moderna secta literaria que viene de Francia» y contra «la observación exacta y minuciosa» que se opone a «la fantasía y a la invención».

El pasaje resulta idóneo no solo para ilustrar la reiterada denuncia, por parte de Fernández Bremón, del destierro forzado que habrían sufrido la invención, la imaginación y la fantasía tras la entronización del programa naturalista,¹⁰⁸ sino también su concepto de *modernidad*. Me parece elocuente que Alarcón, en su juventud miembro de la generación que, en palabras de Montesinos, perpetuó el «aire canijo y envejecido» de un romanticismo agotado, el autor más sobresaliente de ese grupo que en lugar de «arramblar de una vez con lo mucho que había de falso en el romanticismo y buscar un nuevo camino» cultivó la parodización burlesca y la «nota “ingeniosa”» en detrimento del genio (Montesinos 1977: 43-45), y en su madurez un escritor abonado a las «anomalías literarias», por anacrónicas (Beser 2010b), sea para Fernández Bremón el paradigma del culto a lo moderno. Y es que según nuestro escritor la modernidad no estriba en el dictado de preceptivas rompedoras o en la obediencia a las escuelas supuestamente novedosas – si aquí, por cierto, abomina del naturalismo, más adelante se mostrará perplejo ante la eclosión del modernismo–,¹⁰⁹ sino en la libertad creadora.

Por ello el Fernández Bremón escritor estará más próximo al Alarcón de «El clavo», «La mujer alta» y «El amigo de la muerte», que al académico de nuevo cuño que en 1877 arremetía contra el arte por el arte. Con motivo del discurso del

108 Así personificaba al naturalismo en el citado «Dioses, genios, duendes, demonios y fantasmas modernos (conclusión)» de 1885: «Mira aquel hombre de aspecto concienzudo que mide con tanto escrúpulo una habitación, cuenta los muebles, escucha y apunta lo que hablan, saca fotografías de los personajes, y tiene a su lado un escribano que legaliza lo que apunta. Parece la personificación de la exactitud y la verdad [...] es un monomaniaco con algunas buenas cualidades, que pretende dictar un código al que se atenga la imaginación al discurrir; y desterrar de la poesía a los poetas y entregar el Parnaso a los memorialistas».

109 Véase su repulsa hacia la poesía cultivada por «los sectarios de la poesía impresionista-colorista-simbolista» (Cg, IEA, XXXIX, 32, 30 de agosto de 1895) o su incompreensión ante la literatura modernista expresada en un comentario a la *Literatura extranjera* de Gómez Carrillo, quien le había dedicado el capítulo «Los poetas jóvenes de Francia» (Cg, IEA, XXXIX, 22, 15 de junio de 1895).

guadijeño sobre la moral en el arte, señalaba Fernández Bremón que intentar establecer unas bases sólidas para el cultivo de las obras literarias es una tarea infructuosa, ya que «el arte se sale de las reglas, cuando estas juzgan tenerle aprisionado, y rompe sus cadenas [...] por efecto espontáneo de su naturaleza espiritual».¹¹⁰ Y, aunque sin la riqueza abrumadora de argumentos que emplearía poco después Manuel de la Revilla desde las páginas de la *Revista Contemporánea* para desacreditar las tesis de Alarcón, coincidía a grandes rasgos con el gran crítico al subrayar que «el arte, sin la excelente y utilísima compañía de la moral, tiene vida propia y es un empleo digno de las nobles facultades del espíritu», así como al distinguir entre lo bueno y lo bello: «triste es confesarlo, pero también puede haber belleza en lo inmoral». Frente a lo que pudiera parecer, no hay contradicción entre esta aseveración y la observancia del decoro en el teatro que prefería Fernández Bremón, entre otras cosas porque la representación del mal podía, en palabras de Manuel de la Revilla, servir de «contraste que dé mayor realce a lo bueno, ora porque en un mismo objeto acompañen al mal cualidades bellas [...], ora, en fin, porque la forma en que el artista lo represente sea verdaderamente bella» (Revilla 1877). No se trata tanto de aplaudir la representación artística de lo inmoral cuanto de defender la existencia, según nuestro autor, de un «mundo neutral lleno de encanto y poesía, en el cual vive con entera libertad». Supeditar el cultivo del arte a una finalidad moral, ignorar el placer que pueden proporcionar, según los ejemplos –más bien inofensivos– que cita el cronista, un paisaje de Haes,

¹¹⁰ Cg, *IEA*, XXI, 8 (28 de febrero de 1877). En este mismo sentido debe entenderse la conclusión del cuento «Rimas y lágrimas» (*Lib*, VII, 2355, 13 de noviembre de 1885), una reflexión sobre «la ley de los contrastes» que rige la relación del autor y su obra: «Sucede por eso con mucha frecuencia. / Que son gentes alegres o de vida sosegada y pacífica los autores que escriben obras terribles y sombrías. / Y suelen ser taciturnos y sufrir grandes amarguras privadas los que hace sonreír al público con sus chistes. / No busquéis, por lo tanto, la moral en la vida del moralista, porque os produciría muchos desencantos la ley de los contrastes, que hace al escritor imaginar y dar valor a aquello que no tiene. / Suponed detrás de cada frase de dolor una carcajada. / Y ved una lágrima a través de cada chiste».

los ecos de una sinfonía de Beethoven, un grabado de *Las hilanderas* o un jarrón árabe, es, al cabo, mutilar la libertad artística. Solo teniendo en cuenta esta reivindicación del goce estético puede comprenderse que Fernández Bremón, azote del naturalismo –y crítico feroz, por cierto, de las reivindicaciones de obreros y socialistas–,¹¹¹ calificara de «interesante y brutal» la novela de Zola *Germinal*, un «estudio» que «tiene, como todas las obras de aquel autor, mezcla de verdad y pesadilla...».¹¹² O que hiciera una «excepción» más en su crónica para reseñar muy elogiosamente *Cañas y barro*, «una mezcla muy bien concebida de naturalismo e idealismo».¹¹³

Aunque sería imposible dar cuenta aquí de las decenas y decenas de juicios literarios que diseminó Fernández Bremón en sus artículos y crónicas, el comentario de algunas obras y autores concretos merecen, ya sea porque aportan información sobre los gustos del crítico y escritor, ya porque constituyen un hallazgo por su parte, una especial atención. Así, hemos visto en páginas anteriores cómo entre sus preferencias no se contaban precisamente las novelas tendenciosas de Galdós, aunque sí admiraba los *Episodios Nacionales*. Resulta también significativo que guardara silencio a propósito de *La Regenta* –que tuvo que resultarle una injuria contra el clero y una parodia de la literatura afín a las buenas costumbres–, si bien en 1881 había juzgado de manera agrídulce el volumen *Solos de Clarín*.¹¹⁴ No

111 Véase por ejemplo Cg, *IEA*, XLV, 17 (8 de mayo de 1901).

112 Cg, *IEA*, XXXIII, 19 (22 de mayo de 1889).

113 A su parecer Vicente Blasco Ibáñez «es romántico, no de tumba y hachero, sino de sentimiento popular, y sabe pintar con verdad y poesía la naturaleza y las costumbres valencianas: hoy es una de las primeras figuras de la novela nacional». Cg, *IEA*, XLVII, 4 (30 de enero de 1903).

114 En su Crónica general (*IEA*, XXV, 26, 15 de julio de 1881) escribe Fernández Bremón sobre *Solos de Clarín*: «Su opinión de usted es interesante y merece ser oída, aunque con prevención, porque es usted la voz que aplica las leyes del pensamiento científico moderno a las obras literarias que se producen, y partiendo de la creencia en la posesión de la verdad, no transige usted con lo que a ella no se ajuste: como está usted en la época del entusiasmo, acomete usted con brío a lo que se le opone, y de ahí las polémicas personales y casi diarias que le hacen tirar a cada momento de su pluma, como tiraban de la espada de los caballeros de Calderón: raro es el día en que

hay que olvidar, al cabo, que este volumen incluía «El libre examen y nuestra literatura presente», texto fundamental donde el estado de la cultura y la literatura inmediatamente anteriores a la Revolución de 1868, ese mundo que tantas veces evocaría con nostalgia nuestro autor, es juzgado por Clarín con implacable dureza. Por añadidura, Clarín cifra en las *Novelas contemporáneas* de Galdós la gran esperanza del género en relación con el pensamiento libre, entre otras cosas por su ataque a las costumbres y las ideas forjadas al calor del fanatismo religioso.

Entre los aciertos de Fernández Bremón destaca el artículo que consagró a *El año triste*, la primera obra de Silverio Lanza, en *Entre páginas de El Liberal* el año 1883,¹¹⁵ sobre todo por la franqueza con la que juzga la escritura de un autor que le es absolutamente desconocido y cuyos relatos, al igual que los más divulgados de entre los que él mismo escribiera, se han ganado la fama de inclasificables. En «Silverio Lanza» explica cómo compró hace un par de noches, en la librería de Cuesta, un libro de «artículos» precedido de un curioso prólogo, firmado por J.B.A., donde se daba cuenta del fallecimiento de Silverio Lanza y se anunciaba la publicación de sus obras completas, «que excitó mi atención». Pese a que empezó a leerlo con desconfianza, no tardó en suscitar su interés:

no le encontramos a usted luchando a brazo partido con un poeta y tirándose *in folios* a la cabeza con un autor dramático. / Creemos que ha de modificar usted mucho los juicios que hace de algunos autores y sus obras; que ha de paladear bellezas donde hoy no las encuentra; que los *Solos de Clarín* serán rectificadas por usted; pero si en la aplicación de las teorías estéticas no debe seguirse a usted, aunque sí leerle con atención, pues hoy es usted, más que crítico, un polemista literario, que viene a imponer sus ideales, hay en la exposición de estos mucho que estudiar y aprender, y hay en su estilo humorístico verdadera gracia y frases llenas de ingenio, que se leen con deleite, aunque deseáramos que huyese de personalizar, porque el chiste es más delicado, culto, y más difícil además, cuando no necesita, para producirse, herir a las personas. / Que ese es el gran error de usted, señor Clarín, amén de sus errores religiosos y políticos, que le hace incurrir en injusticias, a pesar de su talento y su instrucción». Esta crítica no fue un obstáculo para que en 1885 Clarín le pidiera a su editor Fernando Fe que enviara un ejemplar de ...*Sermón perdido* a Fernández Bremón «de mi parte» (Blanquat y Botrel 1981: 16).

115 «Silverio Lanza», *Lib*, V, 1321 (26 de febrero de 1883).

Faltaba estilo, había a veces confusión, pero, entre graves defectos, me pareció encontrar cualidades de fantasía, verdad y sentimiento. No me agradaba a veces la intención de los escritos; supuse otras que el autor era un obrero, según la llaneza democrática de su lenguaje, pero sin colocarle en un lugar eminente por la sola lectura de aquel tomo, creí que era un poeta, y me extrañó que fuera desconocido quien poseía por lo menos el arte de interesar.

El cronista leyó algunos de esos «artículos» a «dos personas inteligentes» a quienes no les gustaron tanto, pero sigue pensando que hay en el libro «originalidad, calor y sentimiento». Tanto es así que, antes de reproducir uno de los relatos, «Las dos vírgenes», afirma que espera «con impaciencia» la publicación de los volúmenes anunciados: «¿Será la revelación de un escritor notable? ¿Será una broma literaria?». Como hoy es sabido no andaba nuestro autor desacertado, puesto que en *El año triste* había mucho de revelación –al cabo, Silverio Lanza gozaría de la atención de Azorín, Pío Baroja o Ramón Gómez de la Serna–, pero también de broma literaria.¹¹⁶

Si «Silverio Lanza» es a la vez reseña e historia de un hallazgo, en los textos que dedicó a Miguel de los Santos Álvarez no podía haber obviamente descubrimiento, conjetura ni prospección, sino calurosas muestras de estima y una voluntad expresa de rendir homenaje al amigo. Tanto en la compendiosa semblanza que publicara en 1888 como en la necrológica de 1892 se pone de manifiesto que el poeta, retirado desde hace décadas de la escritura pero siempre presto a «derrochar su ingenio en la conversación», constituye para Fernández Bremón mucho más que un amigo entrañable, algo más incluso que el autor de una obra tan breve como singular: Miguel de los Santos Álvarez es el viejo compañero de fatigas de Espronceda, el penúltimo superviviente –Zorrilla moriría poco después– de una generación, la romántica, cuya obra alimentó la imagina-

¹¹⁶ Domínguez Rodríguez (1989: 13) califica de «gran acogida literaria» la recepción de *El año triste*, pero lo cierto es que únicamente documenta su juicio con la reseña de Fernández Bremón y las páginas que en 1889 le dedicaría Luis París a Silverio Lanza en su libro *Gente nueva*. No he podido consultar la obra de Luis París.

ción de nuestro cronista en su juventud.¹¹⁷ Como reconocía en otro lugar a propósito de Espronceda,

Los que nacimos cuando él moría, y nutrimos el espíritu en la juventud con sus versos y los de Zorrilla, ambos representantes del verdadero romanticismo español, sentíamos en aquel tiempo más al primero que al segundo. ¿Sabe usted por qué? Espronceda traía a nuestro espíritu influencias exteriores de otras literaturas, de otros mundos, y Zorrilla, que se inspiraba en el pasado, parecía encerrarnos entre ruinas; hoy sabemos que esas ruinas son las grandezas de la patria, el corazón de lo que fuimos.¹¹⁸

Junto con las muchas alabanzas al *Quijote* y a los dramas de Calderón, las calurosas alusiones a los artífices del «verdadero romanticismo español» y el aplauso y connivencia con los que Clarín llamaría «poetas chirles» (Alas 1881a), aparecieron en la Crónica general las necrológicas de escritores como José Selgas y Enrique Gaspar (fallecidos ambos en 1882), Carlos Coello (1888), el propio Clarín (1901) o Eusebio Blasco y Nilo María Fabra (desaparecidos en 1903), obituarios sintomáticos de la relevancia que le concedía Fernández Bremón a estos escritores. Pero, por otra parte, también menudean las alusiones a dos de sus novelistas predilectos: el «colosal» Charles Dickens y el «gran trabajador» Julio Verne.¹¹⁹ Nada tiene de extraño, en fin, que nuestro autor mostrara gran aprecio, hacia el final de su vida, por las novelas de Arthur Conan Doyle protagonizadas por Sherlock Holmes, «el tipo ideal de los investigadores de hechos misteriosos, novelas que debieran leer todos los que intervienen en procesos criminales».¹²⁰ Y es que, como veremos a continuación, pese a las lógicas diferencias existentes entre la poesía, las obras dramáticas y la narrativa que cultivara Fernán-

117 Los textos dedicados al poeta son «Los veteranos de la literatura. Don Miguel de los Santos Álvarez», *Lib*, X, 3191 (28 de febrero de 1888) y *Cg*, *IEA*, XXXVI, 43 (22 de noviembre de 1892).

118 *Cg*, *IEA*, LII, 12 (30 de marzo de 1908).

119 Sobre Dickens, véase las siguientes Crónicas generales: *IEA*, XXIV, 10 (15 de marzo de 1890), *IEA*, XXIX, 45 (8 de diciembre de 1895) e *IEA*, XL, 7 (22 de febrero de 1896). Acerca de Verne, «La novela», *Lib*, IV, 913 (2 de enero de 1882), «La lotería de Julio Verne», *Lib*, IX, 3086 (13 de noviembre de 1887) y *Cg*, *IEA*, 12 (30 de marzo de 1905).

120 *Cg*, *IEA*, XLVII, 26 (30 de septiembre de 1903).

dez Bremón, en todos estos géneros está siempre muy presente su inclinación hacia la literatura popular.

En las antípodas de la «oportunidad» histórica y de la labor higiénica reivindicadas por Clarín, la tarea crítica de nuestro autor tiene, benevolencias y optimismos literarios aparte, un fundamento empírico, basado en sus gustos como lector y en un criterio esencial: la amenidad. En un artículo de 1882 dividía al público teatral en dos clases: el femenino, «variable en sus gustos, preocupado, distraído y caprichoso como una dama», y el masculino, «de formación heterogénea, compuesto de todas las clases sociales», que tiene «aficiones permanentes y seguras» y «obedece al registro universal del corazón humano y ama siempre lo vigoroso y teatral [...]; ríe y se conmueve con facilidad y es confiado y bonachón como el pueblo; es, en fin, el público constante y masculino, cándido como el hombre a quien engaña la mujer».¹²¹ En 1896, con motivo de la querrela sobre el «teatro libre», volvería a distribuir el público en dos sectores, en esta ocasión el de los altivos «iniciados» –los degustadores de la «abstrusa dramaturgia» que causaba furor en la Europa de finales del siglo XIX– y los «profanos seres vulgares indignos hasta de un asiento de anfiteatro en esos templos de arte».¹²² Casi huelga señalar que Fernández Bremón se sentía más cercano a ese público «masculino», abierto, franco y constante, equiparable al de los «profanos», que del «femenino», identificable con aquellos lectores, críticos y espectadores de gustos más exquisitos y difícil contenido.

De la exaltación religiosa a la poesía festiva

Antes de que Fernández Bremón pensara en la posibilidad de publicar un libro de cuentos, probablemente entre sus proyectos ya se contaba la impresión de un volumen de poemas. Según revela en el prólogo a *Flores al viento* (1904), de Caballero de Puga, en su juventud «consideraba el verso como el único

¹²¹ «Literatura dramática. El público», *Lib*, IV, 947 (13 de febrero de 1882).

¹²² Cg, *IEA*, XL, 29 (8 de agosto de 1896).

lenguaje digno del hombre de ingenio». Tal vez por ello el primer texto firmado de su puño y letra en la prensa española fuera una composición en verso, «La luna y el sol», impresa el 27 de enero de 1865 en *La América*. También se presentó nuestro autor en *La España* con unas «Coplas», en este caso rubricadas por «J.F.B.», el 2 de septiembre de 1866, y fue este periódico el que, asimismo, anunció el 16 de octubre de 1867 su propósito de publicar un volumen de poemas.¹²³ El libro, no obstante, nunca llegó a imprimirse, y tal circunstancia constituye uno de los factores que influyeron en la escasísima divulgación de su obra poética, formada, sin contar los versos que insertaba con cierta frecuencia en su Crónica general, por unas sesenta composiciones. El hecho de que Fernández Bremón solo figure en los *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)* de José María de Cossío (1960) como comentarista y colaborador de *El libro de la caridad* corrobora este extremo, ya que Cossío cataloga con una innegable exhaustividad decenas y decenas de volúmenes publicados en la segunda mitad del siglo XIX cuyos autores y autoras son tan poco o menos conocidos que nuestro escritor.

La única alusión moderna a su labor como poeta que he podido documentar es la de Juez Gálvez (1999), quien baraja la posibilidad, no sin muchas reservas, de que fuera Fernández Bremón el autor del «Canto popular bosniaco» publicado en *La Ilustración Española y Americana* el 30 de agosto de 1878, así como de otras tres composiciones aparecidas ese mismo año: «Himno patriótico de los insurrectos búlgaros de 1876» (8 de septiembre de 1878), «La vida por el Tsar» (22 de octubre de 1878) y «Canto eslavo» (8 de noviembre de 1878). En palabras del estudioso, «Que el autor fuera José Fernández Bremón es quizá una hipótesis demasiado arriesgada, basada solamente en el hecho de que el primer ejemplo, el “Canto popular bosniaco”

123 La nota, que precede la transcripción de los poemillas «La serrana», «El baño», «Balada» y «Las campanas del convento», reza así: «Copiamos algunas de las poesías que trata de publicar formando un volumen nuestro compañero don José Fernández Bremón; hemos elegido para hacerlo aquellas más a propósito por sus cortas dimensiones» («Variedades», *Esp*, XX, 6519, 16 de octubre de 1867).

[...], se introduce en un comentario suyo» (Juez Gálvez 1999: 105). Lo cierto es, sin embargo, que ese primer canto no está insertado en la Crónica general, sino en la sección que seguía a esta, «Nuestros grabados», firmada por Eusebio Martínez de Velasco, mientras que el resto aparece en distintas secciones de *La Ilustración Española y Americana*. Aunque sería imprudente afirmar tajantemente que Fernández Bremón no escribió esas cuatro composiciones, los argumentos para atribuirle su autoría son por el momento bien endeble, ya que no hay en ellas ningún rasgo de estilo ni disponemos de testimonios que permitan concluir que tras el «ilustrado compatriota nuestro» que envió el «Canto popular bosniaco» o el Hadji Tcheleby que firma los otros tres se encuentre, en efecto, nuestro autor.¹²⁴

El otro factor decisivo en la casi nula proyección de la propuesta poética de Fernández Bremón reside en su esencia misma, pues lo cierto es que, pese a su corrección habitual, carece de interés en términos de renovación y originalidad estéticas. En rigor, sus poemas forman parte del aluvión de composiciones que, a causa del prestigio conquistado por la lírica en el ochocientos, los valores simbólicos que encerraba su cultivo, la profesionalización de la figura del escritor y el espacio conquistado en la prensa (Romero Tobar 1998: 203-204), desbordaron los álbumes, folletos, periódicos e imprentas de la segunda mitad del siglo XIX. Así las cosas, el sentido primordial de estas páginas no puede ser otro que el de analizar, junto con los rasgos distintivos de la poesía de Fernández Bremón, el lugar que ocupa esta en la totalidad de su obra y, en especial, la relación con su narrativa.

Ante todo, nuestro autor cultivó preferentemente una poesía de inspiración popular, adscrita a la tradición del arte menor con especial predilección por el octosílabo y el romance; es elocuente, en este sentido, que le desagradara el *Polifemo* a causa de sus «afectaciones», mientras que, por el contrario, se declarara afecto a los romances de Góngora.¹²⁵ Sin embargo,

¹²⁴ Debo la información sobre el artículo de Juez Gálvez a la amabilidad del profesor Joaquín Torquemada.

¹²⁵ Cg, IEA, LI, 27 (22 de julio de 1907).

Fernández Bremón también indagó en otros géneros muy presentes en la prensa de la segunda mitad del siglo XIX: la lírica religiosa y de corte reflexivo, la poesía sentimental y amorosa, las composiciones de circunstancias y, por supuesto, la poesía humorística y festiva. Asimismo, como ya he mencionado, Fernández Bremón acostumbraba a insertar en su Crónica general, igual que haría con los chascarrillos y fábulas en prosa, versos de muy distinto tipo. Solo citaré dos ejemplos: «La lluvia», publicado el 30 de julio de 1896, y el ya mencionado «La Gente Vieja». El primero constituye una evocación nostálgica de la infancia («¡Oh, cuando yo era muchacho, / aquellas sí que eran lluvias!») que desemboca en una mirada hacia la inevitable muerte («¡Oh lluvia! La última prueba / de afecto será la tuya / cuando humedezcas mis huesos / dentro de la sepultura»).¹²⁶ Por su parte, «La Gente Vieja» muestra cómo el autor confería un aire festivo a su crónica versificando alguna que otra noticia (Palenque 1990: 161-162), en este caso la aparición del periódico dirigido por Valero de Tornos.

La composición con la que debutó Fernández Bremón en la prensa española retrata una naturaleza viva hermana de la que representará posteriormente en sus fábulas en prosa. «La luna y el sol» narra, al cabo, la insatisfacción de la luna, hastiada porque, pese a despertar su belleza unánime admiración, aborrece la soledad de su trono y envidia al sol, capaz de «abarcar la creación / con una sola mirada». También como en las fábulas, hay aquí una obvia enseñanza moral: la avidez de la luna, su atrevimiento al ansiar el poder del astro rey y al osar mirarle de frente, solo puede saldarse con un triste fracaso: «Y ante el regio luminar / huyendo con planta incierta, / se vio en el fondo del mar / pálida como una muerta». Los elementos compositivos de este primer poema (representación de una naturaleza viva y mensaje moral) están asimismo muy presentes en la poesía religiosa de Fernández Bremón. Es el

126 El romance despertaría, por cierto, las burlas de Clarín: «Pues ya ha llovido después, señor Bremón, y mucho; porque usted es casi casi *principio de siglo* (y así escribe). Pero la verdad es que en tiempo de Bremón debía de llover más que ahora. Tanto, que entonces fue lo del diluvio» (Alas 1896b).

caso de «Cántico»,¹²⁷ donde el poeta percibe en las maravillas que le rodean (sol, luna, monte, roca, fuente, árbol, mar, lluvia, ave...) la mano y el genio de Dios, a cuyo seno desea volver: «En ti está la vida, la luz y la calma; / vuélveme a tu seno, pues en él nací; / por eso te busca y anhela mi alma / volar hacia ti». O el de «Lo imposible»,¹²⁸ en el que el yo poético se dirige sucesivamente al ave enjaulada, a las olas y al corazón enamorado para pedirles que, pese a su deseo de enfrentarse a los elementos que les constriñen, permanezcan en el lugar que Dios les ha asignado. La última estrofa está dedicada a los hombres, a quienes conmina a no rebelarse, a aguardar con resignación la vida celestial: «Humanidad que te agitas / para realizar tus sueños, / y con sangre de tus hijos / riegas el ingrato suelo, / renuncia a tus esperanzas / y a tu locura pon freno; / no está la dicha en el mundo, / que está la dicha en el cielo». «El ocaso», el tercero de los poemas publicado en *El Museo Católico*,¹²⁹ tiene, sin embargo, un carácter más intimista. El yo poético describe el crepúsculo, momento en que una dulce tristeza se apodera del ánimo, y equipara la muerte del día al desfallecimiento del alma: «Cuando en el alma tranquila / ninguna duda combate, / ¡qué dulce será la muerte / al declinar de la tarde!».

Mayor desconsuelo exhibe el sujeto de «Mis pensamientos»,¹³⁰ composición formada por cuatro décimas con estribillo, donde la representación de la mujer como criatura vaporosa e inasible evoca la invocación de lo femenino en la poesía becqueriana. El mundo intuido por el yo poético está en este caso teñido de negrura: «Todo en el mundo es tristeza, / todo sufre, todo muere, / cuando el reloj da las horas / sus sonidos estremecen, / y se puebla mi cerebro / de pensamientos crueles». Su sufrimiento halla parangón en el que experimenta la naturaleza (el árbol desnudo, la fuente que suspira, los pájaros que huyen, los nublados que crecen...), pero la mujer en

127 «Cántico», *MC*, 4 (31 de julio de 1867), p. 63.

128 «Lo imposible», *MC*, 6 (31 de agosto de 1867), p. 95.

129 «El ocaso», *MC*, 9 (23 de septiembre de 1867), p. 120.

130 «Mis pensamientos», *La América*, XI, 23 (13 de diciembre de 1867).

cuya presencia cifraba el descanso de sus penas («Oh mujer que envuelta en gasas / a mis ojos apareces, / si es verdad no te ocultes, si sueño, no me despiertes») ha desaparecido, para su desolación, por siempre: «Oh, mujer, ya tu presencia / me abandonó para siempre / y fuera inútil tu ayuda / si de nuevo aparecieses; / que en el fondo de mi pecho / siento el frío de la muerte / y se extingue mi esperanza / y mi semblante envejece; / tanto poder han tenido / *mis pensamientos crueles*». Precisamente la concepción de la mujer como producto de la acción del Mal es el elemento más destacable del poema con el que Fernández Bremón inauguró su colaboración con *El Imparcial*, «El Bien y el Mal». ¹³¹ Constituye el texto una singular reformulación del Génesis, una narración de la lucha encarnizada entre ambas entidades por hacerse con el control de la Tierra naciente que concluye cuando, tras crear el Bien al hombre y colocarlo en el Paraíso, el Mal se saca de la manga a la mujer. Ante tamaña belleza, el Bien y, claro, el hombre, no pueden más que declararse impotentes: «Contemplola absorto el hombre, / buscó sus miradas tímido, / y cayó humilde a sus plantas / adorando sus hechizos, / y ante aquella obra maestra / del espíritu sombrío, / el genio del Bien tembló, / confesándose vencido».

En estos años también cultiva Fernández Bremón una poesía sentimental y amorosa de inspiración claramente popular. «La niña de los ojos azules», el segundo de sus poemas aparecido en la prensa periódica, ¹³² es el perfecto exponente de este tipo de poesía. La composición está dividida en cuatro partes que obedecen a los encuentros del yo poético con una joven desde que esta es una niña hasta que muere. Cada una de ellas lleva por broche final un estribillo en el que se citan los ojos azules, rasgo distintivo de la joven. En la primera, el poeta pasea por el Retiro una tarde de octubre e intercambia una mirada con una niña. Años después vuelve a verla, ahora adolescente,

131 «El Bien y el Mal», *Imp*, II, 562 (9 de mayo de 1868).

132 «La niña de los ojos azules», *La América*, X, 9 (12 de mayo de 1866). El poema aparece, por cierto, precedido por una dolora de Campoamor y unos versos de Espronceda; tras el texto de Fernández Bremón se reproducen otros de José Güell y Renté.

rodeada de galanes y ajena a su presencia. La tercera parte tiene lugar en un templo donde se celebra una boda; la novia, según descubre el poeta, no es otra que la joven amada. En la última un ataúd provoca su curiosidad: en él yace la niña, más inalcanzable ahora que nunca: «Bella como el sol naciente, / hermosa como un querube, / en el féretro yacía / *la niña de los ojos azules*».

Además de las «Coplas» con las que iniciaba el autor su andadura en *La España*,¹³³ forman parte de su poesía amorosa los cuatro poemas que, bajo el título «Variedades», publicó este mismo periódico en octubre de 1867:¹³⁴ «La serrana», «El baño», que reaparecería años después en *La Diana*,¹³⁵ «Balada», el mismo poema, bajo título distinto y con algunas variantes poco significativas, que «La niña de los ojos azules», y «Las campanas del convento», el relato de otro amor platónico, en este caso el de un militar y una niña que acaba recluyéndose – igual que la protagonista del cuento «El árbol de la ciencia» – en un convento. Por último «Contrastes», aparecido en *La Ilustración de Madrid* en marzo de 1870,¹³⁶ ofrece el relato de un amor, aquí correspondido, que concluye con la muerte de la amada, objetivada como en «La niña de los ojos azules» en la imagen del féretro: «Cuando con trémulos pasos / su féretro acompañaba, / y en su infinita amargura / se complacía mi alma, / cuando entré en el camposanto, / cuando enterré mi esperanza, / era una tarde serena, / los pajarillos cantaban».

Otro de los ámbitos que frecuentó Fernández Bremón fue el de la poesía de circunstancias, la primera ocasión en 1874 con el poema «Las estanqueras» y la segunda en 1879 con su contribución a *El libro de la caridad*. El origen del primero hay que buscarlo en el artículo que, bajo el título «Las estanqueras. Relación de una desdicha vulgar», había publicado José de Castro y Serrano en *La Ilustración Española y Americana* el 15 de febrero de ese mismo año. En ella explicaba el otrora miembro de

133 «Coplas», *Esp*, XIX, 6178 (2 de septiembre de 1866).

134 «Variedades», *Esp*, XX, 6519 (16 de octubre de 1867).

135 «El baño», *La Diana*, I, 15 (1 de septiembre de 1882).

136 «Contrastes», *IM*, I, 6 (27 de marzo de 1870), p. 16.

la Cuerda Granadina las tristísimas circunstancias de la muerte en Madrid de Emilia Guzmán, estanquera de la isla de San Fernando, y el desastre que este fallecimiento había acarreado a sus hermanas. Gracias al texto de Castro y Serrano se organizó el 23 de febrero una velada en el teatro de La Alhambra a beneficio de las estanqueras, donde se representaron las siguientes comedias: *La sociedad de los trece* (probablemente se tratara de la pieza cómica en un acto de Ventura de la Vega), el juguete de Fernández Bremón *Los espíritus* y el cuadro de costumbres populares *¡Desde el cielo!*, de Carlos Frontaura. En los intermedios se leyeron, además del artículo de Castro y Serrano, los poemas «Una carta», de Manuel del Palacio, el citado «Las estanqueras» de Fernández Bremón, y «A la memoria de Emilia», de Ricardo Sepúlveda, recogidos los tres, junto con la noticia de la velada, en *La Ilustración Española y Americana* del 28 de febrero. Más allá de las circunstancias para las que se compusieron, los versos de nuestro autor adolecen de una cursilería que Fernández Bremón tuvo que considerar indispensable para mover el ánimo del auditorio primero y de los lectores después. Explica el poeta cómo la lectura del artículo de Castro y Serrano le hizo verter «lágrimas sinceras», ya que en la historia de Emilia Guzmán halló la de una auténtica santa. De ahí que concluya invitando a los lectores a hacer una buena acción.

En cuanto a *El libro de la caridad*, publicado por la imprenta madrileña de Enrique Rubiños en 1879 a expensas de Alfonso XII, el objetivo de este volumen no era otro que el de socorrer a las víctimas de las inundaciones sufridas en octubre por el Levante español. Apenas un mes y medio después, el 29 de noviembre de 1879, el Rey contraía matrimonio con María de las Mercedes, suceso que sin duda provocó una mayor intensificación de las labores de beneficencia por parte de la Corona.¹³⁷ De hecho, el entusiasmo que había mostrado Fernández

137 Escribía Galdós en *Cánovas*: «Fue una especie de parodia del Diluvio Universal, sin arca de Noé, pero con aluvión de suscripciones, rifas, espectáculos y sinfín de arbitrios que se idearon en toda Europa y en América para socorrer a los infelices huérfanos supervivientes de aquel espantoso cataclismo. Aún duraban las tómbolas y las cuestaciones cuando la razón de Estado y su inseparable compañera la Iglesia unieron con lazos indisolubles

Bremón ante los preparativos de los festejos reales provocó el enfado de Clarín:

A mí también, señor Bremón, se me ha ocurrido soñar.

Y soñé que cuanto dinero se había convenido en gastar en Madrid y en toda España con motivos de los próximos festejos reales... se había entregado a los inundados de Murcia. Con esto ya no había pólvora en salvas, ni procesiones arqueológicas.

Pero la procesión andaba por dentro.

Vería usted qué contentos estaban todos, si eso saliese verdad. Porque como dijo Heine, para ver bien la hermosura del cielo azul, hay que llevar también un poco de cielo en el corazón.

Y soñé además que todos los premios del próximo sorteo de la lotería eran entregados a las víctimas de Murcia... previo consentimiento de los agraciados.

Y los sueños, sueños son (Alas 1879d).

Sea como fuere, Fernández Bremón colaboró, junto a autores como Valera, el duque de Rivas, Alarcón, Campoamor, Núñez de Arce, Pardo Bazán, Carlos Coello, Manuel del Palacio, Manuel Reina, Juan José Herranz, Velarde, Grilo, García Gutiérrez, Cánovas del Castillo, Echegaray, Manuel Cañete, Víctor Balaguer o Fernández y González, en el citado volumen, «fruto», según rezaba la advertencia inicial, «del espontáneo deseo de acudir con las obras de su inteligencia al gran concurso que la Caridad ha abierto para remediar la inmensa desventura de nuestras provincias del Levante». *El libro de la caridad* cuenta con una primera parte compuesta por un romancero y diversas poesías inspiradas por la catástrofe, y una segunda integrada por un álbum poético de temas variopintos. A la primera parte pertenece «Arcano», donde Fernández Bremón alterna el uso de pentasílabos y decasílabos para trazar la trayectoria de un arroyuelo que, a medida que avanza en su camino, va aumentando su caudal y deja a su paso un paisaje de destrucción y muerte: «Como la guerra, / y con los tristes despojos míseros / de tu ira ciega / botín de muerte sobre tus hombros / flotando llevas». El poeta se pregunta, en fin, qué «misterioso poder airado» dio la fuerza al arroyuelo, quién ha propiciado

al rey don Alfonso de Borbón y a la archiduquesa doña María Cristina de Habsburgo-Lorena» (Pérez Galdós 2003: 163).

semejante desastre. Ahí reside el arcano anunciado en el título, en la incógnita naturaleza: «Profundo arcano, tupida sombra, / cuyas tinieblas / rasgar no logra de nuestra mente / la antorcha trémula. / De los contrastes, de encarnizadas / luchas eternas, / de vida y muerte, de luz y sombra, / de gozo y pena, / sabia produce sus armonías / la incomprensible naturaleza».

A partir de los años ochenta se inclinaría nuestro autor por una poesía de corte decididamente narrativo. En enero de 1880 publica en *La Niñez* «Juanito Pérez (El Novillero)», donde se desgranán las travesuras de un pilluelo que escapa de la escuela y acaba recibiendo una buena reprimenda paterna: «Dos meses justos / hizo ayer martes, / y aún hoy le duran / los cardenales». ¹³⁸ El tema de la niñez reparecería, con motivo asimismo de Año Nuevo, en «Pedrea de Navidad», ilustración de la *guerra* entre dos grupos de chiquillos, los unos del barrio de Conde-Duque, los otros de Leganitos; en este caso hay también una suerte de moraleja final: «Poco después, en la casa / de Socorro del distrito / dice el médico de guardia / auxiliando a los heridos: / —¿Y qué hemos de hacer los grandes / si hacemos esto de chicos?». ¹³⁹ En el cuento «Pillos y silbantes» ya había retratado el autor, por cierto, una *guerra* de estas características, aunque ambientada en 1850. ¹⁴⁰

La composición poética que con más perseverancia cultivó Fernández Bremón fue el romance. En 1868 publicó en *La España* «El dos de mayo» con motivo de la correspondiente efeméride, un asunto que le interesaba por su ascendencia familiar (recordemos al abuelo Bremond que españolizó su apellido como gesto de rechazo a sus parientes afrancesados), pero también, como se pone de manifiesto en este romance histórico o en el cuadro de costumbres «Madrid en 1814», ¹⁴¹ por

¹³⁸ «Juanito Pérez (El Novillero)», *La Niñez*, III, 1 (enero de 1880), pp. 76-77.

¹³⁹ «Pedrea de Navidad», *El Día*, XVII (1 de enero de 1896).

¹⁴⁰ «Pillos y silbantes», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1892*, XIX (1891), pp. 113-119.

¹⁴¹ «Madrid en 1814. Cuadro de costumbres al terminar la guerra de la Independencia, hecho después de leer el *Diario de Avisos* de aquel año», *Lib*, XI, 3523 (28 de enero de 1889).

su relevancia histórica y, claro, su valor patriótico. «El dos de mayo» poco o nada tiene de original, más aún cuando se repara en los muchos romances que poetizaron este suceso durante la primera mitad del siglo XIX (Díaz Larios 1998: 511). Fernández Bremón plasma aquí la indignación del pueblo madrileño contra el francés que «los templos de Dios invade, / y sus altares mancilla», dejando numerosos huérfanos y desoladoras ruinas a su paso. La composición concluye con un apóstrofe a los poetas, que tienen en estos sucesos una materia excelsa a la que consagrar su talento: «Los que buscáis alto asunto / para pulsar vuestra lira, / eternizad sus hazañas, / romanceros de Castilla, / y en tanto arrojo mi pluma, / de tales hechos indigna, / a su memoria, mi pecho / con entusiasmo palpita». Afortunadamente Fernández Bremón no volvería a escribir romances históricos; en lo sucesivo, se decantaría por la utilización de este molde estrófico para la descripción de tipos y costumbres esencialmente madrileños con un tono mucho más desenfadado. Clarín sentía cierta simpatía por estas composiciones, cuya frescura no dudó en alabar (Alas 1885).

En 1883 firma nuestro autor en *Entre páginas* de *El Liberal* unos «Romances nuevos» donde retrata a tres tipos populares: «Curro el flamenco», «Tori la guapa» y «La horchatera».¹⁴² El primero, ideado para el álbum de la señora C. B. de C., describe al chulo que gusta a las mujeres, a los aristócratas e incluso a la autoridad: «La autoridad le respeta / y en sus desmanes le apoya, / pues tiene mucho partido / y lo que él vota, se vota». «Tori la guapa» es la etopeya de una moza soberbia y barbiana que encandila a los hombres e intimida a las hembras, igual que la garbosa horchatera, mezcla de señorita y chula. Con estos retratos se inicia la publicación de una serie de composiciones de similar hechura. Así, en «Más romances», de 1884,¹⁴³ retrata Fernández Bremón al cesante que se convierte en el hazmerreír del barrio al bautizar a su séptimo retoño con una penosa pobreza de medios («¡Bateo!»); da fe de la inauguración de la Cárcel Modelo y del subsiguiente cierre del Saladero, es-

¹⁴² «Romances nuevos», *Lib*, V (27 de agosto de 1883).

¹⁴³ «Más romances», *Lib*, VI, 1645 (14 de enero de 1884).

cuela de tunantes, jugadores y timadores («Los micos»);¹⁴⁴ o se hace cruces de la precocidad y descaro de las niñas, «que son mujeres cabales, / que salen pidiendo novio / desde el vientre de su madre» («Las niñas»). En 1884 publicaría también «Romances populares» y «Romances del día».¹⁴⁵ Los primeros son «El globo», donde unos *paletos* se preguntan, atónitos, por el funcionamiento de este artefacto –muy presente, por cierto, en la obra narrativa y periodística de Fernández Bremón–;¹⁴⁶ «Juicio oral», plasmación de las reyertas entre la cigarrera Soledad y el marrullero Juan Tripa; y «Novillada», donde la huida de un toro aterroriza a toda una población, punto de partida también del cuento breve «Corrida prehistórica». Los segundos se centran en la descripción de las costumbres propias del Día de Difuntos, como la elaboración de buñuelos; sin embargo, en «Hachas y coronas» hallamos una fantasía macabra y humorística sobre la celebración de este día por parte de los habitantes del camposanto, los mismísimos muertos: «Hacen en los panteones, / guardia de honor los lacayos, / que la ciudad de la muerte / tiene también sus palacios, / y momias de alto linaje, / banqueros embalsamados, / calaveras distinguidas / y huesos aristocráticos».

A una intención muy similar obedecen los «Romances» de 1885,¹⁴⁷ donde el escenario pasa a ser la taberna del Chato, ex presidiario con grandes dotes para la estafa («El vino»), el trayecto de una comitiva fúnebre desde la Cibeles hasta «El cementerio del Este», o el hipódromo («En las carreras»); los de

144 De la inauguración de la nueva cárcel se había ocupado en la Cg, IEA, XXVII, 47 (22 de diciembre de 1883), donde describe la prisión y enumera entre sus ventajas el cierre del Saladero: «allí el hombre perdido trata con toda clase de criminales, y forma asociaciones con ellos para burlar las leyes, allí se instruye en todas las males artes y desahoga sus instintos. El casino del crimen desaparece para siempre. Creemos que al derribarle se harán descubrimientos de escalos y escondrijos muy curiosos».

145 «Romances populares», *Lib*, VI, 1888 (15 de septiembre de 1884), y «Romances del día», *Lib*, VI, 1937 (3 de noviembre de 1884).

146 Véase al respecto Martín (2008b: xviii-xxix).

147 «Romances», *Lib*, VII, 2340 (29 de octubre de 1885).

1887,¹⁴⁸ consagrados a una guapa niña de doce años que juega junto a la fuente de Apolo («La niña del Prado»), al periódico madrileño *La Correspondencia* o al temible paso del viático («La unción»); y los «Romances nocturnos» de 1888,¹⁴⁹ donde asistimos al sermón *preventivo* de un guardia a una prostituta («Moral de esquina»), a la descripción de un clásico de los cafés madrileños («Viena») y a una escena cómica protagonizada por un sereno («El sereno»). Para sus «Romances de ciego» reservaría Fernández Bremón los milagros y, en ocasiones, los relatos más sórdidos y truculentos. La primera serie, publicada en noviembre de 1886,¹⁵⁰ reproduce la actividad de los barrenderos en las calles de la capital y revela los *tesoros* que esconden los escombros («El carro de la basura»), el parlamento de una muchacha que va al depósito de cadáveres para dar el último adiós a su amante, vilmente apuñalado («El querido»), y el milagro de la resurrección de un caballo («El caballo del simón»). La segunda, fechada en agosto de 1887, tiene un carácter más heterogéneo: «Las palomas de palacio» enfatiza la dureza del invierno, «¡Ella!» recoge el testimonio de un condenado a presidio que cometió todo tipo de tropelías por una mujer, incluido el asesinato de esta, y «Las mangas de riego» es una alabanza a dichos elementos del mobiliario urbano que concluye con una nota galante. No es extraño que nuestro autor quisiera hacer su aportación al anchuroso mundo de los romances de ciego: él mismo, aficionado a los sucesos, frecuentó este tipo de literatura (Martín 2009a) y consagró incluso un cuento a sus divulgadores, «¡Vivan las mujeres!». ¹⁵¹

Entre las estampas costumbristas de Fernández Bremón se cuentan además «La carreta de los perros» y «El cocido», ambas publicadas en *Blanco y Negro* en otoño de 1891.¹⁵² La última está dedicada al gastrónomo Ángel Muro, quien respon-

148 «Romances», *Lib*, IX, 3010 (29 de agosto de 1887).

149 «Romances nocturnos», *Lib*, X, 3188 (25 de febrero de 1888).

150 «Romances de ciego», *Lib*, VIII, 2717 (18 de noviembre de 1886).

151 «¡Vivan las mujeres!», *Lib*, XXX, 10330 (3 de febrero de 1908).

152 «La carreta de los perros», *BN*, I (27 de septiembre de 1891) y «El cocido», *BN*, I, 24 (18 de octubre de 1891).

dería jocosamente al autor en *La Época*.¹⁵³ La misma combinación métrica empleada en estos poemas –octosílabos en los que asonantan los versos pares y quedan sueltos los impares– se repite en «Los aguadores», un diálogo donde se caricaturiza el hablar de los asturianos,¹⁵⁴ y en «Tresillo», descripción del susodicho juego de cartas con su correspondiente escena –más adelante publicaría Fernández Bremón «El tute», relato de una reyerta ocasionada por los naipes–,¹⁵⁵ en «La navaja», donde se oponen la gloria histórica de un título de Castilla y el prosaísmo de su realidad presente,¹⁵⁶ o en «Ataja la calle», monólogo de un hombre ebrio que se ha apoderado de una esquina y no permite a nadie pasar por ella.¹⁵⁷ Por último, cabe citar otros dos textos donde cobra especial protagonismo la nostalgia ante un Madrid cuya identidad se diluye sin cesar: «A don Ramón de la Cruz» y «El Manzanares».¹⁵⁸ En el primero se dirige el yo poético al escritor madrileño para darle cuenta de la desaparición de esa ciudad que inmortalizara hace un siglo en sus sainetes: «No salgas de tu sepulcro, / que no le conocerás: / el Madrid de los chisperos / solo se conserva ya / en las pinturas de Goya / y en tu musa popular». Han desaparecido calles, plazas, templos y conventos, pero también tipos –majos, petimetres, mondon-

153 Ángel Muro, «A don Pepe F. Bremón», *Ep*, XLIII, 14065 (27 de octubre de 1891). En *El Practicón* el gastrónomo recogería otra *receta* versificada de nuestro autor, «Gato por liebre», precedido por esta nota: «Liebre asada a la castellana. / Aunque la fórmula que sigue, notable por ser de José Fernández Bremón, es humorística en el fondo, sabiendo leer entre líneas, se tiene la receta clásica de la liebre asada, como se asaba en Castilla antiguamente. / Con leer liebre, donde el notable escritor dice gato, en la parte útil de la receta que voy a copiar literalmente, está arreglado el asunto» (Muro 1894: 482-483).

154 «Los aguadores», *La Gran Vía*, I, 14 (1 de octubre de 1893).

155 «Tresillo», *Almanaque del Madrid Cómico*, XIV, 568 (6 de enero de 1894), p. 19, y «El tute», *Pluma y lápiz*, 115 (1903), p. 9.

156 «La navaja», *Ep*, XLVII, 16125 (15 de abril de 1895).

157 «Ataja la calle», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1901*, XXVIII (1900).

158 «A don Ramón de la Cruz», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1897*, XXIV (1896) y «El Manzanares», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1899*, XXVI (1898). El río Manzanares reaparece en la escena costumbrista en verso «La lavandera», *La Revista Moderna*, II, 73 (23 de julio de 1898).

gueras— y costumbres que, pese a su dudosa salubridad, también parece el poeta echar de menos: «Ya nadie grita de noche / en el balcón “¡Agua va!” / ni el prójimo puede hacer / vertedero del portal, / y hay árboles en las plazas, / y luz eléctrica y gas, / y barrenderos y carros, / multas y riego oficial, / aunque con tanta limpieza / quede mucho por limpiar». En el segundo romance, el río Manzanares hace las veces de símbolo y testimonio del Madrid histórico, de recordatorio permanente de las glorias e infortunios a los que se ha visto sometida la ciudad con el paso del tiempo.

En los años noventa, pese a dar a la imprenta alguna composición inscrita, como «Entre cielo y agua» o «Las macetas»,¹⁵⁹ en una tradición más intimista y moral, Fernández Bremón cultivaría sobre todo la poesía jocosa y festiva que publicaciones como *Madrid Cómico* habían divulgado con gran éxito. Para *Blanco y Negro* firma nuestro autor «En velocípedo»,¹⁶⁰ composición que relata las vicisitudes de un pisaverde —caracterizado, según las ilustraciones que completan el texto, con bigotito y bombín— afecto al mencionado artefacto: «Montado en mi biciclo / voy hecho un pollo, / moviendo las patitas / me desarrollo». La comicidad de la escena queda subrayada mediante la intervención final de un narrador ajeno que observa al pollo: «Así por la Castellana / iba pensando un gomoso, / bailando sobre el estribo, / poniendo en blanco los ojos». Además de esta composición ligera, también escribió Fernández Bremón algunos epigramas no exentos de cierta gracia. Es el caso de las «Quintillas de ultratumba» reproducidas por *El Liberal* en 1892 junto con los versos de Manuel del Palacio, José Estremera, Felipe Pérez y González (también conocido como Tello Téllez), Emilio Ferrari, Federico Balart, Ricardo Blanco Asenjo y Vital Aza. Los textos, agrupados bajo el título general de «Panderetas», iban precedidos de la siguiente nota:

La colección de panderetas que el Círculo de Bellas Artes prepara para su próximo baile, está ya casi terminada.

159 «Entre cielo y agua», *BN*, I, 22 (4 de octubre de 1891) y «Las macetas», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1898*, XXV (1897).

160 «En velocípedo», *BN*, II, 45 (13 de marzo de 1891).

Siéndonos imposible reproducir las maravillas que hábiles pinceles han prodigado en aquellos lindísimos caprichos, copiaremos algunos ingeniosos rasgos con que nuestros escritores han hecho doblemente valiosa la artística colección.

He aquí esos lindísimos versos tomados al azar.¹⁶¹

La primera «quintilla de ultratumba», «Tan flaca estaba Teresa», que reproducirían posteriormente *El Gato Negro* y *Nuevo Mundo*,¹⁶² hiperboliza la delgadez extrema de una muchacha, más flaca en vida que muerta, mientras que la segunda se sirve humorísticamente de un tema, el de la amada muerta, que Fernández Bremón había tratado con circunspección en «La niña de los ojos azules» o «Contrastes»: «Era una muerta ideal; / por su cara angelical / obtuve gratis el nicho. / Los de la Sacramental / la enterraron de capricho». Otro de sus epigramas, «En China un mandarín», aparecería recogido en el *Tesoro epigramático. Novísima compilación de epigramas y otras composiciones cortas del género festivo, tomados de nuestros más distinguidos poetas* (1894) de Felipe N. Curriols, junto con una nota aclaratoria:

En China un mandarín
usaba en el sobaco peluquín;
y en Italia, un *fanciullo*
tocaba el clarinete con el c...
¡Ay, cuántos desatinos
Hacen los italianos (i) y los chinos!

(i) El autor ha hecho una variante en estos versos, que escribió en su juventud, para no mortificar, ni aun en broma, a los hijos de una provincia de España

Años después, en 1903, explicaría Fernández Bremón la historia de este epigrama, unos versos que había visto atribuidos a Luis Taboada con alguna variante:

La fabulilla es un disparate que escribí en La Habana hace más de cuarenta años, en una carta que envié a Isidoro Fernández Flórez o a Luis Fernández Heredia, y que este debe recordar, por ser el más culpable de su propaganda: ¡éramos tan jóvenes! ¡Era yo tan inédito! La variante con que se publicó con mi firma la hizo el difunto Vidart, creyendo que

161 «Panderetas», *Lib*, XIV, 4630 (23 de febrero de 1892).

162 «Epigramas», *GN*, I, 15 (23 de abril de 1898); «Andaluzada», *Nuevo Mundo*, III, 107 (23 de enero de 1896).

podría molestar a los gallegos, escrúpulo que me pareció excesivo tratándose de una broma. No valdría la pena de rectificar, y no lo haría, a no haber aparecido, aunque enmendada sin mi intervención pero con mi firma, y haberse atribuido a don Miguel de los Santos Álvarez, a Segarra, y no sé si a algún otro.

¡Que tenga tanta vida un disparate!
La humanidad es loca de remate.¹⁶³

Esta humorada de juventud tuvo que hacerse, en efecto, muy popular, y así lo corrobora el hecho de que Pío Baroja se lo atribuyera a Segarra Balmaseda con algunos cambios —«En China, un mandarín / usaba en el sobaco peluquín, / y en Galicia, un tal Angulo, / tocaba el clarinete con el c... / Para hacer desatinos, / no hay como los gallegos y los chinos» (Baroja 2006: 650) o que Camilo José Cela pusiera en boca del practicante Venancio de *Desde el palomar de Hita* una versión muy parecida a esta última (Cela 1991: 68).¹⁶⁴

La trayectoria poética de Fernández Bremón concluye en 1907 con la publicación, en *El Liberal*, de «La canción de los muertos (Versos inéditos)»,¹⁶⁵ una reformulación del clásico *memento mori* y recordatorio del destino que a todos nos aguarda: «Lo que los muertos / sueñan despiertos, / y en sus conciertos, / con voz que es lloro, / cantan en coro, tened presente, nunca olvidéis; / que esos cantares / tan singulares, / tarde o temprano los cantaréis». La canción de los muertos no hace sino advertirnos, asimismo, de la ubicuidad de la muerte, hondamente arraigada, de hecho, en la propia vida: «Lo más inerte / seres anida; / ni con la muerte / cesa la vida; / ¡no piéis fuerte! / que hasta la roca muertos encierra, / y los ruidos / desconocidos / son los quejidos / que yacen bajo la tierra». Las calaveras de los ahogados yacen en el río, las manos de los muertos se pasean por las ramas de los árboles... Nada escapa,

163 Crónica general, *IEA XLVII*, 5 (8 de febrero de 1903).

164 Por otra parte, no me ha sido posible documentar la existencia de «La cuba vacía», una composición humorística al parecer publicada por Fernández Bremón en el *Almanaque de La Filoxera* (1880). Véase al respecto Fernández Polo y Hernández Serna (1987: 353).

165 «La canción de los muertos (Versos inéditos)», *Lib*, XXIX, 10237 (2 de noviembre de 1907).

en fin, a la temida señora de la guadaña. Quién sabe si tal vez el autor presintiera la muerte muy cerca. Y es que, tras leer estos versos, resulta inevitable caer en la tentación de considerarlos una suerte de despedida, el broche final a una carrera poética que, desafortunadamente, carece de la excelencia que quizás soñara en su juventud.

«Fábulas sencillas que en nada ofenden a la moral»

Si la obra en verso de Fernández Bremón apenas suscitó valoraciones de interés por parte de sus coetáneos, el caso de su obra teatral resulta notablemente distinto. Ya fuera a causa de la consabida repercusión que tenían las representaciones teatrales en la sociedad madrileña de la segunda mitad del siglo XIX, ya a causa del círculo de amistades y relaciones de nuestro autor o de su propia influencia en este ámbito, lo cierto es que gran parte de sus obras para la escena contó con las correspondientes reseñas y comentarios. De la presencia de Fernández Bremón en el mundo teatral de la época da fe Leopoldo Alas en su cuento «El hombre de los estrenos» (1885), cuyo protagonista, Remigio Comella, le explica al narrador:

—Más de una vez me vi rodeado, sin saber cómo, de Revilla, Bofill, Cañete, Picón, Llana, Bremón, Alfonso y otros muchos, a ninguno de los cuales tenía el honor de tratar. Pero todos me tomaban por amigo de los demás, y como yo era el único que no hablaba, todos se dirigían a mí. Francamente, esto me ponía loco de orgullo. ¡Qué lástima no conocer a cualquiera de aquellos señores para hacerle presentarme a los demás! (Alas 2003a: 189).

Al margen de las obras que, según la necrológica de *La Ilustración Española y Americana*, dejó inéditas (*La niña de oro*, *La mata de pelo*, *El inglés y el médico*), su repertorio dramático se compone de *El elixir de la vida*, *Los espíritus*, *El árbol de la ciencia* (en colaboración con Juan José Herranz), *Dos hijos*, *Lo que no ve la justicia*, *Pasión de viejo*, *La estrella roja* y *El espantajo*. A estas obras, todas ellas estrenadas e impresas, hay que añadir *El hijo del mono*, un «juguete o crítica del género de sus cuentos» que, según *La Iberia*, se estaba representando en el teatro

de la Comedia en diciembre de 1880.¹⁶⁶ Por desgracia me ha sido imposible hallar más información acerca de este juguete, una pieza cómica que, a juzgar por el título y la descripción de *La Iberia*, probablemente fuera una sátira antievolucionista y antidarwinista, ámbito que había frecuentado y frecuentaría con cierta asiduidad nuestro autor en sus cuentos y artículos (Martín 2010a).

Las características de la obra teatral de Fernández Bremon se corresponden, *grosso modo*, con las constantes presentes en sus juicios críticos: el eclecticismo –cifrado en el cultivo del teatro menor, la comedia o el drama judicial e histórico–, el gusto por lo castizo y el respeto a las consideradas buenas costumbres, cuando no la supeditación a un rotundo mensaje moral. Así, mientras *Los espíritus* tiene como objeto no solo entretener sino también satirizar la moda espiritista y poner en solfa la credulidad de los afectos a esta práctica, *El árbol sin raíces* o *Dos hijos* se inscriben en una línea claramente tendenciosa y tradicionalista. De hecho, estas dos últimas obras podrían integrarse, pese a los años en que se estrenaron –coincidentes con el intenso debate sobre el idealismo y la poética realista, centrado inicialmente en el teatro, que tuvo lugar en el Ateneo de Madrid (Oleza 1998: 420)–, en el «canon isabelino» acuñado por Íñigo Sánchez Llama; valga como ejemplo la fusión en ambas obras de una lectura conservadora del neoclasicismo con propuestas tradicionalistas propias del movimiento romántico, la palpable nostalgia hacia las viejas costumbres y la defensa a ultranza de las instituciones monárquica y eclesiástica (Sánchez Llama 2000: 65-68). En los dramas y comedias de Fernández Bremon es todavía perceptible la huella de los modelos que se habían enseñoreado de la escena española en el medio siglo: por una

166 *Ib*, XXVII, 7393 (17 de diciembre de 1880). He documentado, asimismo, dos alusiones más: en la sección de espectáculos de *El Imparcial* del 20 de febrero de 1881 (XV, 4927) se cita *El hijo del mono*, sin autor, representada en el teatro de la Comedia, mientras que en *Los Lunes de El Imparcial* del 13 de junio de 1881 (XV, 5034) Mariano del Todo y Herrero firma un panorama de la temporada cómica donde, entre otras obras que no pasaron de la primera representación, aparece *El hijo del mono*.

parte, el híbrido de melodrama y comedia lacrimosa que, como estudiara García Castañeda (1971: 36-38), mezclaba elementos dieciochescos (la moraleja), románticos (las reacciones de los personajes y las situaciones extremas a las que se ven abocados) y realistas (la ambientación, la clase y el origen de los personajes); y, por otra, el teatro ligero, cómico y sentimental deudor de Eugène Scribe y de su principal traductor y adaptador en España, Ventura de la Vega. Este último molde, el de la comedia vovilesca, tendría, por cierto, gran influencia en el nacimiento del género chico, un ámbito en el que haría Fernández Bremón sus primeras incursiones teatrales.

Su debut como dramaturgo tuvo lugar el 9 de febrero de 1874 con la representación del capricho filosófico-burlesco en un acto y en verso *El elixir de la vida*, publicado ese mismo año por la madrileña imprenta de Juan Aguado. La obra se estrenó en el teatro de la Alhambra aunque, según revela la dedicatoria de Fernández Bremón al actor y empresario Mariano Catalina, a punto estuvo de hacerlo en el Apolo. El argumento de *El elixir de la vida* gira en torno a la invención de un brebaje milagroso que proporciona la inmortalidad y tiene en ascuas a toda Europa.¹⁶⁷ La noticia del hallazgo y la visita del químico que lo comercializa revolucionan la vida de un pueblo cuyos habitantes especulan sobre lo que acaecerá cuando el elixir haga su efecto. De acuerdo con la estructura fragmentada y acumulativa que posteriormente emplearía Fernández Bremón en muchos de sus cuentos, este juguete se compone de diversas escenas protagonizadas por un total de catorce personajes, entre ellos dos duelistas que antes de batirse beben del elixir, o un médico y un marmolista a los que indigna enormemente el invento, ya que si no hay enfermos ni muertos ambos se arruinarán. El disgusto general contra el brebaje origina un motín, la destrucción de la máquina del inventor y el encarcelamiento de este, ya que, según se ha desvelado en una «reunión de químicos», no es más que un farsante. El capricho se cierra, en fin, con la reflexión del

¹⁶⁷ El tema de la inmortalidad aparece también en otros textos de nuestro autor, como el artículo «Los sabios», *IM*, I, 20 (27 de octubre de 1870), pp. 10-11; y *Cg*, *IEA*, XXXIII, 25 (8 de julio de 1889).

aliviado marmolista: «A fuerza de grabar en cada losa / tanto Descanse en paz, y Aquí reposa, / y de observar en todo cuerpo inerte / la calma de su faz desconocida / tengo la convicción de que es la muerte / el elixir soñado de la vida» (p. 24).

Aunque la pieza apenas tuvo resonancia en el momento de su estreno —tan solo he hallado una reseña, la de *El Imparcial*, en exceso elogiosa—,¹⁶⁸ alguna huella tuvo que dejar en la memoria de los críticos y espectadores, ya que, cuatro años después, *El elixir de la vida* volvía a las páginas de los periódicos con motivo de la presentación en el teatro Español de *Enmendar la plana a Dios*, de Eduardo Zamora y Caballero, «pasillo inverosímil con ribetes de filosófico en un acto y en verso». *La Iberia* se hacía eco el 15 de octubre de 1878 de cómo varios periódicos habían dudado de la originalidad de este pasillo atribuyendo sus méritos a *El elixir de la vida*.¹⁶⁹ Consciente de la innegable semejanza de su pasillo con el capricho de nuestro autor, Zamora y Caballero escribió una nota introductoria a la obra donde aclaraba:

Hace ya bastantes años que la lectura de un artículo humorístico, publicado en un periódico francés, me inspiró el pensamiento de este pasillo.

¹⁶⁸ La reseña de *El Imparcial* («Sección de espectáculos», VIII, 2419, 10 de febrero de 1874) reza así: «*El elixir de la vida*, capricho original, filosófico-burlesco, es, en efecto, muy burlesco, muy filosófico, muy original y muy caprichoso. Es una de esas pequeñas obras en que el poeta encierra como un diamante entre preciosas filigranas un pensamiento trascendental para hacer deslumbrar con los reflejos de sus cien facetas los ojos que se recrean mirándole. Escrito con gran facilidad y corrección, modelo de cultura y gracia, ligero al mismo tiempo que profundo, es por sí solo una obra que coloca a su joven autor el señor don José María [sic] Fernández Bremón entre los buenos poetas dramáticos. La circunstancia de ser esta producción en exceso imaginativa en su esencia y sumamente intencionada en sus conceptos, hacía más expuesta su aparición en la escena, siendo por tanto de más valor el triunfo conseguido por el autor. El desempeño de esta obra requiere un numeroso personal de actores, y esto, naturalmente, es otro obstáculo para la buena interpretación de una comedia cuyos menores detalles requieren por su intención o su gracia ser expuestos con no vulgar inteligencia. Excusado es decir, después de estos elogios, que el autor fue llamado a las tablas y la obra repetidamente aplaudida».

¹⁶⁹ «Gacetilla», *Ib*, XXV, 3725 (15 de octubre de 1878).

Algún tiempo después se representó el teatro de la Alhambra un capricho filosófico-burlesco, titulado *El elixir de la vida*, cuyo pensamiento tiene a primera vista ciertos puntos de contacto con el mío, y esto, juntamente con la fría acogida que hizo el público a aquel juguete, a pesar de su indisputable mérito literario, me hizo casi abandonar mi propósito.

Pero luego pensé que entre la obra del señor don José Fernández Bremón y la que yo había concebido existía una diferencia tal, que eran en realidad dos cosas distintas (Zamora y Caballero 1878: 7).

A continuación señalaba una diferencia sustancial entre ambas piezas: si el químico de «la ingeniosísima obra» de Fernández Bremón *inventa* un elixir que otorga la inmortalidad, el que idea su boticario sirve supuestamente para resucitar a los muertos. Sin embargo, por más que Zamora y Caballero reivindicara la singularidad de su texto, lo cierto es que el autor se había limitado a presentar, según notara Manuel de la Revilla, «los inconvenientes que ofrecería la resurrección de los muertos»,¹⁷⁰ tal y como, en efecto, planteara cuatro años antes Fernández Bremón. Y aunque el punto de partida fuera un tanto distinto (inmortalidad, resurrección), el desarrollo sigue un curso similar.

Por otra parte, con esa alusión al «artículo humorístico» francés que le habría inspirado su pasillo, probablemente pretendiera Zamora y Caballero contestar al redactor de *La Iberia*, quien había encontrado una filiación común para *El elixir de la vida* y *Enmendar la plana a Dios*: «Yo creo que el señor Zamora y Caballero y el señor Bremón son capaces de hacer muchas obras originales, y muy buenas, como lo han demostrado; pero esta vez *esa filosofía* no es de ninguno de los dos». El origen de ambas piezas era, según *La Iberia*, la novelita francesa *La dama de la pluma negra*, divulgada unos cuantos años atrás por *La Correspondencia*. En efecto, este periódico había publicado en 1863 una novela corta así titulada, escrita por Jules Noriac en 1854 y

170 Había escrito Manuel de la Revilla (1878): «Su asunto no es nuevo: bajo diferentes formas se ha tratado y no ha mucho tiempo lo desarrolló el señor Fernández Bremón en una linda comedia titulada *El elixir de la vida*, de que suponemos que no tendrá noticia el señor Zamora. / Redúcese el asunto de *Enmendar la plana a Dios* a presentar bajo una forma cómica los inconvenientes que ofrecería la resurrección de los muertos».

vertida al castellano por Manuel García González. Y al cronista no le faltaba razón, pues entre la *nouvelle* y los juguetes teatrales hay un claro nexo común: la cancelación de la actividad de la Muerte y el relato de las consecuencias de este hecho. La obra de Noriac, ubicada en el París de 1960, narra las aventuras del joven Robert Karnix, quien consigue enterrar a la Muerte en Montmartre. Para su estupor, un científico, el doctor Garassus se atribuye ante la comunidad científica de París el mérito de haber vencido a la Muerte. Tras recibir todos los parabienes imaginables por parte de la comunidad científica, el impostor no tarda en arrepentirse de su farsa, pero es demasiado tarde ya. *La dama de la pluma negra* constituye una narración deliciosa donde convergen la anticipación científica y el relato espiritista, la estampa grotesca y la digresión, la parodia de novela sentimental y el homenaje a la de aventuras, y donde, asimismo, despuntan un humorismo peculiar y un tratamiento de los personajes –como el del falso sabio– que tienen un curioso aire de familia con algunos de los cuentos de Fernández Bremón. A la postre, es difícil no entrever en *El elixir de la vida* y *Enmendar la plana a Dios* ecos de «La fiesta de la Muerte», el capítulo de la novelita donde diversos gremios y comisiones –empleados de carros fúnebres, sacerdotes, reos condenados a cadena perpetua, etc.– desfilan ante el doctor Garassus y sus colegas para manifestar su desagrado ante la desaparición de la Muerte, acto que deriva en una sangrienta revolución.

Apenas unos días después de estrenar *El elixir de la vida*, Fernández Bremón presentaba, también en el teatro de la Alhambra, *Los espíritus*. Las circunstancias de este estreno nos son conocidas: el 23 de febrero de 1874 se celebró una velada en beneficio de las estanqueras de San Fernando en la que se leyeron algunos poemas de circunstancias y se representaron diversas obritas, entre ellas la de nuestro autor. La inspiración para *Los espíritus*, juguete cómico en un acto y en prosa, procede según explicara el propio Fernández Bremón de un tío, Antonio Montenegro, que «murió espiritista». ¹⁷¹ El escenario de *Los*

¹⁷¹ Cg, IEA, XLV, 1 (8 de enero de 1901). La obra se la dedicó nuestro autor a doña Ana Mendoza y Mayol, tía de su primera esposa.

espíritus es más costumbrista aún si cabe que el de su anterior pieza dramática: la plaza del pueblo se ha transformado en una modesta habitación con acceso a un balcón, un tocador, la salida a la calle y otras dos puertas, y en cuyo centro hay una camilla con tapete verde, dispuesta para una sesión de espiritismo. Los personajes son ahora seis: la joven Teresa, lectora de las novelas de Fernández y González; doña Tremedal, su madre; don Celedonio, el vecino que cree a pies juntillas en los espíritus; don Periquito, el espiritista que se sabe farsante; y Abelardo y Luis, los pretendientes de Teresa. La trama se construye, como es habitual en los juguetes cómicos (Espín Templado 1988: 623-625), en torno a la confusión de identidades y a la necesidad, por parte de una muchacha casadera, de elegir marido entre varios pretendientes. En este caso la confusión se produce entre Abelardo y Luis, disfrazado el uno de godó, el otro de teniente, y los espíritus a los que creen invocar doña Tremedal, don Celedonio y don Periquito.

La efectividad del juguete reside, además del buen ritmo con el que se suceden las escenas, en la sátira del lenguaje propio del espiritismo y el magnetismo. Como veremos más adelante, Fernández Bremón trató este asunto en diversos cuentos y artículos, por lo general con más escepticismo y voluntad desmitificadora que con fascinación o curiosidad, si bien probablemente fuera en este juguete donde con mayor insistencia ridiculizó los rituales consustanciales a estas prácticas. En *Los espíritus* menudean, en efecto, las alusiones al fluido, la figura del médium, la escritura automática, los «movimientos nerviosos», los «amagos catalépticos» y los pases magnéticos. No obstante, la crítica de costumbres y la censura del espiritismo de salón quedan en cierto modo suavizadas por una burla amable, cifrada en la suerte de moraleja con la que Fernández Bremón cierra su obrita:

Esta fábula en que asoma
tímida lección moral,
la escribió en tono de broma
un espíritu formal.
Mas si no es de vuestro agrado,

a pesar de estas razones,
diremos que la han dictado
los espíritus burlones (p. 20).

El mensaje que encierra *El árbol sin raíces*, comedia en tres actos y en verso compuesta junto con su compañero de fatigas Juan José Herranz y estrenada en el teatro Español el 17 de octubre de 1874, resulta, por el contrario, mucho más contundente. En este caso el *enemigo* al que hay que combatir no es la credulidad en unas prácticas pueriles que, por añadidura, se prestan fácilmente al tratamiento humorístico, sino la laxitud de las costumbres. Los autores acuden a la tradición de la comedia lacrimógena y sentimental para trazar una trama donde se suceden los amores juveniles y los reencuentros de madurez, las anagnórisis paterno-filiales, las cartas secretas que caen en las manos equivocadas, los sonrojantes gestos de caridad y un prudentísimo final feliz, todo ello con una fonda santanderina como telón de fondo. *El árbol sin raíces* del título es Antonio, un calavera ya maduro que en su juventud abandonó a Eugenia y a la hija de ambos, Elisa, a quien ahora corteja, sin saber los lazos familiares que les unen, Pablo, sobrino del mismo Antonio. A lo largo de la obra, Antonio intenta convencer a Pablo de que mejore su conducta, que se enderece y se case con la joven, pero el sobrino se niega y le culpa de haberle iniciado en los placeres mundanos. Casi huelga señalar que Antonio tendrá la oportunidad de redimirse, de casarse con Eugenia y reconocer a Elisa como hija, y que Pablo comprenderá, en consecuencia, que debe comprometerse con la muchacha. Y es que, según concluye la comedia:

EUGENIA. (A Elisa) Desde hoy seremos felices,
pues tu amor nos reconcilia.

ANTONIO. Sí, que el hombre sin familia
es un árbol sin raíces (p. 63).

La breve reseña que publicó *El Imparcial* el 18 de octubre juzgaba la obra en términos muy positivos, destacando su sencillez y discreción, así como su poder para arrancar alternativamente la sonrisa y la lágrima del espectador sin tener

que acudir a «efectos desconocidos o sorprendentes».¹⁷² Desde la *Revista Europea*, Antonio Sánchez Pérez comparaba *El árbol sin raíces* con la comedia de la «escuela realista» *El estómago*, de Enrique Gaspar, destacando de la primera sus «nobles pensamientos, consejos saludables, buenas situaciones, delicadeza de sentimientos», el dominio de los recursos escénicos y la vivacidad del diálogo (Sánchez Pérez 1874). A su parecer, sin embargo, había también algunos defectos, sobre todo lo previsible del desenlace y el diseño de algunos personajes. Por su parte, Asmodeo (Ramón de Navarrete) hacía hincapié desde *La Época* en «la oportunidad de la idea filosófica» de *El árbol sin raíces*: «Sí, en esta época de *despreocupación*, en este siglo de relajamiento de todos los vínculos, es útil, es conveniente, es laudable presentar de relieve y con vivos colores los efectos del libertinaje, las consecuencias del mal ejemplo, el resultado ineludible de corruptores principios» (Navarrete 1874).

Dos hijos, drama en un acto y en verso estrenado por Fernández Bremón en el teatro Novedades el 29 de noviembre de 1876, tuvo una recepción crítica sensiblemente más calurosa que *El árbol sin raíces*. No deja de resultar sorprendente que periódicos como *La Iberia* o *El Imparcial* celebraran las bondades de esta obra sin mencionar siquiera lo tendencioso de su trasfondo y la defensa de un tradicionalismo a ultranza que hace de los personajes meros monigotes al servicio de una ideología preconcebida,¹⁷³ más aún cuando *Dos hijos* bien podía considerarse una reacción al citado debate sobre el realismo que por aquel entonces polarizaba la atención de los ateneístas madrileños y de algunos de los colaboradores de la *Revista Europea* o la *Revista de España*. Únicamente Manuel de la Revilla, participante en esta polémica, supo o quiso ver la índole tendenciosa del drama sin dejar de alabar por ello la habitual corrección del estilo de nuestro autor:

172 «Sección de espectáculos», *Imp*, VIII, 2667 (18 de octubre de 1874).

173 «Gacetilla», *Ib*, XXIII, 6151 (30 de noviembre de 1876); *Imp*, «Sección de espectáculos», X, 3418 (30 de noviembre de 1876). En una línea igualmente elogiosa se inscribe la reseña de Pelegrín García Cadena (1876).

Dos hijos es un cuadro dramático sencillo, bien sentido y bien escrito, que logra conmover profundamente al espectador, sin caer en exageraciones románticas, y que valdría mucho más de lo que vale si su autor no hubiera tenido el mal gusto de confundir la libertad del pensamiento con el libertinaje, incurriendo en el vulgar error de creer que perdida la fe se pierde necesariamente la virtud y la delicadeza del sentimiento, infiriendo así una gratuita e injustificada injuria a los librepensadores. Este error, imperdonable en persona tan culta como el señor Bremón, la intervención de un personaje semicómico en situaciones dramáticas y patéticas, y algún otro detalle de menos bulto, constituyen las faltas de este drama, en cuyo éxito cabe no pequeña parte a las eminentes dotes de la señora Civili (Revilla 1876).¹⁷⁴

Esta obra, como en cierto modo *El árbol sin raíces*, bien podría considerarse la escenificación de una conversión anunciada. Dedicada a «A la memoria de Carolina Civili, honra de la escena española e italiana»,¹⁷⁵ la acción, que transcurre en una aldea durante 1872, se centra en el caso de los dos hijos de la bondadosa doña Teresa. El mayor, Juan, está combatiendo en Cuba y escribe puntualmente a su madre, aunque en los últimos cuatro meses ha guardado un silencio preocupante. El pequeño, Raimundo, «es un loco, un calavera / sin corazón», dice Juanita, hija adoptiva de doña Teresa, «Un mal hijo / que me acorta la existencia», añade la madre (p. 8). En efecto, Raimundo desprecia el amor a la patria, pues «piensa / que el hombre es cosmopolita, / y la patria una quimera» (p. 14), y desdeña la institución familiar, a su juicio una ligazón insufrible que tiene los días contados:

La familia acabará
 en lo que resta de siglo,
 y vivirán ambos sexos
 dulcemente confundidos:
 no habrá en el siglo que viene
 ni parroquias ni registro
 civil, ni viudas, ni huérfanos,
 ni casadas, ni maridos (p. 23).

¹⁷⁴ Los argumentos desgranados aquí son muy similares a los que había utilizado Revilla en su reseña sobre *El escándalo* (1875) de Alarcón; véase el comentario de Alborg (1996: 506-546).

¹⁷⁵ La dedicatoria aparece en la segunda impresión del drama: *Dos hijos*, Imprenta del Cuerpo de Artillería, Madrid, 1897.

Pero el carácter de Raimundo cambia radicalmente con la noticia de la muerte de Juan. Antes de morir, este le dio a Tomás su insignia, una cruz roja, para que se la entregara a Raimundo y, al recibirla, el «cosmopolita» se arrepiente de lo dicho. Se produce entonces la reconciliación de madre e hijo, quien promete ahora no abandonar el hogar. Y, una vez más, el broche final, puesto en boca de Tomás, condensa el sentido del drama: «Necesita el corazón, / la patria, la religión / y el amor de la familia» (p. 39). Al margen de la obvia tendenciosidad de la pieza, y más allá de las pequeñas tachas que señaló la crítica, entre ellas la adición de algunas notas «semicómicas» en las escenas más dramáticas, hoy resulta obvia la inverosimilitud del personaje de Raimundo, una caricatura en la que Fernández Bremón exagera y ridiculiza todo aquello que quiere censurar – confundiendo de paso, como indicaba Manuel de la Revilla, «la libertad del pensamiento con el libertinaje»–, y cuya *salvación* llega con una mudanza tan súbita como increíble.

Pese a que en su quinta obra teatral, *Lo que no ve la justicia*, Fernández Bremón se adentró en los recovecos del drama judicial, género que hasta el momento no había cultivado, volvía a partir aquí de una relación materno-filial como semilla argumental y contaba de nuevo con Carolina Civili en el papel de madre. Según indicaba en su advertencia inicial, «Este drama se escribió expresamente, hace más de un año, para doña Carolina Civili de Palau, inspirándose el autor en el gran talento y gran corazón de la eminente actriz».¹⁷⁶ El protagonismo de su personaje casi eclipsa, en efecto, a los demás: *Lo que no ve la justicia* escenifica el sacrificio que lleva a cabo doña Elvira cuando su hijo Alberto mata a un prestamista. Ella, para exonerarlo del crimen, decide entregarse a la justicia. Aunque el juez encargado del caso es amigo de la familia, este poco puede hacer, ya que Alberto enloquece y doña Elvira guarda silencio en prisión. Finalmente se descubre la culpabilidad del hijo (el hallazgo de

¹⁷⁶ La obra, impresa por las Librerías de Cuesta en Madrid el año 1881, estaba dedicada, asimismo, a su primera mujer: «María Luisa / Esta es la obra que más quiero y solo a ti te corresponde. / TU MARIDO / José Fernández Bremón».

un traje ensangrentado y unas cartas reveladoras constituyen la evidencia) y doña Elvira, al saberlo, cae desfallecida y muere. La negligencia de la justicia ha provocado la muerte de una mujer inocente que, al cabo, no hacía otra cosa que cumplir con el deber natural de proteger a su hijo.

Entre los elementos del drama dignos de atención cabe subrayar el hecho de que el disparo de Alberto se hurte a ojos del espectador o que la sangre de la víctima no se muestre en escena –según reza la correspondiente acotación, «Tanto doña Elvira como Alberto vestirán trajes oscuros para que la sangre se suponga y no se vea» (p. 14)–, detalles ambos que dan fe del decoro que Fernández Bremón reputaba indispensable en todo texto concebido para las tablas. Por otro lado, no fue esta la única ocasión en que el autor trató una causa criminal en su obra; valgan como ejemplo de su interés por los casos criminales y las causas célebres los cuentos «Un crimen científico», «El crimen de ayer» u «Hombres y animales», así como los textos que consagró al seguimiento del crimen de la calle de Fuencarral o, incluso, a los brutales asesinatos de Jack el Destripador (Martín 2009a).

Tal y como manifestaron casi todos los críticos que se hicieron eco del estreno, *Lo que no ve la justicia* se inscribe en una tradición, la del drama judicial, que en 1881 se consideraba poco menos que finiquitada. Así, *La Iberia* definía la obra como «uno de esos dramas desterrados hace ya tiempo de nuestra escena» y añadía: «se funda en un error judicial, o mejor dicho, en el error de un juez tan ignorante como inverosímil». ¹⁷⁷ *El Imparcial* abundaba en el mismo aspecto y concluía: «Un espectador decía al salir de la Alhambra: “En dos años he visto intervenir al juez de guardia en catorce dramas”». ¹⁷⁸ También desde las páginas de *El Imparcial* afirmaba Ortega Munilla que, pese a ser *Lo que no ve la justicia* «una obra de mérito, pertenece a un género enfermizo»:

¹⁷⁷ F.G.II, «Los espectáculos», *Ib*, XXVIII, 7705 (6 de noviembre de 1881).

¹⁷⁸ «Los estrenos de anoche», *Imp*, XV, 5179 (6 de noviembre de 1881).

A esto se llama por algunos «género realista». Se diría que toda la vida moderna ha de ser historiada en los folios amarillos de una causa criminal. ¿No hay, pues acción posible sin que el escribano intervenga? ¿Es que hemos de renunciar a ver un drama cuyos personajes estén exentos de responsabilidad criminal?

Lo peor del caso es que hace veinte años que el ya viejo melodrama judicial anda dando vueltas por el mundo

¡Una sepultura cristiana para su esqueleto es lo que hace falta! Aunque después hayamos de cubrir su fosa con todas las coronas de laurel de sus héroes y heroínas.

— —

Como Fernández Bremón tiene mucho talento, y es un maestro del estilo, lo único malo que hay en su drama es el género a que pertenece. Pensamientos y frases delicadas nacen con abundancia del asunto del drama como los lirios en un terreno fangoso (Ortega Munilla 1881).

Mayor dureza muestra Clarín en una reseña publicada en *El Progreso* e incluida luego en *La literatura en 1881* (1882), convencido de que el drama es malo a causa de su género «judicial», entre «lo contencioso y lo administrativo», y de que «Si no fuera por el género, si no hubiera más que la especie, otro gallo nos cantarí» (Alas 1881b). Luego admitiría Clarín, no sin retranca, que al menos algo había de verosímil y «realista» en el drama: la equivocación de la justicia (Alas 1881c). *El Globo*, por su parte, elogia la obra pero se queja del tercer acto, «cuadro tétrico, lúgubre, mortuorio» que pone los pelos de punta al espectador sin arrancarle ni una lágrima,¹⁷⁹ mientras que Luis Alfonso la elogia con reservas y desde la certidumbre de estar no ante una obra de tesis, sino ante «un drama de sentimiento» (Alfonso 1881). Demasiado complaciente se muestra el cursi Pelegrín García Cadena, conmovido ante una obra que «Se ha de juzgar por los latidos del corazón, y no por los resultados del escarpelo» (García Cadena 1881).

Unos meses después del estreno de *Lo que no ve la justicia* escribe Fernández Bremón *Pasión de viejo*, si bien la obra no se estrenaría hasta el 20 de febrero de 1889 en el teatro de la Comedia. La dedicatoria de la obra impresa, consagrada «A la

179 P.F., «Novedades teatrales», *Gl*, VII, 2209 (6 de noviembre de 1881).

memoria de la señora doña Lirón de Mata» y dirigida a su viudo, el actor José Mata, alude a una lectura privada de la obra en 1882 que habría animado a nuestro autor a llevarla a escena.¹⁸⁰ Desconozco los motivos por los que este drama en tres actos y en prosa tardó siete años en estrenarse (muy probablemente tuvieran esos motivos una raíz financiera), pero es indudable que la representación de *Pasión de viejo* en 1889 adquiere la categoría, cuando se enmarca en el panorama de la época, de anacronía. De hecho, *Pasión de viejo* podría considerarse una reacción al programa realista y naturalista que todavía impregnaba los debates artísticos y literarios de la época, una oposición no solo fundada, como manifestaría una y otra vez Fernández Bremón, en la tiranía de escuela o en el rechazo de la imaginación creadora, sino también en naturaleza foránea de la estética naturalista, su carácter *inmoral* –compárense si no los tormentos matrimoniales y adulterios de la novela naturalista con la castísima relación de don Juan y María– y, por supuesto, su sustancia política e ideológica. Probablemente sea la reseña del veterano Manuel Cañete –quien, como señala Randolph (1974: 234), hizo gala en sus últimos años de vida de una «creciente intolerancia» hacia las nuevas direcciones de la literatura y el teatro– la que mejor revela el espíritu de *Pasión de viejo*:

Separándose del rumbo que hoy siguen casi todas las producciones dramáticas destinadas a reproducir cuadros de la vida común, Fernández Bremón ha imaginado una fábula sencilla en la que nada ofende a la moral, y que ostenta como uno de sus mayores méritos la novedad del asunto, lo bien trazado y sostenido de los caracteres, la verdad con que están pintadas las pasiones.

Es más, se congratulaba el crítico de que su amigo permanezca fiel a la moral en una atmósfera declaradamente *hostil* a esta:

El aire de impiedad y de perversión que respira en su mayor parte la amena literatura contemporánea (de que son entre nosotros funesto ejemplo algunas famosas novelas de Pérez Galdós) no ha inficionado la inteligencia del honrado autor de *Pasión de viejo*. A esa circunstancia se

¹⁸⁰ *Pasión de viejo* se publicó en 1889 en la madrileña imprenta de El Liberal.

debe que al componer cuadro tan interesante valiéndose de pasiones y caracteres de nuestra época, se haya apartado del rumbo de la dramática inmoral que prevalece en toda Europa (Cañete 1889).¹⁸¹

En rigor poco hay de «novedad» en el asunto de *Pasión de viejo*, una vuelta de tuerca más a un tema, el del viejo y la niña, con una larga tradición literaria que también frecuentarían en la segunda mitad del siglo XIX, por solo citar tres nombres destacados, Galdós, Clarín o Valera.¹⁸² Tampoco hay en el drama –y aquí sí acierta Cañete– huellas del «aire de impiedad y de perversión que respira en su mayor parte la amena literatura contemporánea». En efecto, basta comparar *Pasión de viejo* con el tono singular que le conferiría el mismo Galdós a este tema solo tres años más tarde en *Tristana* para que el anquilosamiento y tradicionalismo de la propuesta de Fernández Bremón sean más palpables aún.

Pasión de viejo escenifica el enamoramiento del viejo coronel don Juan y de María, hija de la mujer a la que el militar amó en su juventud. La muchacha padece el maltrato de su celosa tía, casada con el que antes fuera el novio de María, don Félix, así como el acoso de este. Por ello busca amparo en don Juan, quien le ofrece su ayuda incondicional. Tras diversas humillaciones y malentendidos (entre ellos el que fabrica Pablo, criado de don Juan, al sembrar en su amo la duda sobre la virtud de María), el coronel se enfrenta a don Félix y cae fulminado por un ataque. María comprende entonces lo mucho que ama al anciano y, entre llantos y muestras de amor, promete cuidarle en su enfermedad como lo haría la mejor esposa del mundo. La falta de verosimilitud que no parece inquietar a Fernández Bremón cuando de diseñar personajes, comportamientos y peripecias se trata, sí le preocupa a la hora de justificar por qué don Juan, paralizado por un ataque, puede responder a las

¹⁸¹ Véase otra reseña en «Espectáculos», *Ib*, XXXVI, 11511 (8 de febrero de 1889).

¹⁸² Nuestro autor, asimismo, dedicó un artículo, «Moratín y Comella» (*Lib*, VII, 2193, 20 de julio de 1885), a desentrañar la relación de *El viejo y la niña* y *El sí de la niñas* con *El abuelo y la niña*. Sobre las representaciones de este tema en la tradición teatral, puede consultarse Doménech Rico (2008).

muestras de afecto de María: «¡Que no te veo! ¡Sécame las lágrimas!» (p. 47). De ahí que se tome la molestia de indicar en una nota al pie —prueba, asimismo, del valor que le concedía nuestro autor al texto impreso— la inverosimilitud de las palabras de don Juan desde una perspectiva médica, pero su oportunidad en términos escénicos: «La última frase no es sino el pensamiento íntimo de don Juan, conmovido ante aquella prueba de ternura, y feliz con el beso que tanto ha deseado, y recibe de un modo tan casto» (p. 47).

Si en *Pasión de viejo* Fernández Bremón se sirve de un *topos* clásico del arte y la literatura, para escribir su séptima obra teatral, estrenada el 19 de noviembre de 1890 en el teatro Español, se inspiró en un acontecimiento histórico: la expulsión de los judíos de Portugal y la matanza de conversos acaecida en Lisboa el año 1506. *La estrella roja*, drama versificado en tres actos, supone una incursión en un género, el histórico, que también cultivaría a menudo en sus cuentos. El drama, publicado por la Imprenta de El Liberal en 1890, va precedido de una advertencia que había reproducido la prensa el día después del estreno. En la nota, el autor Fernández Bremón no solo da detallada cuenta del marco histórico de la acción —«la ley que privó a los judíos de sus hijos; la impresión que produjo en sus familias; el milagro de la luz, causa del motín de Lisboa, y el nombre del dominico fray Bernardo, que pagó en el cadalso su predicación sanguinaria en unión de otro compañero»—, sino también del valor simbólico de sus personajes, transformados de este modo en arquetipos; valga como ejemplo Asser, la «personificación de los escasos judíos que se portaron virilmente en aquella persecución». Con la excepción de los mismos personajes, ficticios, solo se ha permitido vulnerar en un elemento la verdad histórica: la «sustitución caprichosa de los sacrilegios de que se culpaba a los conversos de Lisboa, por ser poco teatrales, con el martirio de Luis», aunque, matiza, ni siquiera este es imaginario, ya que se basa en las crucifixiones de niños atribuidas a los judíos en la Península; la licencia se debe a que «me parecieron más propios y escénicos para dar verosimilitud legendaria a los rencores semíticos». En este prólogo, es obvio,

el autor dirige y condiciona la recepción del drama por parte del lector, a quien se le explica qué encarna cada personaje y cómo debe descifrar sus palabras y actos.

La estrella roja plasma la tragedia de la conversa Sara y el orgulloso Asser, quienes pierden a su hijo Luis, de tres años, en 1497. Asser es enviado a galeras y Sara encuentra cierto consuelo en la fe católica mientras confía en recuperar algún día a Luis. La liberación de Asser coincide con los ataques contra los conversos de 1506 fomentados por fray Bernardo. A causa de su rebeldía, Asser es encarcelado y, en la prisión, lee el Sermón de la Montaña, que despierta en él una inquietud desconocida. La incipiente fe de Asser es sin duda el motor que propicia, a la manera de *Deus ex machina*, su cambio de fortuna: consigue la libertad gracias al buen hacer de fray Antonio, oponente de fray Bernardo (ahora condenado por hostigar al pueblo contra los conversos), obtiene noticias de Luis, a quien daba por muerto, y salva al niño de ser crucificado. En la acción también desempeña un papel determinante el abuelo de Luis, Samuel, a quien le duele menos perder a su nieto que entregar sus riquezas y que, de acuerdo con la citada advertencia, constituye la viva representación de «la avaricia y egoísmo de que acusaba a todos [los judíos] la voz pública: la cobardía y pusilanimidad de los perseguidos resulta de sus actos».

La extrañeza que provoca hoy la lectura de *La estrella roja* –¿por qué estrenar en 1890 un drama en verso sobre semejante materia histórica?– también la sintieron los críticos de la época. Es el caso de Emilio Castelar, quien desde *La Ilustración Artística* alababa «el equilibrio de facultades que distingue al sesudo y correctísimo Bremón» para preguntarse a renglón seguido: «Pero autor de tanta conciencia y reflexión, que amolda el estilo al asunto con maestría, ¿cómo no amoldó la materia dramática de su composición al gusto general?». A su juicio, la expulsión de los judíos podía interesar en «pueblos exaltados por la fiebre antisemita, un mal de nuestro tiempo», pero no en España, «donde la intolerancia secular no ha dejado que brote secta ninguna, y cuya reciente libertad solo da en la práctica el que los librepensadores produzcan libros o semanarios nada

leídos y en algún cuarto bajo haya lectura de la Biblia muy poco seguidas y coros de salmos por raras personas oídos» (Castelar 1890). En este mismo aspecto incidía el crítico de *El Imparcial* quien, tras alabar, como era preceptivo, al autor —«uno de los escritores que honran la literatura española, y cuyos talentos y aptitudes han producido sin fatiga durante largos años una labor fecunda y brillante»—, apuntaba:

El drama de anoche llevaba en sí un defecto de «origen» que no desconoce seguramente un observador tan perspicuo como el mismo autor; y es que en estos tiempos de tolerancia, casi de indiferencia, no solo no interesan ni apasionan las luchas religiosas de otras épocas, sino que han dejado tan poco rastro en los espíritus, que es un esfuerzo insuperable el que se intentaría para *ponerse en situación* (y vaya lo vulgar de la frase en gracia de la claridad), y sentir como sienten los personajes de la obra, y asimilarse sus ideas y sus sentimientos y odiar o aborrecer con ellos, y tan intensamente.¹⁸³

Mucho menos complaciente se muestra Luis Ruiz Contreras —traductor, entre otros, de Zola, Ibsen, Maupassant o Anatole France—, quien lamenta la falta de acción y movimiento de *La estrella roja* —«Es un *asunto dramático*, pero no es un *drama*»— y que, aun alabando la belleza de algunas situaciones y la correcta delineación de los personajes, subraya: «la poesía ideal se sobrepone al interés dramático y la forma literaria sustituye a la irremplazable acción escénica». A su parecer, el problema no radica en que el género —«pseudohistórico», sentimental, filosófico— esté pasado de moda, sino en que al texto le falta densidad dramática y la puesta en escena —la escenografía, las actuaciones de los actores— es desacertada.¹⁸⁴

Únicamente Manuel Cañete elogió la obra sin ambages, saliendo al paso de las acusaciones de ranciedad y obsolescencia —«no faltan críticos que tachen de *rancio* el nuevo drama, obstinándose en condenar con ese calificativo toda creación que no se ajusta a sus peculiares aficiones»— y aprovechando la ocasión para arremeter contra el «novísimo teatro francés»

183 J. de L., «Teatro Español», *Imp*, XXIV, 8438 (20 de noviembre de 1890).

184 La reseña, firmada el 20 de noviembre de 1890, está recogida en Ruiz Contreras (1894: 105-109).

—no en vano, enfatizaba, «*La estrella roja* es un cuadro histórico de carácter genuinamente español»—, contra el materialismo y contra quienes «se cuidan poco de la religión, que piensan rendir tributo al progreso mirándola con indiferencia». Cañete encarecía, en fin, el carácter simbólico del drama y la demostración en él de «la poderosa eficacia del cristianismo en pechos heridos por el infortunio, y el benéfico influjo de la piedad y del celo caritativo de religiosos tan santos como fray Antonio» (Cañete 1890).

Con su última pieza para la escena regresó Fernández Bremón al género teatral en el que sin duda mejor se desenvolvía: la comedia. Sin embargo, *El espantajo*, obra en tres actos y en prosa, estrenada a beneficio de José Mata en el teatro Español el 11 de marzo de 1894, suscitó ciertas dudas precisamente a causa de su género. C.B., en *La Iberia*,¹⁸⁵ señalaba que más tenía de juguete cómico y de vodevil que de comedia, subrayando su singularidad: «Es *El espantajo* una obra tan original, que tiene algo de rara, de extravagante, casi casi de estrambótica». Amaniel (pseudónimo de Federico Urrecha) destacaba, desde *El Imparcial*, la habilidad de Fernández Bremón para disfrazar lo frívolo de serio y lo serio de frívolo, y proseguía:

El espantajo es, pues, un juguete cómico sumamente agradable en los dos primeros actos, escrito con mucho gracejo —el gracejo peculiar de Bremón, porque tiene uno suyo, inconfundible— y que en el tercer acto, tan pronto entra en los dominios del sentimiento, como sale de él para tocar otra vez en el juguete cómico y aun en la comedia de figurón, con transiciones bruscas que, sin embargo, no chocan ni extrañan como debieran, sin que yo pueda explicarme el porqué... Es decir, sí sé por qué, y ya lo he dicho: por *el sistema* de Bremón, por el dorado de la píldora que no nos deja ver la violencia que aquellos cambios suponen (Urrecha 1894).

C.B. abundaba, asimismo, en la falta de sustancia escénica de la obra (algo que, como hemos visto, también censuró Ruiz Contreras con motivo del estreno de *La estrella roja*):

No, no hay que para qué decir que lo blanco es negro. ¿Acaso niega nadie que Bremón es un cuentista de lo mejorcito que tenemos en España y un cronista de los más donosos? ¿Acaso no le consideran todos los que leen sus trabajos en periódicos, en revistas, como un excelente

185 C.B., «Los estrenos», *Ib*, XLI, 13733 (12 de marzo de 1894).

literato? Pues si esto es así, ¿por qué no se ha de decir que *El espantajo*, a pesar de los frecuentes chispazos de ingenio y a pesar de la gracia abundante que resplandece y se contiene en el diálogo, es una... comedia que no puede satisfacer, por méritos escénicos, no ya al crítico, al espectador menos exigente y más benévolo?

Por algo, prosigue, anduvo *El espantajo* durante tres años por empresas y compañías sin que ninguna corriera el riesgo de asumir la representación.¹⁸⁶ Aun así, el estreno tuvo un éxito en absoluto desdeñable, tal y como también registraba ese mismo año Eduardo Bustillo en *La Ilustración Española y Americana*.

Lo cierto es que a la crítica no le faltaban motivos para dudar de la filiación genérica de la obra, ya que si por un lado esta tiene mimbres de comedia sentimental y lacrimógena, por otro se adentra en el terreno del humor grotesco y, como notaba Amanuel, en la comedia de figurón. El atractivo de *El espantajo* radica precisamente en estos dos últimos extremos, objetivados en el personaje del marqués de Armas. La acción, contemporánea, tiene lugar en una quinta de Carabanchel. Allí don Juan, doña Petra, la hija de ambos, Amalia, y su prometido, Luis, aguardan al marqués de Armas, el padre de Luis. El marqués, joven aún, amable y galante, está aquejado de una enfermedad que le provoca una desesperante somnolencia, aunque al parecer de don Juan esta es producto de la morfina que se inyecta. Por otra parte, los padres de Amalia guardan un secreto que no tardan en revelar a su futuro consuegro: la joven es adoptada y sustituye a una hija que perdieron cuando tenía un año. Para sorpresa de todos, esta hija perdida, Inés, irrumpe en la quinta con el propósito de quedarse. La alegría de don Juan y doña Petra se ve empañada por la confusión y los celos de Amalia, que ignoraba su condición. Se suceden entonces las peripecias: Inés, que casualmente conocía a Luis, le exige que rompa con Amalia, a la vez que el muchacho le pide a su padre que entretenga a la díscola joven. Las hermanas discuten, son castigadas y a punto están de morir cuando el marqués provoca un in-

¹⁸⁶ La obra se imprimió el mismo año de su estreno: *El espantajo*, Imprenta de El Liberal, Madrid, 1894.

endio al quedarse dormido mientras fuma. A modo de reprimenda, don Juan le riega con una manguera y, días después, el marqués revela que esta cura hidroterápica le ha librado de su enfermedad. Accede ahora a coquetear con Inés, quien a su vez le salva de morir ahogado. Mientras aguarda a que la muchacha le traiga ropa seca, ve cómo Amalia intenta lanzarse al río. Se viste entonces con el atuendo del espantajo de la huerta y ahuyenta a la joven; huelga señalar que, al verle vestido de esa guisa, provoca la perplejidad general, la risa de unos y la consternación de otros. La comedia, no podía ser de otra manera, se resuelve del modo más favorable: las hermanas se reconcilian y se acuerdan los matrimonios de Amalia y Luis, y de Inés y el marqués de Armas.

Por tibia que fuera su recepción, probablemente *El espantajo* constituya, junto con el capricho filosófico burlesco *El elixir de la vida* y el juguete cómico *Los espíritus*, la obra teatral más efectiva de Fernández Bremón. Pese a que el autor se sirve de recursos muy manidos para dar forma a la trama, como la reaparición de la hija perdida o la concertación simultánea de matrimonios, *El espantajo* es una obra libre de la pegajosa tendenciosidad que caracteriza *El árbol sin raíces* y *Dos hijos*, o de la exacerbación melodramática de *Lo que no ve la justicia*. Pero, sobre todo, en *El espantajo* integra Fernández Bremón la expresión de lo grotesco; como le dice el marqués-espantajo a su hijo para que aprenda a «distinguir lo serio en lo grotesco», «Ya estoy cansado de que se burlen todos de mi traje. Mientras las gentes formales y bien vestidas se ríen, hacen aspavientos y representan el buen juicio, está ocurriendo una desgracia que no ven; y yo, vestido de mamarracho, salvo la vida a la pobre Amalia, que ha estado a punto de suicidarse» (p. 53). El marqués se queja, al cabo, del papel de hazmerreír que le arrogan quienes le rodean, incapaces de calibrar la gravedad de los hechos que tienen ante sus ojos.

En la última de sus obras teatrales Fernández Bremón incorporaría a su repertorio, aunque con cierto comedimiento, una serie de ingredientes –la hibridez de lo trágico y lo cómico,

el humor alocado y extravagante, incluso alguna nota macabra y siniestra— que llevaba cultivando en su narrativa breve mucho tiempo atrás, tal y como revelan «Gestas o el idioma de los monos», «El tonel de cerveza», «Monsieur Dansant, médico aerópata», «Un crimen científico» o «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas», y como también mostrarían después «Hombres y animales», «El terror sanitario» o «Besos y bofetones». Cosa bien distinta es, no obstante, la escasa oportunidad de sus obras (sobre todo las últimas), vestigios de un teatro inspirado en moldes ya agotados aunque no del todo ajenos a los gustos del público, y expresión del rechazo del autor a las obras experimentales de «boreales» y naturalistas.

La narrativa breve de José Fernández Bremón

Notas sobre una poética del cuento

Junto con la de cronista, la faceta de Fernández Bremón más valorada por sus coetáneos fue la de autor de cuentos. De ello dan fe las noticias teatrales arriba citadas, donde se le suele presentar como ingenioso cuentista; el juicio de Clarín para el número especial de la *Nouvelle Revue Internationale* consagrado a la cultura española —«Fernández Bremón, chroniqueur fameux, d'un langage très correct et auteur de beaucoup de contes pleins de talent et de fraîcheur charmante» (Alas 1900a)—; o la inclusión de nuestro escritor en las antologías de Gómez Carrillo (1893) y Vinardell Roig (1902), por no mencionar las reseñas dedicadas al volumen de cuentos de 1879. La de cuentista es también su faceta más conocida, si bien muy parcialmente, en la actualidad, tal y como revela la bibliografía publicada sobre el autor en las dos últimas décadas, ya referida en la primera parte de este trabajo.

Antes de adentrarnos en el estudio de la narrativa breve de Fernández Bremón, urge reflexionar el concepto que nuestro autor tenía del género, así como explicitar los criterios de los que me he servido para clasificar su copiosa obra, compuesta por más de un centenar de textos de índole muy diversa y, a menudo, de difícil adscripción genérica. Ambos aspectos, poética y praxis, teoría y cultivo del cuento, están en gran medida condicionados por la máxima que defendió nuestro autor a lo

largo de su vida: la desobediencia a las escuelas estéticas, el afán de crear en libertad (aunque, eso sí, respetando la moral establecida) y sin sojuzgar la imaginación a unos principios preexistentes.

Las contadas ocasiones en que Fernández Bremón se detuvo a teorizar sobre el cuento tienen su origen en el comentario de alguna novedad editorial y carecen de toda voluntad prescriptiva o preceptiva. Aun así, son dignas de atención en tanto en cuanto nos permiten observar de primera mano cuál era su concepción del género. Es el caso de las impresiones vertidas en dos crónicas de 1893 a raíz de la aparición de *Cuentos de este*, de José Cánovas y Vallejo, y de la traducción al castellano de los *Cuentos escogidos de los mejores autores franceses contemporáneos* editados por Gómez Carrillo. A propósito del primero escribía:

¿Qué diferencia encuentra usted entre el cuento y la novela de cortas dimensiones? La vulgar, la que establecen los muchachos. El cuento es, a mi entender, una narración cuyo artificio está basado en una ficción no disimulada, sino evidente por la naturaleza fantástica de la fábula. Y la novela es la narración de lo real o la ficción de esa realidad, disimulando la ficción por el uso de elementos naturales.¹⁸⁷

Así, concretaba, del libro de Cánovas y Vallejo solo «es cuento “El sueño de un sibarita” y son novelas muy sustanciosas, delicadas y sentidas las demás». Tras leer los diez relatos de este autor, sobrino de Cánovas del Castillo y posterior colaborador de *Gente Vieja*,¹⁸⁸ no es difícil entender el juicio del cronista. «El sueño del sibarita» relata las vicisitudes de un hombre que vive entregado a los placeres de la carne y un buen día tiene una atroz pesadilla: ha sido condenado al infierno, donde debe comer y fumar sin cesar. Cuando despierta, hace propósito de enmienda, pero al recibir el aviso de una mujer que le espera para cenar no duda en acudir a su llamada. El texto se cierra con unos elocuentes versos de Campoamor: «Te pintaré en un cantar / la rueda de la existencia: / pecar, hacer penitencia, / y

187 Cg, IEA, XXXVII, 22 (15 de junio de 1893).

188 Sobre Antonio Cánovas y Vallejo véase Araujo-Costa (1946: 150), Baquero Goyanes (1949: 483-484, 614 y 642-643) y Gutiérrez Díaz-Bernardo (2003: 19).

luego... vuelta a empezar» (Cánovas y Vallejo 1893: 164). Frente a este relato, donde concurren «ficción no disimulada» –el sueño– y moralina, el resto de los cuentos de Cánovas y Vallejo, entre ellos los estimables «Segunda boda», «Literatura de fin de siècle», «Aventura electoral» o «La desdichada dichosa», abundan en el retrato psicológico o en el fragmento de vida que Fernández Bremón asocia, en efecto, con la «novela de cortas dimensiones».

En cuanto a la antología de Gómez Carrillo, el cronista invita a comparar los autores seleccionados con los de «hace cuarenta años, como Karr, León Gozlan, Mery, Sue, etc.», o con los de «Hoffmann, Edgardo Poe y Dickens, para estudiar y apreciar la evolución» del género.¹⁸⁹ Y es que los cuentistas franceses modernos –entre los antologados subraya la ausencia del recientemente fallecido Maupassant– contemplan el género de un modo muy distinto al de los autores mencionados:

La impresión principal que ofrece el volumen es que la idea que hay en Francia del cuento difiere de la que tenemos nosotros, exceptuando los que siguen la escuela francesa. Nosotros, siguiendo la tradición verdadera del cuento, por su origen oriental, alternamos en él lo maravilloso y lo real, por no salirnos de las condiciones esenciales del género. Los franceses llaman cuento a la novela de escasas dimensiones, o a la narración sencilla o historieta.

En puridad, Fernández Bremón describe acertadamente los dos caminos en que se estaba bifurcando el género en el último tercio del siglo XIX. La distinción entre la «tradición verdadera del cuento» y la «novela de cortas dimensiones» prefigura en cierto modo la caracterización de «cuento popular» y «cuento literario» o «cuento fabulístico» y «cuento novelístico» que acuñarían respectivamente Baquero Goyanes (1993: 107) y Gonzalo Sobejano (1984: 20; 1991: 87; 2007: 18-19), y matizaría después Pozuelo Yvancos (2004: 69-70). Es obvio que para nuestro autor, como para muchos de sus antecesores y coetáneos,¹⁹⁰ el término *cuento* conserva su origen tradicional y sirve para designar los relatos populares, maravillosos, fantásti-

189 Cg, IEA,XXXVII, 25 (8 de julio de 1893).

190 Véase al respecto Ezama (1997) y Rodríguez Gutiérrez (2005).

cos o de vocación moralizante, aquellos que, asimismo, tienen un origen oral. Valga como ejemplo «Un cuento de niños»,¹⁹¹ donde el narrador evoca «los destartados buhardillones donde pasé parte de mi infancia», y los juegos a los que se entregaban a escondidas de la vigilancia adulta:

Cuando empezaba a anochecer, nos replegábamos poco a poco huyendo de las sombras; cesaban las cabriolas y los gritos y, sentados en un ruedo de la alcoba, formábamos un corro, y pedíamos un cuento, de aparecidos y gigantes, hadas con sus varitas de virtudes, lobos, brujas, hechiceros y diablos. Cada cual recordaba el que sabía, variándole a su gusto, sin saber si era ajeno o propio, o inventaba uno nuevo para que creyesen que era antiguo y que se le habían contado a él solamente. De uno a otro narrador todos resultaban diferentes, por lo que olvidaban y añadían.

A continuación, reproduce uno de los cuentos surgidos de su propia cosecha, una fantásica historia protagonizada por un niño huérfano, Antolín, que se ve obligado a pasar, como los héroes de la narrativa popular, por diversas pruebas en las que se enfrenta a un manzano (en realidad un príncipe encantado), a un monte, un río y un águila. Su periplo, de acuerdo con el carácter terrorífico de los relatos alumbrados en las buhardillas, concluye con un descubrimiento macabro: el mendigo que acaba uniéndose a Antolín no es sino un muerto: «Y empezó a desnudarse de sus harapos: primero descubrió unas canillas descarnadas, luego una calavera, después las costillas y la espina. Era un esqueleto». La noche en que contó este relato, recuerda, tardó mucho en dormirse, espantado por su propia obra: «Parecíame oír chasquidos de huesos por los pasillos del buhardillón, pasos que se aproximaban a mi cuarto, y que el esqueleto, golpeando con sus pelados nudillos en la puerta, me decía: “Niños, ya estoy desnudo, ¿entro a acostarme?”».¹⁹²

Como se ha visto, Fernández Bremón se muestra reacio a reconocer que las «historietas» o narraciones con fondo

191 «Un cuento de niños», *Lib*, XV, 5019 (20 de marzo de 1893).

192 Otro ejemplo de la asociación entre cuento y oralidad es la introducción de «Pensar a voces»: «Pero... creo que estoy filosofando, cuando es mi única intención referir una historia, la cual, por haberme asegurado quien la contó ser uno de sus actores, solo me atrevo a clasificar entre los cuentos».

de realidad también podían ser cuentos, una asimilación esta que, como recuerda Baquero Goyanes (1949: 69), solo harían efectiva los escritores naturalistas. Precisamente a causa de una concepción del género férreamente circunscrita al cuento que hoy llamamos, frente al relato moderno o literario, tradicional, se había referido Fernández Bremón a las escurridizas piezas de *El año triste*, de Silverio Lanza, como «artículos», o etiquetaba dos de sus propios relatos históricos, «Un médico en el siglo XVI» y «Sor Andrea y fray Andrés», de muy distinta forma. El primero, firmado por Fernando Méndez Borjes, iba acompañado de la siguiente nota: «Este artículo no es de fantasía. El médico que se cita existe realmente, y todas las frases e ideas médicas que emite son suyas propias, extractadas y citadas del tratado de la peste que escribió e imprimió en Madrid en 1596», y el segundo de un párrafo introductorio que reza:

A los que juzguen inverosímil este cuento, les diremos que es histórico el hecho fisiológico en que se funda. Jerónimo de Quintana le consigna en su *Antigüedad, nobleza y grandeza de Madrid*, bajo la fe de Gonzalo Fernández de Oviedo [...]. Solo nos hemos permitido imaginar la forma en que aquellos sucesos debieron ocurrir y las emociones que sin duda ocasionaron.

Así, «Un médico en el siglo XVI» es un «artículo» porque está construido con citas entresacadas del tratado de Miguel Martínez de Leyva *Remedios preseruatiuos y curatiuos para el tiempo de la peste, y otras curiosas experiencias*, impreso en 1597 (y no, por cierto, en 1596), mientras que «Sor Andrea y fray Andrés» es un «cuento» porque, pese a inspirarse en un caso documentado de hermafroditismo, el autor se ha permitido imaginar libremente cómo se desarrollaron los hechos y qué emociones provocaron en sus protagonistas. Se trata de un planteamiento que, por ingenuo que pueda parecernos, se funda en una lógica irreprochable, al menos cuando atendemos a las explicaciones de Fernández Bremón.

A veces, sin embargo, no resulta tan sencillo otorgarle un sentido a las variopintas etiquetas que pueblan los títulos y subtítulos de su narrativa breve. Vocablos como «alegoría», «aleluya», «boceto», «diálogo», «episodio», «escena», «gaceti-

lla», «leyenda» o «sueño» alternan, junto con el más frecuente «cuento», para referirse a textos que, si bien en ocasiones son ciertamente distintos, en otras muestran innegables afinidades genéricas y argumentales. No obstante, poco tiene de singular esta inconstancia nominal en un autor que, como Fernández Bremón, concebía el cuento en términos más propios de la poética romántica que de la estética realista y a quien, por otra parte, tan poco gustaban los corsés genéricos. Como subraya Ezama, la imprecisión habitual en la denominación del relato durante la primera mitad del siglo XIX —«en las publicaciones periódicas el término “cuento” y los de “novela”, “historia”, “novela en miniatura”, “anécdota” y otros se utilizan indistintamente para referirse al género breve» (Ezama 1997: 740)— todavía era muy visible en los años sesenta, década en que comienza a apreciarse «una cierta reiteración del vocablo “cuento”, que aparece de modo insistente al frente de colecciones y relatos» (Ezama 1997: 743-744). Esta circunstancia —diversificación terminológica con predominio de «cuento»— es la que, al cabo, mejor se corresponde con el caso de Fernández Bremón.

Por otra parte, si en su acervo narrativo menudean las etiquetas más diversas para titular textos que hoy consideramos rotundamente cuentos, en ocasiones también se da el caso inverso. Todavía en 1898 Fernández Bremón publica en *El Gato Negro* —por no citar los numerosos «cuentecillos» insertos en la Crónica general— *cuentos* como los que siguen:

La ley tiene fórmulas singulares.

Ninguna como la del antiguo tormento. Se invitaba al reo a confesar un delito grave, y se le requería hasta tres veces con la amenaza del tormento. Si se negaba a confesar, se procedía a la tortura, advirtiéndolo al acusado que si perdía un ojo o quedaba cojo o manco, no sería por culpa de los que le daban el tormento.

Era una broma oportuna y delicada.

La música toca bailables en medio de la plaza. La muchedumbre es tan compacta que ya no cabe una persona más.

—¿Cómo ha de bailar la gente si no puede moverse?

—Mire usted cómo pestañea esa muchacha: ¿no ve usted que se le bailan los ojos? Así hacen los demás: bailan por dentro.

—¿Qué escribes?

—Un drama.

- ¿Y está adelantado?
- Tengo el esqueleto.
- Comprendido; es drama muerto.¹⁹³

Casi huelga señalar que, sobre todo a causa de su nula narratividad, difícilmente pueden considerarse cuentos estos textos. Bien al contrario, el primero no es sino una ocurrencia o un pensamiento, mientras que los otros dos constituyen una muestra de los chistes o anécdotas humorísticas que cimentaron la fama de *ingenioso* de nuestro autor.

En lo que a la clasificación genérica y temática de los relatos respecta, tal vez convenga recordar que ya Baquero Goyanes había apuntado la posibilidad de estudiar los *Cuentos* de 1879 tanto entre las piezas humorísticas y satíricas como entre las fantásticas (Baquero Goyanes 1949: 450-451). Lo cierto es que, en consonancia con las advertencias del profesor, resulta casi imposible reducir a un único marbete «Un crimen científico», donde se superponen, según notara oportunamente Santiáñez-Tiό (1995: 30), ingredientes científicos, terroríficos, policíacos, humorísticos y folletinescos, o «Monsieur Dansant, médico aerópata», híbrido de novela picaresca, relato policíaco y anticipación científica. Esta complejidad que, en principio, supone un quebradero de cabeza para quien debe clasificar todos estos materiales de acuerdo con una taxonomía coherente, no es más, al fin y al cabo, que una feliz consecuencia de la libertad con la que Fernández Bremón confeccionaba sus cuentos, de la originalidad con la que hibridaba materiales previos o de su afán por rescatar moldes un tanto oxidados a finales del siglo XIX como el cuento legendario, el relato histórico, la escena costumbrista o la alegoría.

La clasificación aquí establecida pretende huir de las compartimentaciones rígidas y estancas para proponer un estudio de los cuentos de acuerdo con sus afinidades genéricas y temáticas, sin perjuicio de que una misma pieza narrativa se mencione en varios apartados o de que, por otra parte, aque-

193 Véase, respectivamente, «Cuentos», *GN*, I, 16 (30 de abril de 1898), «Cuentos», *GN*, I, 18 (14 de mayo de 1898) y «Cuentos», *GN*, II, 14 (1 de octubre de 1898).

llas poco destacables merezcan apenas una alusión frente al comentario extenso de las más sobresalientes. El objetivo de este trabajo no es enunciar una serie de etiquetas aplicables con mayor o menor fortuna a los textos, sino ahondar en el modo particular en que nuestro autor se aproximó en su narrativa breve a ciertos temas, géneros y moldes narrativos, así como subrayar la tradición en la que se inscriben y su significado en el contexto en que se publicaron. Una ordenación de tipo cronológico, atenta a la evolución estilística, temática o ideológica del autor, no hubiera resultado productiva, ya que en el caso de Fernández Bremón no se percibe una mudanza real. De hecho, su abigarrada producción entre 1866, año en que publica su primer relato en la prensa española, y junio de 1879, fecha en que aparece su volumen de cuentos, constituye una fiel representación de la variopinta narrativa breve que cultivará posteriormente. En este período, marcado por la Septembrina, la proclamación de la Primera República, el reinado de Amadeo I y el inicio de la Restauración, publica nuestro autor –quien, no lo olvidemos, por estas fechas está labrándose una carrera periodística–, cuentos de corte moral y tradicionalista («El árbol de la ciencia. Boceto», 1867, «La despedida del quinto», 1874), relatos pseudofantásticos («El tonel de cerveza», 1871), cuentos históricos y legendarios («La hierba de fuego. Episodio del siglo xv», 1874), piezas costumbristas («Mi amigo Pérez», 1875) o fantasías utópicas («Gestas o el idioma de los monos», 1872, «Quintar los muertos» y «El futuro dictador», 1879). Cuando se compara la casi veintena de cuentos impresos durante estos años con los muchos que vendrán después, solo disuenan «Viaje a Matamoros» (1866), adscrito a un género, el relato de viajes, que el autor nunca volvería a visitar, al menos desde una perspectiva realista, y la ausencia de fábulas en prosa, que a partir de la década de los ochenta cultivaría profusamente.

En relación con estos primeros años, cabe preguntarse qué razones condujeron a Fernández Bremón a seleccionar unos relatos y no otros para los volúmenes de 1873 y 1879. Más allá de sus circunstancias económicas, de las presumibles ofertas que pudiera recibir el autor –al cabo, el primer libro apa-

reció en el folletín de *La Gaceta Popular*, periódico del que era colaborador, y el segundo en las Oficinas de La Ilustración Española y Americana cuando ya llevaba un tiempo a cargo de la Crónica general— o del prestigio y la visibilidad que suponía dar a la imprenta un libro, es obvio que Fernández Bremón no eligió caprichosamente los cuentos. El libro de 1879, publicado pocos meses después de la muerte de José María Bremón y dedicado a su memoria, acopiaba diez textos —tres de ellos, «El tonel de cerveza», «Gestas o el idioma de los monos» y «Monsieur Dansant, médico aerópata», habían conformado el tomito de 1873— que entretejen, pese a su naturaleza heterogénea, una singular unidad. Y es que todos son *cuentos*, esto es, todos destilan ese carácter fantasioso o moral que el autor asociaba, frente al «cuento novelístico», con la tradición más pura del género. Aunque en su comentario a los *Cuentos escogidos de los mejores autores franceses contemporáneos* Fernández Bremón no explicitara la vinculación de esas «historietas» con la estética realista y naturalista (al cabo, entre los autores seleccionados estaba Zola), es obvio que esa ligazón no se le escapaba en 1893 ni tampoco le era desconocida en 1879. Por eso podría interpretarse la publicación de los *Cuentos* como una reacción estética e ideológica a ese «nubarrón oscuro» que, según anunciaba el autor unos meses después, se enseñorearía velozmente de la Península,¹⁹⁴ como una reivindicación de la imaginación creadora frente a la fiebre por *fotografiar* la realidad.

Manuel de la Revilla, muy próximo por aquel entonces a los fundamentos de la poética realista docente de signo liberal (Oleza 1998: 427), afirmaba, tras señalar la hermandad de los cuentos de nuestro autor con los fantásticos de Hoffmann, Poe y Erckmann-Chatrian, que, pese a su carácter ameno y original, adolecían de profundidad y de intención filosófica, política o literaria (Revilla 1879). Sin duda el crítico, impermeable a los atractivos de este género, que consideraba una «degeneración notoria de la literatura oriental», no percibió que, más allá de su envoltura de estrambótico divertimento, los *Cuentos* de Fer-

194 «Realismo», *Lib*, III, 653 (17 de abril de 1881).

nández Bremón ofrecían un acerado retrato de la sociedad de su tiempo, cuando no una revisión de la actualidad política o una reflexión descarnada sobre la condición humana. Sin duda, en fin, no pudo percibir Manuel de la Revilla, cegado por su apariencia lúdica, la carga crítica, satírica y en algunos casos tendenciosa que encerraban estos textos. Unos años antes el diario carlista *La Esperanza* sí había sabido ver en el tomito de 1873 –probablemente sobre todo en «Gestas o el idioma de los monos»– «una intención moral muy sana, y una tendencia política que no está muy lejos de la nuestra». ¹⁹⁵ Tal vez, al cabo, fuera Leopoldo Alas quien mejor definiera los cuentos de 1879 al afirmar taxativamente que, más afortunados unos, menos destacables otros, «todos tienen el mérito de ser hijos legítimos de su padre» (1879c).

***La «brujería moderna»:
el tratamiento de lo fantástico***

¡Descomunales empresas! ¡Ser racionalista, y aspirar a fantástico!

Pedro Antonio de Alarcón

El año 1875 escribía Manuel Ossorio y Bernard: «En nuestra patria tenemos actualmente felicísimos narradores, bien llamen al sentimiento, como Fernán Caballero; bien simbolicen toda una literatura popular, como Antonio de Trueba; bien dominen el mundo fantástico y penetren en las regiones de lo extravagante, como José Fernández Bremón». Este juicio, procedente de una reseña de 1875 sobre los cuentos de Nathaniel Hawthorne (Ossorio y Bernard 1875: 318), ¹⁹⁶ aquilata el sentir general de los coetáneos de Fernández Bremón acerca de su narrativa breve. Sintagmas semejantes a los que emplea aquí Ossorio y Bernard, «mundo fantástico» y «regiones de lo

¹⁹⁵ «Gacetilla», *La Esperanza*, XXX, 8884 (15 de noviembre de 1873).

¹⁹⁶ El periodista ya había elogiado los cuentos reunidos en 1873, «verdaderos alardes de caprichosa invención, escritos con la gracia que caracteriza todos los trabajos de su pluma» (Ossorio y Bernard 1873: 21) y le dedicaría una reseña más extensa al tomo de 1879 en *La Gaceta de Madrid* (Ossorio y Bernard 1879: 865).

extravagante», se empleaban en la época para aludir a los cuentos más estrambóticos de Fernández Bremón, y probablemente el propio autor estuviera de acuerdo con esta caracterización, pues no en vano, recordemos, asociaba el cuento por excelencia con una «ficción no disimulada, sino evidente por la naturaleza fantástica de la fábula». El concepto de lo fantástico de Fernández Bremón comprende, así pues, toda narración discordante de la plasmación de la realidad empírica, ya sea por sus mecanismos de representación, ya por los mundos a los que se remite o los hechos imposibles que divulga. Su descripción de la comedia de magia da buena fe de esa noción:

No existe acaso en la literatura dramática un género que preste a la imaginación más campo, y donde la fantasía pueda volar con tanto desahogo. Fuera del mundo real, todo es ilimitado: allí no hay nada imposible, todo cabe, los fenómenos magnéticos, las extravagancias del espiritismo, la pluralidad de los mundos, la personificación de todos los afectos, de todas las locuras, el reflejo de las ideas que bullen en los cerebros mal organizados, y esa sociedad nocturna con la que alternamos en nuestros sueños, tan rica, tan variada, tan extraña, a veces mucho más que razonable que la que estando despierto nos rodea. Las tradiciones populares prestan también abundante materia, los cuentos que oíamos en la niñez, las ingeniosas fábulas de algunas religiones, las fantasías de Hoffmann y Edgardo Poe, y tantas creaciones maravillosas que el hombre en sus delirios ha concebido.¹⁹⁷

Esta consideración de lo fantástico ensalza la fantasía, la imaginación y la idealización de la realidad frente a la copia y el inventario presuntamente *verdaderos*, una vía que en el último tercio del siglo XIX, y aún a principios del XX, vinculaba Fernández Bremón con los modos de hacer propios del realismo y el naturalismo.

Quienes ya en el siglo XX se vieron en la tesitura de analizar los *Cuentos* de 1879 debieron reflexionar asimismo sobre su posible naturaleza fantástica. Es el caso de Baquero Goyanes (1949: 450-458), para quien «lo decisivo en ellos es el propósito humorístico y excéntrico». Jové sostiene que el hilo conductor de los relatos, «incluso en aquellos que tras una primera lectura se podrían incluir dentro del género fantástico,

197 «Revista teatral», *Esp*, XX, 6328 (27 febrero de 1867).

según los cánones», es el humor (Jové 2001: 124); por eso y por la insistencia de Fernández Bremón en «cuestionar el elemento misterioso, ofreciendo siempre una explicación racional a los fenómenos inexplicables a lo largo del texto» (Jové 2001: 126), defiende que no pueden considerarse fantásticos. Por su parte, Molina Porras solo considera fantástica, por su epílogo, la leyenda «La hierba de fuego» (Molina Porras 2001: 267), un juicio a mi parecer discutible; en el caso de «Un crimen científico» atribuye al final humorístico la destrucción de «cualquier veleidad fantástica» (Molina Porras 2001: 274), mientras que de «Monsieur Dansant, médico aerópata» afirma que «debe ser incluido entre las obras de la literatura de fantasía, aunque no posee ningún rasgo para que pueda ser considerado un cuento fantástico, alegórico o extraño» (Molina Porras 2001: 275). Resulta obvio, por tanto, que estos autores, bien desde una percepción más o menos intuitiva del género –Baquero Goyanes, Jové–, bien desde un posicionamiento teórico consciente –Molina Porras–, son reacios a explicar los cuentos de 1879 como puramente fantásticos.

Si entendemos el relato fantástico moderno como el espacio donde lo sobrenatural atenta contra la razón establecida, donde un fenómeno que escapa a nuestra comprensión transgrede y cuestiona las coordenadas materiales –el espacio, el tiempo– que rigen la ordenación del mundo, difícilmente podrá rotularse la narrativa de Fernández Bremón de fantástica. Y cuando a estos principios le añadimos la construcción de un entorno cotidiano para el lector implícito, una atmósfera ominosa, un final de signo adverso para el protagonista –la locura, la destrucción, la muerte– y, en ocasiones, un intento de indagar en las profundidades de la psique humana, más desatinada aún resulta esta adscripción.¹⁹⁸ Un comentario aparte necesita, no obstante, el cultivo de lo fantástico legendario y tradicional por parte de nuestro autor, un extremo que analizaré en el capítulo siguiente. Ahora me detendré en analizar cómo Fernández Bremón confeccionó muchos de sus relatos a partir de elemen-

198 Sobre las teorías de lo fantástico, véase Roas (2001).

tos asociados con la literatura fantástica moderna sin por ello circunscribirse plenamente a los dictados de este género.¹⁹⁹

Tres magníficos ejemplos son «El tonel de cerveza» (1871), «Carta de un muerto» (1887) y *En el cuerpo de un amigo. Novela diabólica* (1970). El primero, publicado en *La Ilustración de Madrid* y luego reproducido en sus dos volúmenes de relatos,²⁰⁰ bien podría considerarse un intento de escribir un cuento fantástico a la manera romántica. El hecho de que la acción transcurra en Colonia no es gratuito: por un lado, el autor aprovecha la proverbial afición de los alemanes a la cerveza para escribir un cuento aleccionador sobre los efectos de la embriaguez, mientras que por otro se sirve de los tópicos románticos que hacían de la brumosa Alemania el país idóneo para la manifestación de lo fantástico. Precisamente en la relación de causalidad establecida entre ambos elementos, embriaguez y fenómeno sobrenatural, radica la destrucción del efecto fantástico, arrumbado a favor de una suerte de moraleja final. El cuento, encabezado en el volumen de 1879 por una dedicatoria-acertijo a Luis Díaz Cobeña y Lucio Viñas y Deza,²⁰¹ se abre con un panorama histórico sobre la embriaguez y sus nefastas consecuencias donde sobresalen, de acuerdo también con el lugar común decimonónico, los nombres de Hoffmann y Poe, vinculados generalmente por los autores españoles con la locura y la dipsomanía. No otra cosa

199 Fuera del presente capítulo quedan cuentos como «La buena ventura» y «El desacato». En ambos aparece un elemento sobrenatural —la profecía en el primero, unos anteojos que permiten ver el pasado en el segundo— cuya relevancia queda totalmente difuminada en beneficio del episodio histórico. Por ello los comentaré en el apartado consagrado a este género.

200 «El tonel de cerveza», *IM*, II, 36 (30 de junio de 1871), pp. 187-190; y II, 37 (15 de julio de 1871), pp. 200-201. Las citas proceden de José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos.

201 La dedicatoria encierra, en efecto, un acertijo porque Lucio Viñas y Deza, autor de un «Ensayo crítico sobre Shakespeare y la manera de juzgarle en España» (*Revista Europea*, I, 47, 17 de enero de 1875), es el acrónimo de Luis Díaz Cobeña (1837-1915), abogado madrileño de talante conservador cuyo trabajo más célebre quizá fuera la defensa de Millán Astray en el juicio por el crimen de Fuencarral, un suceso que interesó mucho a nuestro autor (Martín 2009a). Fernández Bremón alude jocosamente a Díaz Cobeña y su *alter ego* en *Cg*, *IEA*, XX, 48 (30 de diciembre de 1876).

que beber cerveza hacen los protagonistas del cuento, Germán y Esteban, dos escépticos estudiantes de Medicina que habitan una casa «a orillas del Rhin, el río de las baladas y los misterios» (p. 185), y cuya perfecta convivencia solo se ve enturbiada por la aparición de Eva, de quien ambos parecen prendados.

Un día, mientras comparten un barril de cerveza, Germán nota que su corazón ha dejado de latir y pide a Esteban que le mate, pues de este modo podrá estudiar en su cuerpo «el fenómeno de la insensibilidad» (p. 191). El amigo cumple el deseo de Germán: así podrá poseer a Eva y dar rienda suelta a «la atracción de lo prohibido, la curiosidad misteriosa del crimen y un interés científico» (p. 191). No obstante, cuando se dispone a diseccionar el cadáver descubre que la «insensibilidad» se debía a un cuaderno de música colocado entre la levita y el chaleco que, lógicamente, impedía a Germán sentir el latido de su corazón. Esteban guarda el secreto y, con el paso del tiempo, consigue todo lo que ansiaba: se convierte en un afamado médico y se casa con Eva, si bien sufre unos tremendos celos a causa de la coquetería de esta. Las peores sospechas de Esteban se confirman cuando encuentra a Eva en la cama con otro hombre que resulta ser, para horror del médico, el esqueleto de Germán. Esteban se desmaya y, cuando vuelve en sí, comprende que todo lo sucedido no ha sido más que un sueño: Eva no existe y Germán está vivo, así que, para conjurar los peligros que acarrea el consumo de alcohol, arroja el tonel de cerveza —«De tu interior ha salido Eva, tonel maldito, y temo que aún esté oculta en tu fondo» (p. 196)— por la ventana.

Fernández Bremón inserta en el cuento diversos elementos grotescos que incrementan su tono estrambótico y siniestro, entre ellos la descripción del gabinete de los estudiantes (p. 186), un digno antecedente del estudio del doctor Trigémimo en «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas», o la danza *diabólica* de Esteban que mesmeriza a todos los presentes.²⁰² También cabe mencionar el retrato de la clientela que acude a la con-

202 «Una fuerza invencible le obligaba a girar, arrastrando en sus movimientos de rotación y traslación aquel enorme grupo, hasta que por fin la voluntad de todos se sobrepuso al magnetismo antes de que se comunicase el fluido a las paredes» (p. 187).

sulta del médico, basado en los contrastes extravagantes –damas flaquísimas que engordan y damas orondas que enflaquecen, chatos que obtienen narices aguileñas y bocas que devienen boquitas– y en el absurdo –«[Esteban] cicatrizaba los pulmones más llagados si su dueño los dejaba en su despacho por unos cuantos días» (p. 192). Esta estética de lo deforme y lo contrahecho engarza a la perfección con el elemento que condensa el efecto fantástico del relato: el motivo popular del amante que regresa de la muerte. Por ello, pese a las pinceladas humorísticas que lo singularizan, si el cuento hubiera concluido con la macabra aparición del esqueleto de Germán –quizá deudor de la osamenta viviente de Óscar en *La dama de la pluma negra* de Noriac (1863: 57-59)– estaríamos ante un relato fantástico. Sin embargo, la racionalización a través del manido recurso de lo onírico –exprimido también en el cuento «El condenado por otro»–²⁰³ obliga a situar «El tonel de cerveza» en el ámbito de lo pseudofantástico o fantástico explicado.²⁰⁴ En otras palabras, el autor sacrifica lo sobrenatural al mensaje moral, ya que, a la postre, el relato acaba siendo una defensa a ultranza de la amistad masculina y una burlona y misógina prevención contra todo aquello que, cerveza y mujeres incluidas, pueda arruinarla.²⁰⁵

El caso de «Carta de un muerto», publicado bajo pseudónimo,²⁰⁶ es sensiblemente distinto. Aquí conjuga Fernández Bremón el tema del viaje al trasmundo –*locus* clásico

203 «El condenado por otro», *Lib*, XIV, 4824 (5 de septiembre de 1892).

204 Si hiláramos más fino, «El tonel de cerveza» podría adscribirse a lo *fantasmatique*, variante de lo pseudofantástico que se corresponde con la expresión de fenómenos como el sueño, la alucinación, la ingesta de drogas o alcohol, o la enajenación. En el texto literario estos fenómenos surten un efecto fantástico provisional. Sobre la noción de *fantasmatique* véase Fabre (1992: 118-119).

205 A propósito de la misoginia de nuestro autor véase además «Un estudio de mujer» (*Lib*, XXV, 6489, 7 de enero de 1903), cuento cuyo punto de partida es asimismo de raigambre fantástica: la metamorfosis de un varón en hembra. Este fenómeno constituye, sin embargo, una simple excusa para satirizar los tópicos asociados a las mujeres. Sobre Fernández Bremón y la cuestión fenemina, Martín (2009: 189-190) y (2010a).

206 Fernando Méndez Borjes, «Carta a un muerto», *IEA*, XXXI, 31 (22 agosto 1887), p. 107.

frecuentado con cierta asiduidad por los autores del siglo XIX (Vega Rodríguez 2006) y al que él mismo volvería, con motivaciones y envolturas bien diferentes, en el ya comentado «En el limbo» (1893) y en «La sombra de Cervantes. Alegoría»,²⁰⁷ con los mensajes procedentes del más allá tan explotados por la literatura espiritista. El grueso de la acción transcurre, por otra parte, en un marco reconocible por el lector español de la época. El narrador visita el manicomio de Leganés y allí topa con Andrés, una suerte de cuerdo-loco que afirma recibir cartas de un amigo muerto. Justo antes de morir, este le prometió escribirle desde el más allá y, en efecto, nueve días después, tras el funeral, encontró un sobre con un extrañísimo sello. Andrés lee en voz alta la misiva, una rica y fantasiosa descripción del trasmundo:

Vemos sin ojos, oímos sin oídos y palpamos sin manos, y siendo incorpóreos tiene nuestra sustancia, a manera de sentidos, pero sin órganos, propiedades que en el cuerpo humano ni siquiera se conciben. Por ejemplo, allí donde va nuestra intención, vamos nosotros. Tenemos una facultad que mide las distancias, y somos a manera de relojes que tuviesen conciencia no solo del tiempo actual, sino del pasado. ¡Si vieras qué ridículo resulta aquí el lenguaje descompuesto en palabras para expresar los pensamientos! Ni la fotografía instantánea fija con tanta velocidad las imágenes como nosotros nos comunicamos las ideas más complicadas con solo desearlo. Temo que no me comprenderías si continuase revelándote nuestra condición.

El narrador decide investigar la procedencia de la epístola y entabla amistad con Jacinto Téllez, hermano del difunto, «joven muy ligero» y, según acaba descubriendo, el verdadero autor de la carta que atormenta al pobre Andrés. El motivo del engaño no era otro, cuenta Jacinto, que cumplir con la voluntad del muerto, quien le pidió que gastara una broma póstuma al amigo. Así las cosas, desvelado el misterio, Andrés es puesto en libertad. En una conclusión que pretende desterrar tanto del terreno de lo factible como del de la imaginación la posibilidad de que un muerto pueda comunicarse con los vivos, Andrés

207 «La sombra de Cervantes», texto dotado de una mínima acción que sirve como apoyatura a una disquisición sobre la recepción del *Quijote* y acerca de un episodio destacado de la vida de su autor, apareció en el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1895*, XXII (1894), pp. 131-135.

bromea sobre su «manía», enfatizando lo absurdo de su anterior certidumbre.

En cuanto a *En el cuerpo de un amigo*, novela diabólica aparecida en *La Ilustración de Madrid* entre marzo y octubre de 1870,²⁰⁸ dado que se trata efectivamente de una novela y que ya la he estudiado en otro lugar (Martín 2009b), solo anotaré aquí aquellos aspectos que me parecen esenciales en lo que al tratamiento de lo fantástico respecta. Es el caso de su germen argumental, el intercambio de cuerpo e identidad entre dos individuos (el anciano don Braulio y el joven Luciano), también cultivado en el siglo XIX por autores como Théophile Gautier en *Avatar* (1856) o H.G. Wells en «La historia del difunto señor Elvesham» («The Story of the Late Mr. Elvesham», 1897) y el guión cinematográfico de *El nuevo Fausto* (1936). La comparación de *En el cuerpo de un amigo* con los textos de Gautier y Wells permite comprobar cómo Fernández Bremón, lejos de abundar en el conflicto de identidad asociado con el intercambio de cuerpos o explorar los peligros consustanciales a los avances de la ciencia –temas ambos por aquel entonces de rabiosa actualidad–, opta por hacer hincapié en la crítica de costumbres y en la censura del *teatrum mundi*. La idiosincrasia de los personajes que en cada una de las obras posibilita la transmigración de almas resulta también significativa: en *Avatar* asume este papel el sabio Baltasar Cherbonneau, conocedor de los arcanos orientales y las nuevas teorías sobre la electricidad y el magnetismo, y en el cuento de Wells el perverso anciano Evelsham, mientras que en el guión cobra protagonismo McPhister, un científico de profético apellido. La modernidad de los conocimientos de Cherbonneau y la pátina pseudocientífica de los textos de Wells contrastan con el mohoso diablo de Fernández Bremón, un de-

²⁰⁸ *En el cuerpo de un amigo*. *Novela diabólica*, IM, I, 5 (12 de marzo de 1870), pp. 8-10; I, 6 (27 de marzo de 1870), pp. 11-12; I, 7 (12 de abril de 1870), pp. 12-14; I, 8 (27 de abril de 1870), pp. 7-10; I, 9 (12 de mayo de 1870), p. 11; I, 10 (27 de mayo de 1870), pp. 11-12; I, 11 (12 de junio de 1870), pp. 12-13; I, 12 (27 de junio de 1870), pp. 11-13; I, 13 (12 de julio de 1870), pp. 11-13; I, 14 (27 de julio de 1870), pp. 11-12; I, 15 (12 de agosto de 1870), pp. 8-10; I, 16 (27 de agosto de 1870), pp. 7-10; I, 17 (12 de septiembre de 1870), pp. 10-11; I, 18 (27 de septiembre de 1870), pp. 7-10; I, 19 (12 de octubre de 1870), pp. 7-10.

monio deudor del Asmodeo barroco de Vélez de Guevara –el final de *En el cuerpo de un amigo*, donde el diablo, acompañado de don Braulio, levanta los techos de los hogares madrileños para mostrarle lo engañoso de las apariencias, solo puede leerse como un homenaje a *El diablo cojuelo*– en quien el autor condensa algunos de los *males* del siglo XIX. Así, este Asmodeo moderno cubre su despeñada cabellera con un gorro frigio, está bien informado (devora artículos de fondo y folletines), tiene aspiraciones literarias, redacta leyes y se dedica a la política, campo donde, dice, «ensayo todos los sistemas».

No deja de resultar paradójico que Fernández Bremón, un autor fascinado por la ciencia, atento a las noticias tecnológicas y cultivador entusiasta ya en los años setenta de las figuras del sabio estrambótico y el *mad doctor* (Martín 2008a), recurra aquí al muy romántico motivo del pacto con el diablo en detrimento de una perspectiva más moderna y proclive al cientificismo. Tal vez la causa no fuera otra que dotar de cierta gravedad a la sucesión de los hechos para que el mensaje moral explicitado en la conclusión cundiera el mayor efecto posible. Al fin y al cabo, *En el cuerpo de un amigo* acaba con la luctuosa muerte de don Braulio, quien intenta evitar desesperadamente que el diablo se apodere de su alma. El anciano, al parecer del moderno Asmodeo, ha sido víctima del materialismo y del juego de apariencias que impera en la sociedad: «hoy la mayor parte de los hombres viven fuera de sí, en un estado que no les pertenece. Al proponer el pacto no obrabas espontáneamente, sino que obedecías a la corriente invisible de las ideas».

La seriedad que tiñe la conclusión de la novela brilla por su ausencia, sin embargo, en los cuentos donde precisamente acude Fernández Bremón a temas tan celebrados en la narrativa fantástica de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX como el magnetismo animal y el espiritismo.²⁰⁹ Antes de

209 El magnetismo animal lo divulgaron el médico vienés Franz Anton Mesmer (1734-1815) y sus numerosos discípulos y epígonos, mientras que el nacimiento oficial del espiritismo suele datarse en 1848, cuando las hermanas Fox, residentes en Arcadia (Nueva York), afirmaron haber contactado con un espíritu. Son copiosísimos los estudios existentes sobre ambos asuntos. Acerca del magnetismo animal pueden verse la síntesis y las propuestas bi-

convertir ambos asuntos en materia literaria, antes incluso de estrenar el juguete cómico *Los espíritus* (1874), Fernández Bre món había expresado su escepticismo en un artículo publicado el 15 de marzo de 1872 en *La Ilustración de Madrid*.²¹⁰ Y es que ya desde mediados del siglo XIX se debatía en España sobre el espiritismo, un auténtico fenómeno social y cultural que para unos constituía una suerte de ciencia y para otros un cúmulo de supercherías. El cronista se cuenta entre los segundos; así, distingue dos tipos de oradores espiritistas —«oradores sin fe, a los cuales no es posible conceder aquello en que no creen», y «oradores de buena fe, de los cuales no es fácil explicarse cómo Dios los ha concedido el don de la palabra»— y se lamenta irónicamente del «divorcio del espiritismo y la ciencia: a no existir entre ambos semejante abismo, podrían auxiliarse mutuamente» para averiguar el paradero del rey Sebastián o «si hay consanguinidad entre los hombres y los monos».

En 1880 reflexionaba en otro artículo, «Brujos decentes»,²¹¹ sobre el sonambulismo, un estado fronterizo entre el sueño y la vigilia al que, a raíz de las prácticas de Mesmer y de discípulos aventajados como el marqués de Puységur, se le atribuyeron propiedades proféticas.²¹² La postura de nuestro autor no puede ser más rotunda: estas nuevas prácticas, sostiene, no son sino vino nuevo en odres viejos: «La antigua y desaseada bruja había sido vencida por la delicada y nerviosa sonámbula, y sustituido el aquelarre por un salón a la moderna o un teatro elegante. La brujería de otro tiempo se practicaba ocultamente y con peligro, hoy se exhibe con aplauso y aspira a poner cátedra para difundir la superstición del magnetismo». Este mismo argumento emplea seis años después cuando, con motivo de la traducción al español de *De la sugestión y sus aplicaciones a la terapéutica*, de Hippolyte Bernheim, se hace eco en «La nue-

biográficas de Montiel y González de Pablo (2003) y Martín (2007: 25-37); para la historia del espiritismo, consúltese Wilson (1974: 276-277, 385-437) y el repertorio bibliográfico de González de Pablo (2006).

210 «Eco», *IM*, III, 53 (15 de marzo de 1872).

211 «Brujos decentes», *Lib*, II, 270 (25 de febrero de 1880).

212 Véase al respecto Montiel (2008).

va brujería» de la *caída* del magnetismo y el advenimiento de la hipnosis, acudiendo a la casuística del francés para ilustrar la «ciencia nueva».²¹³ Según Fernández Bremón nada nuevo hay bajo el sol, de ahí que equipare el sometimiento hipnótico a otros medios con los que también se controlan voluntades, como la disciplina de los partidos políticos, los hábitos sociales... o el amor. No rehúye tampoco uno de los debates más encarnizados surgidos en torno a esta práctica, la posibilidad de que el hipnotizador pudiera empujar a un sujeto inocente a cometer un crimen, y concluye con sarcasmo: «Afortunadamente, para caer en poder de un hipnotizador se necesita, primero, desearlo; segundo, someterse a la prueba; tercero, tener aptitud para ello; cuarto, que los fenómenos se realicen; y quinto y principal, que el hipnotismo sea cierto».²¹⁴

Una prueba más de su interés por estos fenómenos es el hecho de que, a mediados de febrero de 1888, dedicara casi dos columnas de su Crónica general a la hipnosis, manifestando de nuevo su incredulidad, aunque esta vez desde una postura más circunspecta y documentada.²¹⁵ Entre los autores que cita aquí Fernández Bremón está el francés Jules Béclard, autor de un *Tratado elemental de fisiología humana* (1856) a quien volvería a mencionar poco después en «El libro de los sueños»,²¹⁶ un

213 «La nueva brujería», *Lib*, VIII, 2743 (9 de diciembre de 1886).

214 El magnetismo animal se sitúa en el primer eslabón de la cadena de la psicoterapia moderna, si bien Mesmer, su fundador, se halla más cerca del clásico mago que del psicoterapeuta del siglo XIX (Ellenberger 1976: 79-94). Por otra parte, la discusión sobre hipnosis y crimen se prodigaba más en el imaginario popular que en el científico, ya que en este último se conocía la dificultad de magnetizar o hipnotizar las facultades animales, las asociadas con el crimen y el robo (Lamarca Margalef 1983: 63). La literatura y la cinematografía en torno a la vertiente criminal del hipnotizador es tan atractiva como abundante; véase Montiel y González de Pablo (2003), así como Ferrer, García-Raffi, Lerma y Polo (2006: 28-33). En 1890 Fernández Bremón se hizo eco del juicio a Gabrielle Bompard, quien mató al notario Alexandre-Toussaint Gouffé en connivencia con su amante, Michel Eyraud. En la causa, Bompard afirmó haber participado en el crimen bajo un estado hipnótico inducido por Eyraud, cosa que, por cierto, no la libró de la cárcel (véase Martín 2009a).

215 Cg, *IEA*, XXXII, 6 (15 de febrero de 1888).

216 «El libro de los sueños», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1890*, XVII (1889), pp. 66-70.

curioso cuento que gira justamente en torno a la naturaleza de lo onírico. Este relato se abre con una tertulia donde se debate acerca de los sueños –¿conforman estos una vida aparte o constituyen una «repetición mezclada» de lo vivido?, ¿son reminiscencias de otra vida o producto del «funcionamiento imperfecto de la memoria»?– y prosigue con la reproducción parcial del diario de sueños de doña Rosa, un repertorio de experiencias oníricas donde alternan los recuerdos («He soñado con mi padre, con mi amiga Elena, que murió hace diez años, mi maestro de dibujo, también difunto, y otras personas que no sé si viven todavía. El pasado y el presente estaban confundidos con una naturalidad tan extraordinaria, que ahora me hace cavilar»), las fantasías pseudoeróticas (la aparición de un desconocido al que trata como si fuera su sierva o la transformación en gata) y los disparates (como la extracción de sus tripas por parte de un médico). Una textura muy similar, aunque más inocente en su formulación, tiene también «El dios obstáculo», cuyo narrador es acompañado en sus alocados sueños por el duende Ay-ay-ay.²¹⁷

El escepticismo que impregna todos estos textos es también perceptible en «El primer sueño de un niño», «El paraíso de los animales», «Árbol genealógico (Del diario de un espiritista)», «Exposición de cabezas» o «Los dos cerdos».²¹⁸ El tratamiento que merecen aquí la hipnosis, el espiritismo o la transmigración de almas, a menudo entremezclados sin demasiados remilgos, es más afín al tono burlesco de Flaubert en *Bouvard y Pécuchet* (1881) –recordemos el hilarante capítulo en que los personajes participan en una sesión de mesas giratorias, hacen uso de los «pases intercostales» y magnetizan un peral (Flaubert 1993: 174-190)– o a la definición del *mesmerismo* que propone Ambrose Bierce en *El diccionario del Diablo* (1911) –«El hipnotismo antes de que usara buena ropa, tuviera coche

217 «El dios obstáculo», *Lib*, XIV, 4803 (15 de agosto de 1892).

218 «El primer sueño de un niño», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1882*, IX (1881), pp. 42-46, «El paraíso de los animales», *Lib*, XIV (22 de junio de 1892), «Árbol genealógico (Del diario de un espiritista)», *Lib*, XIV, 4852 (3 de octubre de 1892), «Exposición de cabezas», *Lib*, XIV, 4866 (17 de octubre de 1892) y «Los dos cerdos», *Almanaque de La Ilustración para el año 1908*, XXXV, (1907), pp. 43-46.

e invitara a comer a la Credulidad Incredulidad» (Bierce 2002: 176)– que a la atmósfera siniestra ideada por los mucho más crédulos Hoffmann, Poe y Maupassant.²¹⁹ Valga como ejemplo «El primer sueño de un niño», donde el maestro de primeras letras don Hipólito Ablativo acude al espiritista Ángel Rabineti porque uno de sus alumnos, el revoltoso Lesmes Travesedo, cuenta «historias de otro mundo» y asegura que la mismísima madre del maestro fue su novia en otro tiempo. El espiritista no se sorprende, puesto que, según dice, ha comprobado la existencia de la reencarnación mediante el método experimental; él mismo, de hecho, fue ratón en otra vida, ya que de niño «pasaba los días haciendo agujeros en la tapia, tengo miedo a los gatos, asusto a las mujeres y me gusta mucho el queso». Tras hipnotizar al estudiante, Rabineti averigua que el travieso muchacho es la reencarnación de un héroe del Dos de Mayo y, para mayor irrisión, el padre del profesor. Por ello Rabineti aconseja al maestro que modere su genio y deje de azotar al niño. Dando su labor por acabada y temeroso de probar la indignación del profesor en sus carnes, el espiritista huye «con la ligereza del ratón, refugiándose en el agujero de una cueva». En resumen, «El primer sueño de un niño» arranca como un relato casi costumbrista,²²⁰ que se desliza hacia lo sobrenatural cuando los alumnos explican que Lesmes Travesedo «se acuerda de todo lo que le pasaba mucho antes de nacer» o «dice que ha vivido otra vez». Sin embargo, las *boutades* de Rabineti anuncian el desarrollo satírico del texto: aunque el relato de Lesmes Travesedo de las circunstancias en que fue fusilado resulta sobrecogedor, la posibilidad estrambótica de que el alumno sea el padre del profesor, así como la mutación final de Rabineti en ratón, quiebran el clima fantástico del texto.

Hay que tener en cuenta, no obstante, que la asociación grotesca de animales y hombres, manifiesta tanto en «El pri-

219 Véase al respecto Martín (2006: 132-134).

220 Así, se detiene Fernández Bremón en detallar los métodos didácticos del maestro y cita algún detalle que debía ser familiar al lector informado de la época, como la mención al pedagogo alemán Fröbel (1782-1852), cuyos métodos habían inspirado al tutor de la niña Isabel II (Buriel 2004: 180).

mer sueño de un niño» como en el resto de los cuentos arriba citados, no solo tiene por objeto satirizar las doctrinas sobre la reencarnación, el espiritismo o la hipnosis: también sirve de excusa para ridiculizar *vicios* y costumbres sociales y, asimismo, para poner en entredicho las tesis transformistas o evolucionistas. Y es que, como he intentado demostrar en otro lugar (Martín 2011), para Fernández Bremón tan poco científico es el espiritismo como el evolucionismo, tan poco veraz la hipnosis como el origen animal del hombre; así lo evidencia, en «El paraíso de los animales», la afirmación del sabio don Heliodoro: «Los antiguos encantadores tenían el poder de transformar en animales a las personas; la ciencia humana había perdido aquel secreto y hoy le ha recobrado y nos puede embrutecer de un modo científico». Este cuento, de hecho, se abre con unas palabras que evocan las analogías entre plantas, animales y seres humanos aducidas tanto por los darwinistas como por sus detractores:

—Todas las criaturas reciben impresiones de lo sobrenatural, más o menos empequeñecidas, según su sensibilidad y facultades. Hasta las ostras que rociamos de limón tienen su ideal, su aspiración, o si quiere usted su Paraíso. Cuando yo era chinche, me paseaba en sueños sobre la inmensa espalda de un gigante dormido, y le sacaba a caños la sangre con una trompa de elefante.²²¹

Para llevar a cabo su proyecto de acceder al pensamiento animal, el sabio le pidió a un hipnotizador que le hiciera creerse un burro y le preguntara por su idea del paraíso. Si bien este primer intento se saldó con un fracaso —«Aquel día fue imposible; me preguntaba en castellano, y yo le respondía con

221 Más concretamente, suenan ecos en estas palabras de las que pronunciaran el obispo Wilberforce y sir Thomas Huxley en su disputa sobre el darwinismo. El primero expresó burlescamente: «¿Es verosímil que un nabo luce para convertirse en un hombre?» (Browne 2007: 14), mientras que Huxley, en la dirección opuesta, subrayaría la futilidad de establecer una delimitación física y psicológica entre animales y hombres: «incluso las más altas facultades de los sentimientos o del intelecto comienzan a germinar en las formas de vidas interiores [...] ¿Es vil el amor maternal porque lo muestre una gallina, o la fidelidad una abyección porque los perros la posean?» (Browne 2009: 291).

rebuznos; se alborotó la vecindad, y hubo necesidad de despertarme—, los intentos posteriores fueron un auténtico éxito. Tras ofrecer al narrador los apuntes que atestiguan sus vivencias como jirafa, cucaracha, toro, hiena, gato o gallina,

Don Heliodoro irguió su noble cuerpo, acarició su blanca barba y se despidió de mí con gravedad; al llegar a la puerta, dio un salto inesperado y, colgándose del marco, se columpió con gran agilidad; pero, desprendiéndose de pronto, me dijo avergonzado:

—Usted dispense esta acción impropia de mis años: estos experimentos dejan siempre resabios y en la sesión de esta mañana he sido mono.

La lectura de las cuartillas que le entrega don Heliodoro inspira al narrador un experimento consistente en hipnotizar a su criado Perico y hacerle creer que es un cerdo (un ensayo similar reaparecerá años después en «Los dos cerdos»). Un mes más tarde, Perico vive feliz con su nueva condición porcina y comienza a mostrar síntomas de una curiosa metamorfosis: «Pero ¡extraordinario, fuerza de la sugestión hipnótica, del medio ambiente y la tendencia a evolucionar de la materia! Perico engorda por kilogramos y sus formas se redondean... La transformación física ha empezado». El narrador resuelve que se comerá a Perico cuando el proceso llegue a su fin.

En «Exposición de cabezas» de nuevo asimila Fernández Bremón a animales y hombres para dar otra vuelta de tuerca al tema de la metempsicosis. En esta ocasión es un viejecillo dotado de «doble vista», el ochentón don Caralampio, quien revela al narrador la existencia de la reencarnación: «Vosotros veis a los hombres tales como son en apariencia; yo como son en realidad, bajo el influjo de hábitos contraídos en su última encarnación. Todos los que en ella fueron plantas o animales, los veo adornados de la última cabeza que tuvieron». Al viejecillo su don le permite distinguir a hormigas de elefantes, cipreses de cocodrilos y melones de atunes. Él mismo dice ser una mosca acosada por una mujer que fue en su otra vida una araña, cosa que al final ratifica, no sin sorna, el narrador:

Pocos días después, los periódicos anunciaron una boda: don Caralampio se había casado a los ochenta años de edad.

La mosca había caído en las redes de la araña.

Es, sin embargo, en «Árbol genealógico (Del diario de un espiritista)» donde más claramente se asocian las doctrinas esotéricas, en concreto el espiritismo, con las tesis evolucionistas, degradándolas ambas al nivel de burda superchería. El periplo del espiritista Pedro de López Uela, quien pretende elaborar su árbol genealógico con la esperanza de hallar entre sus antepasados algún noble parentesco, no podría ser más decepcionante: entre sus antecesores se cuentan uno de los sayones que azotaron a Jesús de Nazaret o algunos habitantes de la ciudad de Gomorra. Empeñado en «salir de aquella infamia», prosigue con su búsqueda, pero el encuentro con el «verdadero fundador de mi familia» acaba definitivamente con sus ínfulas aristocráticas:

Solo vi al principio un laberinto de troncos y raíces entrelazados, como si lucharan entre sí: reptiles monstruosos que hacían de los troncos columnas salomónicas; en vez de cielo una techumbre verde formada de hojas anchas como lechos o agudas como lanzas. Oí un grito penetrante y pasó por el fondo una mujer desnuda, arrastrada por un tigre. Después...

Un enorme orangután, descendiendo con precaución de rama en rama, vino hacia mí, me miró con dulzura y, tomándome en brazos como a un niño, me besó paternalmente en las mejillas.

De todos los relatos donde, en fin, Fernández Bremón explota el parentesco entre bestias y humanos, el más cercano a la tradición fantástica probablemente sea el estupendo «Hombres y animales», publicado por *El Liberal* en 1902.²²² El cuento se abre con un prólogo en que el narrador explica cómo espía desde su buhardilla los bailes que se celebran en el fastuoso palacio de la condesa Jorgina y cómo esta actividad le provoca una persistente alucinación: «Parecíame que los convidados, aunque en traje de etiqueta, no tenían cabezas de persona; que un oso daba el brazo a una pantera; que un asno conversaba con un hipopótamo y un toro, asomados al balcón; y los criados que cruzaban con bandejas lucían sobre sus blancos cuellos cabezas de chorlito». A continuación se reproducen, bajo el rótulo de «Proceso de Pedro Muérdago», diversos recortes de periódicos.

222 «Hombres y animales», *Lib*, XXIV, 8402 (11 de octubre de 1902).

co –un recurso este que Fernández Bremón ya había utilizado en «Gestas o el idioma de los monos», «Monsieur Dansant, médico aerópata» o «Un crimen científico»– relacionados con el intento de asesinato que sufrió la condesa a manos de Pedro Muérdago y, asimismo, con la causa judicial abierta contra este. Pedro Muérdago intentó matarla porque, afirma, ella le desposeyó de su identidad lobuna mediante extrañas hechicerías:

Dijo que el nombre que usa no le pertenece, porque no tiene nombre ni está bautizado, como nacido en un cubil del Pirineo, de padres lobos y ser lobo de raza y corazón, hasta que la condesa Jorgina, habiéndole preso en una trampa, le convirtió en persona, reteniéndole en su servidumbre. En prueba de su acusación pide un reconocimiento del palacio condal, en que existe una verdadera casa de fieras destinadas a ser personas, y, sobre todo, el taller de las transformaciones, donde él mismo fue desfigurado, y encontrarán, a medio convertir, diversos animales.

El autor de tan extrañas revelaciones tiene, en efecto, ojos pequeños y luminosos y dientes que recuerdan los del lobo. Es de corta estatura, ceceño, ágil y fuerte. Solo desvaría al tratar de la condesa, expresándose en todo lo demás con astucia y precaución.

Los recortes de prensa reproducen la entrevista del narrador a la condesa, quien se toma a broma las acusaciones del criado y le enseña su «taller de las transformaciones» (una habitación donde se lleva a cabo la restauración de unas figuras decorativas de Anubis, la Esfinge y Glauco), pero también fragmentos del proceso, las declaraciones de un cochero sobre Pedro Muérdago o las opiniones de un forense y un maestro en ciencias ocultas. Al final, pese a los síntomas de monomanía que manifiesta el acusado, la condesa le perdona y se lo lleva a un monte de su propiedad «donde vive a sus anchas, en una caverna habitable, y aúlla y engorda en plena libertad». Se cierra el cuento con un epílogo en el que el narrador retoma la palabra para formular sus sospechas sobre la condesa: «El lector habrá observado que en el fondo de mi historia algo misterioso flota en torno de la condesa Jorgina. Terminaré contando, sin sacar deducciones, la última impresión que tengo de aquella gran señora». Explica, así, cómo un día se acercó a la quinta de la mujer y sintió en su rostro «algo parecido al vaho de muchas respiraciones o al aire cálido de las tormentas de

verano, que desfilaba, invisible, rápido y fantástico». Y aunque no vio nada, creyó oír junto a la finca «las voces de todos los animales de la tierra».

Gran parte del valor de «Hombres y animales» descansa, como sucede con los más singulares cuentos de Fernández Bremón, en la afortunada mezcolanza de ingredientes diversos, entre los que brillan aquí el uso de algunas convenciones propias de la literatura fantástica y de las causas célebres. La figura tragicómica de Pedro Muérdago está construida con materiales procedentes de ambos moldes: ¿es en realidad el criado un lobo metamorfoseado en hombre o, simplemente, un enfermo de licantropía? Sus circunstancias son de hecho comparadas con «la causa de *El hombre lobo* de Allariz, que anda impresa, el cual creía convertirse en lobo y haber hecho en ese estado muchas muertes». ²²³ También pesa un interrogante sobre la identidad de la condesa Jorgina, enigmático híbrido de la hechicera Circe y del temible doctor Moreau. Al cabo, las malas artes que le atribuye Pedro Muérdago —e indirectamente el narrador— a la condesa coinciden, al menos en lo que a resultados se refiere, con las del científico ideado por H.G. Wells en 1896, solo seis años antes de la publicación de «Hombres y animales». Fernández Bremón, que como veremos citaría elogiosamente a Wells en su cuento «Besos y bofetones» (1909), opta no obstante por eludir aquí la formulación pseudocientífica para poner bajo el signo de la duda la naturaleza de los hipotéticos poderes de la condesa Jorgina.

Para concluir estas páginas sobre el tratamiento de lo fantástico moderno, cabe preguntarse por qué Fernández Bremón se mostró reticente a llevar lo fantástico hasta sus últimas consecuencias. La mirada burlona hacia los espíritus, las armas transmigradas o los pases hipnóticos, así como el uso de las convenciones de la literatura fantástica para censurar

²²³ El caso de Manuel Branco Romasanta, el *lobishome* de Allariz, acusado de matar a nueve hombres, tuvo gran repercusión en la España de mediados del siglo XIX (véase Mariño Ferro 2007). En 1895 ya se había referido nuestro autor a la «monomanía sanguinaria» de este personaje y a la causa célebre que «impresa anda por ahí» (Martín 2009a).

las costumbres del momento o satirizar el programa evolucionista, no hacen más que corroborar el distanciamiento con el que cultivaba un tipo de literatura de la que sin duda disfrutaba como lector pero cuyos *delirios* solo podía contemplar con cierta frialdad. Tal vez la imaginación de Fernández Bremón se viera frenada por una prevención común a muchos otros escritores españoles que José María Merino ha relacionado con la escasa simpatía de la cultura católica hacia lo fantástico:

Lo fantástico, en cuanto vehículo de lo que pudiera suponer un conjunto dañino de supersticiones y creencias heterodoxas, en cualquier caso competidor de la «verdadera» condición de lo sobrenatural, es perseguido no solo directamente, sino creando una referencia suya como de algo pueril e intelectualmente despreciable, y tal postura pasa al mundo secular con toda naturalidad (Merino 2009: 61).

Por más que a nuestro autor le fascinara la literatura fantástica, en sus cuentos acaba imponiéndose un contundente rechazo hacia lo irracional. Así se pone de manifiesto, en fin, en «La bruja del mar», relato que apareció en un número de *El Liberal* dedicado a los balnearios.²²⁴ Mientras veranea en la costa de Cantabria, al narrador le cuentan la historia de la tía Gila, viuda de un marinero de la que se rumoreaba que mató a su marido a fuerza de mirarlo y que convirtió a su hijo en ternero. Pese a que no puede evitar sentir cierto desasosiego —«Que no hay sugestión como la ejercida por las preocupaciones y el miedo de los otros»—, está convencido de que las muchas maldades atribuidas a la mujer no son sino supersticiones, habladurías sin fundamento. El pescador Braulio le explica, asimismo, cómo en la última noche de San Juan los habitantes tiraron a la tía Gila al mar desde las peñas, y cómo su espíritu ronda aún por donde la mataron. El narrador, pese a la fuerza de la sugestión, se mantiene en sus trece, en gran parte porque el magnífico clima del que disfruta no se aviene con historias macabras: «Pero estaba el cielo tan azul, el mar tan quieto y se destacaban al sol con tanta fuerza las casas, los árboles, las

²²⁴ «La bruja del mar», *Lib*, XV, número extraordinario (14 de julio de 1893).

huertas y los chicos que corrían por la playa, que no era posible creer en brujas en aquella risueña claridad». Poco después crece el alboroto: alguien ha edificado en las peñas donde la tía Gila fue arrojada al mar una pequeña capilla que hace creer a la gente en un milagro, en la santidad de la pobre mujer. El narrador, sin embargo, tiene una versión bien distinta de los hechos que no duda en revelar al cura. A su parecer fue el hijo de la tía Gila quien, por venganza, asustó a las gentes del pueblo y es también quien, ahora, a sabiendas de que «el vulgo hizo de su madre una bruja acuática», pretende honrar su recuerdo: «quiere cristianizar su memoria, convirtiéndola en lo que es, en una mártir de la brutalidad». El cuento se cierra con un responso del cura, que rocía la iglesia con agua bendita.

En «La bruja del mar» Fernández Bremón muestra cómo la sugestión y la superstición popular inoculan el miedo y la incertidumbre en el individuo, pero también cómo este puede y debe sobreponerse, mediante el uso del intelecto —al cabo, el narrador obra aquí como los cerebrales detectives decimonónicos—, a la locura colectiva para hacer prevalecer la razón. La contradicción impresa en los cuentos pseudofantásticos de nuestro autor es en algo semejante a la que viera el joven Alarcón en su admirado Edgar Allan Poe: «¡Descomunales empresa! ¡Ser racionalista, y aspirar a fantástico!» (Alarcón 1883: 115). En este sentido hay, no obstante, notables diferencias entre ambos: mientras el norteamericano acabó sirviéndose de procedimientos lógicos y científicos para barnizar lo fantástico y dotar a lo sobrenatural de una mayor verosimilitud, Fernández Bremón los empleó para desenmascarar las falsedades que, a su parecer, esconde toda creencia marginal con respecto a lo oficialmente establecido; por añadidura, mientras Poe exploró los entresijos de la mente humana, los límites de la insania y la monomanía, nuestro autor se guardó mucho de ahondar en este ámbito hasta sus últimas consecuencias.

Sobre «mitología católica y otras invenciones»

En su ya citado texto sobre Poe, Alarcón ubica al autor de «El gato negro» entre «los poetas fantásticos» porque «coloca sus creaciones lejos del mundo real y propende a exaltar y turbar las mentes de sus lectores». Hasta el momento, en España únicamente se había visto, prosigue el guadijeño, a «poetas fantásticos que, para conmover y asombrar a sus lectores, invadían los verdaderos reinos de la Muerte, o el campo tenebroso de las imaginaciones enfermizas, poblado de cadáveres y aparecidos, de almas en pena y espectros ensangrentados» (Alarcón 1883: 113). Sin embargo, a diferencia de los relatos más singulares que escribió Poe,

Es hija esta poesía de la Edad Media, de la fe religiosa y de la barbarie, del ascetismo de unos y de la superstición de otros, y forma parte de la *mitología católica*, entendiéndose por esta frase todo lo puramente imaginativo que las beatas de cien años refirieron a la luz del hogar, en noches de diciembre, al son del viento y de la lluvia, para dormir a los niños... Duendes, brujas, resucitados, gatos negros, tentaciones del demonio, metamorfosis de este revoltoso espíritu y otras invenciones que moralizaban por el miedo, dieron asunto a mil cuentos y consejas que todos hemos oído en nuestra niñez, y que debían de asociarse luego con la mitología antigua y el filosofismo moderno en el admirable poema de los alemanes, en el *Fausto* (Alarcón 1883: 114-115).

Aunque no podemos saber si Fernández Bremón leyó este texto, resulta lógico pensar, dado su interés tanto por Poe como por el guadijeño, que probablemente así fuera. Me parece innegable, en cualquier caso, que las disquisiciones de Alarcón sobre el norteamericano atestiguan el efecto que causó la obra de Poe en España y su capacidad para suscitar la impresión en críticos y lectores de estar ante una obra novedosa, muy distinta a la narrativa fantástica que se había cultivado hasta el momento.²²⁵

225 Eso, claro está, con permiso de Hoffmann, cuyos cuentos tuvieron una recepción singular (véase Roas 2002), y cuyo nombre aparecería a menudo unido al del norteamericano. La mención conjunta de Hoffmann y Poe se convirtió en todo un tópico al que se abonaría el mismo Fernández Bremón. Ya hemos visto cómo cita ambos nombres en «El tonel de cerveza»; antes ya lo había hecho en la «Revista teatral», *Esp*, XX, 6328 (27 febrero de 1867).

La noción de lo fantástico de Alarcón coincide a grandes rasgos con la que el propio Fernández Bremón enunciaría, como hemos visto, unos cuantos años después, un amplio cajón de sastre donde cabe casi todo aquello ajeno a la literatura mimética. Por otra parte, pese a que nuestro autor nunca formuló tan claramente como Alarcón la especificidad de lo fantástico moderno frente a lo fantástico tradicional, lo cierto es que el matiz está muy presente en su narrativa. Así lo corrobora el hecho de que al literaturizar eso que llamaba «brujería moderna» –las prácticas espiritistas, hipnóticas, magnéticas...– acaba cerrando las puertas a lo sobrenatural, mientras que en sus cuentos legendarios no muestra la misma contundencia. En el presente capítulo me detendré en el estudio de los cuentos legendarios, religiosos y mitológicos de Fernández Bremón, una serie de relatos concebidos bajo el amplio paraguas de, para emplear las palabras de Alarcón, «lo puramente imaginativo», las «regiones ya visitadas por la fe de los místicos, por la inventiva de los impostores o por la imaginación de los poetas».

A grandes rasgos, los relatos legendarios, cuyo auge en la primera mitad del siglo XIX estuvo íntimamente relacionado con la revalorización del pasado nacional y del acervo popular por parte de los románticos (Trancón Lagunas 2000: 43), acostumbran a desarrollar una leyenda tradicional o a imitar los procedimientos del género popular. La acción suele estructurarse en torno a un fenómeno sobrenatural y se enmarca en un espacio no urbano o en ciudades que cuentan con una conocida tradición nigromántica. Con frecuencia, los resortes de lo legendario sirven para conjurar la amenaza de lo fantástico o bien para vehicular un mensaje moral, para desterrar el efecto de miedo y restarle virulencia a lo desconocido, cuando no rechazarlo tajantemente e instalarse en un reconfortante pintoresquismo. En cierto modo, estos textos podrían calificarse, tal y como hiciera Salvador Constanzo en 1864, de «cuentos histórico-fabulosos, envueltos en el tupido velo de la oscuridad y el silencio de los tiempos más remotos» (Ezama 1997: 741).

Los cuentos legendarios de Fernández Bremón comparten no pocos rasgos con esta descripción canónica y suman

a los enumerados otro también común en el género: el uso de ciertas fórmulas lingüísticas –en su caso prólogos y notas informativas a pie de página– con las que se pretende mutar la «ingenuidad inicial» del lector en «incredulidad cómplice».²²⁶ Si bien sería lógico considerar esta característica un prurito positivista, propio «del ensayo o de la novela realista» (Molina Porras, 2001: 269), no hay que olvidar que el rasgo está también muy presente en el repertorio romántico, cuyos autores a menudo gustaban de explicitar sus fuentes. A mi juicio, en cuentos como «La hierba de fuego. Episodio del siglo xv» el autor pretende revelar los orígenes de su inspiración y aclarar detalles oscuros, pero también condicionar la interpretación de los hechos por parte del lector.

«La hierba de fuego» constituye, además, un caso paradigmático del trato que da Fernández Bremón a lo legendario en función de las fuentes que maneja.²²⁷ Puede afirmarse que, *grosso modo*, cuando se inspira en un episodio documentado, adapta la materia histórica con circunspección y respeto; en cambio, cuando, en lugar de partir de una base concreta, da rienda suelta a su imaginación, se permite emplear un tono más irreverente. «La hierba de fuego», publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1874 y luego recogido en el volumen de 1879,²²⁸ pertenece al primer caso, puesto que recrea los últimos días de don Enrique de Villena. La gravedad del relato resulta ciertamente sorprendente, ya que el marqués se prestaba a un retrato más próximo al del diabólico nigromante

226 Tomo estas últimas palabras de Díaz Larios (2001: 20), quien las emplea para referirse a *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, y *El capitán Montoya*, de Zorrilla.

227 Sobre las diversas fuentes empleadas en este cuento, véase Martín (2008: xxv-xxvi).

228 «La hierba de fuego. Episodio del siglo xv», *IEA*, XVIII, 3 (22 enero 1874), pp. 46-47, XVII, 5 (8 febrero 1874), pp. 74-75) y XVIII, 6 (15 febrero 1874), pp. 95-96. Todas citas proceden de José Fernández Bremón, «Un crimen científico» y otros cuentos. La dedicatoria del texto, añadida para su publicación en volumen, reza así: «A mi querido hermano político Paco Silva y Bustinduy». Se trata del marido de su hermana, Eloísa. En 1887 se haría eco de la muerte del cuñado en *Cg*, *IEA*, XXI, 37 (8 de octubre de 1887).

—el mismo que había comenzado a forjarse poco después de su muerte, en 1434— que al del humanista derrotado por la enfermedad y la pesadumbre que pinta aquí Fernández Bremón. Durante el siglo XIX la imagen más divulgada del marqués fue la primera, tal y como revelan sus alocadas apariciones en *La redoma encantada* (1839), de Hartzenbusch, *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834), de Larra, o la anónima *Historia del marqués de Villena, célebre hechicero y encantador, o sea la redoma encantada (leyenda del siglo XV)*, impresa en Carmona el año 1862.²²⁹ En «La hierba de fuego» el autor despoja al marqués de la decrepita redoma que la tradición le había endosado y recupera sus circunstancias históricas, sorteando incluso la tendenciosidad de algunas crónicas consagradas a Villena.

Poco queda aquí del enigmático mago al que insuflaran vida los cronistas, las gentes del pueblo y los poetas. Estamos, por el contrario, ante un humanista amante del buen comer y de las ciencias esotéricas (fuente natural de conocimiento por aquel entonces), y ante un noble reacio al uso de las armas que no duda en declararse impotente para anular su matrimonio con María de Albornoz y conseguir, así, el maestrazgo de Calatrava. El Villena de «La hierba de fuego» es un hombre arruinado, gotoso y exhausto que cifra sus últimas esperanzas en una planta de propiedades mágicas que nunca ha visto. Las últimas palabras que pronuncia el marqués en confesión a fray Lope de Barrientos constituyen una renuncia ejemplar a la fama y los valores terrenos; por eso pide, en fin, que su biblioteca desaparezca bajo las llamas. Fernández Bremón, que gastaría no poca tinta en retratar y literaturizar la vida y obra de diversos personajes del mundo de las artes y la república de las letras (entre ellos Cervantes, Vicente Carducho, Vélez de Guevara, Moratín, Narciso Serra, Martín Rico o Jerónimo Suñol), no olvida la re-

229 Merece una mención aparte la alusión al personaje en «Tío Curro el de la Porra» (*Cuentos y poesías populares andaluces*, 1859) de Fernán Caballero. En la introducción del cuento, el marqués de Villena aparece en boca de la tía Sebastiana como paradigma del sabio que tiene acceso a saberes ocultos. Se recoge aquí la tradición según la cual el marqués estudió con el diablo y, al aventajarlo en conocimientos, fue despojado de su sombra.

levancia de la labor literaria del marqués, único ámbito en el que, según señala Torres-Alcalá (1983a y 1983b), este no fracasó. Menudean por ello las alusiones a la copiosidad de su obra («Escucha bien, Ramírez: si hoy muriese, quemarían mis libros sin leerlos, mis libros, que son tantos como ningún otro ha escrito», p. 39), al *Arte cisoria* (p. 44), el *Arte de trovar* y *Los doce trabajos de Hércules* (p. 47) o al *Libro de los afeites de las mujeres*, citado en su *Tratado del ojo o fascinación* (p. 49, n. 5).

También en «La hierba de fuego» adquiere el mundo onírico un especial protagonismo. Lejos, sin embargo, del universo presurrealista plasmado en «El libro de los sueños» o en «El dios obstáculo», los sueños del marqués, inducidos por el cáñamo que le administra compasivamente el judío Asser, materializan todo aquello que no pudo conseguir en vida. En palabras del narrador, «La vida real continuaba verificándose aparentemente en el cerebro de don Enrique, con tal verosimilitud y con tal relieve, como si en efecto aquello sucediese» (p. 42). Gracias al cáñamo de Asser recupera el marqués la salud y comparte un succulento banquete con Sancho Jarava, obtiene el favor de su sobrino, el rey Juan II, flirtea con la jovencísima Sara y por fin halla la hierba de fuego que, según profetizara un día Mahomad Alcagi, encontraría «cuando os veáis en la mayor tribulación» (p. 39). Al despertar, asustado por la desagradable sensación que deja en su rostro el agua helada del hisopo, don Enrique regresa a la gravosa realidad: «El marqués, que se creía amado y poderoso, se encontró pobre, viejo y moribundo» (p. 54).

Si bien Molina Porras concede al cuento la condición de fantástico —«el texto acaba con un *epílogo* que deja abierta la posibilidad de lo fantástico [...] El narrador omnisciente se ha guardado para el final una última carta fantástica y sugiere que quizá don Enrique consiguió la hierba de fuego» (Molina Porras 2001: 267-268)—, en verdad resulta posible proponer una interpretación alternativa. La insinuación de lo fantástico aparece cifrada, según el estudioso, en el pasaje con el que concluye el cuento:

Una noche, al aproximarse a la iglesia, notó Ramírez que la puerta estaba entreabierta sin duda por descuido de algún monje. La curiosidad y la atracción que ejercía para el escudero el sepulcro de aquel a cuyo lado había vivido tantos años, le determinaron a entrar cautelosamente en el templo. La iglesia estaba a oscuras; solo se veía una claridad vaga sobre el sepulcro de don Enrique de Villena. Ramírez creyó al principio que aquella luz era una lámpara, pero mirando atentamente, vio unos effluvis luminosos que se elevaban en el sepulcro, oscilando suavemente como movidos por el aire: eran esas fosforescencias que brillan por la noche en los cementerios.

Ramírez cayó de rodillas, y en vez de sus acostumbradas oraciones, solo salían de sus labios estas palabras:

—¡Gracias, Dios mío, don Enrique es feliz sin duda: la hierba de fuego crece en su sepulcro! (pp. 59-60).

A mi juicio, más que apertura a lo fantástico bien podría haber aquí un guiño al lector y una reafirmación de Fernández Bremón en su habitual postura racionalista. En el prólogo que abre el cuento, tras enumerar diversas fuentes sobre los poderes atribuidos antaño a las plantas y poner varios ejemplos,²³⁰ subraya el narrador:

Si todo esto se creía en el siglo xvii, y no se podía menos de creer cuando lo afirmaban personas serias, ¿qué extraño que en el siglo xv, época de mi historia, tuviesen fe los sabios en otras patrañas semejantes? De ellas estaban atestados los libros griegos y latinos; los moros y judíos mezclaban en sus escritos las observaciones del físico con las supersticiosas maravillas orientales.

A la luz de estas palabras, la certidumbre de Miguel Ramírez de estar ante la ansiada hierba de fuego, la *agla ofendite* que don Enrique se habría llevado consigo a la tumba, solo puede leerse en clave de patraña. La credulidad del siervo se corresponde, así pues, con la credulidad de los tiempos, que llevaba a confundir los fuegos fatuos, los vapores surgidos del proceso orgánico de la putrefacción, con una planta mágica que, según se apuntaba también el prólogo, seguramente no

²³⁰ Valgan los siguientes como prueba: «Zonaras y Mayolo sostienen que existe una hierba que huye de las gentes, por lo cual solo deben sembrarla los labradores que tengan buenas piernas para recoger a la carrera sus cosechas. Y finalmente, Fortunio Lizeto refiere que en los montes Caspios se crían unos melones muy grandes, cada uno de los cuales tiene en su fondo... (asómbrese el lector) un robusto cordero» (p. 36).

exista: «Si ni nuestros abuelos, ni nuestros padres, ni nosotros la hemos alcanzado, no debe sorprendernos: tanto ha llovido desde entonces, que esa hierba quizás se haya apagado» (p. 37). Por añadidura, en otro de los cuentos del volumen de 1879, el ya comentado «El tonel de cerveza», se ilustra el escepticismo de Esteban y Germán trayendo a colación la explicación científica de estas fosforescencias sepulcrales: «Conocían muy bien la causa de las nieblas, y en cuanto a los espíritus aseguraban que no eran sino el fósforo que contienen los huesos y brilla por las noches, aterrando a las doncellas y haciendo recitar a las viejas versículos de la Biblia más o menos oportunos» (p. 185).

El respeto con el que Fernández Bremón se aproxima a la figura histórica de don Enrique de Villena, así como la distancia con la que contempla la creencia en las maravillas botánicas, se transforma en mirada burlona al diseñar los milagros fingidos de «Una fuga de diablos» y «A pan y agua».²³¹ Ambos cuentos guardan notables concomitancias: los dos transcurren en monasterios del siglo XVIII, el primero benedictino y el segundo bernardino, y en ambos sobreviene un falso hecho milagroso que mantiene en vilo a toda la comunidad. Los dos son además rabiosamente divertidos y ofrecen escenas tan plásticas como hilarantes.²³² «Una fuga de diablos» gira en torno a un misterioso cuadro dedicado a las tentaciones de san Antonio y una tinaja de vino que reposan desde hace cien años en la abadía del Olivar. El cuadro, pintado por Juan Ramírez, talentoso discípulo del Greco, quedó inacabado al esfumarse aquel inesperadamente: Ramírez solo dejó pintados los diablos tentadores, de modo que otro pintor hubo de añadir al lienzo la figura de san Antonio. Un día, sin embargo, desaparecieron los diablos para refugiarse, según la opinión general, en una tinaja de vino

231 «Una fuga de diablos» apareció en *IEA*, XVII, 45 (1 diciembre 1873), pp. 730-732, XVII, 46 (8 diciembre 1873), pp. 749-751 y XVII, 47 (16 diciembre), pp. 774-775). Las citas proceden de José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos. «A pan y agua» apareció en el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1893*, XX (1892), pp. 122-125.

232 Véase como ejemplo la estupenda orgía de los monjes ebrios en «Una fuga de diablos» (pp. 154-155) y la comida con la que se abre «A pan y agua».

que permaneció sellada... hasta cien años después, cuando los monjes beben de ella por error hasta caer embriagados. El misterio se resuelve gracias al hallazgo de un manuscrito de 1693, obra del padre Anacleto, artista frustrado a quien se le encargó la continuación del retrato. Él vio, confiesa en el texto, cómo Ramírez, ebrio, se cayó en la tinaja de vino, y fue él mismo quien borró, llevado por la envidia, a los diablos. Tras revelarse la verdad, el abad impone un severo castigo a sus monjes, quienes, al emborracharse, han quebrado la virtud y templanza impuestas por las reglas. El cuento concluye con una escena humorística: cuando el abad descubre al lego Felipe, nieto de Ramírez, bebiendo de la tinaja del pintor, este se excusa asegurando que solo «estaba rezando sobre la tumba de mi abuelo» (p. 176).

Si en «Una fuga de diablos» la bebida tienta a los monjes y, sobre todo, a Felipe, en «A pan y agua» la causa de la ruina del lego Roque es la comida. Sometido a ayuno por su glotonería, el lego afirma que Dios llena su plato para saciar su insaciable apetito; de hecho, pese a que el abad endurece las condiciones del ayuno, no solo conserva su aspecto rozagante, sino que además engorda sin cesar. El lego Roque acaba muriendo de indigestión, pero aun así todas las noches los hermanos oyen ruido de platos en la bóveda donde fue enterrado e incluso afirman haberle visto beber el aceite de las lámparas. El abad, incrédulo —«la santidad se demuestra con virtudes, y no con fantasmagorías»—, ordena sacar el cuerpo del ataúd. El diálogo de los monjes que asisten a la exhumación no tiene desperdicio:

—Ya veréis como es santo y está entero: la caja huele bien —decían los creyentes.

—Sí, pero no es olor a santidad: huele a menestra —exclamaban los incrédulos.

—Le han destapado ya; mirad, mirad, está como cuando le enterramos. ¿Dudáis ahora? Vedle incorrupto y explicad este misterio.

—Nada más fácil: como el hermano Roque era un glotón, en vez de comerse los gusanos al muerto, el muerto se ha comido a los gusanos.

Aunque el lego simula su resurrección, el abad lo expulsa de la comunidad. Cinco años después, dos monjes de visita en Córdoba tienen noticias de Roque, donde la Inquisición

le ha condenado por hereje. Según les explica una vieja, al lego se le conoce como el «santo gordo», «un ermitaño de la sierra que, al decir de las gentes, se alimentaba con solo una onza de pan y un vaso de agua, y cada vez engordaba más con ese régimen. Todos aseguraban que comía padrenuestros».

Ambos relatos cuentan, tal y como era común en el relato legendario, con escenarios y elementos propios de la literatura gótica: he aquí el monasterio, con sus tenebrosas celdas y bóvedas, la existencia de una prohibición y su obligado quebrantamiento, la figura del pintor maldito o el retrato misterioso, aunque casi huelga señalar que estos elementos, lejos de provocar temor, espanto o desasosiego, invitan aquí, por el contrario, a la chanza y la risa.²³³ Como también sucede con cierta frecuencia en el cuento legendario, lo inexplicable queda asimismo conjurado por una explicación racional, si bien por fortuna Fernández Bremón evita aquí el tono moralizante para imprimir a ambos relatos un carácter desenfadado, más acorde con la sensibilidad moderna.

A diferencia de las *maravillas* fingidas de «Una fuga de diablos» y «A pan y agua», en «Las dos cocinas» se sirve nuestro autor de una serie de milagros previamente *registrados* y *documentados*.²³⁴ El cuento se inspira en la historia de sor Clara de Jesús, cocinera del monasterio de la Purísima Concepción de Mercenarias Descalzas de la ciudad de Toro, escrita por fray Marcos de San Antonio. A esta historia, divulgada inmediata-

233 Como he señalado en otro lugar (Martín 2008b: xxxvi-xxxvii), «Una fuga de diablos» guarda ciertas similitudes temáticas con algunos capítulos de *Los elixires del diablo* (*Des Elixirs das Teufels*, 1816), de Hoffmann. No quiere decir esto que Fernández Bremón hubiera leído la novela –esta no se tradujo al español hasta bien entrado el siglo xx (Martín 2007: 91)– o que de hacerlo se inspirara en ella, sino simplemente que hay un cierto aire de familia en el uso de algunos detalles, unos apenas significativos (los frailes, el escenario conventual, la relevancia del retrato, el manuscrito encontrado) y otros más curiosos, como la figura del pintor maldito, antepasado en ambos casos del protagonista –Francesco, discípulo de Leonardo; Juan Ramírez del Greco–, o el paralelismo que se da entre los elixires del diablo y el vino «endemoniado», vinculados ambos con las tentaciones de san Antonio.

234 «Las dos cocinas», *Lib*, XIV, 4763 (6 de julio de 1892).

mente después de la muerte de sor Clara,²³⁵ ya había hecho referencia Fernández Bremón en su semblanza biográfica de la monja de Ágreda.²³⁶ Escribía aquí sobre sor Clara:

El carácter de sus milagros es el propio de aquel estado: en varias sequías pide a Dios agua, y Jesús, metiendo la mano en la tinaja, hace rebosar el agua hasta los bordes. En cambio, el demonio echa ceniza en la olla, rompe la loza, mata la lumbre y un día los malos espíritus que entran y salen en el cuerpo de sor Micaela, monja poseída por ellos, estando sor Clara de Jesús preparándose a freír, la meten la mano en la sartén y vierten el aceite. Invoca a Jesús, que aparece y sana su quemadura, manda al aceite que vuelva a la sartén, lo que ejecuta el líquido sin dejar mancha. Otra vez los diablos la cosen la boca a cabo y lezna, esta enrojecida. Cuando por orar descuida los guisos y fregados, le ayuda Jesús y un ángel, y aquel, bendiciendo los platos, los sazona; y sucede a veces que un enfermo cura comiendo los manjares aderezados por sor Clara.

Mientras que en la biografía acude Fernández Bremón al texto de fray Marcos de San Antonio, «Las dos cocinas» constituye, por el contrario, un relato apócrifo que revela aquello que la historia *oficial* no contó:

Sabemos por aquel fraile que el demonio penetró muchas veces en la cocina conventual para echar ceniza en la olla, apagar el fuego, romper cacharros y hacer toda clase de estropicios, y sabemos el triunfo de la virtuosa Clara de Jesús, que sanó a muchos enfermos con sus guisos celestiales [...]

Lo que no refieren las historias y vamos a contar, es la perdición de la posadera Juana Agraz, la mejor guisandera del término de Toro.

«Las dos cocinas» relata, en efecto, las peripecias de la cocinera Juana Agraz, quien, envidiosa de las buenas artes culinarias de sor Clara, «enfermó de ictericia, se retrajo de sus devociones, dio en tratar con gentes que habían llevado coraza y sambenito, se hizo bruja y se casó con un diablo». Tras contraer matrimonio con este, la fama de sus guisos crece y la gente acude a la posada para «saciar la gula más desenfrenada:

²³⁵ La referencia completa de la obra de fray Marcos de San Antonio es *Vida prodigiosa de la venerable madre sor Clara de Jesús María, virgen admirable, religiosa del Monasterio de la Concepción, de Mercenarias Descalzas, en la ciudad de Toro*, Mont. Sanz, Madrid, 1734.

²³⁶ «La V. sor María de Jesús (la monja de Ágreda)», *IEA*, XXX, 18 (15 de mayo de 1886).

porque la posadera hacía, según la opinión vulgar, verdaderas diabluras de cocina con sus platos y sus salsas». Quienes prueban los guisos de sor Clara afirman, sin embargo, que los de Juana Agraz saben a azufre, cosa que encoleriza a esta hasta el extremo de pedir a su marido que la transforme en cangreja para penetrar en la cocina de su contrincante. Como no podía ser de otra manera, la bruja acaba troceada, convertida en sopa y, para más irrisión, devorada por su marido, quien finalmente la vomita en el infierno.

Uno de los aciertos de «Las dos cocinas» es el modo en que Fernández Bremón sazona los *sucesos* plasmados por fray Marcos de San Antonio con detalles de su propia cosecha. Lo hace, por ejemplo, al atribuir a las males artes de Juana Agraz el maltrato infligido por el Enemigo a la monja; así, la conversión de aquella en bruja coincide con algunos de los milagros más sonados de sor Clara, como el del aceite hirviendo. El otro gran atractivo de «Las dos cocinas» estriba en su vertiente grotesca, en la equilibrada conjunción de lo grave y lo cómico: mientras sor Clara, figura etérea apenas entrevista, es mencionada en todo momento como una respetable santa, Juana Agraz y su marido están diseñados para provocar la risa perpleja del lector. Valgan como ejemplo la alusión al mejor plato inventado por este diablo —«Niños sin bautizar, en salsa negra, comidos en pecado mortal el Viernes Santo»— o la postura en que lo encuentra uno de los parroquianos: «Me importa poco que me creáis o no, pero acabo de ver al posadero con la cabeza metida en el horno y asando dos pollos con los cuernos».

«La mata de pelo», publicado poco después y en la misma sección que «Las dos cocinas»,²³⁷ exhibe un sentido del humor semejante, dirigido asimismo al mundo de las brujas. Ubicado en Lozoyuela en tiempos de la construcción de la Carruja del Paular (finales del siglo XIV), el relato da cuenta de la iniciación de la joven Tomasita en un aquelarre del que, para su

²³⁷ Me refiero a los «Cuentos propios» de *El Liberal*: «La mata de pelo», *Lib*, XIV, 4880 (31 de octubre de 1892). El relato, por otra parte, bien podría estar relacionado con la «zarzuela fantástica» del mismo título que, según la necrológica publicada por IEA dejó inédita Fernández Bremón.

sorpresa, resulta ser miembro honorífico su octogenaria abuela, la tía Prisca, quien zapatea y hace «prodigiosas cabriolas» sobre un escenario colocado en lo más recóndito del bosque. El título alude al mechón de pelo que arranca Tomasita a su abuela en la madrugada del sábado, una greña canosa que, a la mañana siguiente, confirma la naturaleza demoníaca de la tía Prisca. Nada hay, sin embargo, de siniestro o macabro en «La mata de pelo», pues todas estas brujas, como las retratadas por Fernández Bremón en otros cuentos de corte popular, «Motín de viejas» y «El diablo de la guarda»,²³⁸ no son sino viejas extravagantes y grotescas que en cierto modo resultan entrañables.

A causa de su uso de la materia histórica, «El desafío» y «El diablo en un bolsillo» están más cerca de «La hierba de fuego» que de «Una fuga de diablos» o «La mata de pelo».²³⁹ El primero recrea un episodio del reinado de Pedro I El Cruel, quien, haciendo honor a su apodo, en 1360 mandó ajusticiar a su tío, Gutierre Fernández de Toledo, acusado de tener trato con los rebeldes de Aragón, y a Samuel Leví, tesorero real al que hizo torturar para que revelara dónde escondía el tesoro que, según sus difamadores, ocultaba al monarca. El elemento legendario del relato descansa en un curioso prodigio: la cabeza parlante de Gutierre Fernández de Toledo, quien reivindica su inocencia

238 «Motín de viejas», *BN*, V, 234 (26 de octubre de 1895) y «El diablo de la guarda», *Almanaque de La Ilustración para el año 1907*, XXXIV (1906), pp. 92-94. El primero presenta una excepcional descripción de las viejas: «Ello es que en el transcurso de mi vida no he visto tantas viejas como anoche vi reunidas, chillando a un tiempo y haciendo ruido con trébedes y latas, con cazos, aceiteras y peroles. Estaban apedreando mis balcones con dentaduras postizas, y al asomarse en ellos oí que me vitoreaban y vi que arrojaban al aire sus pelucas y agitaban sus escobas. Allí creí ver en cuclillas las momias del Pacífico; me pareció que los cementerios habían expulsado de sus nichos todas las suegras que estaban enterradas, y me sorprendió, al ver su aspecto imponente, cómo la ciencia de la guerra no ha utilizado la suegra como arma de combate. Vi legiones de viejas, tripudadas unas, acartonadas otras, y marchitas, secas y fibrosas aquellas, y algunas con papadas lacias y colgantes; caras apopléticas o acuchilladas por las arrugas, brazos descarnados, cuellos de cigüeñas, ojos llorosos, dedos retorcidos como garras, mucha carne amarilla y muchas greñas flotando por el aire».

239 «El desafío», *Lib*, XV, 5120 (30 de junio de 1893) y «El diablo en un bolsillo», *Lib*, XXV, 8570 (29 de marzo de 1903).

y desafía al rey.²⁴⁰ Pese a que la cabeza es reducida a cenizas, no cesa de hablar, cosa que apenas inquieta al monarca: «No hay manera de hacer tapar en Castilla las bocas de los grandes. Ni de abrir la boca de un judío para que confiese su riqueza». Una noche, un criado anuncia al rey la presencia frente al Alcázar de Sevilla de un caballero descabezado y, pese a que le ruega que no salga, el rey lo hace «para responder a los retos de los vivos y los muertos». Sin embargo, a nadie ve Pedro I que, «las armas dispuestas y tranquilo el corazón, pasó la noche rondando solo por delante del Alcázar».

Mayor interés ofrece «El diablo en un bolsillo», una suerte de homenaje a Luis Vélez de Guevara y a su *Diablo cojuelo*. La acción transcurre durante la Semana Santa de 1623, fecha en que «hacía siete años que pudría Cervantes bajo tierra; Lope de Vega y Góngora eran dos vigorosos sesentones; Tirso y Quevedo estaban en la plenitud de su edad y su talento, y Calderón era un principiante de veintitrés años, ya famoso». El narrador se entretiene en reconstruir minuciosamente los alrededores del Palacio Real a las alturas de 1623, así como en plasmar una vivísima y cruda descripción de la procesión del Viernes Santo:

Avanzaban despacio, llevando los más en la mano las sandalias, y con los pies heridos arrastraban hierros y cadenas; vestían algunos sacos de cilicio; otros, con la cabeza cubierta de ceniza, se azotaban cruelmente o se golpeaban el pecho con guijarros; otros soportaban pesadas cruces en los hombros, o caminaban aspadados o llevaban en la boca huesos de muerto y besaban sucias calaveras, y muchos iban coronados de espinas que se clavaban en sus frentes, dejando caer hilos de sangre por el rostro.

Al pasar por frente del palacio, los golpes, los himnos y las mortificaciones redoblaron, y la muchedumbre aterrada cayó de rodillas, pálidos y descubiertos los hombros, rezando y sollozando las mujeres.

El cuento se articula en torno a dos asuntos: la escritura de *El diablo cojuelo* y la macabra visión de Felipe IV sobre el príncipe de Gales, quien por aquel entonces visitó Madrid para pedir la mano de la infanta María. Mientras presencian desde palacio

²⁴⁰ No he podido documentar la posible fuente de este cuento, ni ninguna tradición a propósito de la cabeza parlante de Gutierre Fernández de Toledo. Sí existe en Sevilla una leyenda sobre la calle del Candilejo y la reproducción de la cabeza del rey don Pedro (Mena 2002: 108-114).

la procesión, el monarca español tiene una ominosa profecía: «Al inclinarse el príncipe sobre la barandilla del balcón, vi su cabeza sobre el pueblo y vi su tronco descabezado». Cuando poco después un cortesano le explica que en medio de la procesión ha visto a un caballero, Luis Vélez de Guevara, alzando una cabeza humana en sus manos, advierte una extraña coincidencia en ello. Y aunque el informante le previene contra el caballero —«Debo advertirle que ese Vélez de Guevara es persona sospechosa; al menos le han denunciado al Santo Oficio» porque se le acusa de «tener un demonio en la cabeza»—, el rey hace oídos sordos —«Avendaño es un necio y Vélez de Guevara un genio alegre»— y pide ver al escritor. El encuentro despeja ambas incógnitas: la cabeza que sostenía el escritor en sus manos no era más que la calavera que se le cayó a un trinitario, y el demonio del que se enorgullecía es el Asmodeo de *El diablo cojuelo*, cuyo manuscrito ofrece al rey. Se cierra el cuento con un epílogo que apuntala su carácter legendario: «*El diablo cojuelo* no se imprimió hasta diecisiete años después, es decir, en 1641, año en que el príncipe, ya Carlos I de Inglaterra, convocó el Parlamento Largo que hizo rodar por el cadalso su cabeza». Probablemente Fernández Bremón se permitiera aquí una licencia poética, ya que si bien la obra de Vélez de Guevara se publicó, en efecto, el año 1641, Carlos I fue decapitado ocho años después, en 1649.

El argumento de la visión y la profecía habían aparecido ya en «La última labor de san Isidro», una lograda combinación de cuento legendario y hagiografía.²⁴¹ De este relato, fechado en 1172, cabe destacar, en efecto, la visión del santo —una visión del Madrid decimonónico durante las fiestas que posteriormente se consagrarían a su persona— y la profecía de una musulmana que, sabedora de que el labrador acaba de vaticinar su propia muerte, le dice: «Alá permita [...] que seas incorruptible como el

241 «La última labor de san Isidro», *Lib*, XV, 5074 (15 de mayo de 1893). La profecía también está presente en «La buenaventura» (1893), relato del que me ocupó en el apartado sobre los relatos históricos. En cuanto al santo, no es san Isidro el único presente en la narrativa de nuestro autor: en «Un crimen en el cielo» (*Lib*, XV, 5000, 1 de marzo de 1893 y *La Semana Ilustrada*, III, 130, 23 de octubre de 1909) san Crispín se le aparece al viejo y solitario zapatero Colás.

trigo, y te forren de plata, y que los pobres coman, pasados cuatro siglos los frutos de tu huerto». El cuento tiene por broche un epílogo donde se anuncia el cumplimiento de la profecía:

en las fiestas de canonización de san Isidro, el gremio de plateros depositó su cuerpo incorrupto en una urna de plata; se improvisó un huerto con árboles, frutas y hortalizas en la plaza de la Cebada, y a una señal se permitió al pueblo llevarse la cosecha. En cinco minutos no quedó en el huerto ni una fruta, ni una rama, ni una hoja, según cuentan los cronistas de aquel tiempo.

Pese al número nada desdeñable de cuentos legendarios que publicó Fernández Bremón, solo en un caso empleó el rótulo de «Leyenda». Se trata de «La noche larga (leyenda escandinava)»,²⁴² curioso intento de elaborar un lenguaje poético reminiscente de las baladas románticas. La semilla argumental del cuento descansa en una historia amorosa nunca consumada: el joven Roberto pretende a la hermosa Eda, hija del temible (y riquísimo) pirata Otón. Una noche Roberto tiene la osadía de pedir al pirata que le ceda el mando de una de sus naves: «te prometo», le dice, «teñir en sangre de guerreros estas pieles, aumentar tu vajilla de cráneos y encerrar tu vino en cueros de monarcas». Otón se niega y le desafía a un pulso, pero Roberto, ebrio, es incapaz de medir sus fuerzas con las del pirata. Arrojado de la casa a puntapiés, el joven pasa la noche a la intemperie y solo al amanecer descubre que se ha metamorfoseado en árbol y que las raíces le impiden andar. Días después consigue liberarse de la tierra y acude a casa de Otón, quien le asegura que, cuando amanezca, Eda se convertirá en su esposa. La noche, sin embargo, se le antoja inacabable:

Roberto acampó con los suyos cerca de la casa. Los soldados hacían hogueras, calentaban sus víveres, bebían y cantaban. ¡Qué noche tan larga!

Las estrellas giraban haciendo su revolución pausadamente.

Roberto velaba mirando hacia Levante. ¡Qué noche tan larga!

Pasaba la brisa acariciando las hojas de su frente. Pasó el huracán dispersando su ejército. Pasaba el tiempo, que es un serpiente cuyos anillos no se acaban nunca. ¡Qué noche tan larga! ¡Qué noche tan larga!

²⁴² «La noche larga (Leyenda escandinava. Siglo x)», *Lib*, XIV, 4838 (19 de septiembre de 1892).

La oscuridad perpetua adquiere tintes más extraños aún cuando Roberto recibe la noticia de la muerte inesperada de Otón y del derrumbamiento de su casa. Una «voz lúgubre» le advierte, asimismo, de que nunca volverá a ver amanecer: «El sol ha muerto y las estrellas son los cirios de su entierro. Solo hallarás a Eda revolviendo a ciegas el mundo de las sombras. Estás rodeado de enemigos invisibles [...]. No hay para ti más luz sobre la tierra que la que produzca el hierro chocando contra el hierro». No obstante, según revela el epílogo esta leyenda no es sino el cantar de un ciego a quien Otón hizo sacar los ojos para que no volviera a mirar a su hija:

Y el ciego, apoyándose en su lazarillo, se alejó repitiendo una estrofa de su canto.

«Pasaba la brisa acariciando las hojas de su frente. Pasaba la sierpe, cuyos anillos no se acaban nunca. ¡Qué noche tan larga! ¡Qué noche tan larga!»

Más allá de la sorprendente conclusión del texto, cabe subrayar el modo en que el infortunado Roberto transforma la realidad para negar la ceguera infligida por Otón y la pérdida definitiva de Eda, una transformación que nos devuelve a las ensoñaciones del marqués de Villena en «La hierba de fuego». Es significativo que dos cuentos aparentemente tan distintos y distantes en el tiempo –casi veinte años separan su publicación– confluyan en idéntico lugar: la reivindicación de la imaginación como medio para eludir una realidad hostil y adversa, así como la capacidad del individuo para huir de su entorno a través de la fabulación.

Dada la variedad de temas manejados en sus cuentos legendarios, no es extraño que Fernández Bremón recurriera asimismo al acervo bíblico y a la imaginería religiosa como fuente de inspiración. Es el caso, ya lo hemos visto, de «La última labor de san Isidro», pero también de «La cruz de caña», «La resurrección de la carne» y «El último pregón (episodio del Diluvio)».²⁴³ Lejos de la ironía y la riqueza de lecturas que ofre-

243 «La cruz de caña», *LuImp*, XXVIII, 9646 (23 de marzo de 1894), «La resurrección de la carne», *GV*, I, 1 (diciembre de 1900), pp. 1-2, y «El último pregón (episodio del Diluvio)», *Almanaque de La Ilustración para el año 1909*, XXXVI (1908), pp. 77-78.

cen, por citar un caso notable, algunos de los *Cuentos sacroprofanos* (1899) de Emilia Pardo Bazán, Fernández Bremón encara la materia religiosa con llaneza aunque, como en él es habitual, sin renunciar al trazo grotesco ni a la voluntad humorística. De los tres cuentos mencionados, únicamente «La cruz de caña» ostenta un tono grave, acorde con los sucesos en los que se enmarca su acción: la subida de Jesús de Nazaret al monte Calvario y su crucifixión y posterior resurrección. En este contexto tiene lugar la conversión religiosa del judío Henoc, quien, pese a las reconvenções de su esposa, recoge el cetro que por burla le pusieron los soldados de Poncio Pilatos a Jesús y fabrica con él una cruz para colocarla en su palomar. Henoc, que además osó abofetear a Jesús, percibe que desde entonces su mano despide un fuerte olor a nardo. Tras recibir noticias de la resurrección, tiene lugar el milagro y, claro, la mudanza del impío:

Cuando se encerró en su tienda tembló al mirar la cruz de caña que había colocado por sarcasmo y por juguete. Le pareció que se elevaba y que la cupulilla del bebedero de las palomas se convertía en la cúpula de un templo, y que oía dentro cánticos y rezos. Miró si estaba solo, y dijo cayendo de rodillas:

—¡Señor! ¡Señor, perdóname! ¡Ester, toma el hacha y córtame la mano con que di a Jesús la bofetada!

Sensiblemente distinto es «La resurrección de la carne», ya que aquí la reformulación de un tema arraigado en el repertorio católico obedece sobre todo a un propósito humorístico. El anuncio del Juicio Final no es sino una excusa para plasmar una serie de estampas grotescas que van desde la puesta en escena de la reanimación de los esqueletos hasta la materialización de las maldades abstractas en monstruos, pasando por la disolución de la Tierra. La imaginería macabra de algunos pasajes evoca los versos de «Hachas y coronas» o «La canción de los muertos». Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje:

En los panteones de familia se saludaban las momias gravemente luciendo en sus clavículas harapos de brocado y trozos de armaduras. Las tapias devolvían sus emparedados; las cavernas y los bosques, las víctimas del hombre y de las fieras; las ruinas de los claustros, largas hileras de monjes; los desiertos, sus caravanas; los campos de batalla, sus soldados; los mares, sus naufragos; las catacumbas, sus mártires, y momias las pirámides. No hubo palmo de tierra que no devolviera algún cadáver.

A despecho del carácter obviamente burlesco del cuento, no se resiste el autor a insuflarle un mensaje religioso a su conclusión: ante el inminente Juicio Final, descubren los idólatras que sus dioses no existen y los musulmanes que no es Mahoma el verdadero profeta, mientras que los judíos ni siquiera osan verbalizar su pensamiento. Los cristianos, por su parte, exclaman: «Felices los que padecieron hambre y sed, los que lloraron y sufrieron, los humillados, los perseguidos, los que tuvieron misericordia de su prójimo». Aquellos que, al cabo, obedecieron el credo católico pueden estar tranquilos, pues la eternidad solo les deparará alegrías.

Por el contrario, en «El último pregón (episodio del Diluvio)» se inclina por ofrecer una versión decididamente festiva y jocosa de este capítulo bíblico. Como en «La resurrección de la carne», el episodio sirve de apoyatura para elaborar una serie de escenas humorísticas y grotescas, algunas concebidas con gran habilidad:

En aquel trastorno todo estaba dislocado: pasaban mujeres embarcadas en sus sombreros buscando maridos extraviados; flotaban los monstruosos muebles anteriores al Diluvio, condenados a justa destrucción; cruzó una cuna arrastrada por el agua y, al querer disputar al niño el lecho salvador, solo hallaron un viejo que, con un hacha de piedra, rechazó a los agresores. Era un abuelo que, por salvarse, había quitado la cuna a su bisnieto.

Una estampa igualmente estrambótica la compone el sabio tocado con una rocambolesca torrecilla formada por un gallo, una perdiz encima de este, un ratón sobre el ave y, para rematar, un saltamontes. Todos estos animales intentan, claro está, librarse de sucumbir ahogados, igual que la estrafalaria vieja que trepa por la concha de un galápago: «Visión extraña. Antes de nacer Venus en la concha, apareció la caricatura del divino cuadro en aquella suegra vieja, tripuda y monstruosa, sentada en el espaldar de una tortuga». Otro episodio del Génesis –en este caso la creación de la Tierra– nutre, en fin, «Juguetes prehistóricos», breve y olvidable pieza donde se fabula sobre la involuntaria invención por parte de Satanás del peón y el látigo.²⁴⁴

²⁴⁴ «Juguetes prehistóricos», *BN*, I, 7 (21 de junio de 1891); el texto aparece, por cierto, profusamente ilustrado). Satanás también tiene una

La pátina humorística que barniza los relatos de inspiración cristiana cubre también los basados en la tradición mitológica, tamizada por una perspectiva desmitificadora que casi se diría aprendida de obras como *La hora de todos y la fortuna con seso* (1650) de Quevedo. Ya subrayaba Romero Tobar (1994: 330) que «el prestigio de los estilos de burlas y parodias de la literatura del Siglo de Oro todavía tiene arraigo entre los escritores del XIX, por lo que no es infrecuente que el tratamiento de cuestiones severas se presente aderezado con enormidades de feroz cuño expresionista». Este es, aunque solo en parte, el caso de nuestro autor, quien tuvo muy en cuenta esos estilos áureos de «burlas y parodias», aunque no para enfrentarse satíricamente a «cuestiones severas», sino para elaborar relatos sobre todo humorísticos.

Cuatro son los cuentos de inspiración mitológica que escribió Fernández Bremón: «Las lágrimas de Momo», «Venus vengadora», «Las tres Desgracias» y «Los rayos Z».²⁴⁵ Salvo el primero, una fabulación intrascendente donde se atribuye al llanto de Momo nada más y nada menos que el invento del vino manzanilla,²⁴⁶ la serie mitológica de nuestro autor encierra un inusitado interés. Así, «Los rayos Z» esconde, bajo su apariencia de extravagante capricho —el cuento se presenta como el fragmento de un papiro pompeyano—, una sucinta poética de lo

presencia relevante en dos textos que muy difícilmente podrían considerarse, por su nula narratividad, cuentos: «Una *interview* con el Diablo» (*Lib*, IX, 2837, 14 de marzo de 1887) y «El triunfo del Demonio» (*Lib*, X, 3220, 27 de marzo de 1888). En el primero un periodista visita a una mujer poseída por Luzbel para interesarse por el cambio de hábitos en el Infierno; en el segundo, un grupo de estudiantes imagina qué hubiera sucedido de haber ganado el Ángel Caído a Dios.

²⁴⁵ «Las lágrimas de Momo» se publicó entre los «Cuentos de varios colores», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1889*, XVI (1888), pp. 43-48, luego en *BN*, 196 (2 de febrero de 1895). Doy la referencia de los otros textos: «Venus vengadora», *Lib*, XV, 5065 (6 de mayo de 1893), «Las tres Desgracias», *Lib*, XXIV, 8418 (27 de octubre de 1902) y «Los rayos Z», *Almanaque de La Ilustración para el año 1904*, XXXI (1903), pp. 89-90.

²⁴⁶ En el también breve «Lágrimas del Diablo» (*Lib*, VIII, 2697, 24 de octubre de 1886), los frailes de un convento logran que Satanás les ceda la receta de sus lágrimas, que no es otra que la de la misma cerveza.

grotesco y lo deforme que refuerza las consideraciones que en 1877 había vertido sobre la moral en el arte. El cuento comienza con el enamoramiento de *Ella* y *Él*, dos personajes singularizados por su fealdad extrema. Tan monstruosos son, tanto asustan a «los Frinés y Adonis que lucían en los Juegos Olímpicos», que Apolo se pronuncia a favor de la belleza y de la supresión de la fealdad. Vulcano, por su parte, toma la palabra para hacer una encendida defensa de esta:

—Entiendo que hay tres clases, ¡oh Febo!, en cuanto alumbras: lo bello, lo indiferente y lo deforme, y todo constituye una armonía. Si suprimes la fealdad, quedará perpetuada por esa dislocación del todo, hoy perfecto, mañana cojo como yo. Ni tendrá valor lo hermoso si falta el contraste que le da su estimación.

»¿Puedes negar acaso que, desterrando la fealdad, destruyes la hermosura, que resulta muchas veces de su transformación o de sus obras?

Vulcano solicita la presencia de Cupido para que revele por qué motivo incluso lo horrible es amado, y el dios del amor alumbrando con sus ojos cuanto le rodea para mostrarlo. Su luz transformadora —los rayos Z del título— convierte «los marrachos de artistas impotentes» en obras maestras y desmascara la belleza oculta del escuerzo, la mosca, la cucaracha y demás alimañas, así como la de otras formas que rivalizan con la hermosura helénica: la Venus amarilla y la esquimal, la Venús gitana, la enana y la hotentote... El cuento de Fernández Bremón constituye, al cabo, una justificación y defensa de la estética de lo grotesco que impregna parte de su obra narrativa, una poética necesaria porque, como afirma Vulcano, sin lo deforme no existiría lo comúnmente consensuado como bello.²⁴⁷

También «Venus vengadora» es una pieza digna de atención, aunque por motivos bien distintos. Señala Fernández Bremón en una nota al pie que «Este cuento está basado en las siguientes líneas que copiamos del *Teatro de los dioses*, del padre fray Baltasar de Vitoria: “En esta ciudad (Amato) fue

²⁴⁷ Véase además «La caricatura del dolor» (BN, V, 231, 5 de octubre de 1895), un texto que, a caballo entre el cuento y el artículo de costumbres, ofrece varias estampas madrileñas donde se pone de manifiesto cómo todo es susceptible de ser caricaturizado y cómo incluso el dolor posee un envés grotesco.

donde la misma diosa, por ciertos agravios que le hicieron sus moradores, les convirtió en bueyes...”». ²⁴⁸ No deja de ser curioso que la llamada a esta nota aparezca hacia la mitad del texto, ya que, por lo general, nuestro autor mencionaba sus fuentes al inicio. Tal vez se debiera esta excepción a un despiste tipográfico, aunque quizá obedeciera a un criterio de rigor por parte de Fernández Bremón: hasta la llamada a la nota, el cuento recrea el proceso por el cual los hombres de Amato, que negaron a sus mujeres el deseo de erigir un templo a Venus, fueron metamorfoseados en bueyes, pero después los acontecimientos se apartan de los hechos recogidos por fray Baltasar de Vitoria. Véase esta *boutade*:

Las amatienses chillaban, las esclavas se ponían las manos sobre la frente y se rociaban con agua lustral unas a otras. Algunas se agolpaban a la puerta de una vecina en quien la emoción de aquella metamorfosis había provocado dolores prematuros.

–¡Pobrecilla! ¿No había de sufrir? –decían las que estaban dentro.

–¿Cómo sigue? –preguntaban las de fuera.

–Ya salió de su cuidado.

–¿Qué ha sido?

–Un ternerito.

En «Venus vengadora» acaban triunfando el libertinaje y el hedonismo, puesto que las mujeres de Amato, liberadas de sus enojosos maridos, se entregan a una vida plena de placeres y al culto de la sensual Venus. Por el contrario, la conclusión de «Las tres Desgracias» constituye una reivindicación de la moral cristiana, un elogio de la misericordia y la labor piadosa que Fernández Bremón consideraba inseparables del credo católico. Cabe subrayar otros dos aspectos de este cuento: su carácter grotesco, afín a la poética expuesta en «Los rayos Z», y su confluencia con el cuento alegórico. «Cuando Júpiter era primer galán en el Olimpo y Venus la mejor moza en el cielo», comienza el narrador, «vivían abandonadas en un covacho de los montes de Sicilia tres hermanas de aspecto miserable,

²⁴⁸ El autor da, asimismo, la referencia completa de la cita, extraída de la edición impresa en Barcelona el año 1702. La primera edición del *Teatro de los dioses de la gentilidad* se publicó en dos partes (a la segunda pertenece la cita de nuestro autor) en 1620 y 1623.

aunque de alto y divino origen, como nacidas sin madre de los últimos sufrimientos del decrepito Saturno». Esas tres hermanas no son otras que la Pobreza, la Vejez y la Enfermedad, tres ancianas inocentes a las que Momo pretende convertir en una caricatura de las Gracias descritas por Hesíodo en su *Teogonía*. Para llevar a buen puerto este plan, Momo promete erigir un templo en su honor; las plantas que se consagrará a su culto son la flor de malva (Enfermedad), la achicoria (Vejez) y la cebolla (Pobreza), y el animal ofrecido en sacrificio la cucaracha. Por último el «payaso celestial» –quien, por cierto, mantiene una descacharrante relación sentimental con la Furia Tesífone– les pide que se desnuden y formen una escena que pueda competir con la de las Gracias. La imagen resultante no es sino una réplica satírica de esta: «Jamás la caricatura ideó grupo tan burlesco como el de aquellas tres viejas enlazadas y sonrientes, coronadas de greñas, con su delantal de ristras de ajos, y que en postura académica pretendían dar realce a su osamenta». Esculapio, compasivo, decide sumir a las tres ancianas en un sueño cataléptico para que no se avergüencen de su aspecto. Y cuando, mucho después, los ángeles ponen fin a «las orgías celestiales» de los dioses del Olimpo, la «caridad cristiana», opuesta a la frivolidad irresponsable de Momo, se hace cargo de las Desgracias y convierte el caricaturesco templo en un asilo que acoge a cojos, parálíticos, ancianos y mendigos.

Tiempos pasados: los cuentos históricos

No siempre resulta sencillo diferenciar la narrativa histórica de la legendaria.²⁴⁹ Tal y como hemos comprobado en los casos de «La hierba de fuego», «El desafío» o «El diablo en un bolsillo», el hecho de que el autor se inspire en un tema histórico no es determinante para distinguir un género de otro, y ni siquiera el esencial rasgo distintivo del relato legendario frente al histórico, la integración en la trama de un presumible

²⁴⁹ De esta dificultad dan debida cuenta Baquero Goyanes (1949: 211) y Trancón Lagunas (2000: 45).

fenómeno sobrenatural, resulta del todo decisivo. De hecho el género histórico, «una actualización más en esa larga tradición de intercambios entre las dos modalidades básicas de la narración: la histórica y la ficcional» (Fernández Prieto 2003: 74), integra en el siglo XIX elementos procedentes de otros moldes, entre ellos la novela gótica, la social-realista –perceptible esta última en el análisis del mundo privado de los personajes– o la tradición costumbrista, la búsqueda del pintoresquismo y del color local (Fernández Prieto 2003: 75-76).

De la dificultad de deslindar lo legendario y lo histórico dan fe dos estimables cuentos de Fernández Bremón, «Sor Andrea y fray Andrés» y «La buenaventura», publicados ambos, como muchos de sus relatos históricos, en la sección de *El Liberal* «Cuentos propios». ²⁵⁰ En el primero, el efecto fantástico que podría encerrar la *transformación* experimentada por la protagonista queda anulado desde la primera sentencia por el narrador, que advierte: «A los que juzguen inverosímil este cuento, les diremos que es histórico el hecho fisiológico en que se funda». Ese hecho lo consignó, indica Fernández Bremón, Jerónimo de Quintana «bajo la fe de Gonzalo Fernández de Oviedo, que conoció y trató al protagonista». Efectivamente, en el capítulo XCVI (tomo primero, libro segundo) de *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza* (1629), obra de Quintana, hallamos *in nuce* el argumento de «Sor Andrea y fray Andrés»:

A Andrés de Heredia, hijo tercero de Rui Sánchez, que por nacer con la parte viril tan escondida y oculta, desconociendo el sexo le tuvieron por mujer, y con esta ignorancia le pusieron en la sagrada fuente del bautismo por nombre Andrea. Llegó a tanto, que habiendo cumplido los catorce años, y continuándose el error, le metieron por monja en el monasterio de Santo Domingo el Real de esta villa, donde llegado el tiempo profesó. Después de algunos años sucedió que haciendo fuerza para ajobar una canasta de ropa, sintió nueva mudanza en aquella parte; con lo cual, o ya porque él diese cuenta a su confesor, o ya porque como dicen dentro de breve tiempo después de este suceso le nacieron barbas, conocieron que no era mujer, por cuya causa le sacaron luego del monasterio [...] Andaba

²⁵⁰ «Sor Andrea y fray Andrés», *Lib*, XIV, 4887 (7 de noviembre de 1892) y «La buenaventura», *Lib*, XV, 5097 (7 de junio de 1893).

todavía con alguna inquietud, por ventura por haber vuelto el poco tiempo que estuvo en el siglo a gustar de las cebollas de Egipto. Saliose del convento y pasó a Roma, de donde volvió a Madrid con recados para ser clérigo, en cuyo hábito le conoció de vuelta el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo, que hace relación de este caso en el libro de sus *Quincuagenas*.

Fernández Bremón sigue fielmente los hechos aquí narrados, permitiéndose tan solo «imaginar la forma en que aquellos sucesos debieron ocurrir y las emociones que sin duda ocasionaron». En el cuento, los detalles extraños del caso son presentados en todo momento de manera racional, y el lector, ya advertido, comprende desde el primer momento que el exceso de vello facial de sor Andrea y su apariencia *viril* no son sino manifestaciones de su sexo masculino. En palabras del médico encargado de examinar a la adolescente, no hay aquí milagro alguno, sino un engaño de la naturaleza. El autor añade, asimismo, diversas notas al pie donde ofrece información adicional sobre este «caso teratológico» acaecido en el Madrid del siglo XVI, como la referencia a un artículo recientemente publicado por el periódico vallisoletano *La Libertad* que revela otro «caso extraordinario de transformación de sexos», ocurrido este en Francia el año de 1877. La fidelidad de Fernández Bremón a la fuente histórica únicamente se quiebra al final: si, según Quintana, a la muerte de fray Andrés el monasterio de Santo Domingo el Real pleiteó por su herencia, nada de ello explica nuestro autor, quien concluye refiriéndose a la hermana del protagonista, doña Juana (quien acaso no contrajo matrimonio «por haberla advertido aquel ejemplo que los sexos no son de naturaleza tan definitiva como se juzga vulgarmente»), y con una apostilla de carácter popular más propia del relato legendario que del histórico. Así, el caso de sor Andrea-fray Andrés habría instaurado una tradición entre los muchachos madrileños:

Desde entonces los muchachos de Madrid, cuando están las amapolas en capullo, toman estos y preguntan a sus compañeros: «¿Fraile o monja?». El preguntado responde lo que le parece; se revienta el capullo, y si resulta rojo es fraile, y monja cuando es pálido; y claro es que son pálidos los más tiernos y enrojecen al crecer.

Sor Andrea fue capullo de amapola, pálido primero, después rojo: monja y fraile.

En cuanto a «La buenaventura», el posible elemento fantástico –la profecía de una gitana– pierde relevancia en beneficio de la dimensión histórica del relato, un recuento de algunos de los principales sucesos históricos acaecidos en el Madrid de la década de 1840. La profecía no es aquí más que una convención, un mero e intrascendente anuncio de lo que vendrá, pues ya en la suerte de prólogo que abre el cuento nos indica el narrador dónde debemos fijar nuestra atención: en los cambios experimentados por la capital a lo largo de este período, en su transformación no solo física, sino también social y cultural. Madrid aparece en «La buenaventura» como una ciudad propicia a las oportunidades económicas donde cualquiera puede medrar y enriquecerse, un espacio en el que la aristocracia languidece mientras la pequeña burguesía se hace con las riendas del poder económico.

La acción se inicia en marzo de 184..., con la llegada a Madrid de dos jóvenes, el uno, Luis Montalvo, elegantemente vestido y montado a caballo, y el otro, Juan Pérez, ataviado con modestia y sin montura. Una gitanilla se empeña en decirles la buenaventura: al primero le recomienda que dé la vuelta y regrese al lugar de donde procede, mientras que a Juan Pérez le augura un futuro prometedor; «Madrid», le dice, «se ha hecho para personas como tú: entra sin miedo, que hasta los gorriones de la villa se quitarán los granos del pico para dárte-los». A través de cuatro escenas, situadas entre mayo de 1842 (muerte de Espronceda) y marzo de 1848 (movimientos revolucionarios), asistimos al progresivo declive de Montalvo, simbolizado humorísticamente por los miembros corporales –ojo, brazo, piernas– que pierde tras diversos duelos y accidentes, y la bonanza económica de Pérez, que de hacer sus pinitos como cobrador del Banco de San Carlos pasa a enriquecerse con el monopolio de los buñuelos. Así, mientras Montalvo consume sus energías defendiendo la superioridad de Espronceda y los románticos sobre Moratín y los clásicos, discutiendo sobre con quién ha de contraer matrimonio Isabel II –«La boda debió hacerse con Lepoldo de Coburgo, por lo mismo que se oponía el rey de los franceses»– o salvando a damas suicidas de las

frías aguas del estanque del Retiro, Pérez prospera vertiginosamente y provee al amigo de ojos de cristal y extremidades de madera. El cuento concluye con la muerte por herida de bala de Montalvo, que «solo vivió lo suficiente para hacer testamento a favor de Juan Pérez».

Ambos cuentos son claros exponentes, por otra parte, de las características prominentes de los relatos históricos de Fernández Bremón: el uso de fuentes previas («Sor Andrea y fray Andrés») y el afán de reconstruir y recuperar un pasado hacia el que se percibe una fuerte nostalgia (el Madrid plasmado en «La buenaventura»), una voluntad también determinante en sus artículos y piezas costumbristas. El relato histórico cultivado por nuestro autor encaja parcialmente en la descripción del género proporcionada por Dámaso Alonso (1984: 80): este no se definiría por narrar o describir hechos ocurridos, sino por reconstruir un modo de vida pasado, pretérito. Tal finalidad arqueológica impregna una narrativa surgida del deseo de aprehender y posesionarse de lo ya desaparecido, si bien acarrea también un inconveniente, puesto que las notas de carácter informativo y didáctico introducidas en los cuentos provocan a veces una brusca ruptura de la ilusión literaria.

El primero de los relatos históricos que publicó Fernández Bremón, «El sermón del Apocalipsis»,²⁵¹ es el fruto, según aclara una nota al pie, de un proyecto inacabado de novela. De ahí seguramente proceda el subtítulo del cuento, «Episodio del siglo x»:

Este episodio no es sino el principio de una novela arqueológica, que empecé a escribir hace seis años, y tuve que interrumpir muy pronto en el capítulo sexto. El libro había de ser la relación de la vida y aventuras del personaje que las cuenta. Como es posible que jamás continúe la novela, y los tres primeros capítulos constituyen un conjunto, he creído poder utilizar un trabajo hecho, pero inédito, para dar mi contingente a este almanaque (*N. de A.*).

Aunque, tal y como pretendía el autor, esos tres primeros capítulos presentan un carácter unitario, la pieza conserva

²⁵¹ «El sermón del Apocalipsis (episodio del siglo x)», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1885*, XII (1884), pp. 59-64.

hechuras de la novela que nunca fue: he aquí la síntesis argumental que encabeza cada capítulo (valga como ejemplo la primera: «Mi infancia y estudios. –El abad y el moro madrileño. –Un milagro. –Murmuraciones de las viejas») o la inevitable sensación del lector de estar ante un planteamiento narrativo y unos personajes concebidos para disfrutar de un desarrollo más amplio. No obstante, tampoco puede negarse que la apertura y el cierre del relato aparecen bien ensamblados: «El sermón del Apocalipsis» comienza con la alusión del narrador, un hombre ya maduro, a la primera ocasión en que oyó hablar del fin del mundo, y se cierra precisamente con la rememoración de ese suceso, íntimamente relacionado con el marco histórico del texto: las invasiones normandas del siglo x.

La acción transcurre en un convento de la costa gallega, el mismo en el que creció el narrador, huérfano dotado para el ejercicio de la memoria, la caligrafía y el dominio de diversas lenguas. Adquiere cierto protagonismo en este primer capítulo el moro Yusuf, capturado en Megerit (esto es, Madrid, según indica la preceptiva nota) y bárbaramente mutilado: «Había salido a cazar osos, cuando oyó ruido de gente armada; púsose a escuchar, y aunque no entendía lo que hablaban, sorprendido en aquel acto, le cortaron las orejas por haber escuchado». No se resiste Fernández Bremón a insertar en las primeras páginas del cuento la narración de una hermosa leyenda asociada con el monasterio («una especie de castillo a medio hacer» cuyo interior era el «resto de un templo de Neptuno»), y vinculada al nacimiento del pez fraile. El segundo capítulo se detiene en las actividades del tribunal de la comarca y el juicio a un infortunado vejete a quien los vecinos acusan de ejercer la hechicería –un caso similar al de «La bruja del mar»–, y cuyo mayor interés radica en las sangrientas escenas aquí esbozadas. Sin duda, el argumento histórico –el hecho de que en el siglo x se castigara a los reos sádicamente– justificaba a ojos de nuestro autor la descripción de una serie de torturas que, de figurar en una novela naturalista, hubiera censurado con dureza: los azotes, la prueba del agua hirviendo o, sobre todo, la escena en que el desvalido anciano sufre el castigo de la ceguera:

El verdugo, con gran habilidad, hizo un gran arañazo con el puñal en la cara del reo; después, alzando un ángulo de la piel, le desolló de un tirón toda la frente. El viejo dio una especie de aullido y cayó desmayado; entonces el ejecutor sacó del fuego una daga encendida y, mientras estaba sin sentido, la aproximó a las pupilas del reo. El desdichado volvió en sí dando otro grito. Estaba ciego.

El juez se levantó y dijo:

—En vista del estado del reo se suspenden hasta mañana los azotes. Verdugo, cuida de no equivocarte. Son doscientos.

Aquella noche no se hablaba de otra cosa: todos convinieron en que el juez había estado muy benigno, y que si eso se sabía por el mundo, se llenaría de brujos la comarca.

Pese a la crueldad de estas escenas, el segundo capítulo concluye con una nota cómica propiciada por las tribulaciones de Yusuf, quien, convencido de sus habilidades de físico, médico y sangrador, no hace sino buscarse un problema tras otro. El carácter travieso y enredador del moro invita a pensar que, si Fernández Bremón hubiera podido desarrollar su novela, Yusuf habría desempeñado el papel de contrapunto humorístico del protagonista.

Si los dos primeros capítulos tienen una naturaleza eminentemente descriptiva y apuntalan el entorno en el que creció el protagonista, un mundo donde alternan fabulación y fanatismo, ensoñación y brutalidad, el tercero introduce en la trama una peripecia que tuvo que ser fundamental en el plan inicial de la novela, la aparición de un misterioso peregrino que pide licencia al abad para pontificar desde el púlpito y el suceso que tiene lugar mientras este pronuncia, para espanto del auditorio, su sermón, basado en el Apocalipsis de san Juan: la llegada de los normandos a la Península, una invasión que materializa los horrores desgranados morosamente por el peregrino. «Parecía», afirma el narrador, «que empezaban a cumplirse las profecías y que se anticipaba el fin del mundo». El relato se cierra con el desmayo del protagonista y, justo es reconocerlo, con la insatisfacción del lector, sabedor de estar ante un texto inacabado: «Sentí un golpe junto a la sien y perdí el sentido: solo recuerdo de aquella escena resplandores rojizos, el malestar de la sofocación, estrépito insoportable y un vacío en mi existencia, que jamás pude llenar».

El carácter inconcluso de este «episodio del siglo x» contrasta vivamente con los *Bocetos* publicados un año después en el mismo almanaque,²⁵² siete brevísimos cuentos (tal vez hoy merecedores de la etiqueta de microrrelatos) donde, con una notable economía de medios, el autor viaja desde el siglo iv hasta el xvii a través de la ficcionalización de diversos acontecimientos. La mayoría de estas pinceladas históricas comparten una estructura semejante: en las primeras líneas se enmarca cronológica y espacialmente el relato, y a continuación se desarrolla el caso particular, protagonizado por personajes ficticios, testigos de una serie de acontecimientos más o menos relevantes para el devenir de la cultura española y occidental. Por añadidura, en ocasiones Fernández Bremón hace uso de la ironía dramática al contraponer los conocimientos del lector del siglo xix con la lógica ignorancia de los personajes históricos.

El primero de estos *Bocetos*, «La prima de los mártires», ubicado en la Roma del emperador Diocleciano, plasma la sorpresa de un matrimonio cristiano al descubrir que su hija es una pagana que adora a Cupido; el temor inicial de que Virginia sea santa y acabe como sus primas, quienes fueron arrojadas al Tíber dentro de un saco de culebras por negarse a hacer sacrificios a Juno, se disuelve en un callado estupor. «El fugitivo del Guadalete» transcurre en el año 711, en el marco de la invasión musulmana, y da cuenta de la alianza entre los partidarios del obispo Oppas, los hijos de Witiza y los conquistadores para derrocar a don Rodrigo. El tercero de estos *bocetos*, «Corrida prehistórica», busca la sonrisa cómplice del lector al relatar un precedente de corrida taurina en el Burgos de finales del siglo ix. Como en el romance «Novillada» (1884), un toro se escapa sembrando el pánico entre la población, si bien, reconocen algunos, en realidad han disfrutado con el incidente. «Hay», dice uno, «quien sería capaz de traer toros para que los matasen a lanzadas»; sus interlocutores, sin embargo, resuelven, pobres ignorantes, que tal cosa sería imposible.

²⁵² «Bocetos», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1886*, XIII (1885), pp. 99-103.

En «El azufre en la magia» presenta Fernández Bremón a otro de esos personajes que, como los ancianos de «La bruja del mar» y «El sermón del Apocalipsis», padecen el fanatismo y la superstición de sus vecinos. Tras la muerte de Alfonso X el Sabio, el judío Isaac es acusado de nigromante a causa de los «fuegos diabólicos» y el olor a azufre que ven y huelen los toledanos en las inmediaciones de su casa. El juez decide examinar el laboratorio pero se niega a entrar sin luz en el taller, provocando así una tremenda explosión. «El cadáver del juez», detalla el narrador, «fue recogido a gran distancia, y fue preciso desclavar otro cuerpo que estaba enganchado en una veleta: era el cuerpo del judío». Y aunque, prosigue, la justicia ordenó «quemar todos los cadáveres, exorcizar las cenizas, derribar la casa y sembrar de sal aquel solar maldito», el suceso difícilmente podría tildarse de diabólico: para los «ignorantes de hoy» es obvio que «la justicia de aquel tiempo penetró sin precaución en uno de los primeros polvorines, retrasando la invención de la pólvora durante muchos años. Apoya esta opinión los ingredientes que usaba el judío en sus combinaciones: el carbón molido, el azufre y el salitre».²⁵³

Los tres cuentecillos restantes también están consagrados a invenciones y descubrimientos: «El libro robado», a la imprenta, invento que, según le dice un sacerdote a un copista y vendedor de manuscritos, «viene a concluir con vuestro oficio» aunque, como contrapartida, «venderéis muchos ejemplares de cada obra, y vivirán del nuevo oficio innumerables operarios»; «La hierba aromática», al descubrimiento del tabaco por los conquistadores españoles, un digno sustituto de las maravillas que algunos esperaban hallar en América: «Pobre amigo mío», le dice un bachiller al expedicionario Pedro Luna, «antes

253 En «Caso de conciencia», texto también ambientado en el Toledo de Alfonso X que por su brevedad y estructura bien podría ser uno más de estos *bocetos*, Fernández Bremón ofrece una imagen bien distinta de un judío, Simeón, que despierta el odio tanto de los cristianos como de sus correligionarios, y que acaba convenciendo al rabino Zabulón de que coma jamón. Apareció primero en *Cuentos de varios colores (Almanaque de la Ilustración para el año de 1889)*, XVI, 1888, pp. 43-48) y posteriormente en *BN*, IV, 185 (17 de noviembre de 1894).

vivías de ilusiones; ahora vives de humo: siempre serás el mismo»; y «El juguete veneciano», al telescopio que un preceptor de la corte de Felipe III impide emplear a sus discípulos por demoníaco: «Sobre todo, les prohíbo mirar con él al cielo. Sepan usías que sus aberraciones y las visiones que produce han vuelto el juicio a algunos en Italia. Mirando por ese tubo se ha atrevido un mentecato a negar el movimiento del sol en torno de la tierra». Huelga subrayar que ese «loco», «embaucador» y «mentecato» es Galileo Galilei.

Tanto los *bocetos* de 1885 como el acostumbrado recurso a las notas al pie o las introducciones informativas ponen de manifiesto que, a menudo, Fernández Bremón cultivaba el relato histórico con una vocación didáctica. Esta es también patente en «Un médico en el siglo XVI», relato firmado con el pseudónimo de Fernando Méndez Borjes.²⁵⁴ El hecho de que el autor calificara este texto de «artículo» se debe tanto a que –ya lo he subrayado antes– está elaborado con citas procedentes del tratado de Miguel Martínez de Leyva *Remedios preseruatiuos y curatiuos para el tiempo de la peste, y otras curiosas experiencias* (1597), cuanto a que ostenta una estructura singular: en puridad estamos ante una escena dialogada sustentada en una acción mínima –una tarde de 1583, en Sevilla, el médico conversa con el secretario del conde del Villar sobre la peste– cuya finalidad no parece otra que divulgar las ideas expuestas por Martínez de Leyva en su tratado. De acuerdo con su título, el cuento muestra las creencias y prácticas propias de un médico del siglo XVI, de ahí que, en el discurso del médico, se entremezclen la superstición –la astrología, la referencia a la piedra filosofal o a las propiedades sanadoras de la esmeralda–, las fuentes clásicas –la «tríaca comprobada por Galeno y otros sabios»– y los consejos surgidos de la observación empírica, como evitar la suciedad, llevar unos hábitos saludables y «andar alegres, buscar huertas frescas y holguras, oír músicas y ver comedias», aunque, cabe matizar, siempre manteniendo el debido respeto a Dios y a las buenas costumbres. En «Un médico en el siglo

²⁵⁴ «Un médico en el siglo XVI», *IEA*, XXIX, 34 (15 de septiembre de 1885), p. 151.

xvi» se produce, al cabo, ese contraste ya familiar en la narrativa de Fernández Bremón entre las convenciones de una época pretérita y la perspectiva privilegiada del hombre *moderno*.

El didactismo deviene ejemplaridad en cuentos como «La Buena Dicha» o «El sacrificio de Venus»,²⁵⁵ protagonizados asimismo por dos personajes históricos, fray Sebastián de Villoslada y Vicente Carducho. Situada en tiempos de Felipe II, «La Buena Dicha» gira en torno a un episodio de la vida del benedictino, probablemente ficticio, y que pretende mostrar la humildad y misericordia de fray Sebastián, así como su ilimitada disposición al sacrificio. Uno de los mayores aciertos del cuento es el retrato del párroco de la iglesia de San Martín (desaparecida en 1892), consejero espiritual del rey y fundador del Hospital de la Buena Dicha (creado para acoger a los pobres, aunque también, en el momento en que transcurre la acción, a los apestados). El narrador dibuja su retrato físico –concluye señalando que sus ropajes «le daban la apariencia de un santo de talla que hubiera abandonado su hornacina»– y gracias a la conversación que mantienen un sacristán y un lego tenemos noticias de su vida austera y entregada al trabajo. De este modo, el personaje adquiere, a ojos del lector, la grandeza propia de un santo. No en vano, según reza la nota histórica final, cuando murió fray Sebastián lo hizo «con universal opinión de santo» y, a causa de los milagros que se le atribuyeron, se inició su proceso de beatificación, no sin antes trasladar su cadáver «con gran solemnidad» a la Buena Dicha. Desaparecido el hospital, paralizada la beatificación del párroco, el narrador entona ante la lápida su particular *ubi sunt*: «¿En qué oficina se detuvo el expediente? ¿Qué se hizo del Hospital que existía hace cuatro o cinco años?».

Además de los citados rasgos –afán ejemplarizante, protagonismo de un personaje histórico, nostalgia por el Madrid que fue–, «La Buena Dicha» y «El sacrificio de Venus» tienen en común otro elemento más: ambos narran la historia de un arrepentimiento y una conversión: si fray Sebastián se hace

²⁵⁵ «El sacrificio de Venus», *Lib*, XIV, 4817 (29 de agosto de 1892) y «La Buena Dicha», *Lib*, XIV, 4831 (12 de septiembre de 1892).

benedictino para pagar una ofensa,²⁵⁶ Vicente Carducho decide quemar la que considera su obra maestra movido por la actitud edificante del trinitario fray Simón de Rojas. «El sacrificio de Venus» se inicia con un largo párrafo introductorio acerca de las madrileñas calles del Ave María y la Esperanza, la imagen de la Virgen que en ellas hizo colocar fray Simón, la reforma en las costumbres que imprimió este al barrio y su influencia en Felipe III.²⁵⁷ La severidad del trinitario se muestra en toda su acritud cuando visita la casa de un niño enfermo y ve en la pared una imagen impúdica de su madre. El trinitario se niega a dar un paso más hasta que el lienzo desaparezca, y de nada sirven las súplicas de la desdichada: «Dios quiere salvar a ese ángel», afirma fray Simón, «arrancándole de esta casa. No le mata su enfermedad, sino la desnudez de su madre en ese lienzo». Tras cumplirse su exigencia, fray Simón sana al niño para contento general... con la excepción de un joven a quien vemos forcejear con un anciano «vestido pobremente, de rostro noble, nariz aguileña y frente despejada». Estos no son otros que Vicente Carducho, autor de la Venus que ha escandalizado al trinitario, y Miguel de Cervantes, quien intenta convencerle de la necesidad de cultivar un arte piadoso. Haciendo oídos sordos a los consejos del autor del *Quijote*, esa misma noche el pintor intenta recuperar su Venus, depositada en el convento de la Trinidad de la calle Atocha. Sin embargo, allí le espera una escena espantosa: ante él se yergue fray Simón, crucificado, gimiendo y mirándole tristemente. Con su acto, le dice, pretende redimirle, cosa que finalmente consigue: atónito por la patética escena, el pintor no solo no se niega a azotar al hombre con unas disciplinas como este le suplica, sino que accede a quemar la Venus

256 «Ese hombre me injurió siendo estudiante conmigo en Alcalá y le di una bofetada; nos separaron y me retó [...]. No acudió impidiéndome cometer un gran delito; por él visto la cogulla de san Benito, y soy un penitente en vez de ser un condenado».

257 Entre otras cosas, se nos cuenta del santo que «su consejo pesó mucho en el ánimo de Felipe III para la expulsión de los moriscos, y en el reinado siguiente para impedir la boda de la hermana de Felipe IV con el príncipe de Gales, luego Carlos I, a quien sus vasallos cortaron la cabeza», hecho este último, por cierto, también evocado en «El diablo en el bolsillo».

en la que había depositado sus esperanzas de obtener «eterna fama». El cierre del cuento, donde Vicente Carducho imagina a su hermosa creación regresando a la ensoñación mitológica de la que procede, coquetea con lo legendario maravilloso: «Pareciose que se despedía sonriendo y que un coro de amorcillos volando por encima de las cruces del convento, la esperaba para conducirla a las esferas donde Ganimedes sirve el néctar a los dioses, o hasta la concha donde Venus se columpia sobre el agua en el archipiélago de Grecia».

A la galería de personajes históricos retratados por Fernández Bremón en estos cuentos –Andrés de Heredia, Sebastián de Villoslada, Simón de Rojas, Vicente Carducho, Miguel de Cervantes– cabe sumar a Luisa Isabel de Orleans, esposa de Luis I y reina consorte de España entre enero y agosto de 1724, y a Juan Claudio Aznar y Polanco, calígrafo y autor de un divulgado *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas* (1719). La reina consorte aparece en «El desacato»,²⁵⁸ pieza a la que la etiqueta genérica de «histórica» tal vez le quede, hay que señalarlo, algo estrecha. La acción del cuento se inicia en el Madrid del siglo XIX: el narrador observa en la plaza de la Independencia del Retiro, mientras anochece, una serie de escenas sobre las que reflexiona con cierto pesimismo. Así, los niños que ya se retiran encarnan a «la generación del siglo próximo, bulliciosa e inconsciente del papel que desempeñará en el mundo dentro de veinte años, cuando en vez de saltar en la comba, salten por encima de la moral y de las leyes, y en vez de jugar al escondite, jueguen a la Bolsa y se jueguen la cabeza». Sin embargo, la experiencia que tendrá a continuación, lejos de proyectarse hacia el futuro, le conducirá durante unos instantes al pasado, más concretamente al primer tercio del siglo XVIII. Para su sorpresa, el viejecillo con el que comparte banco le ofrece la posibilidad de ver el pasado a través de unas lentes oscuras: «¿Cree usted que todo lo que ocurre en este mundo no deja vaciados sombras, ecos y reflejos, que vibran y se reproducen en el infinito?». Y prosigue el vejete: «el hombre

muere, pero la sombra que proyectó queda en el mundo. Solo se necesita para verla los espejuelos que enfocan los reflejos y ven pasar las sombras». Gracias a los anteojos, el narrador presencia una curiosa escena de flirteo entre un guardia de corps y una misteriosa dama de acento francés que resulta ser Luisa Isabel de Orleans.

Aunque, como he señalado arriba, la adscripción a lo histórico quizá sea insuficiente para dar cuenta de los matices que singularizan el cuento, su conclusión, una apostilla informativa donde se resumen los hechos acaecidos con posterioridad a la aventura de la reina,²⁵⁹ no deja lugar a dudas sobre el dominio de lo histórico por encima de un recurso (el objeto de propiedades insospechadas, la visión del pasado) que excede los límites de este género para situarse en el ámbito de la narrativa no mimética. El hecho de que nada más sepamos del narrador, del enigmático viejecillo y de su extraño artilugio es, a mi juicio, muy significativo: el marco narrativo se difumina cediéndole un total protagonismo al hecho documentado, al desacato de la atribulada reina y el breve reinado de Luis I.

Mucha menos complejidad presenta «Al maestro, cuchillada»,²⁶⁰ un cuento netamente histórico —el último de este género que he documentado en la narrativa de Fernández Bremón— protagonizado por Juan Claudio Aznar y Polanco. Maestro de primeras letras, examinador de los aspirantes a ese título y gran calígrafo, Aznar y Polanco fue también maestro de armas y de esgrima (Cotarelo y Mori 1916: 127). Con gran habilidad, Fernández Bremón presenta al personaje en sus facetas de maestro y calígrafo, y reserva su destreza con la espada para

259 Así reza la apostilla: «El 4 de Julio de 1724 se dio en Madrid un gran escándalo. El rey Luis I hizo retirar públicamente del paseo a su esposa doña Luisa Isabel de Orleans, recluyéndola por seis días en sus habitaciones del alcázar y trasladándose el rey al palacio del Retiro. Poco después fue renovada la servidumbre de la reina, y se reconciliaron los esposos en el Puente Verde, frente a San Antonio de la Florida. / Dos meses más tarde murió el rey de viruelas, y luego volvió a Francia Luisa Isabel de Orleans, hija segunda del Regente».

260 «Al maestro, cuchillada», *Lib*, XXIX, 10340, 14 de noviembre de 1907.

el final, cuando, desafiado por el tío de un alumno a causa de una discrepancia gramatical, se ve obligado a mostrarla. Para sorpresa del tozudo Antero López, Aznar y Polanco está muy lejos de ser el pusilánime maestro que aparenta:

—Esto significa que, como soy un buen calígrafo, hago con mi toledana los rasgos que hago con la pluma; esta letra que trazo en el aire es una ese, y esta que baila mi espada es una jota —añadía atacando con plácida sonrisa—. Y esto significa que el maestro de niños es también maestro de armas, y os azota a vos, y a vuestro sobrino, y a toda la familia, y que vais a caer de espaldas en el pozo, geoméricamente y fatalmente.²⁶¹

El maestro de letras y armas se muestra finalmente compasivo y conciliador —«Nada de rencor, que aquí han caído buenos tiradores y nos guardamos el secreto»— e invita a Antero López a discutir sobre gramática disfrutando de los manjares que ha mandado traer de la casa de Botín.

Dada la atracción de nuestro autor por las causas célebres, no es extraño que dedicara tres de sus cuentos históricos al género criminal: «El eclipse», «El romance del astrólogo» y «El cirio pascual».²⁶² El primero, un cruento episodio de antropofagia, transcurre durante la conquista del Nuevo Mundo. En el campamento del capitán Jorge Robledo, dispuesto por Pizarro en 1539 para fundar y poblar los llanos de Calí, el veterano Pedro López se lamenta amargamente de su suerte, pues a sus sesenta años carece de bienes y propiedades. Antón Arias, también soldado viejo, le replica que otros tuvieron menos fortuna que él y evoca a Josef el sevillano, de quien se decía que fue a las Indias huyendo de la Inquisición. Es noche cerrada y, ante el interés manifiesto de los soldados, Antón Arias se dispone a contar la historia del desdichado Josef. Hace veinte años, comienza, ambos formaron parte de una expedición de

²⁶¹ En el citado *Arte nuevo* menciona Aznar y Polanco la semejanza de movimientos de la pluma y la espada «y otras grandezas en que igualmente corren parejas estas dos artes liberales; pues por ellas se hacen los hombres temer y ser estimados» (Cotarelo y Mori 1916: 132).

²⁶² «El eclipse», *Lib*, XV, 5045 (17 de abril de 1893) y «El romance del astrólogo», *Lib*, XIV, 4796 (8 de agosto de 1892). «El cirio pascual» apareció por vez primera en *Lib*, XVI, 5232 (30 de enero de 1894) y luego lo recogió Vinardell Roig (1902: 159-167).

cincuenta hombres en Tierra Firme con el objeto de «descubrir un cementerio donde los indios enterraban a los suyos con todas sus alhajas». Poco a poco, los expedicionarios fueron desapareciendo, hasta que al final solo quedaron seis. Cercados por los indios caribes, decidieron comerse al guía con la única oposición de Josef, a quien el olor de la carne le recordó el de su padre, quemado en la hoguera por judío. Cuatro días después, Antón Arias propone comerse a otro hombre, esta vez el mismo Josef: «Este ha de ser la víctima y nadie más, para prolongar la vida de cinco cristianos viejos; y todavía va ganando: la Inquisición le habría de quemar, nosotros nos contentaremos con asarle». Tras devorar al desdichado, concluye, consiguieron escapar del cerco gracias a un providencial eclipse: «al ver que el sol se oscurecía, los indios huyeron aterrados, y pasamos la encrucijada royendo los huesos del judío». El tratamiento que le confiere aquí nuestro autor al canibalismo no está exento de cierto tono zumbón, similar al mostrado en el más tardío «Rey, verdugo y antropófago».

Gran interés ofrece asimismo «El romance del astrólogo», una prueba más de la comodidad con la que se desenvolvía Fernández Bremón en el ámbito del humor negro. A partir de un suceso presumiblemente documentado, el crimen de un astrólogo «en un buhardillón de la calle de Toledo en 1680» por el que fue sentenciado, ahorcado, encubado y arrojado al Manzanares un rico tabernero llamado Tiburcio,²⁶³ nuestro autor escribe un relato cuyo significado último descansa en el desmedido afán de gloria que enloquece a algunos individuos. En este caso es el carnicero Roque quien ansía la *fama* lograda por el malogrado Tiburcio tras su ajusticiamiento, de ahí que, al saber que circula ya por Madrid un romance donde se divulga la *gesta* del tabernero, acabe confesando –alentado además por un ciego deseoso de escribir su propio romance– su participación en el crimen y su móvil, el vaticinio por parte de la víctima de su muerte y la del tabernero: «¿Puede estar más

²⁶³ No he podido consultar la *Memoria histórica de la Real Archicofradía de la Caridad y Paz* de Mariano de la Loma y Noriega citado por Fernández Bremón.

claro? ¿He podido hacer más como amigo que dejar que le hiciesen mi romance y le colgasen en mi puesto?». La paradoja es que su ahorcamiento y desmembramiento inspiran un nuevo romance del astrólogo «con sus dos famosas predicciones ya cumplidas y la valerosa muerte de Roque el carnicero», que lógicamente él ya no podrá leer. El cuento ofrece otras trazas de humor macabro, como la imagen de Tiburcio que describe el carnicero cuando Blasa, la viuda, le pregunta cómo quedó: «Te diré: como marido no estaba hermoso, pero en su clase de ahorcado estaba bien, no abusaba de la lengua y los zapatos eran nuevos...». O la objeción que le hace el ciego al primer romance sobre la muerte de Tiburcio: «Miente al calificar de vergonzoso de encubamiento de Tiburcio: no hay deshonor para un tabernero en caer dentro de una cuba; es una muerte natural de su profesión». En cuanto a la relevancia que adquieren aquí los romances, unos años después Fernández Bremón, cultivador él mismo de este género, dedicaría otro cuento, el ya citado «¡Vivan las mujeres!» (1908), a narrar la rivalidad de un matrimonio de ciegos y cantores.

Sin duda, el crimen ficticio perpetrado en «El cirio pascual» también hubiera merecido su propio romance. Fernández Bremón ofrece aquí, como ya hiciera en «El tonel de cerveza», el retrato de un celoso arquetípico, el cerero Pascual López, una suerte de descendiente del celoso extremeño cervantino que, tras descubrir a su lozana esposa en brazos del aprendiz Pepillo, la asesina «con un cirio pascual que pesaba tres arrobas». El padre de Pepillo, alcalde de casa y corte, decide encubrir a Pascual López. Al cabo, resuelve, Juanita la cerera se lo tenía bien merecido: «¿No era coqueta vuestra mujer? ¿No la sorprendisteis con un hombre que se fugó de su alcoba? ¿No la golpeasteis con un utensilio de vuestro oficio? [...] Vuestra esposa ha fallecido de muerte natural; id descuidado, que yo lo certifico». Además de ofrecer una ilustración paradigmática de eso que hasta hace bien poco se conocía como *crimen pasional*, nuestro autor no escatima las referencias a las costumbres del Madrid de 1763; valgan como ejemplo las primeras líneas, una colorida descripción de la actividad que reina en el obrador

de la cerería, o las alusiones a la lotería, un juego este al que nuestro autor dedicó varios artículos en *El Liberal* e incluso un cuentecillo satírico titulado «El día del sorteo».²⁶⁴

En la narrativa histórica de Fernández Bremón no podía faltar, junto al pintoresquismo y el humor negro, la expresión de lo grotesco, quintaesenciada en los cuentos «Mojiganga» y «Un sermón contra el baile».²⁶⁵ «Mojiganga» narra las desventuras de la tía Zancadilla, celestina y hechicera que el 15 de abril de 1579, día en que cumple cien años, es llevada ante la justicia bajo la acusación de poseer información privilegiada sobre el parto de la reina. Al ver su rostro deforme, el juez ordena que la emplumen, no sin antes desnudarla:

El verdugo arrancó la toca y el jubón y empezó a descubrir la piel amarillenta: allí no había carne sino huesos, y los perros gruñeron de placer, disponiéndose a roerlo; después, miraron a su amo como extrañando que no les echaran aquellos desperdicios. El tiempo la había disecado: los pechos se habían hecho pasas y la momificación era completa. El escribano atestiguó haber contado las costillas.

Si el aspecto de la tía Zanca en cueros resulta estrambótico (un aspecto reminiscente, asimismo, del de «Las tres Desgracias»), más lo es aún su cuerpo emplumado y expuesto a la vista de los toledanos:

Cuando la tía Zancadilla, a horcajadas sobre la albarda, apareció ante el público, con el cuerpo cubierto de plumas de pato y de gallina, exceptuando el óvalo grotesco de la cara, parecía a lo lejos un gran orangután. La muchedumbre, al ver aquella extravagante mojiganga, lanzó un bramido de placer: los muchachos brincaban de alegría, el pregonero no podía hablar de risa, y hasta dos agonizantes que venían de auxiliar a un moribundo, bajaron los ojos para no perder su gravedad.

La «grosera mojiganga» llega a su fin cuando el caballero don Luis, asiduo de la casa de la tía Zanca, anuncia el naci-

²⁶⁴ He aquí «La lotería moderna se ha hecho antigua», *Lib*, VIII, 2763 (30 de diciembre de 1886), y su segunda y tercera parte (*Lib*, VIII, 2764, 31 de diciembre de 1886 y *Lib*, IX, 2779, 15 de enero de 1887), así como «La nueva lotería», *Lib*, IX, 3079 (6 de noviembre de 1887) y «La lotería de Julio Verne», *Lib*, IX, 3086 (13 de noviembre de 1887). «El día del sorteo» apareció en *La Risa*, I, 5 (29 de enero de 1888), pp. 12-13.

²⁶⁵ «Mojiganga», *Lib*, XIV, 4767 (30 de junio de 1892) y «Un sermón contra el baile», *Lib*, XV, 5088 (29 de mayo de 1893).

miento del futuro Felipe III y manda liberar a la celestina para dar paso a los preparativos de las celebraciones reales. El cuento concluye con una nota humorística: el verdugo se compadece de la anciana y la disuade de refugiarse en una pollería, ya que «Si el pollero te ve entrar en su tienda en esa forma, te retuerce el pescuezo y te hace cuartos».

En «Un sermón contra el baile» es de nuevo un religioso –recordemos los cuentos legendarios «Una fuga de diablos» y «A pan y agua»– el objeto de la pluma deformante de Fernández Bremón. El cura don Gabriel Peñazo, párroco de un pueblo de La Mancha a finales del siglo XVIII, ejerce sobre sus convecinos una férrea «dictadura moral». Cuando, una noche de verano, el cura se ausenta, los parroquianos e incluso el sacristán celebran un baile que rompe con «toda la furia de la privación y el placer de lo prohibido»... hasta que inesperadamente aparece don Gabriel, «un sacerdote alto, de figura imponente, cuyas negras vestiduras desacaba la luna sobre una tapia blanca». Cuatro días después, tras ordenar al sacristán quemar su vihuela, el cura enferma gravemente. El médico descubre que ha sido picado por una tarántula –bajo el cilicio que lleva don Gabriel hay, en efecto, una araña aplastada– y manda al sacristán que le toque tarantelas ya que, de acuerdo con Francisco Xavier Cid en su tratado *El tarantismo observado en España* (1787), el veneno de la tarántula tiene «una especial naturaleza que le hace agitarse con esa sonata y no con otras». Por peregrinas que puedan parecernos hoy estas teorías, nada inventa aquí Fernández Bremón, pues es cierto que Francisco Xavier Cid, miembro de la Real Sociedad Vascongada y la Real Academia Médica Matritense, y médico del Arzobispado de Toledo, sancionó la creencia popular que consideraba la música un eficaz contraveneno en los tarantulados: «les incitaba a bailar, y era general la creencia que la intensa sudoración que les producía a los danzantes, debida al esfuerzo físico y a la excitación, les ayudaba a expulsar y neutralizar los efectos de la ponzoñosa picadura» (Almendros Toledo 1987: 205-206). En «Un sermón contra el baile» las recomendaciones del médico no tardan en surtir efecto:

El pueblo, asombrado, se agolpaba ante la abierta y ancha reja de la casa parroquial, por donde miraba con respeto, sin creer lo que veía. Don Gabriel no solo había saltado del lecho a medio vestir, dando brincos nerviosos al agitado compás de la tarantela, sino que hubieron de sujetarle a una cuerda pendiente del techo para que no cayera al suelo cada vez que relevaban al sacristán dos discípulos suyos, pues cuando un tañedor se detenía, don Gabriel, sofocado y dolorido, se desplomaba gritando:

—¡Música! ¡Música!

Mientras don Gabriel se entrega a esta extravagante curación, el obispo visita el pueblo y huye, indignado, al ver al párroco bailando como un poseso. Don Gabriel, que finalmente sana, no tiene más remedio que olvidar sus intenciones de predicar un sermón contra el baile: «¡Señor! ¡Señor! ¡Haber hecho una vida tan arreglada como la mía para dar ese espectáculo delante del prelado!», concluye.

Tal vez el mejor modo de concluir este capítulo sea con el comentario de «El legajo de cartas»,²⁶⁶ cuento que reúne gran parte de las virtudes y defectos de la narrativa histórica de Fernández Bremón: el pintoresquismo y la hábil recreación de escenas y ambientes pretéritos sin renunciar al sentido del humor, así como el propósito de entrelazar los sucesos de la historia con mayúsculas y con minúsculas, de plasmar hechos en apariencia insignificantes o marginales que no obstante dicen mucho de una época, pero también un cierto enciclopedismo, la voluntad de proporcionar al lector una información que en ocasiones puede revelarse excesiva y que confiere al relato un punto de artificiosidad y acartonamiento. En el caso de «El legajo de cartas», sin embargo, este *exceso* no desemboca tanto en la aparición de notas explicativas o referencias bibliográficas cuanto en la acumulación de sucesos históricos y culturales que, probablemente a causa del poco tiempo transcurrido entre lo narrado y la publicación del relato, Fernández Bremón tal vez no juzgara merecedores de una paráfrasis.

El cuento propone un recorrido por el siglo XIX que arranca en 1836 y llega hasta 1886, a través de cinco epístolas dirigidas por Leopoldo Salazar a su amigo Luis. En la prime-

²⁶⁶ «El legajo de cartas», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1887*, XIV (1886), pp. 23-28.

ra, fechada el 16 de noviembre de 1836, Leopoldo se presenta como un miliciano de veinte años, entusiasta de la «ciencia» de la guerra («he conocido a Espartero [...]; los patriotas esperan mucho de él. / ¿Quién sabe si ha de ser el salvador de España?»). Revela que hay quien le llama reaccionario «porque concedo que los reyes son personas, y porque niego el título de héroe que se ha dado en la tribuna al general que fusiló a la madre de Cabrera», si bien para él «solo hay tres amores verdaderos: el de la libertad, el de la patria y el de la república». No faltan las alusiones a la «magnífica melena» de la que ha tenido que deshacerse, ni tampoco una frívola lectura de «El Día de Difuntos» de Larra: la desolación de Fígaro se convierte aquí en falsa desesperación amorosa, motivada por la indiferencia de una joven, Elvira, que «me cantaba la *Atala* y recitaba de memoria trozos de *Don Álvaro*». ²⁶⁷ En la segunda carta, escrita el 15 de mayo de 1848, la situación del que fuera amigo de «Pepe Zorrilla» ha cambiado ostensiblemente: ahora está casado, tiene dos hijos y es tan rico que se aburre, de ahí que haya puesto sus ojos en Pepa, la niñera. Lleva una vida regalada que transcurre entre la Ópera, los bailes del Circo, los estrenos del Príncipe y los veraneos en El Escorial, y su opinión sobre la guerra, los pronunciamientos y la república no es ya tan fervorosa:

Espanta, a todos los que tenemos algo, lo que sería de España a estas horas sin la energía de Narváez y la bravura de Lersundi, si se hubieran apoderado de Madrid el 26 de marzo los 500 hombres armados de trabucos que se lanzaron a la calle [...] Y no soy sospechoso: hago justicia a mis adversarios, sabes que soy esparterista, mas ahora se trataba de derribar el trono. La república es una ilusión de los primeros años, o una preocupación de los que no aprenden con el tiempo, sin negarte que acaso pueda realizarse en otro siglo, cuando el progreso se consolide. Nosotros estamos muy atrasados, porque hemos pasado en la guerra continua todos lo que va de siglo, empleado por las demás naciones en adelantar.

La tercera carta, del 20 de mayo de 1860, presenta al antaño liberal metamorfoseado en moderado convencido y defensor entusiasta de O'Donnell y su «partido conservador

²⁶⁷ El retrato de Elvira obedece también a la tipificación romántica: hermosa, «pálida y fría como el mármol», de ojos y cabello negros subrayados por su vestido de gasa blanca.

práctico y sensato»: «la gloria atrae, y la Unión Liberal aumenta sus partidarios entre la juventud inteligente: díganlo Núñez de Arce y Alarcón, notables periodistas que se han hecho de los nuestros». La fluidez del crédito y las especulaciones bursátiles embellecen Madrid a la vez que enriquecen a quienes han nacido para estas actividades: «Soy consejero de algunos ferrocarriles, accionista de las sociedades más acreditadas, y encarno perfectamente el mercantilismo de mi época». Aunque Leopoldo ha envejecido y la vejez comienza a mella en su rostro, halla compensación en la «fiebre de los negocios» y en los veraneos en los puertos de provincias, en los pasillos de Narciso Serra y en la moda del magnetismo, que cada vez hace más adeptos en la sociedad madrileña. Al cabo, Leopoldo cifra en el magnetismo y el crédito «la base de nuestra civilización»: «aquél concluirá con las preocupaciones del espíritu, revelándonos las verdades sobrenaturales; el segundo, llenando el mundo de empresas industriales, hará imposibles las guerras y pacificará a los hombres para siempre».

El 15 de noviembre de 1873, a punto de cumplir los sesenta años, Leopoldo da cuenta de los efectos que tuvo la Revolución de 1868 en el país: «Afortunadamente, las libertades de la novela y de los bufos han influido en las ideas, desterrando antiguos escrúpulos; la Revolución, trastornándolo todo, ha empobrecido a muchas familias acostumbradas al lujo; y hasta la construcción de las casas, impropias para la vida cómoda, ha lanzado la mujer a la calle». El desorden imperante –la disolución en cantones, las turbas que se imponen a la Asamblea, la interrupción de los ferrocarriles y el telégrafo– solo puede arreglarlo, escribe, los carlistas, «que llevan la mejor parte desde que se desorganizó el ejército y los soldados se burlaron de sus jefes». El mundo de Leopoldo desaparece a marchas forzadas, tal y como simbolizan las muertes del pintor Rosales, de Ríos Rosas y de Bretón de los Herreros o su reencuentro con Elvira, «una vieja que parecía setentona, más arrugada que una nuez, y con los ojos llorosos y el cuerpo de la hechura de un talego». La quinta y última de las cartas, fechada el 30 de enero de 1886, muestra a nuestro protagonista en plena decadencia, arrellana-

do en un sillón junto a la estufa, «sin más distracción que *El Siglo Futuro*, mis libros de teología moral y mi petaca, ni más compañía que la de Elvira, insoportable vieja que solo me habla de la otra vida y de hacer testamento». Pese a su vetustez tiene puesta su atención en la nieta de Elvira: los casi sesenta años de diferencia que se llevan, la intención de Leopoldo de casarse con Pilarcita porque «nos hemos gustado», configuran una modulación del tema del viejo y la niña un tanto más cáustica que la mostrada en el mohoso drama *Pasión de viejo*.

Así lo rubrican no solo las ingenuas palabras del vejete, sino también el epílogo con el que se cierra el cuento: la quinta carta queda inconclusa porque el anciano murió antes de acabarla. Gracias al diálogo que mantienen el destinatario de las cartas y el narrador, sabemos que solo cuatro meses después del deceso Pilarcita, su heredera, contrajo matrimonio con un teniente («Eran amores antiguos»). No obstante, lo más interesante de este epílogo es la interpretación sobre las cartas que integran el relato, un «extracto de su vida, vacilaciones, cambios de ideas y carácter», donde se demuestra «la variedad de individuos que hay dentro de un mismo hombre, dentro de la unidad de su conciencia». Las epístolas, pues, «explican la lógica de mudanzas políticas que tanto criticamos en los hombres públicos, cuando los ideales se desgastan en el uso de la vida. Y la poesía con que vemos el pasado y la prosa del presente». La acumulación un tanto artificiosa de sucesos y detalles significativos no empañan el sentido último de «El legajo de cartas», el deseo de reflexionar sobre las mudanzas experimentadas por los seres humanos y la multiplicidad identitaria consustancial a estos. A la postre, el cuento, aunque cierto es que de modo muy primario, pretende mostrar al individuo como resultado de las circunstancias históricas, sociales y culturales, como un entramado donde se entrecruzan lo público y lo privado.

La circunscripción de «El legajo de cartas» al género histórico es, igual que ocurre con piezas como «Los hermanos de la Esperanza (episodio de costumbres de mitad del siglo XVIII)», «Madrid en 1814. Cuadro de costumbres al terminar la guerra de la Independencia, hecho después de leer el *Diario*

de Avisos de aquel año», «Doña María de las Nieves», «Pillos y silbantes» o «La fuente de Apolo»,²⁶⁸ un tanto problemática. En los dos primeros esa dificultad obedece a su condición expresada de «episodio costumbrista» y «cuadro de costumbres»: «Los hermanos de la Esperanza» es, en puridad, un breve cuadro dialogado con una ronda nocturna como telón de fondo, mientras que «Madrid en 1814» reproduce la conversación entre un afrancesado y un partidario de Fernando VII que cambian impresiones tras finalizar la guerra de la Independencia.

El caso de los otros cuentos resulta sensiblemente distinto. «Doña María de las Nieves» narra la historia de un amor imposible y de un sacrificio: la condesa de Rocanevada, tan fría y distante como hacen presagiar su nombre y título, descubre en su *Kempis* unas cartas de amor que atribuye a un sobrino, Adolfo. Estas, sin embargo, pertenecen al brigada don Pedro Tarazona; incluso tras descubrir la verdad, doña María de las Nieves se niega a conocer a don Pedro e ingresa en un convento. La acción se inicia a principios del siglo XIX y concluye «muchos años después», cuando la protagonista ya ha muerto y su sobrino y heredero hace tiempo que casó con la sobrina del brigada. «Pillos y silbantes» recrea la rivalidad en 1850 entre dos bandas de estudiantes que aparcan sus riñas para importunar a un desdichado zapatero. Esta parodia de revolución, que acaba adquiriendo tintes de lucha de clases, solo finaliza gracias a la intervención de la autoridad militar, académica y civil. El cuento, por otra parte, aparece salpicado de detalles epocales como la alusión a los catedráticos o la reflexión sobre el sombrero de copa. En cuanto a «La fuente de Apolo», su estructura

268 Doy a continuación la referencia de cada texto: «Los hermanos de la Esperanza (episodio de costumbres de mitad del siglo XVIII)», *BN*, IV, 160 (26 de mayo de 1894); «Madrid en 1814. Cuadro de costumbres al terminar la guerra de la Independencia, hecho después de leer el *Diario de Avisos* de aquel año», *Lib*, XI, 3523 (28 de enero de 1889); «Doña María de las Nieves», *Almanaque de la Ilustración para el año bisiesto 1880*, VII (1879), pp. 88-90 (luego en *La Revista Moderna*, III, 103, 18 de febrero de 1899); «Pillos y silbantes», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1892*, XIX (1891), pp. 113-119; y «La fuente de Apolo», *Almanaque de la Ilustración para el año 1910*, XXXVII (1909), pp. 82-86.

episódica es semejante a las de «La buenaventura» y «El legajo de cartas», ya que plasma en tres etapas distintas (1855, 1875 y principios del siglo xx) las peripecias de varios personajes que coincidieron en su juventud junto a la fuente de Apolo del Retiro; prepondera aquí el diálogo nostálgico de los personajes y su evolución sentimental en detrimento de la dimensión histórica.

La dificultad de asignar la etiqueta de históricos a estos últimos relatos radica principalmente en la poca (y en algunos casos nula) distancia temporal existente entre la diégesis y el momento de la escritura. Como señala Fernández Prieto (2003: 191), las marcas genéricas de la novela histórica «se detectan con nitidez cuando la diégesis se localiza en un pasado que no ha sido vivido ni por el autor ni por los lectores, un pasado convertido en escritura, en documentos; pero cuando el pasado se integra o se funde con el presente de los lectores, las fronteras entre novela histórica y novela realista se vuelven más porosas». De hecho, la reducción de la distancia temporal afecta a la estructura y a la proyección semántica del texto provocando diferencias de carácter formal, diferencias que, aunque formuladas por Celia Fernández Prieto a propósito de los *Episodios Nacionales* de Galdós, son también visibles en «El legajo de cartas»: el alejamiento de los códigos de la novela romántica y la vecindad con la poética realista —compárese este cuento con «El sacrificio de Venus», «La Buena Dicha» o «Sor Andrea y fray Andrés»—,²⁶⁹ la reducción de las digresiones informativas —los sucesos históricos no se aclaran ni desmenuzan, probablemente porque el autor «supone a sus lectores dotados de un conocimiento suficiente acerca de los personajes y de los sucesos novelados» (Fernández Prieto 2003: 117)—, o el hecho de que los acontecimientos históricos determinen la trama ficcional, tal y como sucede también en «La buenaventura».

Hay que reconocer, sin embargo, que Fernández Bre món no suele acudir al pasado histórico con el «propósito ex-

²⁶⁹ En palabras de Fernández Prieto (2003: 117), «el pasado distante siempre adquiere una carga de exotismo y de misterio [...]; el pasado cercano, en cambio, se impone en su realidad pues el lector proyecta de inmediato sobre el referente intensional sus referentes extensionales».

plicativo y clarificador del presente» que según concluye Fernández Prieto (2003: 118) motivó al Galdós de los *Episodios Nacionales*. Por más que nuestro autor observe y enjuicie un suceso histórico desde la perspectiva de un hombre de finales del siglo XIX, generalmente haciendo un guiño cómplice al lector (valgan como ejemplo algunos de los *Bocetos* y las creencias médicas vertidas en «Un médico en el siglo XVI» o «Un sermón contra el baile»), sus cuentos están teñidos de una nostalgia que entronca con la tradición costumbrista. No siempre se abona Fernández Bremón al tópico de que cualquier pasado fue mejor, pero sí menudea en su narrativa la melancolía hacia la España (especialmente el Madrid) de antaño y las costumbres perdidas, así como el impulso de reconstruir y llamar la atención sobre episodios, personajes, escenarios y códigos morales que de otra manera habrían caído en el olvido. De todo ello daré fe en las páginas que siguen.

*Un mundo que agoniza:
entre el artículo y el cuento de costumbres*

Más allá de los argumentos arriba desgranados, no es de extrañar que, dada su fuerte ligazón con el mundo de la prensa periódica, Fernández Bremón cultivara el artículo costumbrista, un género que en la segunda mitad del siglo XIX era «lo suficientemente amplio como para admitir en sus filas a colaboradores de muy dispar credo ideológico y literario» (Rubio Cremades 1997: 215-216). Con independencia del mucho interés que pudiera sentir nuestro autor por los usos y escenarios de su ciudad, hay que tener en cuenta que el artículo costumbrista era uno de los géneros periodísticos por excelencia, avalado por una sólida tradición, y oportunísimo además para rellenar columnas de diarios e ilustraciones. En el haber de Fernández Bremón se cuentan artículos y romances dedicados a las fiestas, las romerías y los carnavales madrileños, así como a la geografía urbana de la capital, sometida a un continuo proceso de transformación.²⁷⁰

²⁷⁰ Solo citaré aquí algunos de sus artículos de costumbres: «Las personas decentes», *GP*, I, 116 (30 de junio de 1873); «El parque de Madrid

Un ejemplo sobresaliente de su labor en este ámbito es «Madrid ha muerto», publicado por *La Ilustración de Madrid* en enero de 1870,²⁷¹ donde celebra que Mesonero Romanos, quien presencié «la agonía del Madrid antiguo», salvara «con su pincel algunas fisonomías populares próximas a borrarse». En este artículo enumera minuciosamente las hondas alteraciones que ha experimentado la villa en las últimas décadas y hace hincapié en la demolición de monumentos, plazas e iglesias imprescindibles no solo para mantener la singularidad urbanística de Madrid, sino también para preservar las glorias de la historia nacional. El texto es sumamente interesante porque reflexiona, asimismo, sobre la imposibilidad de escribir artículos costumbristas a causa de la desaparición de todo aquello que era digno de ser retratado:

Y si Madrid se ha transformado como población, la población de Madrid, como vecindario, ha sufrido cambio más completo. El articulista de costumbres en vano sube a las boardillas y penetra en los salones buscando tipos dignos de la pluma. Mesonero y Antonio Flores han dibujado los últimos retratos. El cancán bailado ante la niña y el mozalbete y el severo padre de familias, ha borrado todo resto de costumbres.

El tipo español es el tipo humano, y la vida se reparte entre comer, asistir a la oficina o al trabajo, lo cual es muy distinto, perorar en el café, leer uno o dos periódicos y pertenecer a un partido político. La palabra tipo significa extravagancia. Estamos en la edad de lo simétrico: las ciudades se tiran a cordel, los edificios tienen todos la altura de las nubes; lo mismo viste el marqués que su criado, merced a los descubrimientos químicos, solo existen calvos por su gusto, y no hay imperfección física que no pueda convertirse en atractivo.

El demandadero de monjas, el guardia de corps, la manola y el chispero, el boticario, el covachuelista y tantos otros tipos, dejaron de ser, para amoldarse en el troquel humano. El descubrimiento de un manolo sería hoy tan notable como el de un megaterio; las razas se han confundido y todo el mundo se parece: el magnate del día y su lacayo tienen cierto airecillo de familia.

(lamentación)», *LuImp*, VIII, 2535 (8 de junio de 1874); «La carrera de San Jerónimo», *Gl*, I, 22 (22 de abril de 1875); «En el Botánico», *Gl*, I, 42 (12 de mayo de 1875); «En Madrid no hay noche», *Gl*, I, 55 (25 de mayo de 1875); «Los muchachos de la calle», *Gl*, I, 164 (11 de septiembre de 1875).

271 «Madrid ha muerto», *IM*, I, 2 (27 de enero de 1870), pp. 3-4. El artículo se publicaría nuevamente en *GP*, I, 112 (26 de junio de 1873).

En la conclusión, el autor se duele de cómo los cambios urbanísticos y el uso extendido de la luz de gas han borrado de un plumazo las señas de identidad de Madrid, asimilándola a otras capitales europeas. En otras palabras, se lamenta del rápido avance de eso que hoy conocemos como *globalización*:

Madrid ha muerto, como Viena, San Petersburgo, Lisboa y Constantinopla. Ya no hay poblaciones, sino una población construida o modificada según el plano de París y repartida por el globo en ejemplares de diverso tamaño.

Madrid ha muerto. Solo en las noches en que el gas luce muy poco y el cielo está nublado, la imaginación ve claramente por encima de las veletas de las torres, y en los informes grupos de los más altos edificios resucitar el antiguo Madrid con sus calles tortuosas, sus caballeros, sus discretas damas, su pueblo leal y sencillo, sus templos, sus artistas, sus poetas y sus reyes.

Sin perjuicio de que sintiera un dolor *real* por la desaparición del Madrid de su infancia y primera juventud,²⁷² hay que recordar que, en puridad, Fernández Bremón recurre en este artículo a un tópico ampliamente explotado por los escritores costumbristas, pues al fin y al cabo no hace sino atestiguar una serie de cambios y modificaciones que alteran el orden antiguo. De hecho, la abundancia de textos costumbristas publicados en el último tercio del siglo XIX pone en tela de juicio su aseveración sobre la ausencia de elementos de inspiración («tipos dignos de la pluma») padecida por los sufridos emuladores de Mesonero Romanos: como demuestra María Ángeles Ayala, volúmenes como *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos* (1873), coordinado por Eusebio Blasco,

forma[n] parte de una segunda etapa en la que el artículo de costumbres alcanza idéntica difusión a la lograda durante el Romanticismo, como lo evidencia la publicación en un lapso corto de tiempo –1870-1885– de las colecciones tituladas *Las españolas pintadas por los españoles, Los españoles de ogaño, Las mujeres españolas, portuguesas y americanas, Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas, Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* (Ayala 2008: 15).

272 Un dolor, recordemos, expresado diáfananamente en los romances «A don Ramón de la Cruz» (1896) y «El Manzanares» (1898) o en la Crónica general, ya citada, que escribió a la muerte de Isabel II.

A estas colecciones, coetáneas de las grandes novelas realistas y naturalistas, cabe añadir los copiosos artículos de costumbres publicados por las revistas y periódicos de la época, entre cuyos autores se cuentan Alarcón, Pereda, Palacio Valdés, Ángel María Segovia, Carlos Frontaura, Eduardo de Lustonó, Eduardo del Palacio, Enrique Sepúlveda, José Castro y Serrano o Manuel Ossorio y Bernard, una nómina, por otra parte, «fácilmente ampliable, pues son numerosísimas las colecciones de artículos publicadas no solo durante las últimas décadas del siglo XIX, sino también durante los primeros años del siglo XX» (Ayala 2008: 17).

Sin embargo, lo más sustancioso de «Madrid ha muerto» no es la discusión sobre la falta o no de elementos de inspiración, sino la posibilidad de reflexionar sobre la naturaleza de estos elementos y las herramientas disponibles para describirlos. En 1870, el mismo año de la aparición del artículo de Fernández Bremón,²⁷³ publicaba Galdós en la *Revista de España* sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», un texto programático donde se dolía de la inexistencia de una novela española que cumpliera con la que debía ser la misión perentoria del género: la etopeya de la clase media. En algo coincidía Galdós con Fernández Bremón: en la dificultad de retratar al pueblo urbano, «muy modificado ya por la influencia de la clase media, sobre todo en las grandes ciudades»:

Los nuevos elementos ingeridos en la sociedad por las reformas políticas, la pasmosa propagación de ciertas ideas que van penetrando en la últimas jerarquías, la facilidad con que un pueblo dócil y de vivísima imaginación como el nuestro acepta ciertas costumbres, hacen que sea más difícil y complicado de retratarlo. El pueblo de Madrid es hoy muy poco conocido: se le estudia poco, y sin duda el que quisiera expresarlo con fidelidad y gracia, hallaría enormes inconvenientes y necesitaría un estudio directo y al natural, sumamente enojoso (Pérez Galdós 1999: 129).

También como Fernández Bremón, advertía Galdós al lector de la imposibilidad de hallar en las obras de Mesone-

²⁷³ Tal vez no sea baladí recordar que «Madrid ha muerto» apareció en *La Ilustración de Madrid*, la publicación fundada por Eduardo Gasset y Artime en la que, además de los hermanos Bécquer, Fernanflor o el propio Fernández Bremón, también colaboraría Galdós.

ro Romanos un retrato fiel de las actuales gentes de Madrid, pero mientras el primero se conformaba con celebrar nostálgicamente la labor del Curioso Parlante y su valor histórico, el segundo subrayaba su insuficiencia: «Ya todo es nuevo, y la sociedad de Mesonero nos parece casi tan antigua como la de las antiguas fábulas, como la categoría de los rufianes, buscones, necios, corchetes, gariteros, hidalguillos y toda la gentuza que inmortalizó Quevedo» (Pérez Galdós 1999: 129).

La comparación entre ambos textos resulta esclarecedora, ya que donde Galdós reivindica el estudio de la burguesía para descifrar las claves de la sociedad moderna, Fernández Bremón mira al pasado y declara su nostalgia por el pintoresquismo de unos tipos madrileños ya sepultos; si Galdós certifica la caducidad de la propuesta de Mesonero Romanos y ve en la novela realista la única salida posible para el arte literario, Fernández Bremón se empeña en perpetuar un modelo obsoleto y en prolongar el lamento por lo perdido. Para el futuro autor de *La desheredada*, los cuadros de costumbres –entre ellos los de Ventura Ruiz Aguilera en cuyo comentario descansan, de hecho, estas «Observaciones»– dan fe tímidamente de la «aspiración de la sociedad a exteriorizarse» y, por ello, constituyen una suerte de antesala de «los grandes períodos de la literatura novelesca» (Pérez Galdós 1999: 131), pero Fernández Bremón, lejos de aventurarse por esos nuevos derroteros, prefirió quedarse en la antesala. De hecho, la única novela completa que publicó está en las antípodas de esa «novela moderna de costumbres» tan deseada por Galdós; recordemos el *diabólico* folletín *En el cuerpo de un amigo* (1871), en cierto modo un tributo a esa «novela de impresiones y movimiento» de la que abomina en 1870 el canario y de la que nuestro autor era precisamente un ferviente lector. Es obvio, en fin, que las disquisiciones de los dos escritores no solo tienen una raíz estética, sino que deben mucho a su pensamiento político e ideológico. Si las reivindicaciones de Galdós están impregnadas de un espíritu progresista afín a la Revolución de 1868,²⁷⁴ a principios de 1870

²⁷⁴ Como señala Laureano Bonet a propósito de las «Observaciones sobre la novela española contemporánea», «La gran intuición de Galdós [...]

regresaba Fernández Bremón del breve exilio ocasionado por su vinculación con *La Gorda* y se disponía a colaborar, según sus propias palabras, en varios periódicos antirrevolucionarios (Lustonó 1899: 158).

Parece lógico, a la luz de los argumentos aquí expuestos, que en los años de esplendor del realismo y el naturalismo Fernández Bremón se acogiera a los usos del costumbrismo para moldear la porción de su narrativa más claramente volcada, junto con los cuentos morales, en la observación del natural. Entre esos recursos cabe citar la elaboración de una mínima peripecia argumental que sirve de apoyatura a la descripción de una realidad que se transforma a ojos vistas, la adopción ocasional de un punto de vista irónico y distanciado que puede materializarse en un narrador testigo deudor de las máscaras del costumbrismo romántico, o, sobre todo, la tipificación de los personajes. Con la salvedad de los artículos, probablemente los textos más netamente costumbristas de Fernández Bremón sean «Café antiguo de Levante (costumbres de antaño)», «Madrid», «Escenas sueltas» y «Diálogo madrileño», piezas que, por su voluntad descriptiva, analítica y moralizadora, así como por el abundante uso del diálogo y el esbozo de una mínima peripecia argumental, se hallan a medio camino entre el cuadro y el cuento de costumbres.²⁷⁵

El primero recrea una conversación que mantienen en el café de Levante (ubicado por aquel entonces en la Puerta del Sol) uno de sus dueños, Pablo Gil, y un octogenario de memoria prodigiosa.²⁷⁶ El discurso del anciano es un nostálgico canto al pasado, un elogio de las viejas costumbres y de los objetos tristemente caídos en desuso: «las transformaciones industriales destierran una multitud de objetos antes familiares y de prime-

due darse cuenta de la coincidencia existente, en un momento del siglo XIX y en un espacio muy concreto (España, mejor aún, Madrid), entre los intereses entonces progresistas de la burguesía del 68 y las exigencias estéticas que la nueva sociedad imponía al género novelesco» (Bonet 1999: 27).

²⁷⁵ Sobre los puntos de confluencia de cuadro y cuento costumbrista, véase la aportación reciente de Rubio Cremades (2008).

²⁷⁶ «Café antiguo de Levante (costumbres de antaño)», *Lib*, VII, 2392 (20 de diciembre de 1885).

ra necesidad». Pablo Gil le muestra la licencia del primer café de Levante, fundado en la calle de Alcalá en 1814, y el título de cafetero de su padre, documentos que llevan al anciano a evocar el establecimiento original, «un portal sucio como todos los de entonces con su correspondiente meadero» donde se reunía un grupo de liberales. Por más que el café actual sea mucho más confortable y lujoso, él, revela, prefería el antiguo, sobre todo por los parroquianos: las reformas se sometían a discusión y la concurrencia «era excelente, como que no se permitía entrar en ellos a las gentes viciosas ni vinosas».

Publicado veinte años después, «Diálogo madrileño» presenta una similar estructura, el diálogo entre un joven y un viejo, aquí íntegramente dramatizado, que debaten sobre pasado y presente.²⁷⁷ Los argumentos esgrimidos por el anciano, un punto más quisquilloso que el memorioso anciano de «Café antiguo de Levante», remiten al artículo «Madrid ha muerto», no en vano se declara «un superviviente de todo lo que amé»: «No me gusta la literatura de ustedes, ni sus guisos, ni sus juegos; no saben ustedes hacer siquiera chocolate [...] Madrid no existe ya. Se ha deshecho la tercera parte del Prado [...] Hay empeño en entristecer todo lo gratuito, para obligar a que se compre un poco de alegría». Frente a la convicción del joven de que «Madrid ensancha, embelleciéndose», su interlocutor evoca iglesias, conventos y parques desaparecidos, enumera los peligros que le asedian al salir a la calle –los ciclistas, los cables eléctricos, las explosiones de gas–, incluso idealiza los tiempos de Calomarde –«Entonces nos fusilábamos los amigos; hoy se venden entre sí»– y abomina de los frutos del progreso, como el tranvía, el alumbrado, el canal de Lozoya o las «calles y plazas aireadas». Tan solo le gustan las bombas de dinamita, útiles «Para volarle a usted y a sus ideas», le dice al joven.²⁷⁸

277 «Diálogo madrileño», *Almanaque de La Ilustración para el año 1905*, XXXII (1904), pp. 72-73. Al parentesco del cuadro de costumbres con el teatro, especialmente el género chico o la comedia, se ha referido Rubio Cremades (1997: 153).

278 Una estructura semejante tiene la escena dramatizada «La taza de café» (*GN*, II, 17, 22 de octubre de 1898), si bien su sentido último es muy

Las «Escenas sueltas» publicadas en 1889 son también pequeñas piezas dramatizadas, escuetos cuadros cuyos personajes dialogan sobre asuntos representativos, asimismo, de la sociedad en la que viven.²⁷⁹ El primero, «Dios y rey», plasma la conversación de dos caballeros que, en la Plaza de Oriente, discuten sobre el poder religioso y monárquico; el primero, de rostro rasurado, sombrero de copa, gabán y bufanda negros, es sacerdote, mientras que el segundo, tocado con un hongo y vestido con una capa de embozo colorado, dice ser alabardero. «Delante de gentes» transcurre en un palco de teatro donde dos matrimonios presencian una obra que, para el gusto de Juan López, resulta «demasiado atrevida»; por ello exige a las señoras que se vayan, si bien él hará el sacrificio de quedarse para «poder contaros luego eso que no podéis oír». Si esta escena plasma un caso de flagrante hipocresía, la última, «La tarjeta», versa sobre las apariencias y el poder del dinero; la pieza tiene lugar en un comercio donde un hombre mal vestido se interesa por diferentes objetos no sin el disgusto del vendedor, que le pide su tarjeta de vecindad. Cuando, sin embargo, el cliente le muestra varios billetes de mil pesetas —«Aquí está mi tarjeta»—, el comerciante responde con una pegajosa melosidad.²⁸⁰

Como estas «Escenas sueltas», «Madrid» se compone de tres textos donde predomina el diálogo frente a la acción, si

distinto al de «Diálogo madrileño». En «La taza de café» discuten don Justo, Zoilo y un Académico sobre la necesidad de que el tribunal de la Academia deba someterse, a su vez, a otro tribunal. La degustación del café sirve para poner de manifiesto la diversidad de gustos. Según resuelve don Justo haciendo honor a su nombre: «Veo que disentimos en esta cuestión de gusto, en una simple taza de café, pues no estamos conformes en si se debe tomar amargo, con poca o mucha azúcar, tibio, quemando o frío; y así deduzco que en cuestiones de arte, tan opinables y más complejas que esta, deben alternar los gustos, variando de tribunales todo lo posible, dentro de límites prudentes».

279 «Escenas sueltas», *Lib*, XI, 3571 (16 de marzo de 1889).

280 Aunque un poco más extenso, el cuentecillo dialogado «La noche del golpe» (*Lib*, XI, 3510,14 de enero de 1889) bien podría haber formado parte de estas «Escenas sueltas». En él, dos mujeres aguardan a sus maridos, quienes esa noche han planeado el asalto a la casa de un banquero. Hay que reconocer, no obstante, que el tema está más próximo al de algunos de sus romances que al de «Dios y rey», «Delante de gentes» o «La tarjeta».

bien en ellos se añade al nexo común de Madrid la presencia de un narrador curioso y reflexivo.²⁸¹ «En el Círculo», subraya la soledad que abrumba a quien, en pleno agosto, visita los habituales centros de reunión madrileños: «Me encontraba como Robinsón en su isla», «Esto es más retirado que una tumba; los círculos de Madrid son en verano cementerios sin estrenar»; tanto es así, que pide a los mozos que dejen entrar a los ladrones para que le hagan compañía. «El nardo» supone una meditación sobre la extrema popularidad de esta flor, una fama que contrasta con el carácter exótico que tenía hace apenas diez años. Por último, «Los madrugadores» se abre con una sencilla pregunta —«¿Adónde van en Madrid los que madrugan?»— y desemboca en una divagación sobre el Rastro (que ha sustituido como lugar de recreo al Retiro y la Casa de Campo) y la afición de los madrileños a la búsqueda de gangas: «No exagero: si un comerciante anunciase que en su tienda se daban garrotazos casi de balde, todos acudiríamos a recibirlos, para no desperdiciar aquella ganga».

La galería de tipos elaborada por Fernández Bremón hunde asimismo sus raíces en la tradición costumbrista. Si bien en algunos casos el autor, tal vez realmente convencido de que su entorno inmediato no ofrece modelos de interés o quizá condicionado por su inclinación a la humorada y lo estrambótico, dirige su mirada hacia personajes alejados de la representatividad consustancial a la etopeya costumbrista, me parece indiscutible que el retrato de personajes y los tópicos desplegados por Fernández Bremón se ciñen a los códigos del género. Frente a los tipos clásicos del repertorio costumbrista clásico —por citar algunos ejemplos el cesante, el covachuelista, el usurero, la portera, la florista, la lavandera, el aguador o el alabardero—, el autor propone, lo veremos más adelante, a otros procedentes de su propia cosecha, como el hombre empeñado en ser pájaro o los individuos que dominan el lenguaje gatuno o canino. No obstante, también hallamos en su obra algunas representaciones mucho más cercanas a los tipos tradicionales: «El amigo

281 «Madrid», *Lib*, IX, 3000 (19 de agosto de 1887).

Pérez», «Las fases de un individuo», «El hermano de todos» y «Los dolores ajenos», así como los «Aleluyas en prosa».

«El amigo Pérez» apareció el año 1875 en *El Globo*,²⁸² justo en el mismo espacio, la primera página, donde por aquellas fechas firmaba Fernández Bremón sus artículos. Dado que el texto no va acompañado del subtítulo *cuento* —a diferencia, por ejemplo, de «Un crimen científico», publicado en las páginas interiores de este periódico unos pocos meses antes—, no es descabellado pensar que quizá ni el autor ni los redactores lo consideraran un texto narrativo. En ese caso no les hubiera faltado cierta razón, pues «El amigo Pérez» desarrolla una acción mínima para relatar el ascenso social de un personaje que carece no solo de habilidades sino también de atributos, con la salvedad de su «corpulenta humanidad», de «un soberbio y prematuro desarrollo del cuerpo». A lo largo del texto, el narrador, que fuera su condiscípulo en la escuela, establece un paralelismo entre el único rasgo distintivo del personaje y su fortuna social: el susodicho logra un inmediato éxito político y contrae matrimonio con una viuda rica, pero en realidad nada busca, todo le viene dado por la visibilidad que le proporciona su físico descomunal. Solo una iniciativa propia tuvo Pérez: «Dejar cesante al maestro que le coronaba de esteras, única oposición que encontró en su vida». El texto concluye con una sarcástica reflexión sobre los mecanismos del poder: «Una de las condiciones indispensables para el mando, es que las gentes no puedan mirar a la autoridad de arriba abajo».

Mayor caradura demuestra tener «El hermano de todos»,²⁸³ don Juan Milagro, «un hombre generoso que da no solo cuanto tiene, lo cual no sería mucho porque nada posee ni ha poseído nunca, sino que da también lo que no tiene». El interés del texto radica sobre todo en el uso de dos recursos muy queridos por los autores costumbristas: el distanciamiento satírico, ya cultivado en «El amigo Pérez», y la explotación semántica de la onomástica, también empleada en cuentos como «El primer sueño de un niño» (recordemos al maestro don Hipólito

282 «Mi amigo Pérez», *Gl*, I, 194 (11 de octubre de 1875).

283 «El hermano de todos», *Lib*, IX, 2966 (16 de julio de 1887).

Ablativo), «Doña María de las Nieves» (la glacial condesa de Rocanevada) o «Un sermón contra el baile» (el cura don Gabriel Peñazo). Por añadidura se sirve aquí Fernández Bremón de un armazón narrativo que ensayará asimismo en «Las distracciones de Pascual» o «El hombre pájaro»: ²⁸⁴ a partir de la tipificación de un personaje, singularizado por un rasgo psicológico, físico o actitudinal, se engarzan diversas anécdotas, cercanas a veces al chiste y el chascarrillo y vinculadas además por un mismo campo semántico. «Las distracciones de Pascual» retrata al paradigma del hombre distraído y «El hombre pájaro» a un individuo que quiere ser ave. Así comienza este último relato:

Caen ministerios; se elevan sobre sus ruinas otros partidos; suceden catástrofes o se realizan hechos gloriosos; y apenas se entera de ellos don Rufo, que solo tiene con los hombres el trato indispensable para la vida. Su pasión, su interés y sus aficiones están muy altos. Si le veis cruzar las calles con la cabeza muy erguida, no le creáis orgulloso, es que examina el horizonte. Si le encontráis mirando los balcones de las casas, no os figuréis que mira a las muchachas, es que pasa revista a las jaulas colgadas en los balcones. ¡Oh, si tuviera alas para poder reunirse con los suyos! Los suyos, es decir, los seres que le encantan y con quienes viviría eternamente, son los pájaros.

El mismo recurso encontramos en «Vida del hombre largo», «Vida del hombre guapo» y «Vida del hombre feo», ²⁸⁵ tres breves estampas o «aleluyas en prosa» donde se lleva hasta la hipérbole, mediante la reducción al absurdo, el rasgo prominente de estos personajes. Así «el hombre largo», sin duda llamado Cristóbal por su semejanza con el altísimo santo, es utilizado como cucaña en las fiestas, cuando lo llaman a quintas tienen que tallarlo con la escalera y es enterrado a lo largo de un arroyo. Serafín, «el hombre guapo», se tira besos al verse en el espejo, provoca suicidios entre las mujeres e incluso las viruelas son compasivas con él —«Solo le dejan dos hoyitos en

²⁸⁴ «Las distracciones de Pascual», *Lib*, IX, 3025 (13 de septiembre de 1887) y «El hombre pájaro», *Lib*, X, 3274 (22 de mayo de 1888).

²⁸⁵ «Aleluyas en prosa (Vida del hombre largo)», *Madrid Cómico*, I, 9 (29 de febrero de 1880), pp. 5-6 y «Aleluyas en prosa (Vida del hombre guapo, Vida del hombre feo)», *Lib*, VII, 2387 (15 de diciembre de 1885), estos dos últimos luego en *BN*, V, 203 (23 de marzo de 1895).

las mejillas que le hacen mucha gracia—, y cuando muere es porque «revienta de buen mozo», mientras que el feísimo Judas causa la rotura de los espejos en los que se mira, su mascarilla se emplea para molde de caretas, es abatido porque le confunden con un oso y su viuda logra la felicidad al casarse con un fenómeno de feria; tal es su fealdad que, en fin, el pellejo de Judas se aprovecha «para hacer un espantajo... y los pájaros emigran de la aldea». En ninguno de estos textos, ya sea «Las distracciones de Pascual», ya «El hombre pájaro» o los aleluyas, se percibe una voluntad crítica hacia la realidad circundante. Simplemente son, como evidencia el siguiente pasaje de «El hombre pájaro», divertimentos pensados para provocar la risa del lector y mostrar el ingenio del autor:

Es muy sensible y se le saltan las lágrimas cuando oye cantar
Volverán las oscuras golondrinas...

Y echa de menos la perdida juventud, aquel tiempo feliz en que era
pollo [...]

Leyó en un libro antiguo que una hechicera ponía huevos y exclamó
entusiasmado:

—Yo me hubiera casado con esa pajarraca. No me caso, porque todas
las mujeres que conozco son vivíparas.

Teñido de mayor gravedad aparece, en «Los dolores ajenos»,²⁸⁶ el retrato de don Pío, un individuo, según indica su nombre, en extremo bondadoso, tanto que padece los dolores ajenos como si fueran propios. Pese a que ha llevado una vida plácida y tranquila, un exceso de sensibilidad impide que pueda disfrutar de esta:

Era soltero y se puede decir que había enviudado muchas veces, tan vivamente sintió la muerte de las mujeres de todos sus amigos. No había sido nunca padre y pasó parte de su vida lleno de angustia, velando a los hijos ajenos que enfermaban; su corazón era un hospital del Niño Jesús. Hubiera necesitado los cien ojos de Argos para llorar las penas y lástimas que le afligían por concomitancia. Nadie pudo repetir con tanta razón como don Pío que la tierra es un valle de lágrimas, porque cada día del año era aniversario para él de alguna muerte, y así como a otros les suenan a menudo los oídos, sonaban en los suyos incesantemente el toque del viático, doblar de campanas y oficio de difuntos. Tenía el corazón en llaga viva.

²⁸⁶ «Los dolores ajenos», *Lib*, VIII, 2638 (26 de agosto de 1886).

«Las fases de un individuo» encierra una reflexión sobre las apariencias y las servidumbres sociales, así como –y cito aquí una sentencia procedente de «El legajo de cartas»– acerca de «la variedad de individuos que hay dentro de un mismo hombre». ²⁸⁷ El relato presenta seis escenas dramatizadas donde se plasman otras tantas fases o facetas del funcionario don Juan. Y es que, como recapitula el periodista que toma la palabra en la última de estas estampas, «Nadie es lo que aparenta ni sabe él mismo quién es: o cada cual es uno distinto, según el lugar que ocupa. Vean ustedes a don Juan, que ha sido en pocas horas un grosero cruel, un hombre listo, un bonachón, un libertino, un imbécil y un buen padre de familia». En el comportamiento de don Juan influyen decisivamente la posición social de las personas con las que trata: ante el cesante don Lesmes actúa como un energúmeno sin sentimientos, con un ex ministro que desea colocar a su hijo es complaciente hasta la exageración (de ahí que se le califique de «listo»), cordial con un miembro de la buena sociedad, impotente ante la amante que amenaza con abandonarle y en el paseo como marido y padre de familia ejemplar.

La bisagra que une los textos donde Fernández Bremón dibuja a tipos más o menos convencionales con aquellos decididamente estrambóticos bien podría ser «Los bolsillos de los muertos», aparecido en *La Época* en 1885. ²⁸⁸ El texto se basa en la conversación entre el narrador y Pedro Chapa, quien «había sido conserje de un cementerio y estaba rico; vivía retirado y habíamos adquirido confianza». Tanto es así que por la noche acostumbran a tomar café mientras Pedro Chapa rememora «algunos episodios de su vida sepulcral», sus experiencias como «vecino de los muertos». A diferencia de la época presente, donde ya no se entierra a los muertos con sus alhajas, en el pasado era común hallar en las tumbas objetos de todo tipo; a partir de algunos de estos objetos –llaves, boquillas, carteras, apuntes...– el conserje hilvana diversas historias. Una de ellas

²⁸⁷ «Las fases de un individuo», *Lib*, IX, 2895 (3 de mayo de 1887).

²⁸⁸ «Los bolsillos de los muertos», *Ep*, XXXVII, 11953 (26 de octubre de 1885).

–Pedro Chapa envió por correo un sobre que encontró en el bolsillo de un cadáver y la destinataria apareció hecha un manojo de nervios– evoca el argumento de «Carta de un muerto», mientras que otra, la del comandante enterrado vivo que acaba suicidándose, remite a los catalépticos de la literatura romántica. Al final, el conserje explica que salvó la vida de una mujer que ahora vive junto a él, una muchacha pálida y fría. El relato concluye con la huida del narrador, quien revela los motivos por los que buscó la compañía de Pedro Chapa: «¿Es posible –decía entre mí al dirigirme a mi casa– que haya querido obsequiar a esa mujer haciéndome amigo del conserje? Ahora me explico su insensibilidad... Ya sé por qué es tan fría... Esa mujer es un cadáver». Aunque estamos de nuevo ante un chascarrillo, resulta inevitable vincular a esta fémica cadavérica con las muertas resucitadas de Poe y a Pedro Chapa con la larga genealogía de sepultureros literarios; pero, ante todo, la casuística macabra desplegada en «Los bolsillos de los muertos» y la rememoración del pasado por parte del conserje se acogen, por su enunciación, a los tópicos del costumbrismo.

Entre los tipos más estrambóticos ideados por nuestro autor se cuenta el don Ibo de «Un muerto con anteojos»,²⁸⁹ una suerte de travieso cuerdo loco:

Hace pocos días ha fallecido en Madrid uno de esos locos tolerados o cuerdos con manías. Serio, formal y entendidísimo, al dirigir la contabilidad de una casa de comercio parecía su imaginación como dislocada algunas veces en lo referente a su persona. ¿Era que se deleitaba en producir la hilaridad de sus amigos, como goza Mariano Fernández cuando al aparecer en las tablas el público se ríe?

Al llegar a la casa mortuoria, el narrador ve a un nutrido grupo de curiosos que muestran un «extraordinario regocijo» ante la extravagante imagen que ofrece el fenecido: este pidió ser enterrado con sus anteojos y su criado, Tomás, no ha hecho sino obedecer su voluntad. Y es que, como defiende el fiel Tomás, «Quería sostener hasta la tumba su tipo y carácter. “Además”, añadía, “se dan casos de personas a quienes entierran vivas, y si yo volviera en mí, no quisiera encontrarme sin las

289 «Un muerto con anteojos», *Lib*, II, 322 (13 de abril de 1880).

gafas. Por otra parte, deseo que haya cierta jovialidad en el acto de mi entierro: quiero que mi duelo se despida a carcajadas”».

También sin duda extravagantes son el vejete de «El diccionario de los gatos» y el niño perro de «El hijo del sordomudo».²⁹⁰ El primero confiesa haber pasado los últimos cincuenta años de su vida estudiando el idioma de los gatos (el «más filosófico, intencionado y rico que existe») y componiendo su diccionario.²⁹¹ Por su parte, «El hijo del sordomudo» trasciende el carácter de escena para ofrecer un cuento compuesto por diversos puntos de vista y que tiene por protagonista a un chico, Antoñito Ruilópez, diseñado a la manera de los *niños salvajes* que adquirieron cierto protagonismo en la sociedad occidental de los siglos XVIII y XIX.²⁹² El relato se abre con un recorte de periódico donde se divulga la muerte por atropello de Juan Ruilópez, un sordomudo que vivía rodeado de perros en una propiedad aislada de Chamberí; la auténtica noticia es, sin embargo, el hallazgo de su hijo de trece años:

El caso no puede ser más raro: educado por un padre sordomundo que temía exponer a su hijo a los riesgos de la calle con sus bicicletas y tranvías, no salió nunca de casa, ni oyó la voz humana sino en algún grito lejano y sin sentido. Comprende, pues, el castellano y se expresa en él por señas, pero no le puede hablar ni entender de viva voz, y le extraña ver salir las palabras de la boca del hombre. En cambio, el haber vivido siempre rodeado de mastines le ha acostumbrado a manifestar sus impresiones a la manera de los perros con tal propiedad, que al guardia, con quien ha intimado, se le escapó esta barbaridad al oír cómo ladraba:
—Ladra como un ángel.

290 «El diccionario de los gatos», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1900*, XXVII (1899), pp. 58-59 y «El hijo del sordomudo», *Almanaque de La Ilustración para el año 1903*, XXX (1902), pp. 80-82.

291 Este cuento motivó, por cierto, una crítica gramatical de Clarín: «Bremón publica en el *Almanaque* un cuento en que se trata de un señor que sabe maullar y que entiende a los gatos. / No digo que no, pero lo que siento es que un escritor tan correcto como Bremón suele serlo nos diga *me bufó*. / Bufar es verbo neutro; y decir *me bufó*, es como decir *me estornudó* o *me nació*. / Que no vuelva a suceder. / Si los que saben escribir escriben mal, ¿qué van a hacer los *libertarios* de la lengua?» (Alas 1899).

292 Valgan como ejemplo los casos de Peter Hamelin, Kaspar Hauser o Victor de Aveyron (Bartra y Pedraza 2004).

Años después el narrador, conocedor del caso gracias a la prensa y a la información que le revela el maestro del muchacho, traba contacto con Antoñito y reúne una colección de «máximas perrunas» que ofrece al lector limpios, eso sí, de «canicismos». ²⁹³ Interesado en averiguar «si de uno en otro perro se ha transmitido alguna tradición acerca del pasado», el narrador escucha las atentas explicaciones de Antoñito, quien domina ya los rudimentos del lenguaje oral. Si el vejete de «El diccionario de los gatos» conceptuaba el idioma gatuno mucho más sobrio y económico que el humano, el joven no se queda atrás al describir al hombre como «un infeliz nacido para dar de comer al perro» que «está muy atrasado». Al cabo, el muchacho ofrece un retrato del ser humano desde una postura distanciada, un recurso este tradicional en la literatura costumbrista, sobre todo en la que se detiene en describir los usos propios desde una perspectiva extraña:

– [...] No tiene lanas que le arropen y viste de postizo. Es tan tonto que cambia cuartos de vaca por cuartos de metal; tira a la basura lo mejor de la comida; hace calor y no saca la lengua; no sabe rascarse la cabeza con los pies y mientras él anda en dos, incómodo y expuesto, pone cuatro patas a las sillas y las mesas para que descansen. Pero es trabajador y quiere progresar, como se comprende al verle encorvarse haciendo cortesías, y al fin recibirá su recompensa.

–Y ¿cuál será?

–La de andar a cuatro pies.

Además de una franca inclinación hacia la etopeya cómica y estrambótica, los tres cuentos comparten la presencia de un narrador que mucho tiene de *alter ego* del propio Fernández Bremón, un observador curioso, escéptico, agudo y dotado de un peculiar sentido del humor que indaga en algunos de los aspectos más singulares de la realidad circundante. Ese yo es

293 Son las que siguen: «Si te ponen un collar, déjalo estar». / «A larga carrera, lengua fuera». / «No es de perros sensatos llevarse mal en casa con los gatos». / «Si hay tajada que comer, no te entretengas en roer». / «Ladra a las gentes rotas, pero ojo con la punta de las botas». / «Aunque esté echado el cerrojo, duerme con un ojo». / «Cuando hagas el amor, no mires el tamaño ni el color». / «Si ves sacar una pistola, vuelve la cola». / «Lame manos y lo demás, que algo chuparás». / «No dejes ni a tu abuela, que introduzca el hocico en tu cazuela».

el que dota precisamente de sentido a dos textos notables que oscilan entre el artículo periodístico y el cuento: «El baño de los Jerónimos» y «En San Isidro».²⁹⁴ El tratamiento de la materia narrativa trasciende aquí los códigos del costumbrismo para ofrecer una aproximación personal, en ocasiones basada en la remembranza, en otras en la divagación, a los escenarios y festejos mencionados en cada uno de los títulos. En el primero de ellos el narrador regresa a uno de los lugares emblemáticos de su infancia, estableciendo la preceptiva comparación entre presente y pasado:

Hacía ya muchos años que no bajaba al Manzanares; solo de vez en cuando he solido ver el río desde un simón, cruzando el puente de Segovia entre un cortejo mortuorio. ¡Cuántas veces he seguido esa carrera! Primero acompañando a los abuelos de mis compañeros de clase; poco después a sus padres; hoy a ellos; mañana...

Pues bien, ayer bajé voluntariamente al Manzanares en el tranvía de la Florida. ¿Quién me hubiera profetizado cuando muchacho ese progreso que pone en comunicación la puerta de Atocha con el lejano y famoso baño de los Jerónimos, que toma las aguas del río cristalinas y recién llegadas de la sierra?

Después de confesar que el progreso es grande, debo hacer justicia al pasado declarando que en mi niñez llegaba al baño más pronto que hoy. Corre más que el tranvía un muchacho escapado del colegio con dos reales en el bolsillo y tres horas de libertad cuando el cuerpo le pide en la cánicula lanzarse al agua fría, después de recorrer a escape y sudando media legua.

Desde la orilla del río examina el escenario y los objetos que tan familiares le eran en la niñez, y mientras reflexiona sobre el paso del tiempo ve a una viejecita terriblemente encorvada en la que reconoce a la madre de su amigo Julián, quien a punto estuvo de perecer ahogado por no abonar el real que costaba el acceso al baño. Irónicamente Julián falleció diez años más tarde, cuando tenía veinte, en el río, «pagando el baño y siendo ya un excelente nadador». El texto pone de relieve tanto el particular código moral de los niños –si el narrador casi dejó morir al amigo fue tanto por no delatarle como porque «Si por bañarse exigían un real los del lavadero, por ahogarse en el

²⁹⁴ «El baño de los Jerónimos», *Ep*, XXXII, 10070 (12 de julio de 1880) y «En San Isidro», *Lib*, III, 681 (15 de mayo de 1881).

baño cobrarían sin duda mucho más»— como la imposibilidad de aprehender el tiempo ya consumido.

«En San Isidro» propone, a partir de una escena tan común como dolorosa, una reflexión sobre la evolución moral del ser humano —«¿Somos mejores o peores que en tiempos de san Isidro?»— y sobre la veracidad de los milagros y lo maravilloso:

No hace muchos años, en esa misma pradera donde el tamboril y la flauta, la gaita y la bandurria mezclan hoy sus sonidos con el bombo y los platillos del columpio, junto a aquellas cuestras por donde ruedan los muchachos y por aquellas calles en donde se compra, se ama y se come y se vocea con las más enérgicas palabras del idioma, pasaba yo tristemente en un carruaje siguiendo un entierro de primera clase.

Ese entierro, aclara, es el de una muchacha de 19 años, Matilde, que cayó fulminada mientras tocaba al piano una sinfonía de Beethoven. El narrador entabló entonces conversación con el novio quien, desolado, le expresó su convicción de que Matilde regresaría de la muerte para contestarle a una pregunta que dejó pendiente. Cuando, tiempo después, se lleva a cabo la exhumación de los restos de la joven («Una curiosidad irresistible, un deseo de investigación extraordinario se apodera de mí cada vez que asisto a la apertura de un sepulcro para estudiar los estragos de la muerte», escribe el narrador), el todavía desconsolado novio encuentra, entre las gentes que preparan la fiesta de San Isidro, a una muchacha idéntica a Matilde. El narrador, intrigado, los persigue —«Yo los seguía a cierta distancia a mi pesar y como obedeciendo a una influencia magnética. Tenía curiosidad por oír aquella conversación misteriosa»—, pero pese a su credulidad inicial debe reconocer que no se trata de Matilde. El texto, de hecho, se cierra con una nota que le confiere una dimensión mucho más carnal a la etérea joven:

El lector creerá que le cuento una novela y es un hecho histórico que se explica fácilmente.

Matilde, la que yo seguía en la pradera, no era la misma a quien enterramos hace tiempo. El novio de la primera se enamoró de la segunda por su nombre y su extraordinario parecido con la muerta.

La Matilde que encontramos en la pradera no pertenecía al otro mundo. La convidé a rosquillas y se comió cerca de una libra.

Para cerrar este capítulo, resta referirse a dos textos caracterizados asimismo por la presencia de ese narrador en el que no es descabellado ver a un *alter ego* de Fernández Bremón. En ambos, además, cobra una relevancia sustancial el mundo del periodismo: mientras en «Recuerdos de un periodista» un periodista veterano evoca el momento ya lejano en que aprendió qué son los «bombistas», «El crimen de ayer» encierra una reflexión acerca de la dificultad de satisfacer la creciente avidez de noticias morbosas mostrada por el público lector.²⁹⁵ En efecto, en este último texto fantasea Fernández Bremón, no sin sarcasmo, con los problemas de un revistero huérfano de sucesos al que le urge escribir su columna. El título, de hecho, no es caprichoso, ya que «El crimen de ayer» era el rótulo con el que los periódicos encabezaban el relato de la noticia escabrosa de la jornada. Así, el texto se disfraza de crónica que sigue las vicisitudes del revistero ansioso por hallar un asunto que le permita rellenar el espacio reservado para la sangre, las pasiones y las vísceras. Por ello se dirige a su amigo Damián; si bien hace dos meses disuadió a este de que se suicidara, ahora pretende convencerle de que lo haga:

En estos tres últimos días no ha tenido la bondad ningún marido de hacer la vivisección de su mujer culpable, no se ha determinado a fallecer ningún hombre eminente, ni siquiera se han atrevido los imitadores a asaltar un simple tranvía, a ejemplo de lo ocurrido en provincias hace poco. El cometa que han visto algunos en el cielo no dirige la proa hacia la tierra, todo funciona con monotonía insoportable. Felices los revisteros que pudieron anunciar el incendio de Roma por Nerón y la derrota del Guadalete. El mundo ha degenerado, amigo mío. Ya no sucede nada. En ti confío únicamente.

Damián no se suicida, pero ofrece al revistero una historia espeluznante, la del asesinato de un anciano que apareció enterrado hasta el cuello cerca de la madrileña Puerta de Toledo. El amigo no duda en trufar su narración de detalles morbosos cuando no directamente truculentos; he aquí la escena en que los nietos juegan con la cabeza de la víctima. «La cabeza del

²⁹⁵ «El crimen de ayer», *Lib*, II, 263 (18 de febrero de 1880) y «Recuerdos de un periodista», *Lib*, IX, 2829 (6 de marzo de 1887).

viejo, inmóvil y sumamente pálida, salía de la tierra, bajo la cual debía hallarse todo el resto del cuerpo. Los dos nietecitos, llenos de placer con el hallazgo del abuelo, le hacían preguntas infantiles y caricias, pero empezaban a alarmarse con el silencio del anciano»; o esa otra donde la hija se arrodilla junto al cadáver para abrazar su cabeza: «Cayó a tierra de rodillas, abrazó convulsamente la cabeza de su padre, y un grito espantoso resonó hasta gran distancia: la infeliz sostenía entre sus brazos la lívida cabeza separada del tronco. Las fuerzas le faltaron y el cráneo, cayendo pesadamente a tierra, rodó por el montecillo». La sucesión de hechos escabrosos se cierra con el hallazgo de la cabeza del yerno, a quien se creía el autor del crimen: «El resultado de las primeras investigaciones», explica Damián, «en lugar de aclarar el asunto, le complica de un modo singular, pues en vez de hallarse el cuerpo que se buscaba, se ha encontrado otra cabeza, la del yerno, a quien se suponía el matador».

Al revistero le sorprende que «ese crimen terrible e interesante» no haya merecido la atención de los periódicos y Damián le explica que solo él puede conocer todos sus detalles porque es el mismísimo asesino. Lejos de asustarse, el periodista acoge la confesión con regocijo e invita al amigo a suicidarse para cerrar el caso:

–¡Oh, amigo mío, gracias, gracias! –exclamé abrazándole–. Tu confesión te honra. Solo te falta concluir como una persona decente, arrojándote por el viaducto, para no ser conducido al cadalso. Si todos los amigos hiciesen lo que tú, no habría necesidad de inventar revistas: las haríais vosotros mismos, y de las más leídas, por ser la literatura patibularia la más conmovedora. ¡Salgamos, vayamos al viaducto, oh, queridísimo amigo!

Sin embargo, para su decepción Damián acaba revelando que se ha inventado todo aunque, convencido de que el suyo es «un crimen con todos los encantos de lo sangriento y aterrador, y la circunstancia atenuante y consoladora de no haber ocurrido», le dicta al periodista el párrafo con el que deberá sellar su artículo: «No habiendo ocurrido en estos tres últimos días ningún hecho terrible de esos que dan tanto interés y amenidad a los periódicos, nos hemos permitido improvi-

sar un crimen nuevo e inventado expresamente para nuestros apreciables suscritores».

«El crimen de ayer» propone, además de un juego entre realidad y ficción impregnado de humor negro, una descripción de las pulsiones que, desde el punto de vista de un revisitero, la prensa debe satisfacer, una fabulación que lleva hasta sus últimas consecuencias la necesidad de hallar un «asunto dramático y conmovedor con que impresionar mañana a los lectores». Tanto da tener que empujar al amigo al suicidio o que este sea un criminal; el periodista, a la postre, no hace otra cosa que poner en práctica la sentencia con la que se abría el cuento: «Felices los que hallan siempre la moral en armonía con su conveniencia, porque nunca tendrán remordimientos». Unos años después, con motivo de los crímenes de Jack el Destripador en Londres y el folletinesco caso del crimen de la calle de Fuencarral en Madrid, se pondría abiertamente de manifiesto la actitud ambivalente de nuestro autor, entre el rechazo y la curiosidad morbosa, entre el escándalo moral y la obligación de ajustarse a la demanda de los lectores, ante los sucesos, las causas célebres y el tratamiento que estas debían tener por parte de la prensa (Martín 2009a).

Si «Un crimen de ayer» difumina los límites entre cuento y artículo, «Recuerdos de un periodista» se presenta como el fragmento de las memorias de un escritor, en concreto un fragmento correspondiente al capítulo titulado «Bombos y bombistas». Si, asimismo, «Un crimen de ayer» muestra a través de sus propios actos y palabras al nuevo revisitero, rendido a un sensacionalismo que no hace sino renovar el gusto popular por los sucesos sangrientos,²⁹⁶ «Recuerdos de un periodista» retra-

296 Escribía en otro lugar Fernández Bremón: «La crónica del crimen tiene hoy para el publicista un interés de que carecía para él en otros tiempos. A decir verdad, siempre los crímenes y sus accidentes y crudezas han interesado al pueblo, que ama lo dramático; por eso los verdaderos romances populares han sido entre nosotros proezas y atrevimientos de bandidos; pero la pluma culta, solo por excepción, había manejado esos asuntos, temiendo lo que hoy empieza a asustar a pocos: dañar y pervertir; bien es cierto que con la hipocresía de fingir, o con la torpeza de creer, que es una forma de moralizar, hacer familiares y rodear de atractivos las brutalidades y torpezas» (Cg, IEA, XXXV, 1, 8 de enero de 1891).

ta al tipo del «bombista», aquel que acudía y acude aún a las redacciones de los periódicos cantando la excelencia de su obra para conseguir la publicación de una reseña. El narrador evoca cómo, «a los pocos días de encargarme de la gacetilla de un periódico ya muerto», recibió al padre de «una linda poetisa» que no solo le entregó un librito escrito por esta, sino también la noticia de su aparición, redactada por él mismo. Los «estrepitosos elogios» dedicados a la obra y a su autora le sorprendieron, sobre todo porque «Todavía no se abusaba de los adjetivos encomiásticos, ni a una señal del director de orquesta se reclamaba la inmortalidad para una obra mediana». Tras publicar el texto, el director le tacha de inocente y le pide el nombre del padre «para apuntarle en la lista que estoy formando de los primeros bombistas de España», una lista amplísima en que «todas las clases sociales estaban [...] representadas». «El bombista es al periódico», en palabras del director, «lo que el gusano para el cuerpo muerto; le roe fatalmente y vive de su carne. Podemos sacar el mosquitero y espantar a las moscas que tratan de picarnos, pero las moscas vuelven con más ímpetu, cada vez que se cansa el brazo y deja de espantarlas». No obstante, reconoce también que la prensa debe plegarse a los deseos del «bombista», pues es este, al cabo, quien nutre las columnas de los periódicos: «Somos escultores encargados de fabricar estatuas de barro y mecánicos que movemos con alambres ocultos figurillas de cartón. Merced a los cristales de aumento que tiene la linterna periodística, las figurillas que pasamos por el foco de la luz adquieren tamaño gigantesco».

Ya desde el presente («Han pasado muchos años»), el narrador compara a los «bombistas» de antaño con los contemporáneos, una confrontación de la que, como era de esperar, salen ganando aquellos frente a estos. La mayoría de los antiguos «bombistas» murieron sin dejar rastro («son personajes históricos los menos»), si bien señala a su favor que «se contentaban con adjetivos modestos», mientras que «los de hoy han registrado el Diccionario para condecorar sus nombres con los calificativos más sonoros». El afán de «falsificar

la gloria» es, como demuestra el implacable paso del tiempo, vano, pero aun así los periódicos «multiplican su tirada y el eco de sus bombos, que antes resonaba a corta distancia, retumba y se oye a través de los montes y de los mares». Nada, en fin, puede hacerse contra las figuras de barro alentadas por la propia sociedad, necesitada de continuas novedades: «Siga sonando el parche. Pueblo, detente y mira: los titiriteros de la vanidad van a aparecer en el tablado, cubiertos de galas y cascabeles. Mírales embobado, paga tu entrada, aplaude y vocifera. Esa es tu consigna».

Estampas de la vida cotidiana: cuentos morales

El año 1896 escribía Clarín en el prólogo a sus *Cuentos morales*:

No digo *Cuentos morales* en el sentido de querer, con ellos, procurar que el lector se edifique, como se dice; mejore sus costumbres, si no las tiene inmejorables; y declaro que no aspiro a esos laureles que ciertas gentes, que confunden la ética con la estética, tienen reservados para las buenas intenciones.

[...] Aun reduciendo el significado de *moral* a la virtud que una cosa pueda tener para moralizar a los que cabe que sean seres *morales* (los *individuos* racionales), diré que mis cuentos no son *morales* en tal concepto. Los llamo así, porque en ellos predomina la atención del autor a los fenómenos de la conducta libre, a la psicología de las acciones intencionadas. No es lo principal, en la mayor parte de estas invenciones mías, la descripción del mundo exterior, ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad (Alas 2003b: 515).

A despecho de que Fernández Bremón también procurara deslindar, al menos en el plano teórico, la ética de la estética –sus comentarios al discurso de Alarcón dan buena fe de ello–, lo cierto es que en muchos de sus cuentos descuella un mensaje moralizante francamente ajeno a la voluntad de aprehender al *hombre interior* formulada por Clarín. De hecho, en la aclaración de Leopoldo Alas sobre *lo que no son* sus *Cuentos morales* hallamos una descripción bastante ajustada de *lo que sí son* los relatos de Fernández Bremón adscribibles a esta

categoría. ¿Cómo entender sino «La cruz de caña», narración de una conversión ejemplar, «La Buena Dicha» o «La última labor de San Isidro», textos que coquetean con la hagiografía y el género edificante? ¿Y «El cirio pascual», relato del escarmiento pretendidamente ejemplar que recibe una adúltera? ¿O, incluso, «El crimen de ayer» y «Recuerdos de un periodista», donde se censuran ciertos procedimientos del periodismo moderno de dudosa rectitud ética? Otro tanto puede afirmarse de sus fábulas en prosa, de las que me ocuparé más adelante. No es difícil entrever en todos estos relatos el propósito –matizado a veces, eso sí, por un resignado escepticismo– de «procurar que el lector se edifique» y «mejore sus costumbres», así como de «moralizar a los que cabe que sean seres *morales*».

La moraleja sentenciosa y el mensaje edificante más o menos explícito alternan en la narrativa de Fernández Bremón para retratar y satirizar comportamientos individuales condicionados a veces por un marco social concreto, una circunstancia, esta última, coincidente con la tradición costumbrista. Como señalara Baquero Goyanes (1949: 626), «la intención doctrinal específica del cuento primitivo subsiste generalmente en el decimonónico, si bien muy evolucionada y transformada. El parentesco del cuento y del artículo de costumbres –disfrazado este último tantas veces de cuento humorístico o satírico– favoreció indudablemente la continuidad de ese elemento didáctico». No es extraño que Fernández Bremón, para quien el cuento era inseparable de sus orígenes populares, se sirviera del género con un fin didáctico, ni tampoco que el cultivo de los temas relativos a la vida del espíritu o el *hombre interior* suelen saldarse con un resultado más cercano a la tipificación propia del costumbrismo que al relato psicológico. Sin duda, su concepción del género y sus intereses artísticos e ideológicos le condujeron a interesarse por el cuento moralizante, donde, de acuerdo nuevamente con Baquero Goyanes (1949: 626), «interesa el resultado final, la consecuencia de esas acciones espirituales, la moraleja», en detrimento del psicológico, en el que «solo interesa el puro mecanismo espi-

ritual, la evolución y descripción de una serie de fenómenos relativos a la vida interior de los seres con entera independencia del resultado final». ²⁹⁷

«El árbol de la ciencia» constituye el paradigma de cuento moralizante en la narrativa de Fernández Bremón. El texto apareció por entregas el verano de 1867 en *El Museo Católico*, ²⁹⁸ una publicación periódica de corta vida (8 de julio-31 de octubre) dirigida por Leopoldo Bremón que, como ya he mencionado, tenía por objetivo difundir y apuntalar la fe católica. Aunque en el prospecto se define como una publicación estrictamente religiosa —«No somos ni queremos ser hombres de partido: no enarbolamos bandera política alguna: nuestra enseña es la cruz, nuestra divisa la del lábaro»—, ²⁹⁹ es obvio que, a las puertas de la Revolución de 1868, su director y los redactores pretendían algo más que hacer gala de un ingenuo proselitismo. Como reza el prospecto:

No es solo nuestro objeto enseñar al que ignora, animar al que duda y detener al que se aleja, como dijimos al principio. Fuerza es ya declararlo: siendo España el baluarte más seguro del catolicismo, los enemigos de la fe han dispuesto sus máquinas y rodeado sus murallas con todos los aparatos de la guerra, con todo el grueso de su ejército; libros inmundos se han deslizado bajo nuestras puertas, y la inexperta juventud ha aspirado su pestilencia, sobre todo en las grandes poblaciones. La fe de algunos vacila, aunque la inmensa mayoría permanece fiel a sus creencias. Es preciso extirpar la mala yerba por medio de la persuasión y trabajando

297 Una vez más, por tanto, se muestra más próximo nuestro autor a la herencia romántica conservadora que al realismo y el naturalismo. Aunque son innegables las similitudes entre los cuentos morales y psicológicos y en ocasiones hay una clara convergencia entre ambos, Baquero Goyanes cifra en la evolución cronológica «la mejor distinción: en las épocas románticas y de transición predomina el cuento moral. Según el siglo va avanzando, y especialmente en sus últimos años, el cuento psicológico ocupa el puesto del moral, o bien alterna con él» (Baquero Goyanes 1949: 627).

298 «El árbol de la ciencia. Boceto», *MC*, 1 (8 de julio de 1867), pp. 12 y 14; 2 (16 de julio de 1867), pp. 29-30; 3 (23 de julio de 1867), pp. 45-46; y 4 (31 de julio de 1867), pp. 59-61.

299 La cita pertenece al editorial aparecido en el prospecto del *MC* el 1 de julio de 1867. *El Lábaro* es, por cierto, además de la insignia de los emperadores romanos que Constantino convirtió en símbolo católico, el nombre del órgano de los ultramontanos de Vetusta en *La Regenta* de Clarín.

sin descanso cada cual en su puesto, de diversa manera, pero con un mismo fin, y el que nos proponemos es la única disculpa de empresa tan atrevida.

El Museo Católico se publicaba los días 8, 16 y 23 de cada mes, y entre sus secciones más importantes, nutridas por la colaboración de autores como José María Bremón, Leopoldo A. de Cueto, Carlos Frontaura, Abelardo López de Ayala, María Mendoza de Vives, María Pilar Sinués, Manuel Tamayo y Baus, José Selgas o Federico Luis de Henales, se contaban la doctrinal, la correspondencia de Roma, la histórica, monumental y artística, la biográfica, la de leyendas, la bibliográfica, la de variedades y una miscelánea. «El árbol de la ciencia» apareció en la «Sección recreativa» con el subtítulo de «Boceto», una etiqueta que parece obedecer a la naturaleza *novelesca* del texto –tanto el tema como la acción se ajustan a lo que Fernández Bremón entendía como «novela de escasas dimensiones»– y a su carácter realista –recordemos los «Bocetos» históricos de 1885–. Sin embargo, la tipificación de los personajes y su descarada voluntad edificante, materializada en numerosas y prolijas digresiones, hacen de este texto un cuento moral muy distinto del relato psicológico que tanto se cultivaría en la literatura finisecular.

«El árbol de la ciencia» gira en torno un triángulo amoroso nunca materializado, el que forman la joven y virtuosa María del Amparo,³⁰⁰ Federico, maestro de armas, y don Carlos Losada, un decrépito y malévolo «filósofo madrileño» en el que recae el peso de la acción. No en vano, Losada es el artífice de una enrevesada cadena de tejemanejes que tiene por objeto impedir la relación amorosa de los jóvenes. En puridad, ni María del Amparo ni Federico tienen entidad alguna como personajes. De ella se ofrece una descripción física lo suficientemente estereotipada como para que el lector capte su belleza en unas pocas pinceladas –«manos blancas y suaves, cabello rubio y ondulante, cintura delgada, ojos negros y cutis sonrosado»–, mientras que de su carácter dócil y virtuoso dan fe las reflexiones de la madre, doña Teresa, quien educó a la niña guiada por

300 A lo largo del texto la joven recibe diversos nombres: María del Amparo, Amparo y María.

una impecable rectitud moral. En cuanto a Federico, solo al final lo define el narrador como «uno de esos hombres vulgares, ni escépticos ni creyentes, de ideas morales poco sólidas, pero sin maldad». El protagonismo recae en el escéptico Losada, un hombre prematuramente envejecido a causa de una vida entregada a los excesos y a la «triste religión» del materialismo. Los pensamientos y la conducta del personaje aparecen connotados negativamente –sus ideas son «diabólicas» y los efluvios de su mirada «satánicos»–, de modo que el tema del viejo enamorado adquiere aquí un tinte más siniestro que el que cobraría posteriormente en *Pasión de viejo* o «El legado de cartas».

Las malas artes de Losada surten efecto, pues consigue abortar la incipiente relación de los jóvenes, pero la situación se le escapa de las manos cuando la muchacha ingresa en la iglesia de las Góngoras. Lo que él concibe como una muerte en vida –«solo vio a María perdida para siempre tras las sombrías rejas del convento»; «le pareció aquel lugar un cementerio donde acababa de sepultar sus últimas esperanzas»– es, sin embargo, motivo de júbilo para ella: «Vivir lejos del mundo cuando se ha profundizado todas sus miserias, es un consuelo. Alejarse de él antes de conocerle a fondo, es dicha más completa, porque el alma puede mecerse todavía en inocentes ilusiones». Al cabo, a ojos del narrador la joven no ha hecho sino sustituir «el amor humano y percedero por el amor inmortal e inextinguible». Finalmente Losada morirá en un duelo con Federico no sin sufrimiento –«Sintió que iba a morir y tuvo miedo: un miedo incomprensible, una angustia infinita. La nada o el castigo. ¡Qué ideas tan horribles en el cerebro de un moribundo!»–, a la misma hora en que María del Amparo reza por el alma de los muertos.

Casi huelga subrayar el tipo de mensaje que pretende divulgar aquí el autor. El argumento del relato es muy elocuente al respecto, como también lo son la tendenciosa descripción de Losada o la suerte de sacrificio que lleva a cabo María del Amparo.³⁰¹ Además las copiosas digresiones subrayan los pen-

³⁰¹ Como la condesa de Rocanevada en «Doña María de las Nieves», María del Amparo se encierra en un convento; y como fray Sebastián de Vi-

samientos y acciones de los personajes sin dejar apenas libertad al lector para interpretarlas. Es el caso de las divagaciones que acompañan la presentación de Losada:

El habitante de las ciudades se olvida de Dios a fuerza de tropezar tanto con los hombres. [...]

El campesino o el navegante, al contemplar llanuras dilatadas, bosques frondosos, montañas inmensas, mares encrespados, exclaman con entera convicción saludando a la naturaleza: «Dios lo ha creado».

El ciudadano menos escéptico, cuando se asoma al balcón y observa por todo el horizonte una hilera de casas más o menos altas, construidas de piedra o de ladrillo, dice encogiéndose de hombros: «Esto lo hace cualquiera».

Nadie es ateo ante la inmensidad de la creación.

O la larga digresión acerca del materialismo y los frutos que da el árbol de la ciencia, la «negación y la fe. Amargo y desabrido el primero; el segundo dulce y refrigerante». Mientras Losada ha probado «la negación» y siente por ello «el veneno arder en su corazón y socavar su inteligencia», María del Amparo «había curado con el otro la enfermedad de su espíritu»:

La negación, tristeza inconsolable.

La fe, alegría sin límites.

Tales son los frutos del árbol de la ciencia.

Ahora, elegid.

Aunque muy distintos en lo concerniente a tema y estructura, más atentos asimismo a las circunstancias políticas y sociales y no tanto a las individuales, «Los aeronautas» y «La despedida del quinto» (como también «Gestas o el idioma de los monos», del que me ocuparé en el próximo capítulo) participan de un idéntico espíritu militante contra la Revolución de 1868 y el Sexenio Democrático (en el caso de «El árbol de la ciencia» hitos aún por venir, solo intuitivos). Si en el cuento de 1867 las críticas del autor apuntan hacia la disolución moral presumiblemente consustancial al materialismo, «Los ae-

lloslada, fray Simón de Rojas, san Isidro o sor Clara («La Buena Dicha», «El sacrificio de Venus», «La última labor de san Isidro» y «Las dos cocinas»), la joven muestra una bondad y una capacidad de sacrificio que rayan en la santidad.

reonautas», un cuentecillo, casi una viñeta, publicado en septiembre de 1873 en *La Gaceta Popular*,³⁰² se sirve de la excusa del viaje en globo para denunciar el lastimoso estado de una España que, por mor de las huelgas, la revuelta cantonal y, en definitiva, los *desmanes* de la Primera República, se encuentra en llamas, sumida en un imparable proceso de destrucción. En los artículos que por esas mismas fechas publica en *La Gaceta Popular* Fernández Bremón denuncia la inminente «división de España en menudos trozos» y «una confusión tan grande en las ideas» que condenan al país a la «descuartización», una grave crisis en la que se está destruyendo el legado de los mayores y en la que «hay algo de la debilidad asiática de Babilonia en la víspera de su ruina; algo de las luchas militares del bajo imperio, cuando el imperio no tenía fuerza; algo de la agitación francesa del 93 y del terror; pero no se ve nada grande, nada que sobresalga: no hay hombre, no hay un rasgo que ilumine este conjunto de tinieblas».³⁰³

«La despedida del quinto», publicado en *El Bazar* el 22 febrero de 1874,³⁰⁴ versa sobre un asunto ciertamente vigente en la literatura española del siglo XIX, el del reclutamiento forzoso (Baquero Goyanes 1949: 283-287). Una acción esquelética –la dramática incorporación a filas del joven Toribio– sirve para sustentar una rotunda justificación del sistema de quintas que, sobre todo a partir de 1868, tanto revuelo ocasionó entre la opinión pública. Cuando Fernández Bremón publicó su cuento, quedaba lejos ya la abolición aprobada por los republicanos el 17 de marzo de 1873, una supresión que en realidad no fue tal porque contemplaba la posibilidad de suplir las carencias del Ejército con soldados de la reserva en el caso de que faltaran voluntarios; en verano de ese mismo año se reclamó, de hecho, el reclutamiento de 80.000 hombres, demanda que suscitó vivas críticas (Feijoo Gómez 1996: 163). Fernández Bremón pone en

302 «Los aereonautas», *GP*, I, 193 (15 de septiembre de 1873).

303 Véase «Los cantones», *GP*, I, 138 (22 de julio de 1878), «El estado del país», *GP*, I, 156 (9 de agosto de 1873) y «El mapa de España», *GP*, I, 162 (15 de agosto de 1873).

304 «La despedida del quinto», *El Bazar*, I, 1 (22 de febrero de 1874), p. 7.

boca del sargento que recluta a Toribio una contundente sentencia —«Toribio ya no es un quinto. Ya no hay quintos: es un soldado en toda la regla»— y cierra el cuento con una encendida y lacrimógena defensa del sistema de quintas:

¡Las quintas, triste pero necesario sacrificio en los pueblos europeos! El sentimiento las condena, la reflexión las restablece. Cada familia entrega un hijo, el Ejército es un depósito sagrado de hijos de familia.

Agitadores de toda especie, los que lanzáis al pueblo contra el pueblo, a cada trabucazo vuestro viste de luto una madre, que contaba con ansiedad los días que la separaban de su hijo.

Caigan sobre vosotros las maldiciones de las madres.

El juicio moral se funde con la dimensión económica en «El montón de oro»,³⁰⁵ la historia de dos cuasi mendigos —no en vano *veranean* bajo el Puente de Toledo— que deciden ser capitalistas y para ello emplean el que parece el único medio a su alcance: «el despojo, manera rápida de poseer, que se ejecuta por la fuerza o la astucia, legal o ilegalmente, y que divide a los que practican este arte en potentados y ladrones». Perico y Ramón comienzan comiendo de gorra y recogiendo chatarra, se dedican luego al matute y a la estafa, prosiguen con la usura y, ya millonarios, deciden, cada uno por su parte, eliminar al contrario. Es finalmente Ramón quien *suprime* al otro, haciéndose así «treinta veces millonario». Lo significativo es que su discurso sobre el capital ha cambiado radicalmente: si cuando era pobre afirmaba que el capital consiste en una «mezcla de bueno y malo, de justo e injusto, de cálculo y fantasía, de labor propia y de casualidad afortunada [...], algo espiritual y divino», ahora defiende que se trata de la suma de «Trabajo acumulado, privaciones, economías, el fruto del talento, la base de todo el organismo social», así como «la forma más grandiosa e importante de la propiedad». El cuento se cierra con una reflexión del narrador, cauteloso a la hora de enjuiciar el capital aunque mucho más rotundo en lo que a la actuación de Ramón respecta; se acoge, al fin, a la sentencia pronunciada por Jesús de Nazaret en el Antiguo Testamento para ilustrar la dificultad de que un rico pueda ganarse el cielo:

305 «El montón de oro», *Lib*, XI, 3653 (17 de junio de 1889).

Como se ve el capital, que respetamos mucho, puede ser, y es algunas veces, aglomeración de malas obras, pues como no basta amontonar maldades para lograr reunirlo, hay que admitir la colaboración de la suerte en esa creación. Yo creo que Ramón, después de su muerte, tomará la forma de camello; y cuando pregunte a san Pedro cuál es la puerta del cielo, el santo le dirá mostrándole el ojo de una aguja:

—Ésa es: entra si puedes y te salvarás.³⁰⁶

Un buen complemento de «El montón de oro» es el cuento alegórico «La Riqueza». El relato apareció en el número que *El Liberal* consagró en 1893 al 1 de mayo, entremezclado con artículos sobre el socialismo y el movimiento obrero debidos a políticos y escritores como Echegaray, Pi y Margall, Sagasta, Silvela, Pardo Bazán, Jacinto Octavio Picón, Castelar o Cánovas del Castillo (el artículo de este último llevaba el significativo título de «Ineficacia de la fuerza para los propósitos de la clase obrera»).³⁰⁷ Fernández Bremón escribió para la ocasión un cuento dramatizado que escenifica el debate entre la Riqueza, el Trabajo, la Ciencia, la Industria y la Miseria, una querrela de la que sale perdedor el arrogante y autosuficiente Trabajo. Al fin, todos acaban reprochándole su pretensión de capitalizar el esfuerzo humano y le obligan a reconocer que su labor no es más que el resultado de un proyecto común. La Riqueza, por cierto, se presenta a sí misma como una suerte de mártir que se sacrifica a favor del bien común: «todo lo que adquiero lo devuelvo a la circulación acto continuo [...]; no soy sino el ancho cauce por donde se distribuye a todas partes el riego de la vida». Cosa distinta son, matiza, los ricos, entre quienes hay algunos muy poco escrupulosos.

«Los amos del jardín» encierra, a su vez, una representación sobre los mecanismos que intervienen en el ejercicio del poder.³⁰⁸ Andrés, un muchacho de 11 años, se cree el «amo verdadero del jardín» de la finca de recreo de la que cuida su padre,

306 «En verdad os digo: ¡qué difícilmente entra un rico en el reino de los cielos. De nuevo os digo: es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que entre un rico en el reino de los cielos», exclama Jesús de Nazaret en Mateo 19, 23-24. La sentencia reaparece en Marcos 10: 23-25 y Lucas 18: 24-25.

307 «La Riqueza», *Lib*, XV, 5060 (1 de mayo de 1893).

308 «Los amos del jardín», *Lib*, X, 3451 (15 de noviembre de 1888).

un auténtico «paraíso prohibido» para los niños en el que tan solo permite entrar a Blasilla. No obstante, para su desconsuelo una noche aparecen en la finca los hijos del verdadero amo; y aunque ellos sí permiten acceder a todos al lugar, únicamente Blasilla, deseosa de ver sus novísimos juguetes, lo hace. Cuando, un mes después, «los forasteros» se van, todo vuelve al antiguo orden, hasta el punto de que Andrés, quien había gozado de la solidaridad de sus compañeros, recupera el papel de amo intransigente. Su fea actitud es recibida con parsimonia: «Andrés era inflexible y al hacer el papel de amo resultaba más duro que los amos verdaderos. Y los chicos se resignaban con su dureza: al fin y al cabo era el amo que habían elegido».

Más ironía destila «El protector (recuerdos de un provinciano)», donde se esboza el retrato de dos tipos frecuentes en la narrativa del siglo XIX: el provinciano ignorante que se instala en la capital alentado por sus compueblanos y el sablista que aprovecha la candidez del paleta para esquilmar sus escasos ahorros sin que aquel, por su parte, se sienta estafado.³⁰⁹ A diferencia del Juan Pérez de «La buenaventura», el pobre Enrique Guevara apenas puede disfrutar de las oportunidades que ofrece Madrid a los recién llegados y, arruinado por Leopoldo Céspedes, su «protector», se ve obligado a mendigar para, finalmente, ser devuelto a su pueblo por la justicia. «¿Y no ha sabido de Céspedes?», le preguntan a Guevara. «Ya lo creo», responde el provinciano, «es el diputado del distrito; es el famoso Céspedes, el que ha sido ministro varias veces. Cuatro años después de lo que acabo de contar, me escribió poniendo a mi disposición los bienes que había heredado de su tío el banquero. Dos años más tarde le elegimos diputado. No sé cómo se las compone que nunca me da nada y, sin embargo, continúa protegiéndome». La lección del cuento es palmaria: Guevara nunca debió abandonar a su novia, Clotilde –convertida ahora en una «señora gruesa» con la que ha tenido seis hijos–, ni su pueblo; la sociedad moderna está hecha para depredadores como Céspedes, no para ingenuos como él.

³⁰⁹ «El protector (recuerdos de un provinciano)», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1883*, X (1882), pp. 113-116.

«Virtud y champagne», «Piñata» y «El anónimo», publicados por *El Liberal* en la década de los ochenta,³¹⁰ tratan temas como la infidelidad y la relajación de las costumbres desde un distanciamiento irónico que contrasta con la mirada severa y totalmente despojada de sentido del humor de «El árbol de la ciencia». En «Virtud y champagne» recrea Fernández Bremón al arquetipo de la mujer *coqueta* y frívola que tan pronto se ve ahogada por las deudas como derrocha a manos llenas el dinero que le proporciona un número premiado de lotería. Cuando la joven Teresa pide permiso a su tía para cenar con Aurora (la coqueta), don Justo, amigo de la familia, advierte a la señora de la dudosa moral de esta. Ante la indiferencia de la tía, reacia a renunciar a la ayuda económica que le proporciona Aurora, don Justo visita a Aurora para rogarle que no corrompa a Teresa: «Aún es tiempo para esta pobre niña. Usted la quiere como a una amiga y tiene usted mucho mundo, y buen entendimiento, para no ver en mis palabras una crítica contra la conducta de usted. ¿No es verdad que si hace algún tiempo se hubieran interesado por usted, como yo por Teresa, viviría usted en otra situación?». Ella le da la razón, echa a la niña de su casa y pide a don Justo que le haga compañía: «Brindemos por la virtud, para hacerla más simpática mezclada con champagne». Un año después, en las inmediaciones del convento de las Calatravas, coinciden un caballero y una pordiosera: ella es la tía de Teresa, él don Justo. Aunque la mujer culpa al viejo amigo de su ruina y le exige ayuda —«Usted convirtió a la niña y nos ha arruinado. Está usted en el deber de venir en nuestra ayuda»—, él se declara insolvente:

—¡Ay! —dijo don Justo—, es imposible: aquella misma noche me pervertí y Aurora me ha arruinado. Señora, hemos pagado al mismo precio el vicio y la virtud. Usted sale a pedir limosna para dar de comer a su excelente sobrina; yo para comprar a Aurora algunas joyas falsas. El vicio se ha quedado con lo que destinaba a la virtud. Ha sucedido lo previsto en la fábula de Serra:

*Dios premia al bueno; pero viene el malo,
le quita el premio y le sacude un palo.*

310 «Virtud y champagne», *Lib*, VIII, 2415 (13 de enero de 1886), «Piñata», *Lib*, VI, 1694 (3 de marzo de 1884) y «El anónimo», *Lib*, IX, 2799 (4 de febrero de 1887).

La moraleja con la que se cierra el cuento procede, efectivamente, de una fábula de Narciso Serra, recogida por López Cruces (1992: 60) en su antología de poesía jocosa y festiva, que reza así:

A un santo le tocó la lotería
y a Dios le daba gracias noche y día.

Por un ladrón que halló la puerta franca,
le robó con auxilio de una tranca.

Dios premia al bueno, pero viene el malo,
le quita el premio, y le sacude un palo.

Fernández Bremón volvería a citar los versos de su admirado Serra en una Crónica general de 1896 para ilustrar una extraña noticia, el premio concedido por la Academia Francesa a una anciana de vida ejemplar que acabó recibiendo por error una mujer soltera con seis hijos.³¹¹ Los versos certifican cómo el *vicio*, mucho más presente en la sociedad y por tanto más poderoso que la virtud, acostumbra a triunfar sobre esta.

«Piñata» está emparentado con dos de los cuentos analizados en el anterior capítulo, «El crimen de ayer» y «En San Isidro», por la decisiva intervención de un narrador curioso configurado como un trasunto del propio Fernández Bremón. Las referencias a los viejos usos, aunque escasas, lo vinculan, asimismo, con la tradición costumbrista.³¹² La acción transcurre durante el baile de Piñata, «aquella noche de locura que la laxitud de las costumbres ha colocado como estrambote del Carnaval en la época del ayuno». En este contexto, Pilar sucumbe a la tentación del festejo y acude al Real disfrazada y en compañía de su doncella. Allí tropieza con Julio, su primer novio, quien ha escapado de las garras de su celosa mujer para disfrutar también del baile.³¹³ Sin embargo, la alegría de Pilar se ensombrece

311 Cg, IEA, XL, 43 (22 de noviembre de 1896).

312 Valga como ejemplo la que sigue: «Además, las serenatas, en Madrid, murieron hace tiempo asesinadas por las murgas».

313 No desaprovecha nuestro autor la oportunidad de lanzar un nuevo dardo contra el naturalismo. La esposa de Julio se opone a que este, que es médico, practique la obstetricia, pero no ve con malos ojos que quiera escribir una novela. Para ir a la fiesta, él pone como excusa su asistencia esa misma

cuando oye a su marido hablando con un amigo de la posible infidelidad de la misma Pilar («Solo sé que no estaba en su casa a las dos de la mañana, que hoy es el baile de Piñata y que si la encuentro aquí, la mato»). La aparición del narrador resulta providencial: enterada casualmente de que es escritor («no sé quién me hablaba de artículos y la mujer se pudo enterar de mi profesión»), le ruega que encuentre «un argumento que la salvase del apuro». Y este, pese a sus reticencias iniciales, acaba escribiendo un anónimo que, en efecto, sacará del atolladero a Pilar. El narrador concluye: «Todo ha debido quedar arreglado, según colijo, a las altas horas en que esto sucede. Todo en absoluto, no. Me parece que Pilar se ha quedado sin doncella». Es la criada cómplice quien, a la postre, sufre las consecuencias de las acciones de la señora.

A lo largo del cuento menudean las valoraciones morales del narrador. Así, tras mencionar las irresistibles ganas de salir que acometen a Pilar, sentencia: «Cuando el demonio tienta al hombre, hay una vaga probabilidad de que este no sucumba; pero cuando tienta a la mujer, es inevitable su caída». Tampoco escatima juicios a la hora de comentar la decisión de Pilar —quien antaño decidió abandonar a Julio hastiada de su obsesión médica y fisiológica— de acercarse al antiguo novio:

Es un fenómeno constante: el hombre que en un salón de máscaras tiene la desgracia de no ser embromado por alguna, en vano se pasará toda la noche prodigando miradas lánguidas y sentimentales, pero que una sola le tome el abrazo y empezarán a acudir máscaras. ¿Es que la mujer no tiene idea del valor del hombre? Yo me inclino a creer que el hombre no tiene realmente ningún valor; y la mujer necesita fiarse del gusto de las demás para encontrar méritos al hombre. Ved sino el ideal de las muchachas: un novio alto y delgado. Cualquier capero reúne las condiciones de ese ideal.

El recurso de la carta anónima, fundamental en «Piñata» para salvar el honor e incluso la vida de Pilar, empleado repetidamente en «El árbol de la ciencia» por don Carlos Lozada con la intención de enturbiar las relaciones de María del

noche a un alumbramiento: «aquello podía proporcionarle una buena descripción. ¿Quién escribe ya una novela sin parto?».

Amparo y Federico, es también esencial en «El anónimo». Aquí las misivas recibidas no solo carecen de firma, sino también de un destinatario seguro, que podría ser tanto don Patricio Rodríguez como su vecino y amigo íntimo don Fabricio Rodríguez. Ambos comparten comidas y tertulias en compañía de sus respectivas esposas, una feliz convivencia que se quiebra cuando a su domicilio de la madrileña calle de la Almudena llega un sobre en el que únicamente se lee parte del nombre del destinatario («río Rodríguez»). Si al principio tanto uno como otro se disputan la propiedad de la carta, la situación da un giro cuando descubren que el anónimo desvela la infidelidad de la esposa de uno de ellos: «... Soy un gran apasionado de tu esposa, y sin embargo, la respeto. No todos hacen lo mismo. Tu mujer te engaña. Vive alerta. Un amigo». La ruptura no se hace esperar, pero tampoco la reconciliación: «Al día siguiente recibió cada uno de los esposos una carta concebida en estos términos: Siento el disgusto que recibiste ayer sin culpa mía. La carta iba dirigida a tu vecino. Un amigo». Aunque en este caso se guarda Fernández Bremón de añadir una moraleja expresa a lo narrado, la conclusión da a entender claramente qué lección debe extraer el lector del cuento: «Las familias se han vuelto a tratar y cada señora tiene el encargo de su esposo de procurar que vuelva al buen camino su vecina». Así, cada vecino se muestra convencido de la fidelidad de su mujer e, hipócritamente, tacha de adúltera a la del otro con la connivencia, claro está, de las interesadas esposas. Al fin y al cabo ambos actúan, en consonancia con el refrán, como los que ven la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio.³¹⁴

³¹⁴ Entre los relatos de tema amoroso y sentimental se cuenta también «Registro de conquistas» (*Lib*, IX, 2900, 8 de mayo de 1887), cuyo narrador encuentra en la calle de Alcalá un pliego de papel que «parece ser la última parte de un libro de memorias, en que un seductor apunta sus conquistas». El pliego contiene una descripción de cada una de las mujeres, un apresurado esquema del procedimiento mediante el cual las sedujo y un apunte de los motivos de la ruptura. No hay valoración moral por parte del narrador, sino una apostilla ponderativa: «Hasta aquí llega el papel. ¡Lástima que no sepamos la historia de las 256 mujeres anteriores, ni hasta dónde llegará la numeración de la obra, que su autor parece dispuesto a prolongar todo lo posible!».

«Pendiente de una cuerda» supone otra vuelta de tuerca al tema clásico de lo viejo y lo nuevo, tan presente en las piezas costumbristas «Café antiguo de Levante» y «Diálogo madrileño». La cuerda a la que alude el título es la soga con la que Ricardo Blásez, un joven poeta cuya máxima aspiración se cifra en «ser moderno», intenta suicidarse en el Retiro. Blásez, autor de *Nitroglicerina*, «colección de poesías amargas, en que se renegaba de las mujeres y los hombres», tiene la convicción de que deberían quemarse «las vejeces de Homero y de Virgilio» y de que las personas deberían matarse a los 40 años para dar paso a «la verdadera edad moderna». Si decide suicidarse antes de que le llegue la hora es «por no tener de qué vivir en aquel intervalo probable», pero su propósito se ve frustrado cuando un vejete se apodera de su soga e intenta colgarse con ella. Se queja el anciano de un mundo, «completamente transformado e insoportable», en el que «Ya no se puede vivir». Sus quejas son en cierto modo tan absurdas como las del propio Blásez, pues se lamenta de la desaparición de los corbatines de muelles y del «chocolate legítimo que sorbía por las mañanas siendo muchacho», así como de la existencia del timbre del teléfono, la lectura de «obras de medicina dialogadas» (esto es, las novelas naturalistas), los créditos o la rapidez con la que llegan las noticias. Al final ni uno ni otro se suicidan; es más, las nuevas sensaciones que experimenta el joven en el Retiro y su enamoramiento de Elisa cambian su perspectiva del mundo que le rodea:

Media hora después habían tomado juntos el chocolate, y Ricardo no podía comprender cómo había podido pensar en el suicidio en una mañana tan risueña, entre arboledas tan verdes y cuando los pájaros piaban con tanto regocijo.

Los ojos de Elisa cada vez eran más simpáticos. Ricardo sintió por primera vez que era joven; hasta entonces solo había sido moderno, es decir, innovador, en un sentido literario y filosófico.

Irónicamente, será la misma soga con la que Blásez pretendía suicidarse la que le salve de morir ahogado en el estanque. La evolución moral del aspirante a poeta, una representación caricaturesca de la juventud *moderna* (el adjetivo vale

aquí por *modernista*), concluye con una suerte de reprimenda que reafirma su «ansia de vivir».

Frente al contexto realista y perfectamente reconocible plasmado en estos relatos, «El cordón de seda (cuento chino)» y «Rey, verdugo y antropófago» se desarrollan en escenarios exóticos y en una atmósfera cultural a priori bien distinta de la sociedad española del último tercio del siglo XIX. Sin embargo, en ambos casos el retrato de los usos culturales ajenos sirven para poner de relieve una serie de actitudes y comportamientos —la hipocresía, el egoísmo, la cobardía o la astucia— connaturales al ser humano. «El cordón de seda» se publicó por vez primera en el *Almanaque de la Ilustración de Madrid para 1872*, acompañado de unas ilustraciones basadas en las sombras chinescas, y luego pasó a formar parte del volumen de 1879.³¹⁵ De los cuentos reunidos por Fernández Bremón en su libro, este es el que mejor se ajusta al molde de cuento tradicional. Estructurado en cuatro breves capítulos y un epílogo, relata los esfuerzos del noble Chao-Sé por salvar el honor de su familia, vulnerado por su discoloso hijo. El consejo resuelve que Chao-Sé ha de inmolarse y ceder sus bienes, pero el noble intenta convencer a su mujer, Tián, de que le sustituya en el sacrificio. Tián, por su parte, seduce al cocinero para que sea él quien se cuelgue con el cordón de seda; ella, le dice arteramente, también se matará, de modo que «Mi cuerpo resucitado irá dentro de un rato a reunirse con el tuyo» (p. 179). Mientras se pregunta qué hacer, el cocinero Kin descubre robando en la casa a Te-Kú, quien le asegura que asumirá su responsabilidad. Al día siguiente, los miembros del consejo se indignan al ver vivo a Chao-Sé, pero este les da cuenta de lo sucedido. No obstante, a quien encuentran colgando del cordón de seda no es a Te-Kú, sino a un mono. «Sin duda», aventura Kin, «el mono se ha llevado la forma de vuestro hijo, dejando la suya en la ventana. Aquí hay algo de magia y el divino Fo se venga» (p. 181). Lejos de creer la hipótesis del cocinero, los maliciosos sabios dicen reconocer en el pobre mono al hijo

315 «El cordón de seda (cuento chino)», *Almanaque de la Ilustración de Madrid para 1872* (1871), pp. 42-44. Las referencias proceden de «*Un crimen científico*» y otros cuentos.

de Chao-Sé —«Es Te-Kú el que cuelga de la cuerda: ¿no veis ahí todas las facciones de su padre? Es todo su retrato» (p. 181)— y el noble no tiene más remedio que aceptar la farsa. Cuando, meses después, Chao-Sé fallece, se presenta a recoger su herencia el auténtico Te-Kú. Sin embargo, tropieza con la sentencia del tribunal chino:

Estando la muerte de Te-Kú probada legalmente, no habiendo faltado de la casa de Chao-Sé en el día que se cita nada más que un mono, cuyo paradero se ignora, declaro que, si el demandante dice verdad en lo de la fuga, no puede ser otro que el mono. Y si ha faltado a la verdad, merece ser ahorcado con el cordón de seda que conservan los parientes del difunto (p. 182).

Así las cosas, el tunante no tiene más remedio que declararse mono y unirse a un saltimbanqui. «El cordón de seda» resulta de este modo un cuento con dos conclusiones —*ahorcamiento* y *resurrección* de Te-Kú— que, pese a su apariencia de *boutade*, ostenta una genuina naturaleza de fábula moral. No en vano, el cuento revela cómo el respeto a la tradición encubre en ocasiones intereses egoístas —es el caso de los parientes que ordenan el suicidio no solo para restituir el honor de la familia, sino para apoderarse asimismo de los bienes de Chao-Sé—, pero también cómo la astucia y el engaño devienen constantes primordiales en las relaciones humanas. No menos importante es, por último, el escarmiento que recibe el avisado Te-Kú, obligado a adoptar una identidad simiesca para conservar la vida.

En «Rey, verdugo y antropófago», publicado en 1899 en *El Libro del Año* como colofón de la suculenta entrevista de Eduardo de Lustonó a Fernández Bremón, adquiere especial protagonismo el tema del canibalismo, ya visto en «El eclipse». ³¹⁶ El cuento se abre con una atrevida reflexión del narrador a propósito de la antropofagia:

Si en el orden puramente culinario repugna a nuestro estómago ese alimento, la verdad es que, no habiéndole probado a sabiendas, no tenemos autoridad para negar su suculencia. Y sería peligroso afirmarla, porque siendo costumbre que nos destruemos los unos a los otros, ¿qué

³¹⁶ También se menciona la antropofagia en «Amor prehistórico» (*Lib*, X, 3201, 9 de marzo de 1888), que reproduce una conversación sobre los hábitos de los hombres primitivos.

sucedería si fuésemos comestibles? ¿Qué parientes o amigos estarían libres de la mesa del amigo o del pariente?

La acción transcurre ahora en las regiones de África Central, más concretamente en el país imaginario de los mumbutos, y en su trama, como en la de «El cordón de seda», la astucia y la habilidad para engañar al prójimo desempeñan un papel fundamental: a la manera de los personajes del «cuento chino», el primer ministro del reino, «el poderoso y odiado Mamey», y el explorador inglés mister Cham, deben desarrollar su ingenio para evitar ser decapitados y devorados por el «sublime y omnipotente Makaraka». Este, al percibir que Mamey engorda mientras sus súbditos enflaquecen, le exige una explicación; Mamey le ofrece dos soluciones: la compra de niños pobres —«con los niños bien cebados tendrá en su mesa vuestra sublime omnipotencia bocados exquisitos»— y el sacrificio del inglés, instalado en África desde hace dos años. Marakara le confía a mister Cham la propuesta de Mamey y este inventa una peregrina historia: sus carnes, vacunadas contra la viruela, matarán a todo aquel que las coma. Es más, al conocer las aviesas intenciones del primer ministro, el inglés se las ingenia para acabar con él. Así, consigue que una viuda acuse a Mamey de haber robado el cadáver recién enterrado de su esposo y que el rey acceda a inspeccionar las dependencias del primer ministro:

El Rey, los acusadores y la corte se trasladaron a la cocina del privado. La viuda, con ademán trágico, dijo señalando un trozo de pierna que volteaba en el asador:

—Señor, reconozco el muslo de mi esposo; no había otro tan gordo en la ciudad.

—Eso es un indicio nada más. Es un cuerpo bien mantenido, un muslo de persona decente, pero no es una prueba —dijo el Rey.

—¿Y esta, señor? —repuso mister Cham sacando una piel del basurreo y extendiéndola por tierra.

La cara con las facciones, las verrugas y las picaduras y adornos de la piel, identificaba de tal modo al difunto, que Makaraka dictó sentencia en el momento.

—Mamey, entrégame el anillo del poder; mañana te decapitaré con toda pompa: ahora conduzcamos esta comida a su sepulcro.

Se organizó el entierro, presidido por el Rey, en esta forma: primero

iba la piel; después la olla del cocido; en seguida la vasija del guisado, y detrás los muslos, atravesados por sus respectivos asadores; luego la corte y la familia.

Mamey es decapitado por el mismo Marakara con su imponente cimitarra, y de nada sirven las súplicas –«tu cuerpo reventando de grasa y de salud me abre el apetito», dice el rey– ni los intentos de dar al monarca los tesoros que le robó, ya que la intención de Marakara es aleccionar a su pueblo con un castigo ejemplar: «¡Vasallos! –dijo el Soberano–. Podrán en otros países engordar los ministros a costa de los pueblos; pero no en mi reino. Ved aquí lo que hago con los ministros que engordan cuando los pueblos enflaquecen. Vengan mis cocineros; recojan esos restos, y que me guisen al presidente del Consejo de Ministros». Al final mister Cham no solo vence a quien se propuso acabar con él, sino que además *conquista* el Gobierno de Marakara para el todopoderoso Imperio Británico. El controvertido asunto del colonialismo, ya explotado por Fernández Bremón en «Gestas o el idioma de los monos», no empaña el sentido moral de «Rey, verdugo y antropófago»: la torpe desobediencia a la autoridad siempre encuentra su castigo (es el caso del prepotente Mamey), mientras que la astucia acaba siendo premiada (mister Cham).

Si, como señalaba arriba, «El árbol de la ciencia» constituye el paradigma de cuento moral cultivado por Fernández Bremón, «Pensar a voces» probablemente sea el texto que, junto con «La hierba de fuego»,³¹⁷ más se aproxima al relato psicológico. Publicado por vez primera el año 1874 en *La Ilustración Española y Americana* con una dedicatoria a Isidoro Fernández Flórez, se reprodujo luego en el volumen de 1879 y posteriormente lo seleccionó Gómez Carrillo para su antología.³¹⁸

317 Ya Manuel Ossorio y Bernard (1879: 865) calificó el cuento de «admirable estudio psicológico». En fechas más recientes, Sanmartín Bastida (2000: 340 y 2001: 158) ha subrayado su riqueza psicológica.

318 La dedicatoria del cuento publicado en *IEA* (XVII, 27, 22 de julio de 1874, XVII, 29, 8 de agosto de 1874 y XVII, 30, 15 de agosto de 1874) rezaba así: «A Isidoro Fernández Flórez. La política desune a los compañeros de la infancia, pero en el campo neutral de la literatura esos amigos se encuentran y se abrazan. Recibe esta dedicatoria de tu verdadero amigo, J.F.B». En el vo-

El relato pone de manifiesto la atracción del autor hacia los personajes peculiares, caracterizados por algún rasgo extraordinario o cuando menos singular, pero en este caso el retrato del protagonista trasciende la tipificación costumbrista y la tendenciosidad de etopeyas como la de don Carlos Losada para ahondar, de acuerdo nuevamente con las palabras de Clarín, en «el *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad». Pese a que el cuento es rico en giros argumentales más propios del folletín que del relato realista, el poderoso retrato de Juan Claro, trazado tanto a través de los recuerdos y la perspectiva de Luis, el narrador testigo, como de las cartas que Juan le envía a este, cobra un vigor pocas veces visto en la narrativa de Fernández Bremón.

«Pensar a voces» se abre con una introducción dedicada al lenguaje, un tema que interesó mucho a nuestro autor tal y como revelan «El diccionario de los gatos», «El hijo del sordomudo» y «Gestas o el idioma de los monos», pero también, desde una perspectiva normativa, el cuento alegórico «El Uso y la Academia».³¹⁹ En «Pensar a voces» la reflexión se enmarca

lumen de 1879 el texto aparece abreviado: «A mi cariñoso y verdadero amigo Isidoro Fernández Flórez». Las citas proceden de «*Un crimen científico*» y *otros cuentos*.

319 «El Uso y la Academia», *GV*, II (28 de febrero de 1901), pp. 5-6. Asistimos aquí a las estrambóticas peripecias de don Lesmes, quien cifra el sentido de su existencia en formar parte de la Real Academia de la Lengua y a quien se le aparece un fantasma de larga barba y corona de cartón que dice ser el Uso, fundador del idioma y padre de la Gramática, pero también su corruptor. La discusión entre don Lesmes y el Uso se centra especialmente en el uso de neologismos y en el derecho del segundo a hacer cuanto le apetezca aun vulnerando los principios de la Academia. Se contraponen, en fin, el carácter hermético y elitista de una y la naturaleza revolucionaria del otro: «La Academia está encerrada y celebra de tapadillo sus juntas, mientras yo me biloco, ¿qué bilocarme?, me multiloco, y te recomiendo este último término, entrando a la vez en los congresos, comercios, bailes y teatros, y dando vueltas en los cilindros de las rotativas». Ante la actitud agresiva del Uso, don Lesmes se tira por la ventana. En las alucinaciones que desde entonces enturbian su tranquilidad, el Uso, «rodeado de interjecciones y términos extranjeros y plebeyos [...], borracho y fumando en pipa», destruye las «voces más agudas», «los polisílabos más soberbios, los pretéritos pluscuamperfectos, imperativos y gerundios», para acabar quemando el Diccionario de la Lengua e imponiendo la anarquía.

en el ámbito de la pragmática, en la dicotomía entre el «hombre interior, que habla consigo mismo, y el personaje teatral, que cada cual representa ante sus prójimos» (p. 128), esto es, en el desajuste que se produce entre las opiniones, deseos e impulsos de ser humano y aquello que realmente puede o se atreve a verbalizar, constreñidos los pensamientos por las convenciones sociales. De hecho, se fantasea aquí con la posibilidad de que un día alguien invente un artefacto capaz de leer los pensamientos, un aparato que provocaría una «revolución moral» y que se asemeja notablemente al «aparato de auscultación íntima, en que por medio del fluido y dos alambres colocados sobre el corazón y el cerebro, y que han de comunicarse con la pila eléctrica, queden grabados sobre una plancha los pensamientos más ocultos y los sentimientos más disimulados» al que ya se había referido en su artículo «Los sabios». ³²⁰ En el presente cuento este papel lo desempeña la lengua de Juan Claro con unos resultados que se revelarán funestos tanto para él como para quienes le rodean. Y es que, ya desde su infancia, el protagonista da muestras de una absoluta incapacidad para callar lo que le pasa por la cabeza:

Nunca podré olvidar a mi condiscípulo Juan Claro.

Había sido un estudiante a la vez laborioso y pendenciero, taciturno hasta el extremo de huir la compañía de los compañeros de clase, y provocador, y de una sinceridad bárbara y ofensiva cuando se reunía con nosotros. Le era imposible disimular los defectos que observaba en los demás, ni dejar sin correctivo sus errores; pero siempre sus manos respondían de los insultos de su lengua, que le obligaron a medir sus fuerzas con todos los estudiantes capaces de vengar una ofensa a puñetazos.

Su predilección por mí no reconocía otra causa que la benevolencia con que toleraba su franqueza, insoportable para todos. Y era que algunas buenas cualidades de Juan, la sagacidad de sus observaciones, y la convicción de que mi amigo tenía en su propio carácter su adversario más cruel y un impedimento moral para vivir en sociedad pacíficamente, me hacían compadecerle y estimarle (p. 129).

Con la llegada de la madurez, consciente de la imposibilidad de controlar su brutal franqueza, Juan Claro decide

³²⁰ «Los sabios», *IM*, I, 20 (27 de octubre de 1870). En el prólogo de 1904 a *Flores al viento*, sigue especulando con «la transmisión del pensamiento de un cerebro a otro y a distancia, como las ondas eléctricas, sin hilos».

retirarse a una quinta cercana a Madrid. «Aquel retiro, soportado con la mayor constancia en la fuerza de su juventud, y durante más de cinco años, tenía trazas de una monomanía irresistible» (p. 133), opina su condiscípulo y, efectivamente, llega un momento en que la soledad le resulta insoportable a Juan Claro, de ahí que busque la compañía de un criado que se dice sordo y la de unos loros y cotorras con los que forma tertulia. Al margen de los siniestros enredos en los que se ve inmerso el protagonista –las maldades de su criado o de Sofía, la mujer con la que se casa y tiene un hijo–, lo más interesante del relato son las reflexiones de Juan Claro acerca de su carácter y de las situaciones a las que este le empuja. Así, durante un paseo por el Prado el día de Carnaval, a punto de ser linchado por culpa de su irrefrenable lengua, se cuestiona su cordura: tal vez, se dice, los locos no sean más que cuerdos que piensan en voz alta (p. 139). Cuando, asimismo, Sofía languidece y comienza su imparables camino hacia la muerte, Juan Claro, pese a saber que Sofía escucha, no puede evitar expresar sus tremendos pensamientos en voz alta: «*No llega al otoño –decía yo inadvertidamente en presencia de la enferma–. Sus pómulos parece que se afilan diariamente, su rostro causa miedo. Las flores mueren con poesía, pero la mujer se marchita en una forma desagradable. No comprendo la belleza de la tisis, que solo ofrece a la vista caras de muerte que nos miran y nos hablan*» (p. 146).³²¹ «*Moría sin quejarse*», escribe, «*oyendo palabras crueles y verdades áridas, mezcladas de frases de consuelo y de cariño*» (p. 147). Justo antes de la muerte de Sofía, tiene lugar una escena igualmente tremebunda:

Pero una tarde en que me costó más trabajo que de costumbre llevarla a su butaca, no pude reprimir este pensamiento:

–¡Cuánto pesa! ¿Tardará muchos días en morirse?

No puedo recordar sin doloroso remordimiento la mirada que me lanzó llena de melancolía.

¿Oyó aquellas palabras crueles? ¿Las oyó en la tierra o en el cielo?

No sé, porque cuando cogí sus manos para besárselas pidiéndola perdón, estaba muerta (p. 147).

³²¹ Estos pasajes pertenecen a la larga carta que dirige Juan Claro a Luis, el narrador testigo, de ahí el uso de la cursiva.

Muerta Sofía y alejado voluntariamente de su hijo, sigue interrogándose el desdichado por su posible monstruosidad: «Estoy solo y no puedo resignarme a vivir en esta casa, donde el recuerdo de Sofía me acusa constantemente. Deseo el bullicio de los hombres [...] Mi compañía mata u horroriza. ¿Soy un monstruo interiormente y un ser excepcional entre mis semejantes? ¡Felices los demás hombres, que tienen don de esconder sus pensamientos!» (p. 147). Finalmente, para regresar a la sociedad y para eludir el propósito de su suegro de internarlo en Leganés, Juan Claro toma una decisión drástica: amputarse la lengua. Visita a Luis y, tras enseñarle la «cavidad deforme» que es ahora su boca, le explica entre mensajes escritos y señas: «Aquí está el cuerpo del delito, escribió Juan sacando un frasco, dentro del cual se conservaba su lengua entre alcohol. Este es el instrumento con que di muerte a Sofía, prosiguió sollozando. Antes no podía vivir entre los hombres: hoy todos me buscan y me aprecian; y sin embargo, soy el mismo» (p. 150).

La inadaptación a las convenciones sociales, la monstruosidad moral y la locura son los temas prominentes de «Pensar a voces». Seguramente inspirado por la lectura de este cuento, Enrique Fernández Iturralde describía en un artículo para *El Globo* a un émulo de Juan Claro que habría seguido concienzudamente su ejemplo —«decir en voz alta todo cuanto piense»— para ser tomado por loco.³²² Por otra parte, Fernández

322 En el texto se cita también «La locura contagiosa» (1844), de Hartzenbusch: «Carlos, de treinta años, tiene bien claro que nunca se casará con una viuda ni caerá en la tentación del suicidio. Sin embargo, acaba casándose con una viudita de veinte años. La costumbre de esta, Clara, a hablar del otro, del primer marido, hace que Carlos se plantee seriamente la idea de acabar con su vida. En una carta a Juan, uno de sus amigos, explica que no desea un suicidio vulgar, sino “algo nuevo en ese género”. Y para ello quiere “matar su alma”, aniquilarla. Encuentra una solución en “La locura contagiosa” de Hartzenbusch: “Sí, la locura es contagiosa, como lo es la alegría, como lo es también el dolor!” Decide, así pues, entrar en una casa de locos para contagiarse. Sin embargo, ¿cómo va a ingresar en una estando cuerdo? Encuentra inspiración en “un lindo cuento de Fernández Bremón, que lleva por título ‘Pensar a voces’”: se trata de decir en voz alta todo cuanto piense, de este modo lo tomarán por loco y lo meterán en Leganés. Así acabará de extravíar la razón. Días después Juan y el narrador visitan a Carlos en Leganés

Bremón escribiría unos cuantos años después un cuento satírico, «Los huéspedes»,³²³ cuyos protagonistas actúan de una manera totalmente opuesta a la de Juan Claro. Ciertamente es que el problema doméstico al que se enfrentan –lograr que unos huéspedes abandonen el hogar familiar sin pedírselo abiertamente– es insignificante cuando se compara con la marginación a la que se ve abocado Juan Claro, pero el escritor plantea soluciones distintas para un mismo problema: ¿cómo conciliar al «hombre interior» con el «personaje teatral»?

No obstante, hacia el final de «Pensar a voces» Fernández Bremón introduce una nueva clave interpretativa al poner en boca (o en mano) de su personaje las siguientes palabras: «¿Qué he hecho conmigo? Lo que los gobiernos hacen con la prensa cuando piensa demasiado en alta voz: cortar la lengua a los periódicos. Yo he sometido mi pensamiento a la previa censura» (p. 150). Si bien sería un tanto desproporcionado releer el cuento únicamente a partir de estas tres líneas, lo cierto es que la comparación de Juan Claro entre sus circunstancias y la censura no puede ser gratuita. Aunque no deja de ser irónico que la comparación se formulara meses después del golpe de Estado del general Pavía, cuando el regreso de los Borbones al trono debía ser algo más que una esperanza para los alfonsinos, tal vez no esté de más recordar que Fernández Bremón vio censurado su último artículo para *La España* al estallar la Revolución de 1868,³²⁴ tuvo que huir a Bayona tras desenmascararse su relación con *La Gorda* o que en alguno de sus artículos para *La Gaceta Popular* se quejó de la imposición de algunas directrices por parte del director del periódico y los empresarios.³²⁵ Sea como fuere, lo más relevante es que «la previa censura» a la que se obliga Juan Claro es la misma que ejercemos, consciente

y comprueban que, efectivamente, ha perdido la razón, y está aquejado de unos accesos terribles que pronto acabarán con su vida» (Fernández Iturralde 1875). Sobre el cuento de Hartzenbusch, véase Amores (2008).

323 «Los huéspedes», *Lib*, VIII, 2671 (26 de septiembre de 1886).

324 Véase la ya citada Cg, *IEA*, XLVIII, 14 (15 de abril de 1904).

325 Es el caso del mencionado «Camilo Alabern», *GP*, I, 41 (16 de abril de 1873).

o inconscientemente, todos aquellos que vivimos en sociedad. Hubiera sido interesante, eso sí, saber si la lucha por la adaptación de Juan Claro concluyó con la pérdida voluntaria de la lengua o si a esta hubieron de seguirle otras amputaciones...

***Visiones de otros mundos:
alucinaciones científicas y sociedades utópicas***

Poco tiene de particular que un conservador de la segunda mitad del siglo XIX, dotado además de una vasta curiosidad y de una imaginación tan generosa como la de José Fernández Bremón, reflexionara en sus cuentos sobre las consecuencias que los avances tecnológicos y científicos de la centuria positivista podían deparar a las sociedades futuras. Tampoco puede tenerlo que nuestro moralista se amparara en las convenciones de la larga tradición utópica –léase si se quiere distópica–,³²⁶ ya fuera para poner en tela de juicio algunos usos sociales, ya para denunciar los *males* sociopolíticos de la España amadeísta y republicana.

Como he demostrado en otro lugar (Martín 2008a), de los artículos y relatos de Fernández Bremón se desprende una fascinación hacia la ciencia ciertamente ambigua. Por un lado, sus crónicas constituyen un fértil semillero de descubrimientos, inventos y curiosidades varias, pero, por otro, también se percibe en su obra cierta cautela ante la inagotable sed de conocimiento que obsesiona al ser humano, un recelo hacia el progreso técnico que, según señalara Lenne (2008: 59), corre parejo a la desconfianza que inspira el progreso de las ideas. Sin embargo, el interés de nuestro autor por el progreso tecnológico no solo tiene un carácter epistemológico, sino que además está estrechamente relacionado con sus preferencias como lector y con su imaginario literario, un ecléctico repertorio don-

³²⁶ De acuerdo con González Quirós (1981: 98-99) y Calvo Carilla (2008: 21), considero utopía y distopía modalidades pertenecientes a un mismo género. Las utopías negativas o distopías son propiamente utopías porque imaginan sociedades en apariencia perfectas, pero también porque llaman la atención sobre unas estructuras sociales aparentemente intachables pero fundadas en principios erróneos.

de Poe y Verne, pioneros de la ciencia ficción, ocupan un lugar de honor. En 1905, con motivo del fallecimiento del francés, reivindicaba el talento de este para la divulgación científica, así como su naturaleza de visionario:

Fue un gran trabajador, no solo por la cantidad de sus novelas, sino porque la calidad de los asuntos exigía mucho estudio y reunión de datos y noticias, y una ilustración seria y variada. Julio Verne no es, como alguien ha dicho, el novelista de niños y niñas, que no entienden sino lo inferior de su trabajo, los tipos y los episodios novelescos; ni fue, como he leído, imitador suyo el novelista Cooper, que murió en 1851, antes bien, pudo darle ideas con sus novelas marítimas, que tienen la ventaja de haber sido marino el autor, o con sus descripciones de cacerías y vida salvaje. Como vulgarizador de conocimientos científicos, tiene el raro mérito de haberlos popularizado realmente con el éxito no superado de sus narraciones, debido a la claridad y llaneza de sus escritos, sin lo cual la vulgarización es un intento. Pero hay más en sus libros, hay ideas nuevas que se adelantan a lo admitido, y hay en algunas fantasías creación, como en su famoso viaje a la luna, que no era el primero; ya lo había realizado en globo Edgardo Poe, pero no en un proyectil con viajeros [...]. Si los niños y las niñas se han divertido con la amenidad de sus novelas, las han leído con placer hombres de ciencia, y les han hecho meditar y dado luz para otras invenciones. El inconveniente de la novela científica es que lo extraordinario ayer, se realiza y queda fríamente vulgar el día de mañana.³²⁷

Entre sus novelas predilectas del «mago» Verne, citaba *De la Tierra a la luna*, *Viaje al centro de la Tierra* o *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Así, no es descabellado pensar que para diseñar el colosal y palpitante caracol de su cuento «El diablo submarino», se inspirara Fernández Bremón en las maravillas plasmadas precisamente en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, que se había traducido al español el mismo año de su publicación en Francia (1869).³²⁸

327 Cg, IEA, XLIX, 12 (30 de marzo de 1905).

328 En «El diablo submarino» (*Lib*, X, 3260, 7 de mayo de 1888) un lobo de mar describe las monstruosidades entrevistas en sus descensos: «un caracol gigantesco» de paredes palpitantes, el busto de una mujer «transparente y sonrosada», cuyos «pechos parecían de cristal cuajado, y sus ojos verdes esmeraldas, y su pelo suelto era blanco, de reflejos plateados», o un fenómeno de «cuerpo humano, greñas descomunales y erizadas, y dos caracoles retorcidos le salían de la frente». El relato concluye con una certidumbre ya expresada otras veces por nuestro autor, la racionalización de lo inexplicable: «Ahora bien, las profundidades del mar están inexploradas y reservan al

En su reseña de los *Cuentos* de 1879, Manuel Ossorio y Bernard cifraba en el tratamiento de las teorías científicas y en la supuesta ojeriza de Fernández Bremón por los médicos uno de los mayores atractivos de sus textos:

Los cuentos de Fernández Bremón tienen entre sí más de un punto de contacto, que hace revestir a la obra cierto carácter de unidad. Tienen algo especialmente que hace seguir al autor las tradiciones de Molière en el teatro y de Quevedo en sus sueños y poesías: una implacable animosidad contra los médicos y la Medicina o, mejor dicho, contra los atrevimientos injustificables y las absurdas aspiraciones de la ciencia médica [...]

Esa tendencia no desmiente en casi ninguno de los cuentos que forman la colección, en los cuales podemos ver médicos consagrados a todos los sistemas, desde los más lógicos hasta los más absurdos. Médicos buscando el adelanto científico por medio del crimen, aspirando a encontrar la razón por medio de la locura, ensayando las teorías más inconcebibles, mezcla extraña de atrevimientos y temores, de grandeza y pequeñez, de altas aspiraciones y ridículos procedimientos. ¿Qué le han hecho al señor Bremón los médicos, para que tanto les maltrate en diferentes páginas de casi todos sus libros? (Ossorio y Bernard 1879: 865).

Aunque Ossorio y Bernard exagerara al afirmar que en «casi todos sus libros» pone el autor en tela de juicio la fiabilidad de los médicos –el otro ejemplo citado es el juguete teatral *El elixir de la vida*–, lo cierto es que tanto «Monsieur Dansant, médico aerópata» como «Un crimen científico» y «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas» proyectan una imagen poco halagüeña del gremio. En puridad, detrás de todos estos personajes late uno de los tipos más fascinantes de la literatura occidental del siglo XIX, el *mad doctor*, el científico que no duda en transgredir todos los límites físicos y morales para lograr sus malvados fines. A lo largo de la centuria, el egocéntrico doctor Frankenstein de Mary Shelley, los físicos y magnetizadores de Hoffmann y Poe, los monomaniacos de Hawthorne, el Jekyll

hombre del porvenir grandes sorpresas. Cuando los naturalistas, provistos de un aparato para respirar bajo las aguas, recorran los valles más profundos del Océano, clasificando plantas y monstruos y reconociendo en ellos el origen de muchas fábulas y leyendas, encontrarán bajo los mares al hombre marisco que adora a Dios en un gigantesco caserón en forma de pagoda. / Solo sé que no encontrarán tan fácilmente el diablo submarino».

de Stevenson o el Moreau de Wells fueron insuflando vida al paradigma del genio desatado cuyos hallazgos suponen una amenaza de alcance insospechado para la humanidad.³²⁹

Al cabo, la estirpe del *mad doctor* brota de un conflicto ancestral ya explorado por Fernández Bremón en «El árbol de la ciencia»: la sed de conocimiento del hombre y los límites impuestos por la divinidad, un dilema personificado, por obra del impulso popular y de la seducción ejercida en poetas y dramaturgos, en la figura de Fausto. Las razones de la fascinación ejercida por Fausto las resumió en acertadas palabras Juan Fastenrath en un ensayo publicado en el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1895* bajo el título de «El doctor Fausto en la historia, en la leyenda, en la poesía y en el arte». En este personaje ve Fastenrath la encarnación «del afán inextinguible de traspasar las barreras puestas al hombre por la divinidad, de penetrar los arcanos de lo infinito, de escalar el cielo y de conquistar la copia del ilimitado conocimiento espiritual, la copia de un inmenso goce sensual y el dominio sobre el mundo de los espíritus desafiando al mismo Dios». Afirmaba el hispanófilo muy atinadamente que «Conforme al modo con que una época considere la relación entre la ciencia y la fe, considerará a Fausto y ha de condenarle o absolverle». De acuerdo con estas palabras, los médicos que protagonizan los cuentos arriba citados se nos antojan funámbulos que, situados en la cuerda floja, se tambalean entre los extremos de la absolución y la condena, entre el triunfo y la derrota, la aceptación y el rechazo, el oprobio social y la popularidad. Hay que matizar, no obstante, que, lejos de acentuar el tinte ominoso que caracteriza a los ilustres *mad doctors* europeos y norteamericanos, Fernández Bremón dota a los suyos de un carácter híbrido marcadamente humorístico. Así como el autor se revela incapaz de llevar hasta sus últimas consecuencias la amenaza consustancial a lo fantástico (recordemos «El tonel de cerveza», «El primer sueño de un niño» o «Los dos cerdos»), aquí opta por la sátira en detrimento

329 Para completar este sucinto panorama véase sobre todo Ponnau (1987: 117-141).

de la dimensión más siniestra de la ciencia ficción. Con todo, no hay que olvidar que Fernández Bremón fue «uno de los primeros españoles en plantear la experimentación biológica en relatos de ciencia ficción» (Santiáñez-Tiό 1995: 30).³³⁰

Entre los pintorescos personajes que pululan por «Un crimen científico»,³³¹ gozosa amalgama de ingredientes científicos y góticos, policíacos y criminales, humorísticos y folletinescos, brilla con luz propia el doctor Ojeda. Este, famoso oculista, ve cambiar su suerte cuando su única hija nace ciega:

El cariño hacia la niña, el celo por su reputación médica y la tenacidad científica del sabio en lucha con lo imposible o lo desconocido, determinaron un cambio radical en la manera de ser del oculista. Hasta entonces, en cada ojo enfermo que le miraba suplicante solo había visto un órgano descompuesto que debía volver a su estado normal, una dolencia que era indispensable combatir. Desde entonces consideró los ojos sanos o enfermos de todos los seres vivientes, como objetos de estudio para dar vista a su hija. ¡Cuántos perdieron los ojos que confiaban a la buena fe del oculista! El licenciado tuvo que abandonar la población en un motín de tuertos, salvándose con su familia, merced a la gratitud de las infinitas personas a quienes había proporcionado colocación de lazarillos (p. 10).

Como pone de manifiesto el pasaje, el objetivo del doctor no es solo proporcionarle a Aurora la vista que nunca tuvo, sino también recomponer su malherida reputación. Amor paternal, orgullo médico y un punto de locura transforman el talento del doctor en una «crueldad científica» que desemboca en el irrefrenable impulso de experimentar con cuantos animales –y, más adelante, personas– caen en sus manos, si bien, como puntualiza irónicamente el narrador, tiene la delicadeza de ex-

330 Por su parte, Molina Porras (2001: 273) apunta que «Un crimen científico» constituye un «cruce entre lo policíaco y la ciencia ficción que procede del *Frankenstein* de Mary Shelley». Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la novela de Mary Shelley, publicada bajo pseudónimo en 1819, no se vertió al español hasta el siglo xx: la primera traducción fechada de la que disponemos data de 1944 y la segunda de 1949 (Vega Rodríguez 2002: 23). Es muy probable, de hecho, que Fernández Bremón no conociera la obra.

331 «Un crimen científico», *Gl*, I, 81 (20 de junio de 1875), p. 322; I, 83 (22 de junio de 1875), p. 330; I, 84 (23 de junio de 1875), p. 334; I, 85 (24 de junio de 1875), p. 338; I, 86 (25 de junio de 1875), p. 342; I, 88 (27 de junio de 1875), pp. 349-350; I, 90 (29 de junio de 1875), p. 358. Las citas proceden del volumen «*Un crimen científico*» y otros cuentos.

traerles únicamente un ojo.³³² De ahí que Ojeda cause el terror de los campesinos del lugar, que asocian su lúgubre castillo con una siniestra *casa de los horrores*, y de ahí también que acabe siendo llevado a juicio –con la ayuda inestimable, por cierto, de los periódicos sensacionalistas– por un crimen que el desdichado nunca cometió.³³³

Las amputaciones y trasplantes de ojos dan paso en «Monsieur Dansant», médico aerópata» a unos métodos clínicos muchos menos agresivos.³³⁴ El cuento es el resultado de la mezcolanza de diversas tradiciones narrativas, entre ellas la novela picaresca, la de aprendizaje, la policíaca y la de aventuras, filtradas todas ellas asimismo por una juguetona mirada satírica. Si en «Un crimen científico» Fernández Bremón despliega un campo semántico –onomástica y juegos de palabras, refranes y dichos populares– preñado de notas humorísticas en torno a los órganos de la vista, otro tanto sucede aquí con el viento: tras una infancia «al aire libre», el *gamin* Luis Dansant entra al servicio de diversos amos cuyos oficios guardan relación con este fluido. De ahí que, ya adulto, decida buscar un oficio acorde con sus conocimientos... y con su afán de volverse rico: «Héteme aquí médico sin clientes y sin recursos. Mi maestro ha muerto por falta de aire en los pulmones. El aire es

332 A causa de esa amalgama de sentimiento familiar, orgullo y monomanía, la idiosincrasia del doctor Ojeda entronca con la del protagonista de «Rappacini's daughter» (1844), que con sus experimentos botánicos acaba haciendo de su hija Beatrice un monstruo, o incluso con el doctor Aylmer de «The Birthmark» (1846), cuento también debido a Hawthorne, quien se obsesiona hasta tal punto con la mancha carmesí de la mejilla de su esposa que decide eliminarla aun a costa de perder la vida de esta. Por otra parte, Fernández Bremón volvería a tratar satíricamente la figura del invidente en «La vista de los ciegos», publicado en la sección «Cuentos propios», *Lib*, XV, 5032 (3 de abril de 1893). De otras anomalías oculares, como la hemiopía, se ocupa humorísticamente en «Cegar a medias», *Lib*, XXVII, 9681 (22 de abril de 1906).

333 Véase la referencia de Mascarilla (Alfredo Escobar) a este cuento en sus «Cartas parisienses» (Escobar 1879).

334 «Monsieur Dansant, medico aerópata», *IEA*, XVII, 17 (1 mayo 1873), pp. 278-279; XVII, 18 (8 mayo 1873), pp. 290-291; XVII, 19 (16 mayo 1873), p. 306; XVII, 20 (24 mayo 1873), pp. 523-526. En el volumen de 1879 aparece dedicado al subinspector de Sanidad Militar Eduardo Baselga. Las citas pertenecen a «Un crimen científico» y otros cuentos.

el principio de la vida; yo he vivido siempre del aire, ya soplando con fuelle, o haciendo abanicos para dar aire, o recorriendo la atmósfera en un globo. ¡Bah! Tengo travesura y no puedo menos de flotar en todas partes» (p. 63).³³⁵

En consonancia con su afán de seguir *viviendo del aire*, monsieur Dansant se inventa un método curativo basado en este elemento, se establece en Londres y publica un anuncio en el *Times* proclamando las virtudes de su *ciencia*, anuncio que se asemeja sospechosamente a los que por aquel entonces publicaba el doctor Garrido, alópata y homeópata, en *El Liberal* (Martín 2008a: 166-167). A raíz de la aparición del anuncio, la vida del doctor Dansant cambia espectacularmente: del anonimato pasa a la fama y de la pobreza a la prosperidad. Al igual que el doctor Ojeda, el protagonista deberá pasar por diversas vicisitudes –una acusación de fraude y una trepidante persecución en globo– antes de lograr la gloria definitiva. Así como Ojeda, libre de toda sospecha de asesinato, acaba fundando una clínica en Madrid, el pícaro Dansant se enriquecerá «vendiendo píldoras de aire» (p. 88). El revuelo que causa su método de curación es semejante al que, de hecho, acompañaba a los debates sobre la oportunidad y fiabilidad de las nuevas teorías, tal y como sucediera con el magnetismo animal o los programas evolucionistas (Martín 2008b: xxxvi-xxix).

Tanto o más jugoso que el oculista Ojeda o que monsieur Dansant es el doctor Trigémimo de «Miguel-Ángel o el

335 Otra muestra del empleo de este recurso semántico es el apólogo «Los dos reyes» («Cuentecillos», *Lib*, VIII, 2697, 24 de octubre de 1886). El campo semántico gira ahora en torno al agua: «El nuevo rey administraba justicia y recibía a los embajadores sentado en una cuba: hizo una ley de aguas admirable, concedió premios a los que alumbraban manantiales, compuso las fuentes, construyó cisternas y desatrancó todos los caños. / Para divertir a su pueblo mandó instalar en los jardines públicos maravillosos juegos de aguas. Nunca estuvieron las calles más regadas: hasta los que carecían de casa tenían baño público, por todas partes brotaban surtidores, y el rey instituyó una fiesta en conmemoración del Diluvio, aquel período feliz en que no hubo en la tierra ni un sediento». En cuanto al viento tan presente en «Monsieur Dansant, médico aerópata», aparece personificado en el cuento «Las travesuras del Viento», *Lib*, XV, 5011 (12 de marzo de 1893).

hombre de dos cabezas». ³³⁶ La descripción del gabinete de este estrambótico teratólogo llamado como un nervio facial y a quien los visitantes de su museo confunden con uno de sus esqueletos revela más sobre su persona que cualquier otra paráfrasis:

El gabinete teratológico de doctor Trigémimo era un extravagante y rico museo en que solo se admitía lo irregular y lo deforme: columnas vertebrales en forma de S; cráneos humanos de hechura de calabazas, fetos sin cabeza, cabezas nacidas sin cuerpo, tibias arqueadas, cráneos de animales que parecían arrancados del esqueleto de un filósofo, y ejemplares de todas las deformidades y anomalías a que la ciencia concede un nombre griego. Por una extraña coincidencia, debida al uso, en aquel gabinete hasta las sillas eran cojas. Había en las paredes huesos absurdos colocados a manera de panoplias, aves zancudas que tropezaban con el techo, y culebras extrañas enroscadas como los serpentones de las murgas. Frascos rotulados contenían, en alcohol, embriones de seres imperfectos, que parecían habitantes de otros mundos, llegados al nuestro por haberse equivocado de planeta, o caprichos de Goya copiados al natural en carne y hueso. Era la exageración de lo real coincidiendo con la exageración de lo fantástico (pp. 208-209).

El doctor Trigémimo se obsesiona con el bicéfalo Miguel-Ángel, a quien exhiben en la madrileña calle de Alcalá como, de hecho, solía hacerse con los *fenómenos* en el Madrid del siglo XIX —el propio Fernández Bremón llamaría la atención en otoño de 1875 sobre la exhibición de los «hombrecitos de Pilas» en esa misma calle—, ³³⁷ hasta el punto de empujarle al suicidio con sus dolorosos experimentos. No obstante, lo más interesante aquí no es solo que entre sus propósitos esté descubrir los secretos que encierra la monstruosidad del infortunado bicéfalo, sino una monomanía que entronca con la tradición utópica: la crea-

³³⁶ «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas», XXII, 17 (8 mayo 1878); XXII, 18 (15 mayo); XXII, 19 (22 mayo); XXII, 20 (30 mayo 1878). En el volumen de 1879 añade Fernández Bremón una dedicatoria a José Cavanilles, Juan José Herranz y Santiago de Liniers, así como unas prolijas «Notas relativas a Miguel-Ángel».

³³⁷ En «Los hombrecitos de Pilas» (*Gl*, I, 204, 21 de octubre de 1875) informa nuestro autor sobre los hermanos Gabriel y Pedro Benítez Campos, dos hombres que rozan los 30 años y miden 94 y 89 centímetros cada uno, «miniaturas vivientes», «hombres sin concluir», «fetos Matusalenes». De su presencia en Madrid daría también fe una noticia publicada en *IEA*, XIX, 49 (22 de octubre de 1875).

ción de una nueva raza. En efecto, el teratólogo quiere casar a su hija Perfecta con el bicípite, a su juicio «un nuevo peldaño en la escala geológica, el primer representante de la nueva dinastía», y convertirla en la Eva de una casta superior compuesta por «hombres dobles, triples y aun múltiples» (p. 209). De ahí que, cuando él mismo se cuestione sus tremeundas prácticas, no lo haga por los daños infligidos a Miguel-Ángel o a la utilización de su hija, sino por su consciencia de «haber ahogado en germen una raza» y, con ella, una nueva sociedad.

Si «Un crimen perfecto» contiene una crítica feroz contra la prensa sensacionalista y «Monsieur Dansant, médico aerópata» un vituperio contra los charlatanes y los «brujos modernos», «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas» encierra una alegoría política condensada en la figura del bicéfalo, epítome de la esquizofrenia política que vivía España antes de la Restauración borbónica. No es gratuito, en este sentido, que Ángel profese la doctrina carlista –se cartea con Vicente de la Hoz, director de *La Esperanza* (diario publicado entre 1844 y 1874)– y Miguel, no en vano el más fiero y tortuoso de los dos, sea republicano.³³⁸ El terrible final del monstruo rubrica la firme creencia de Fernández Bremón de que solo había una vía posible para la España de su época: el regreso de los Borbones a la corona.

La significación política de la bicefalia no ensombrece sin embargo el protagonismo de la ciencia teratológica. En la dedicatoria añadida el año 1879 defendía el autor la verosimilitud de la narrado aludiendo a la existencia documentada de abundantes bicéfalos, si bien concedía: «No negaré, a pesar de ello, la extravagancia del asunto; antes al contrario, he creído acomodarme al gusto general que exige a los autores, para ser leídos, lo anómalo y deforme con preferencia a lo regular y

³³⁸ En una de las apariciones públicas del bicéfalo se hace explícita la dimensión política de su condición doble: «–Hoy que nacemos a la vida del ciudadano, nuestro júbilo es inmenso –añadió Ángel–. ¿Cómo no, si tenemos dos cerebros que conciben doblemente la idea de la patria? / –Si España nos necesita –interrumpió Miguel–, tendrá en nosotros dos voces para victorearla al mismo tiempo; dos soldados en un solo uniforme, y saldremos al campo con un fusil en cada mano» (p. 213).

acostumbrado» (p. 198). Tras ese *esfuerzo adaptativo* se escondían, con todo, sus propias preferencias, una atracción hacia la belleza singular de «lo anómalo y deforme» justificada en el cuento por el doctor Trigémimo –«Hija, nada es feo en absoluto» (p. 210)– y manifestada más adelante, recordemos, en «Los rayos Z».

Para configurar a su monstruo bicípite, Fernández Bremón consultó diversas fuentes clásicas, como *Elisius jucundarum quaestionum campus*, de Gaspar dos Reis Franco (1670), de la que traduce el capítulo dedicado a los bicéfalos y policéfalos, o la carta sexta del primer tomo de las *Cartas eruditas y curiosas* (1742) del padre Feijoo. No hay que olvidar, asimismo, que la teratología hizo furor en la segunda mitad del siglo XIX, convirtiéndose en todo un espectáculo de masas; de ello da fe el éxito de la feria de P.T. Barnum o la fama mundial de los siameses Eng y Chang Bunker (1811-1874), cuya fama tuvo muy presente nuestro autor en su cuento (Martín 2008b: xli). Tal vez se inspirara además en la «Noticia de un monstruo compuesto...» firmada por el doctor Gómez Torres que había publicado *La Ilustración Española y Americana* en 1876,³³⁹ así como en la colección del Museo Antropológico fundado por el doctor Velasco.³⁴⁰ Por otra parte, el cultivo de una literatura atenta a las monstruosidades de la teratología la corrobora la novelita de Mark Twain *Those extraordinary twins* (1894), basada en los hermanos Tocci. La obra del norteamericano guarda ciertas concommitancias con «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas» –las

339 La «Noticia» da fe de casos como el de Ildefonso José y José Ildefonso, nacidos en octubre de 1875 en Granada, y fallecidos, tras su cruel exhibición, en febrero de 1876 (Gómez Torres 1876).

340 En su Crónica general mencionaría varias veces al doctor Velasco y su colección. Así, se refiere al gigante extremeño Luengo (*IEA*, XXII, 48, 30 de diciembre de 1878), bromea sobre los esqueletos que alberga el Museo (*IEA*, XXIII, 35, 22 de septiembre de 1879) o se duele de la muerte de Velasco (*IEA*, XXVI, 40, 30 de octubre de 1882). Otros textos donde nuestro autor trata de fenómenos teratológicos son «De los monstruos», *LuImp*, VIII, 2529 (1 de junio de 1874) o «El padrino del monstruo», *Lib*, IX, 3123 (20 de diciembre de 1887). Véase también la Crónica general del 8 de septiembre de 1903 (*IEA*, XLVII, 33), donde cita a un niño nacido con cabeza de liebre.

discordancias políticas e ideológicas de los hermanos o el duelo grotesco—, lo que ratifica la existencia de un repertorio de lugares comunes o una casuística sobre estos casos.³⁴¹

También a caballo entre lo grotesco, la utopía y la fábula política se encuentra «Gestas o el idioma de los monos».³⁴² La especulación científica se centra sobre todo en el lenguaje de los animales —asunto al que, ya lo hemos visto, el autor volvería a recurrir en «El diccionario de los gatos» o «El hijo del sordomudo»—,³⁴³ más concretamente en el de los orangutanes. Desde el siglo XVIII, a la vez que triunfaban en la sociedad occidental las *singeries* —los cuadros protagonizados por los monos *humanizados* de David Teniers el Joven o Chardin—, se venía estudiando desde una perspectiva anatómica el parentesco entre hombres y monos; ejemplo de ello es la obra de Pierre Camper, autor citado en «Gestas», que había analizado en *De l'orang-outang et de quelques autres espèces de singes* (1803) el órgano de la voz de diversos animales, entre ellos el orangután. No obstante, el telón de fondo del cuento son las teorías evolucionistas de Lamarck y Darwin, especialmente las del primero: frente a las nociones de azar, imprevisibilidad y preservación de los más aptos que nutrían el ideario del inglés, Fernández Bremón explota el transformismo lamarckiano, basado en la evolución como proceso hacia la perfectibilidad y la adaptación al medio (Martín 2011). Así, el orangután Gestas es educado para metamorfosearse en escritor de zarzuelas, seductor de mozas y duelista, convirtiéndose irónicamente en modelo de emulación

341 Sobre el uso en este relato de otras fuentes, como los estudios de los pediatras e higienistas Frank y Ballexserd, véase Martín (2008a: 161-162).

342 «Gestas o el idioma de los monos», *Diario del Pueblo*, I, 119 (31 de julio de 1872), pp. 3-4; I, 120 (1 de agosto de 1872), pp. 3; I, 121 (2 de agosto de 1872), p. 3; I, 122 (3 de agosto de 1872), p. 3; I, 125 (7 de agosto de 1872), p. 3; y I, 126 (8 de agosto de 1872), p. 3. Las referencias proceden de «*Un crimen científico*» y otros cuentos.

343 Tal y como advierte Molina Porras (2001: 250-255 y 269), este tema despunta también en el cuento de Carlos Coello «Hombres y animales» (1878), protagonizado por un honorable (y majareta) miembro de la Royal Society que reivindica públicamente la superioridad de los animales sobre los hombres.

para los pollos de la alta sociedad madrileña, mientras que su maestro, el estrambótico don Crisóstomo, sufre un proceso inverso de animalización.³⁴⁴ Empeñado en colonizar Angola y con la consigna «O civilizo el África, o me hago mono» como bandera, don Crisóstomo no duda en disfrazarse de orangután y sacrificarse a la ciencia uniéndose «a la madre de Gestas, que aunque jamona, está bien conservada» (p. 106).³⁴⁵

La locura emuladora que despierta Gestas entre sus nuevos congéneres esconde otra de las claves esenciales del cuento: la dimensión política. El brusco final de la aventura de Gestas y don Crisóstomo en Angola, intuido en la hilarante carta que escribe el maestro, no es sino una suerte de advertencia al lector. Por más que en 1879 Fernández Bremón añadiera una nota al cuento intentando disociar las circunstancias extremas en él planteadas de las de la sociedad española de los primeros años setenta —«Este cuento se escribió antes de salir de España don Amadeo de Saboya» (p. 90)—, los paralelismos son demasiado evidentes para obviarlos. Cuando nuestro conservador publicó «Gestas», el trono estaba ocupado por un rey foráneo que desagradaba a los monárquicos tradicionales. En este contexto, las palabras de don Crisóstomo tras sufrir la violencia de los monos angoleños, azuzados por la lectura de la *Historia de la Revolución Francesa* y enfurecidos por la imposición en el trono de Gestas I, adquiere un relieve significativo: «Prefiero un país salvaje con costumbres propias, a una nación cuyo carácter, cuyas revoluciones y cuyas leyes son imitadas de otros pueblos» (p. 111). Si en «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas» España aparece atenazada entre el carlismo y el republicanismo, aquí nos la imaginamos estrangulada entre una monarquía ex-

344 No es Gestas, por otra parte, el único simio dotado de propiedades humanas en la narrativa moderna: recordemos al orangután de «The Murders in the Rue Morgue» (1841), de Poe, al chimpancé de «Izur» (cuento donde se reflexiona asimismo sobre el lenguaje simiesco) o al sorprendente mono de «Un fenómeno inexplicable», cuentos ambos recogidos en *Las fuerzas extrañas* (1906), de Leopoldo Lugones.

345 Este pasaje pertenece a la carta que dirige el profesor al amo de Gestas, de ahí el uso de la cursiva.

tranjera y la revolución republicana. Una vez más, por tanto, la solución reside en el retorno de los Borbones al trono.³⁴⁶

A esta lectura de la situación política española se le añade, por último, el afán colonialista del que hacen gala los ingleses, felices de haber conseguido una nueva vía comercial con los monos, o el maestro. Lo cierto es que, aunque en alguna ocasión Fernández Bremón censurara el expolio colonialista,³⁴⁷ sí parecía aprobar una *civilización* moral y religiosa encabezada por la Iglesia católica:

No hay más que fijarse en que el África, el Asia y la Oceanía se hallan aún en la barbarie, mientras otros pueblos acuden a vender opio y envenenar a aquellos infelices, a buscar polvos de oro, huesos de elefante y los ricos productos de aquel sueño. ¿Quién, si no la Iglesia, civiliza aquellas regiones sin derramar otra sangre que la suya? Los que atacan a la Iglesia católica, aun prescindiendo de todo lo divino, atentan contra la civilización universal. Ella posee el único resorte que debe abrir a Europa las puertas misteriosas de Oriente. ¿Qué tienen, en cambio, sus encarnizados adversarios? Grandes cañones de acero; confusos sistemas filosóficos; pueblos que hoy obedecen, pero nada más que hoy; elementos de división para consolidar las grandes unidades.³⁴⁸

Unos cuantos años después, el autor volvería a fantasear en «El último mono» con la alocada humanización de un orangután y la animalización de un hombre.³⁴⁹ Concebido como el álbum de un turista que viaja por Oriente, el cuento

346 Soldevila (1995: 8) resumía ejemplarmente la denotación política de «Gestas o el idioma de los monos»: «En ello se revela la función apologética del relato, dirigido a los lectores españoles de 1872 y su finalidad evidente: desprestigiar no solo a la monarquía foránea de los Saboya, sino, sobre todo, a la opción republicanista, que considera afrancesada e inadecuada a las necesidades de España. Apólogo socio-político alfonsista y cerradamente conservador».

347 Véase Cg, IEA, XX, 9 (8 de marzo de 1876), donde se lamenta: «La ciencia está a punto de exclamar: “Es nuestra el África. La bloquea, la estrecha por todos los lados, y no cederá hasta saber qué tiene dentro”».

348 Cg, IEA, XX, 12 (20 de marzo de 1876).

349 «El último mono», *Lib*, IX, 2791 (27 de enero de 1887). Sobre simios y seres humanos, véase, por último, «Batalla de monos (*Lib*, XV, 5045, 17 de abril de 1893). Este relato narra la batalla que tiene lugar en la selva africana entre colines y chatones por la posesión de un sombrero. Finalmente, el ser humano irrumpe en la selva para acabar, intuimos, haciéndose su dueño y señor.

reproduce la conversación del viajero y el doctor Oxford acerca del experimento que en el siglo XVIII llevó a cabo el fundador –sin duda un antecesor del doctor Ojeda y del teratólogo Trigémimo–, de la casa en la que vive el doctor: la educación de una pareja de orangutanes y sus descendientes. Los resultados del experimento en la segunda y tercera generación de simios constituye una lectura fantasiosa de la teoría de Lamarck acerca de la herencia de los caracteres adquiridos. Valga como ejemplo el destino que sufre el rabo de los orangutanes:³⁵⁰ «La extirpación de ese apéndice, hecha al nacer en todas las crías, no fue tan eficaz, pero se logró que el último de todos solo naciera con un pequeño bulto, casi insensible, que se operó sin gran trabajo». O el del vello, que a fuerza de afeites y rasurados acaba desapareciendo de los rostros y el cuerpo de los descendientes. Las modificaciones no solo se dan en la constitución física de los orangutanes, sino que se extienden también a sus instintos, costumbres e inteligencia, continúa explicando el doctor. De súbito, el viajero mira hacia el árbol del jardín y sorprende en una de las ramas a un muchacho «de ojos vivos, vista inquieta y extraordinaria agilidad, que nos miraba con estúpido temor». El chico no es otro que el último vástago de la familia del fundador: «Aquí solo se han cuidado de educar a los monos, y la familia del sabio probablemente concluirá viviendo en medio de los bosques». La *degradación* del hombre en simio tiene su reverso en la completa antropomorfización de los orangutanes; el más vivo ejemplo de este proceso es el propio doctor Oxford, quien se presenta, al final del cuento, como el último descendiente de los orangutanes, «el último mono». La utopía soñada por el fundador de la casa acaba materializándose gracias a una socarrona interpretación del transformismo lamarckiano.

Que los delirios eugenésicos interesaban a Fernández Bremón no solo por sus variopintas connotaciones morales sino también por su potencial cómico se pone de manifiesto en «La viruela de color de rosa», «Los microbios», «Vestir al

³⁵⁰ Rabo que, como notara Soldevila (1995: 5) a propósito de Gestas, Fernández Bremón endosa erróneamente a estos simios.

desnudo» y «El terror sanitario». ³⁵¹ Tanto «La viruela de color de rosa» como «Los microbios» arrancan de una situación similar: mientras el narrador reflexiona sobre un asunto de actualidad, cae dormido y sueña con una sociedad donde, para bien o para mal, el orden de las cosas se ha visto modificado por mor de una novedad biológica. ³⁵² El primero de estos cuentos se abre, de hecho, con una reivindicación de la ficción onírica como vía de escape: «El sueño y la realidad se disputan a medias nuestra vida. No despreciemos el soñar, que tanto significa en nuestra existencia. Cuando lo que juzgamos real es muy triste, refugiémonos en el asilo de los sueños». Así, frente a la epidemia de viruela que asuela Marsella, ante los desalentadores partes sanitarios que hablan de lazaretos y cordones sanitarios, el narrador sueña con «una especie de viruela de color de rosa que en vez de afear embellecía y remozaba a las personas».

Por su parte, el protagonista de «Los microbios» se duerme bajo la sugestión del folleto *La electricidad y el cólera*, del telegrafista Ricardo Rodríguez Merino, un estudio sobre el uso del fluido eléctrico para destruir a los microbios. La experiencia onírica no es en este caso tan plácida: el narrador asiste a la rápida división de la sociedad entre partidarios y detractores de los microbios, a la vez que experimenta en sus propias carnes diversos males –la viruela, el tifus, el cólera, un aneurisma, cáncer, rabia y tisis galopante– y es colgado de un pararrayos. Cuando un alocado orador logra que su propuesta se ponga

³⁵¹ «La viruela de color de rosa (sueño)», *Lib*, VI, 1825 (14 de julio de 1884), «Los microbios», *Lib*, XIV, 4845 (26 de septiembre de 1892), «Vestir al desnudo», *GV*, II (30 de enero de 1901), pp. 3-4 y «El terror sanitario», *Almanaque de La Ilustración para el año 1906* (1905), pp. 85-87.

³⁵² Fernández Bremón también cultivaría el género de los sueños en «La olla para todos», *Lib*, III, 743, 17 de julio de 1881 (también en *Ep*, XXXIII, 10430, 18 de julio de 1881), los sueños del envidioso, el gastrónomo y el hablador, *Lib*, VIII, 2661 (18 de septiembre de 1886) (el primero también en *La Revista Moderna*, I, 1, 6 de marzo de 1897), «Herederero universal», «Mis víctimas», «La mujer soñada», *Lib*, VIII, 2749 (15 de diciembre de 1886), y los del borracho, el torero y el abogado, *Lib*, X, 3235 (12 de abril de 1888). Téngase además en cuenta el brevísimo «La casa de muñecas (cuento de Navidad para niños)», *BN*, IV, 190 (22 de diciembre de 1894). Sobre la relación entre ficción onírica y utopía, véase Calvo Carilla (2008: 25-35).

en práctica —«Purifiquémonos con el fluido de la salud. Pido la electrización humana diaria y obligatoria, sin distinción de edades ni de sexos, hasta la extirpación de todos los microbios que infestan nuestro cuerpo»—,³⁵³ la enfermedad queda erradicada pero, a cambio, el ser humano se vuelve estéril e inmortal: «Hacia varios siglos que ya no había jóvenes; todos estábamos arrugados, pero ágiles y sanos, y nadie recordaba si había sido rubio o pelinegro». Valga como ejemplo de estas excepcionales circunstancias la transformación del mundo del teatro: «Las compañías teatrales solo tenían barbas y característicos, pero el amor no había sido desterrado del teatro. El aspecto del Real era extraño, lleno de vejstorios desde la concha del apuntador al final del paraíso; era un público de momias perfumadas y elegantes». O la obra de los pintores, quien en vez de modelos jóvenes y bellas han de conformarse con viejas arpías.

Muy semejante es la situación a la que se enfrentan los personajes de «El terror sanitario»:

La revolución higiénica se había hecho al grito de «¡Mueran los enfermos y abajo el arte de curar!». El descubrimiento de la *salutina*, desinfectante tan enérgico que había expulsado de España las moscas, los ratones y los gatos; la pública certidumbre de que cada enfermedad está representada por un microbio malévolo de fácil evasión e introducción en los cuerpos, que los poros tienen agujereados como cribas; el miedo a la muerte, tan natural en el hombre como su conformidad con que mueran los demás; y, por último, el grandioso pretexto de la regeneración de nuestra raza, solo confiable a las personas sanas y a la destrucción de todo ser doliente, determinaron la explosión. Cada pueblo construyó su lazareto y se prohibieron todas las enfermedades, tolerándose únicamente las jaquecas a las damas, y a los hombres los simples constipados; y se exceptuaron de la ley la calvicie y las verrugas,

353 En el discurso no faltan, por cierto, las alusiones al pecado original y, una vez más, al árbol de la ciencia: «¡Ah, señores! Adán y Eva nacieron inmortales [...] Pero nuestros primeros padres fueron condenados a morir y hubo necesidad de lanzar sobre la Tierra las nuevas exigencias destinadas a la función de verdugos invisibles. Y nacieron los microbios primitivos [...] No en vano, sin embargo, habían probado nuestros padres el árbol de la ciencia; su rebeldía nos mató, pero nos hizo inteligentes. En aquellos bocados fraudulentos adquirimos la sustancia del progreso [...] Eva pecadora, sembraste el mundo con los huesos de tus hijos; Eva curiosa, en ti está el origen de la investigación y de la ciencia».

por haberse establecido que correspondían, como elementos de ornamentación, a las Bellas Artes.

En un mundo donde casi se ha erradicado la enfermedad, a los ciudadanos que no llevan consigo una cédula de sanidad se les encierra en los lazaretos, mientras que los enfermos son quemados sin miramientos en un horno. Para nosotros, lectores del siglo *xxi*, el escenario de este cuento evoca tanto las matanzas y depuraciones masivas acaecidas a lo largo de la centuria anterior como el culto al cuerpo y a la salud con el que nos bombardean sin piedad medios y Gobiernos. Sin embargo, lo que podría ser un cuento de resonancias casi proféticas acaba resultando una concatenación de escenas que no tienen otra intención que provocar la carcajada: he aquí el sacerdote que para evitar el contacto humano confiesa a los parroquianos mediante el telégrafo sin hilos, los novios que se besan con un cristal en medio o (y lo cierto es que esta broma se consideraría hoy no solo de dudoso gusto sino también políticamente incorrecta, como tantas otras de las chanzas Fernández Bremón) el chino al que se confunde con una víctima de la fiebre amarilla.

También «Vestir al desnudo» especula con la posibilidad de un cambio determinante para el devenir del ser humano: la invención de «una pasta infalible» que hace crecer el pelo.³⁵⁴ El invento de monsieur de la Posserí entusiasma a la sociedad francesa y, como el doctor Garassus de Jules Noriac, el honorable científico es recibido con todos los honores por la Academia. Sin embargo, también estas pastillas milagrosas tienen su oscuro (o más bien cómico) reverso: los hombres que ingieren este mejunje –fabricado, por cierto, con el plasma del ganado merino– comienzan a pelear sin freno e incluso ven cómo de su cabeza brotan cuernos. Con todo, el hábil monsieur de la Posserí (hecho de la misma pasta, sin duda, que Luis Dansant) conseguirá convencer a la sociedad de las virtudes del invento –además de alimentar al pobre se le podrá vestir por poco dinero– y logrará que este y sus variantes se divulguen por todo el mundo: así, además del hombre carnero aparecen

354 «Vestir al desnudo», *GV*, II (30 de enero de 1901), pp. 3-4.

el hombre oso, el hombre león o el hombre pájaro. Aunque Fernández Bremón no elude los aspectos más siniestros del invento –por ejemplo, la desenfrenada carrera de las primeras potencias mundiales por enriquecerse a costa de los habitantes de las colonias–, prefiere diseñar una serie de viñetas humorísticas donde, una vez más, exhibe su facilidad para idear chascarrillos y juegos de palabras.³⁵⁵ La ya tradicional explotación cómica de las relaciones entre hombres y animales también aparece en el breve «El mosquitero», donde se fabula con la existencia de una sociedad utópica en la que los delincuentes son condenados a vivir como animales en función de la falta que han cometido.³⁵⁶

Primos hermanos de todos estos *mad doctors* y charlatanes son los arbitristas, diseñadores de planes y proyectos disparatados cuyo potencial ridículo aprovecha nuestro autor para satirizar y llamar la atención sobre diversas convenciones y usos sociales. Es el caso de los personajes de «Siete historias en una»,³⁵⁷ que tiene un punto de partida muy semejante al posterior «Carta de un muerto»: el narrador visita un sanatorio mental donde conoce a un interno que, pese a su apariencia juiciosa, sufre alguna *manía* atroz. El cuento evoca, tanto por su argumento como por la disposición de la trama, «The System of doctor Tarr and professor Fletcher» (1845) de Poe:³⁵⁸ en am-

355 De hecho, las viñetas con las que concluye el cuento tienen una hechura idéntica a los chascarrillos con los que a veces cerraba la Crónica general. Valga esta como ejemplo: «Una familia entra en una droguería: / –Juanito –dice el padre– ¿de qué quieres vestir? / –De guacamayo. / –¿Y tú, niña? / –De mona. / –¿Y yo? –pregunta la madre al esposo– ¿qué piel elegiré? Ya sabes que me gusta lo rayado. / –Dela usted plasma de cebra. Y dígame, señor droguero, ¿cuál suelen pedir los padres de familia... de mi edad? / –Visten de oso». En 1885 Fernández Bremón había escrito un breve texto también titulado «Vestir al desnudo» (*Lib*, VII, 2315, 4 de octubre de 1885) de muy distinto tema: en la madrileña calle de Serrano, don Blas es atracado por «un hombre muy feo y de aspecto hercúleo» que, a punta de pistola, le roba la ropa.

356 «El mosquitero», *Lib*, IX, 3045 (4 de octubre de 1887).

357 «Siete historias en una», *La Moda Elegante e Ilustrada*, XXXIII, 26 (14 de julio de 1874), pp. 213-2114; XXXIII, 27 (22 de julio de 1874), pp. 222; XXXIII, 28 (30 de julio de 1874), pp. 230-231. Las citas proceden de «*Un crimen científico*» y otros cuentos.

358 La primera traducción al castellano, «El sistema del doctor Alquítrán y del profesor Pluma», apareció en la *Revista Argentina* el año 1869. La

bos relatos se concede especial importancia a un novedoso tratamiento psiquiátrico que suprime el castigo y concede libertad a los enfermos –«soothing system» en el de Poe («sistema de la dulzura» según la traducción de Julio Cortázar), «sistema de las condescendencias» en el de Fernández Bremón– y ambos están narrados por un visitante externo que asiste, perplejo y angustiado, a las explicaciones de los internos acerca de sus monomanías. Son seis los alienados que desfilan ante su mirada atónita: un sepulturero de obsesiones necrófilas, el único superviviente de un *melonicidio*, un médico de ínfulas resucitadoras, un pintor de estrellas, un amante de la guerra y, por último, un quevedesco arbitrista de la pedagogía. La séptima historia anunciada en el título no es otra que la del psiquiatra que regenta el manicomio, un médico de ideas revolucionarias cuyo entusiasmo halla su continuo contrapunto en los comentarios escépticos del narrador. Ni siquiera el peligroso ataque que sufre a manos de sus protegidos le disuade de su sueño utópico:

–¿Qué tal, amigo doctor? –dije después de caer sobre una blandísima alfombra de colchones–. ¿Supongo que renunciará usted al trato de esos caballeros y al sistema de las condescendencias?

–Imposible: esto ha sido un susto nada más. Mañana continuaré su curación –contestó el doctor ya sosegado.

–¿Y cómo se presentará usted ante ellos?

–Es muy sencillo: haré que me amortajen y me dejaré resucitar por mi colega, que busca un cadáver hace tiempo.

–¿Pero no le estremece a usted la idea del peligro en que se ha visto?

–Ya ha pasado. Amigo mío –dijo el doctor con seguridad–, he prometido curar a esos infelices por un método a que no renuncio. Es mi manía, porque, créame usted, también los cuerdos las tenemos. Más diré: sin estas manías o alucinaciones, o como quiera usted llamarlas, la sociedad humana es imposible. Solo se reunirían los hombres al lado de los favoritos de la suerte (p. 126).

Por su parte, «Quintar los muertos», «El futuro dictador», «Un Dios de sombrero de copa», «El club de los pacíficos», «La mitad de la justicia» y «El gremio de verdugos»

segunda, «El doctor Brea y el profesor Pluma», en *Novelas y cuentos*, París, 1884. En 1871 se publicaba «¿Estaba loco?» en la *Revista de España*, cuento de Raymond Strap, pseudónimo de Ramón Rodríguez Correa, presentado como una «traducción» que ofrece semejanzas con el cuento de Poe (Ezama 1994).

componen un mosaico donde se divulgan propuestas de diverso signo que, en teoría, deberían solventar distintos conflictos sociales.³⁵⁹ En estos cuentos adquieren una especial relevancia los clubes y las sociedades, así como los discursos públicos, la conferencia como ritual al servicio de la difusión de unas ideas tan novedosas como alocadas; tras el empleo de estos motivos se intuye la huella de los verborreicos personajes de Dickens que discursan en el club Pickwick (1836) o en *Nuestro común amigo* (1865), novela esta, por cierto, que gustaba mucho a Fernández Bremón.³⁶⁰ En «Quintar los muertos», catalogado como «cuento grotesco» por Cecilio Alonso (2006), don Pancracio intenta promover un extravagante programa de Gobierno basado en la soberanía de la mujer «por tradición que empieza en Eva», el uso del alfabeto de los mudos en las Cortes, el examen de los diputados antes de votar o el derecho al pan y al agua. El punto más discutido de su proyecto es, sin embargo, una curiosa aplicación del sistema de quintas a la utilización de los cadáveres: ya que nadie dona su cuerpo a las escuelas de Medicina, propone una serie de medidas para que todos, incluidos mujeres y niños, entreguen el suyo a las academias anatómicas, si bien «Las familias que quieran redimir el cadáver de un pariente

359 «Quintar los muertos», *LuImp*, XIII, 4181 (20 de enero de 1879), «El futuro dictador», *LuImp*, XII, 4185 (24 de febrero de 1879), «Un Dios de sombrero de Copa», *La América*, XX, 13 (8 de agosto de 1879), «El club de los pacíficos», *Lib*, IX, 2995 (14 de agosto de 1887), «La mitad de la justicia», *Lib*, X, 3249 (26 de abril de 1888) y «El gremio de verdugos», *GV*, III (20 de noviembre de 1902), pp. 2-3.

360 De la novela recordaría Fernández Bremón las grotescas escenas de mister Venus y Silas (I, 7): «Esa posesión de huesos ajenos [el cráneo de Carlota Corday] nos recuerda las escenas graciosas de una novela de Dickens, entre mister Venus, anatómico y comerciante en esqueletos, y el cojo Silas, que trataba de rescatar los huesos de la pierna que le había amputado y el otro había adquirido. Mister Venus, que se había quejado de la adquisición por la mala forma de la tibia, que no encajaba en ningún esqueleto regular, apenas se entera de que Silas quiere comprarla, pretende darle valor: / –¿No decía usted –exclama el cojo– que mi pierna es defectuosa y que hizo usted un mal negocio al comprarla? / –Es verdad –contesta mister Venus– pero puedo hacerla valer como monstruosidad» (Cg, *IEA*, XXIV, 10, 15 de marzo de 1890). En «Un crimen científico» también hallamos un pasaje donde unos huesos son colocados «en perfecta simetría» (p. 31).

podrán presentar un sustituto». «El futuro dictador», «fantasía política» de acuerdo nuevamente con Alonso (2006), es una sátira sobre el poder del dinero donde el opulento banquero don Próspero Fortuna consigue hacerse con el Gobierno del país a golpe de billete, modificando incluso las convenciones literarias: «la poesía varió de asuntos en su tiempo; el de las tragedias era las oscilaciones de la Bolsa; cantaban los poetas el crédito, el libro mayor, glosaban el libro del comercio o pedían aguinaldos». Los únicos disidentes del nuevo régimen, los filósofos Sesostris y Holofernes, son ahorcados por orden del dictador. En «Un Dios de sombrero de copa» Fernández Bremón pone el punto de mira en el culto a un dios de signo materialista, una entidad divina a quien, según el *profeta* don Teótimo Gravedo,

no tengamos necesidad de hacer ceremonias ni cumplidos; que acepte como único incienso el humo de nuestros cigarros y por altar nuestra mesa de comer. Que presida honorariamente nuestros círculos mercantiles y políticos, que santifique todas nuestras fiestas y que esté en todas partes, sin estorbarnos en ninguna. Proclamemos, señores, al único Dios del porvenir, y entre tanto que esto llega, al Dios de las personas decentes.

Cuando sus succulentos banquetes se les indigestan a sus correligionarios, comienzan a surgir nuevos cultos: «Cada vez que los creyentes miraban el escaparate de un sombrero, brotaba una herejía». Al final, don Teótimo se arruina —su familia consulta al doctor Esquerdo «si procedía encerrarle en una jaula»— y pierde a sus fieles.

En cuanto a «El club de los pacíficos», su impulsor desea fundar una sociedad compuesta por hombres sosegados y adictos a la paz para «extirpar del hombre culto todo vestigio de su antiguo roce con las fieras», si bien finalmente acaba percatándose de que «hasta la idea y el deseo de la paz es un nuevo motivo de guerra y de disputa. Me he convencido de que el hombre es una fiera que tiene garras hasta en la punta de la lengua». «La mitad de la justicia» presenta a un idealista que propone un sistema penal donde, además de observar la justicia y equidad en el castigo, se premien y recompensen las buenas acciones mediante tribunales que hagan felices a los

buenos, una policía de «chicas guapas» que prendan a los sospechosos de bondad y otra de buenos mozos que arresten a las hembras, o prisiones en las que pueda llevarse una «vida de lujo y abundancia»; al final, sin embargo, el arbitrista resulta ser un individuo encerrado en un sanatorio mental. Por último, en «El gremio de verdugos» se celebra una reunión para defender los intereses de los «ejecutores de la justicia» en la que se discute sobre los medios para honrar y hacer más lucrativa la profesión, o sobre el instrumento moderno idóneo para ejecutar a los reos (acaban eligiendo... el automóvil); asimismo, una dama osa pedir una plaza de verdugo porque, al ser la mujer «más suave», sufrirán menos los reos: hay, afirma, que aplicarles cloroformo y proporcionarles un médico que desinfecte el aparato.

Junto a los experimentos científicos, los arbitristos y los proyectos religiosos y políticos, en la narrativa de Fernández Bremón cabe destacar los inventos tecnológicos propiamente dichos. Por ejemplo, en «Sacrilegio (episodios del siglo xxiii)» los médicos crean un sistema para dormir a las personas y hacerlas despertar siglos después; se trata de una suerte de sueño magnético tras el que los cuerpos deben ser desempolvados y rehidratados en una gigantesca tina.³⁶¹ Una galería mucho más amplia de inventos ofrece «Certamen de inventores», cuento satírico que quedó entre los cinco finalistas del concurso convocado por *El Liberal* en el año 1900; publicado inicialmente en este periódico, luego fue recogido, junto con los relatos de Emilia Pardo Bazán, José Nogales, Antonio Zozaya y Esteban Marín, en un librito editado en Buenos Aires.³⁶² Entre las invenciones aquí desgranadas, se cuentan la petrificación del fluido eléctrico, la «bota defensora del hombre contra el hombre», una caja de ahorros para acumular todo lo que se derrocha en las tertulias, un método para escribir versos monosílabos con

³⁶¹ «Sacrilegio (episodios del siglo xxiii)», *GV*, I (21 de diciembre de 1900), p. 2.

³⁶² «Certamen de inventores», *Lib*, XXII, 7453 (1 de marzo de 1900) y *El concurso de cuentos de «El Liberal»*, Imprenta de El Correo Español (Biblioteca Iris), Buenos Aires, 1900, pp. 35-44.

pie quebrado, ojos de cristal para enamorar en los teatros, un instrumento para extraer sin dolor el esqueleto del cuerpo humano o un multiplicador del alimento.

Quizás el mejor modo de cerrar este capítulo sea con el estupendo «Besos y bofetones»,³⁶³ un cuento, el último que publicó Fernández Bremón, donde concurren felizmente la figura del científico chiflado, el invento tecnológico, la fabulación utópica y una trama de hechura policíaca. La sociedad madrileña sufre aquí una inesperada plaga de besos y bofetones propinados, según parece, por unos misteriosos seres a quienes nadie puede ver. La «opinión más admitida», una vez descartada por obsoleta la intervención de los duendes, es que se trata de una invasión de hombres invisibles debida al influjo del «novelista Wells», quien «había hecho gran daño enseñando el arte de hacer invisibles a los hombres». La obra aludida es obviamente *The Invisible Man* (1897), que contó con una temprana traducción al español en 1905 (Lázaro 2004: 220), sin duda conocida y degustada por Fernández Bremón.³⁶⁴ Como es común en los relatos de nuestro autor, la prensa desempeña un papel determinante en el devenir de los hechos, pues días después del estallido de agresiones y caricias se publica en los periódicos un anuncio que resuelve el enigma: el singular ataque no se debe a la malévola intervención de los émulos del albino Griffin, sino a la acción de una máquina capaz de transmitir golpes a distancia. Para demostrar que no miente, el inventor promete presentar en público su artefacto, pero tal presentación resulta catastrófica, pues el hombre, que está algo chiflado, se revela incapaz de controlar su propia creación:

El inventor, rendido y aterrado por el fracaso y la responsabilidad de los destrozos, sufrió una terrible convulsión que terminó con una carcajada, como los dramas de otro tiempo. Y decía, revolcándose:

—La ley está encontrada, pero esa maquinaria solo yo podría detenerla, y estoy loco.

363 «Besos y bofetones», *Lib*, XXXI, 10991 (3 de diciembre de 1909).

364 Sobre la recepción de Wells en España, véase Mainer (1998) y sobre todo Lázaro (2004).

Al final, la reflexión acerca de los peligros que acarrea el uso temerario e incontrolado de los hallazgos científicos (precisamente el tema fundamental de *El hombre invisible* de Wells) pasa a un segundo plano en favor del dardo malintencionado contra los tejemanejes políticos. Y es que el cuento se cierra con un sentido lamento del presidente del Consejo de Ministros acerca de la oportunidad desaprovechada: «¡Qué máquina de gobernar hemos perdido!».

Cuentos y fábulas del reino animal

Dada la debilidad que sentía Fernández Bremón por la explotación literaria del mundo animal, y dada asimismo su tendencia a la instrumentalización de la literatura con fines morales y ejemplarizantes, no es extraño que cultivara profusamente el género fabulístico. A tenor de la abundancia de fábulas que escribió sorprende su ausencia en antologías que, como las de Narciso Alonso Cortés (1923) o César Armando Gómez (1969), ofrecen un amplísimo repertorio de autores españoles de la segunda mitad del siglo XIX.³⁶⁵ El motivo de esta ausencia probablemente descansa, una vez más, en el soporte en el que publicó Fernández Bremón sus fábulas, la prensa periódica, y en el hecho de que nunca diera a la imprenta un volumen de este género. Lo cierto es que, pese a su naturaleza casi inédita, estas piezas poseen una cierta singularidad: frente a la tradicional preponderancia del verso, se impone la prosa, y frente al procedimiento de adaptación y *rifacimiento* de los clásicos nuestro autor acostumbra a escribir textos originales y relativamente novedosos. Ya Clarín subrayó, no sin cierta retranca, las principales virtudes de estas fabulillas, bien para mostrar cómo su propia imparcialidad crítica no se veía empañada por rencillas personajes —«Como a mí me gusta dar a cada uno lo

³⁶⁵ He consultado también las antologías de Carlos Ayala (1982), Ignacio Canel Ladrón de Guevara (1995) o Jesús Maire Bobes (2004). Aunque menos exhaustivas que las arriba citadas, algunas dedican un espacio considerable a la fábula española del siglo XIX. Gómez (1969: 51), García Castañeda (1989 y 1998) y Ozaeta (1998 y 2001) coinciden en señalar que el ochocientos es el verdadero siglo de la fábula en España.

suyo, declaro *ex abundantia cordis* que me gustan algunas de las fábulas en prosa que publica de vez en cuando Bremón en *El Liberal*. Suele haber allí originalidad, frescura, facilidad, gracia, naturalidad a veces y a veces intención» (Alas 1885)–, bien para *denunciar* tibiamente la satirización de la que se sentía objeto en algunos de estos textos: «¿Ha visto usted las moscas y las hormigas que Bremón saca a relucir en sus fábulas?», apostrofaba a Luis Bonafoux en el folleto de 1888 *Mis plagios* (1888). «Pues soy yo, sí señor: la hormiga más tonta, la mosca más insignificante... *Clarín*» (Alas 2003c: 1057).

Antes de adentrarnos en el análisis de la obra fabulística de Fernández Bremón, es perentorio hacer dos precisiones. En primer lugar, debo reconocer que sus fábulas podrían haberse integrado en el capítulo dedicado a los cuentos morales o incluso en el consagrado a los relatos utópicos, puesto que comparten evidentes concomitancias con unos y otros.³⁶⁶ No obstante, las fábulas componen un corpus unitario dotado de unos rasgos propios y perteneciente a una tradición bien definida que justifican, como veremos a continuación, un comentario autónomo.³⁶⁷ Asimismo, el hecho de que las citadas concomitancias tengan un signo más semántico que estructural incrementa el sentido de esta distribución.

En segundo lugar, dado que el auge dieciochesco de la fábula se debió en parte a «una nueva actitud de observación de los fenómenos de la naturaleza y de los comportamientos animales y, en general, al avance de las investigaciones científicas» (Calvo Carilla 2008: 75), resultaría imprudente proponer

366 De acuerdo con García Castañeda (1989: 574), los autores de fábulas políticas del siglo XIX no fueron sino herederos del optimismo utópico dieciochesco. Por su parte, Calvo Carilla reserva un capítulo de *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España* a «Las fábulas de Iriarte: microutopías de la razón pragmática» (Calvo Carilla 2008: 63-104).

367 A sabiendas de la polisemia del término *fábula*, me acojo a la definición de Maire Bobes (2004: 41-42): «breve composición literaria en verso o en prosa cuyos personajes son seres irracionales, inanimados, abstractos o racionales», que a menudo posee un carácter alegórico y que «pretende demostrar una certeza moral que, a modo de aviso o consejo, suele resumirse al final de la narración en forma de moraleja».

un análisis de estos textos sin referirse antes a la concepción de la naturaleza que se desprende de la obra de Fernández Bremón. Poco queda por señalar sobre su postura ante el progreso y las investigaciones científicas, y, en cuanto a las relaciones entre hombres y animales, ya hemos visto cómo acostumbra a servirse de la comparación grotesca de unos y otros con fines humorísticos, sujetos estos en la mayoría de casos a la crítica de costumbres y a la elaboración de un discurso antidarwinista.³⁶⁸ Sea como fuere, según manifiesta en los artículos «La Sociedad Protectora de Animales» y «Hombres y animales»,³⁶⁹ el autor consideraba poco menos que una sandez iniciativas tan loables como la de la citada asociación y, desde luego, no tenía duda alguna acerca de la superioridad de los seres humanos sobre los irracionales.

En «La jaula del mundo», publicado en la sección «Cuentos propios» de *El Liberal* en 1893,³⁷⁰ hallamos una lectura reveladora de su percepción de las relaciones entre seres humanos y animales, así como, una vez más, de su parecer sobre las teorías transformistas, por cuanto apuntala aquí la idea de un universo regido por un Dios vigilante situado en la cúspide de la Creación. Y es que, como ya he señalado en otros trabajos (Martín 2008a y 2011), las simpatías de Fernández Bremón no están del lado de los teóricos del evolucionismo, sino de autores como Jules Pizzeta, quien todavía en 1869 sostenía que el orden de las cosas únicamente obedece a la actividad sistemática de un Creador, o del marqués de Nadaillac, afecto a la idea de que solo a Dios le es dado el total conocimiento del universo.

³⁶⁸ Los cuentos con animales comentados hasta el momento son, por orden de publicación, «El cordón de seda» (1871), «Gestas o el idioma de los monos» (1872), «Un crimen científico» (1875), «El primer sueño de un niño» (1881), «El mosquitero» (1887), «El último mono» (1887), «El hombre pájaro» (1888), «El paraíso de los animales» (1892), «Árbol genealógico (Del diario de un espiritista)» (1892), «Exposición de cabezas» (1892), «El diccionario de los gatos» (1899), «Vestir al desnudo» (1901), «Hombres y animales» (1902), «El hijo del sordomudo» (1902) y «Los dos cerdos» (1907).

³⁶⁹ «La Sociedad Protectora de Animales», *Gl*, I, 17 (10 de junio de 1875) y «Hombres y animales», *Gl*, I, 155 (2 de septiembre de 1875).

³⁷⁰ «La jaula del mundo», *Lib*, XV, 5111 (21 de junio de 1893).

El cuento reproduce la discusión de plantas, árboles, flores, insectos y aves acerca del lugar que les corresponde ocupar en la «jaula del mundo»... hasta que aparece un gato montés que devora a un pajarillo y, a continuación, un guarda que dispara al felino. El dominio humano es, no obstante, temporal y precario, tal y como pone de relieve una apocalíptica amenaza de tormenta. Sin embargo, justo cuando «Toda la Naturaleza parecía próxima a morir», una «voz misteriosa» ordena al trueno y al huracán que se detengan, pues «aún no ha llegado el día último». El cuento se cierra con una reflexión de las aves: «Nadie es libre en este mundo: estamos encadenados hombres y fieras, insectos y plantas, las aguas y los vientos. Solo se escapan de la jaula los que mueren. ¿Adónde volarán?». Fernández Bremón recrea una naturaleza estructurada en una jerarquía inmutable que va desde los seres más insignificantes –la ortiga, el clavel, el jilguero, la hormiga– hasta un Dios magnánimo que vela por sus criaturas, un reflejo, en fin, de la gran cadena del ser o *Scala naturae*. Es razonable suponer, así pues, que esos seres que abandonan la jaula no tengan otro destino que el asignado por su Creador, pues es este quien, al cabo, rige su vida y su muerte.

Este relato no solo expresa una idea del mundo ciertamente tradicional y ortodoxa, sino que es, por añadidura, un perfecto exponente de los cuentos fabulísticos de Fernández Bremón. A diferencia de las fabulillas, estos relatos son relativamente extensos y en ellos los animales, si bien dotados de rasgos antropomórficos, no aparecen tan tipificados y desarrollan un carácter propio. Aun así, los cuentos fabulísticos están imbuidos de un espíritu moralizante idéntico al de las fábulas y, de hecho, en ellos el tratamiento del microcosmos animal como correlato de la sociedad humana suele desembocar en una moraleja más o menos explícita. Merece especial atención «El hada y el poeta»,³⁷¹ cuyo protagonista, el famoso poeta Pedro Sinigual, visita el reino de las hadas con el propósito de pedir que hagan de su rival Juan Despierto, cuyo talento envidia rabiosamente, un hombre vulgar. Para entrar en el reino de las hadas, accede a transformarse en escarabajo y confesarse

371 «El hada y el poeta», *Lib*, XIV, 4789 (1 de agosto de 1892).

ante una hormiga. Dos años después, mientras «versifica en su despacho», recibe la visita de «una gorriona» que le exige que cumpla su acuerdo con las hadas y le dé el ojo izquierdo, pero Pedro Sinigual se siente estafado, ya que al privar de talento a su rival las hadas auspiciaron su triunfo: «no teniendo criterio propio, escribió lo que opinaban los demás y todos compramos su diario. Y como carecía de opinión, seguía la de todo el que mandaba, y ha llegado a ser ministro».

Si «El hada y el poeta» oscila entre lo fabulístico, lo popular y lo maravilloso, en cuentos como «Mundo y familia», «El pájaro ciego» o «El sabio Piquirrí» nuestro autor conjuga el molde de la fábula con el relato de iniciación.³⁷² Valga como ejemplo el primero, protagonizado por «una arañita flaca y zancuda» que decide abandonar a su familia para buscar alimento y ver mundo. La sociedad hostil le convence de la imposibilidad de vivir fuera de la casa familiar, si bien al regresar a esta se da de bruces con una realidad no menos atroz: su padre, acuciado por el hambre, ha devorado a su madre. En conclusión, ni en el calor del hogar ni en el frío exterior halla la arañita un modo de vida y un ejemplo de conducta que le ayuden a bregarse en el mundo.

Por su parte, «La pata de la avispa», que relata las consecuencias de una encarnizada guerra entre las avispas y las hormigas —la cara más feroz de estas últimas aparece también en «La charca. Cuento... fabuloso»—, constituye un retrato apenas disimulado de la sociedad y los comportamientos humanos.³⁷³ Otro tanto puede afirmarse de «Pío y Pía»,³⁷⁴ historia de un matrimonio de canarios que acaba de manera trágica: Pío, enfermiza e injustificadamente celoso, asesina, como el protagonista de «El cirio pascual», a su mujer. «Tontos y listos», donde conviven lobos, cuervos, zorras y vacas, ensalza como medio de superviven-

372 «Mundo y familia», *Lib*, XV, 5026 (27 de marzo de 1893), «El pájaro ciego», *GV*, II (10 de abril de 1901), p. 2 (dedicado a Emilio Luis Ferrari) y «El sabio Piquirrí», *GV*, III, 57 (10 de julio de 1902), pp. 1 y 2.

373 «La pata de la avispa», *Lib*, XV, 5054 (25 de abril de 1893) y «La charca. Cuento... fabuloso», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1896*, XXIII (1895), pp. 133-137.

374 «Pío y Pía», *Lib*, XV, 5081 (22 de mayo de 1893).

cia el ejercicio de la astucia y la desconfianza,³⁷⁵ mientras que «La cena de los pavos» es, de acuerdo con su subtítulo, un artículo de costumbres protagonizado por aves (y también, por añadidura, un relato de circunstancias, no en vano se publicó en fechas navideñas), que concluye con un mensaje frecuente en las fábulas del autor: «El secreto es no brillar por nada y pasar inadvertido».³⁷⁶

La pieza breve «Sesión de hipnotismo» constituye una suerte de bisagra entre los cuentos fabulísticos y las fábulas propiamente dichas.³⁷⁷ Aquí «los animales pequeños» dan una función a beneficio de las hormigas, arruinadas a causa de una inundación. El programa es tan variado como pintoresco:

1º Sinfonía de grillos y cigarras.

2º Vals tocado por el ruiseñor y bailado por una ardilla.

3º Ejercicios en la cuerda floja por la araña.

4º Lecciones de natación por la distinguida rana miss Croack.

5º La hormiga Hércules levantará sobre su frente una avellana.

6º Batuda de saltamontes.

Una filantrópica serpiente contribuirá al beneficio, dando al respetable público una sesión de hipnotismo. Los rosales, claveles y acacias han cedido sus flores para adorno del local. Lindísimas mariposas revolotean en el escenario para dar brillo a la fiesta, que alumbrarán gratuita y espléndidamente las luciérnagas.

Dado que en este tipo de textos «los animales poseen unos comportamientos y reacciones ya consolidados por la tradición fabulística» (Calvo Carilla 2008: 68), el sintagma «filantrópica serpiente» solo puede despertar el recelo del lector, sabedor de que, al menos según la mencionada tradición, los

375 «Tontos y listos», *Lib*, XV, 5151 (31 de julio de 1893).

376 «La cena de los pavos (Artículo de costumbres)», *Lib*, XVII, 5569 (1 de enero de 1895). El tema de la cena navideña y los pavos reaparece en el breve «Cuento de Navidad» (*GN*, II, 26, 24 de diciembre de 1898). Un tratamiento algo distinto merece en el relato humorístico «La borrachera del pavo» (*MC*, II, 1, 2 de enero de 1881): en este caso el protagonista es un mozo de cordel que, embriagado, se cree un pavo destinado a convertirse en la cena de Nochebuena. El tema de la ebriedad, por cierto, también aparece en relatos humorísticos como «La borrachera del doctor» (*Lib*, IX, 287, 19 de abril de 1887), «Borrachera» (*El Día*, XVI, núm. extraordinario, 1 de enero de 1895) y «Carrera triunfal» (*GV*, IV, 74, 10 de enero de 1903).

377 «Sesión de hipnotismo», *MC*, VIII, 262 (25 de febrero de 1888), pp. 3 y 6.

ofidios rara vez actúan movidos por el amor al prójimo. Y, en efecto, así es: la serpiente hipnotiza a una robusta codorniz ante la mirada atónita de la concurrencia para acabar engulléndola.

Aunque en su mayoría las fábulas fueron publicadas como piezas autónomas, agrupadas a veces bajo el título de *Fábulas en prosa*, también acostumbraba Fernández Bremón a insertarlas en sus artículos y Crónicas generales para ilustrar o sustentar algunas de sus ideas y razonamientos.³⁷⁸ Por otra parte, la importancia del diálogo es fundamental en muchos de estos textos, vertebrados con cierta frecuencia en torno a la encarnizada discusión de los personajes sobre sus cualidades. También son esenciales los títulos y, claro está, las moralejas, suerte de lemas donde el autor imprime el mensaje que pretende divulgar. *Grosso modo*, estas fábulas bien podrían dividirse en dos grandes bloques temáticos: el tratamiento de asuntos de raigambre clásica y barroca –la dicotomía entre apariencia y realidad o la caducidad de la vida terrenal– y la difusión de los valores burgueses. Las composiciones de este último se corresponden holgadamente con el patrón establecido por Maire Bobes para la fábula decimonónica, «arma ideológica de la nueva clase dominante» que «respondía, por regla general, a los valores que la burguesía deseaba implantar: censura de la avaricia y alabanza del dinamismo económico, exaltación de la familia y condena del crimen» (Maire Bobes 2004: 54). En el linde de ambos bloques, e imbuidos de similares valores, cobran cierto protagonismo las composiciones dedicadas a la escena literaria y, sobre todo, la política.

En cuanto a la hipertextualidad consustancial al género, solo he podido documentar un caso en el que nuestro autor

³⁷⁸ Véase «La abeja y el moscón» en el artículo «La manía de la imitación», *Lib*, XI, 3743 (13 de septiembre de 1889). En cuanto a las fábulas insertas en la Crónica general, cito a continuación varios ejemplos: «La mariposa blanca y el moscón», *IEA*, XXX, 5 (8 de febrero de 1886), «La pulga valerosa», *IEA*, XXX, 9 (8 de marzo de 1886), «La mujer de Antón» y «La cerveza y el champagne», *IEA*, XXX, 25 (8 de julio de 1886), «El convite del gato», *IEA*, XXXIII, 9 (8 de marzo de 1889), «Viaje en tortuga», *IEA*, XXXIV, 28 (30 de julio de 1890), «El camaleón», *IEA*, XLIV, 42 (15 de noviembre de 1900), «El mediador», *IEA*, XLV, 6 (15 de febrero de 1901).

acude sin ambages a una pieza precedente: se trata de «La hormiga y la cigarra»,³⁷⁹ donde la primera apela a la popularísima fábula recreada por La Fontaine y Samaniego para censurar la holgazanería de la segunda. «¿No te han leído la fábula de la cigarra y la hormiga?» le dice. La cigarra, sin embargo, se burla de ella:

—¡Ja! ¡ja! —contestó la cigarra sin dejar de rascar la vihuela—. Esa fábula fue inventada y echada a volar por alguna hormiga para hacernos trabajar inútilmente. Nosotras morimos cuando termina el verano. ¿Qué más quisiérais sino que pasase la vida acarreado grano para que me heredaseis en otoño? Has de saber que nosotras solo hemos aprendido el principio de esa fábula para repetirlo sin cesar:

»Cantando la cigarra

pasó el verano entero.

»Y seguiremos cantando mientras suene esta guitarra que Dios nos regaló para que alegrásemos el campo.

«La hormiga y la cigarra» abunda, asimismo, en una idea omnipresente en toda la obra narrativa de Fernández Bremón: el triunfo del vicio y la mediocridad sobre la virtud y la excelencia. Quizá el caso más obvio sea el de «Virtud y champagne», pero no debemos olvidar tampoco a los pícaros y exitosos monsieur Dansant y monsieur de la Posserí, al amigo Pérez, al Leopoldo Céspedes de «El protector (recuerdos de un provinciano)» o al Ramón de «El montón de oro». Solo en contadas ocasiones la bondad extrema y el sacrificio derrotan a las actitudes reprobables, tal y como pone de manifiesto el acto sacrificial de María del Amparo en el temprano «El árbol de la ciencia».

Entre los *pecados* más censurados por nuestro autor se cuentan la soberbia y la altanería, así como la incapacidad para reconocer el valor del trabajo colectivo. La soberbia es sin duda el mayor vicio de la piedra que, envanecida por su supuesta agilidad, se niega a reconocer la ayuda que le proporcionan otros elementos de la naturaleza para rodar cuesta abajo. Su caso se asemeja, según reza la pertinente moraleja, al de esos personajes que «toman por fuerza propia el impulso ajeno que reciben, y solo se convencen de ello cuando caen en el hoyo».³⁸⁰ Igual-

379 «La hormiga y la cigarra», *Lib*, X, 3225 (2 de abril de 1888).

380 «Cuesta abajo», *Lib*, VII, 2331 (20 de octubre de 1885).

mente soberbia se muestra la espada romana que desdeña al báculo y que, tras la entrada de las tropas de Constantinopla, se verá obligada a postrarse ante un cayado.³⁸¹ También el ruín escarabajo al que unos chiquillos colocan una cerilla encendida en las espaldas presume de tener «la naturaleza de los astros», e incluso cuando la luz se consume sigue mostrándose altanero: «Soy un sol apagado. ¿Quién puede quitarme la categoría que he tenido?».³⁸² Otro tanto le sucede a la gota de agua que al elevarse al cielo desoye las advertencias de sus compañeras y presume, como la piedra, la espada y el escarabajo, de su situación privilegiada, desconocedora de la humillación que le aguarda.³⁸³ En «El discurso del tordo», el exceso de soberbia de una cotorra provoca la mudanza del color de sus plumas y las de sus descendientes: «Desde entonces, las cotorras, que antes eran todas blancas, tienen esos colores brillantes en sus plumas».³⁸⁴ La generosidad y el reconocimiento del esfuerzo colectivo constituyen, según revela «Nada es de nadie»,³⁸⁵ el mejor antídoto contra este pecado, común también, por cierto, en el mundo literario: en «Las hormigas grandes», una hormiga de cabeza descomunal —«parece un cañamón su cabeza, y su abdomen tiene el tamaño de una pepita de melón»— es comparada por dos amigos con «un autorcillo, humilde cuando necesitaba elogios, y hoy soberbio y altanero».³⁸⁶ Este autorcillo bien podría engañar, asimismo, al grupo de críticos moscas que, como se pone de manifiesto en «La rosa natural y la imitada», solo son capaces de apreciar las vistosas apariencias.³⁸⁷

Frente al ensoberbecimiento y la altivez, frente a la ostentación desorbitada de la riqueza, en las fábulas de Fernández Bremón se ensalzan la humildad, la sencillez y el recato como

381 «La espada y el cayado», *Lib* (30 de noviembre de 1885).

382 «El escarabajo de luz», *Lib*, VIII, 2564 (13 de junio de 1886).

383 «Los que suben y bajan», *Lib*, IX, 2807 (12 de febrero de 1887).

384 «El discurso del tordo», *Lib*, X, 3225 (2 de abril de 1888).

385 «Nada es de nadie», *Lib*, IX, 3071 (29 de octubre de 1887).

386 «Las hormigas grandes», *Lib*, VIII, 2564 (13 de junio de 1886).

387 «La rosa natural y la imitada», *Lib*, VII, 2331 (20 de octubre de 1885). Los críticos moscas se oponen a los críticos abejas, quienes saben apreciar «la savia y la frescura», «la miel oculta» de las obras literarias.

valores supremos. Así, en «Los adornos de la corona» todas las plantas reivindican su derecho a formar parte de la corona del rey de los vegetales, si bien, para decepción de la bella rosa y la elegante camelia, la majestuosa magnolia y el glorioso laurel, acaban resultando merecedores de semejante honor los pámpanos y las espigas, poco aristocráticos pero representantes de «lo más sustancial y necesario» (el pan y el vino).³⁸⁸ En «Las piedras preciosas y la flor», Elena opta por adornar sus cabellos con una gardenia: «A vosotras», les dice a las joyas desdeñadas y quejicosas, «os hemos comprado, esta flor es un regalo que me han hecho. Vosotras valéis mucho dinero, la gardenia tiene el valor que yo la doy. Vosotras representáis la riqueza y esta flor blanca representa al hombre que más quiero».³⁸⁹ La ostentación encierra de hecho un peligro contra el que advierte nuestro autor en la siguiente pieza:

LAS DOS VELAS

Una vela sin estrenar y con el pábilo blanco, miraba envidiosa a otra vela que ardía en el candelero.

–Date tono –le decía– porque alumbras esta alcoba. Recréate en la luz que difundes y las sombras que dibujas. Yo podría hacer lo mismo que tú si me hubieran encendido. Brillas porque tienes más suerte, no más mérito que yo.

–No seas majadero –contestó la vela encendida–: es verdad que luzco, pero advierte que brillamos consumiéndonos. Bendice tu feliz oscuridad que envidio yo, dentro de poco seré un cabo de vela. Después, mi último pábilo se retorcerá dando chasquidos, y tú estarás intacta.

Vale más disfrutar de la luz que otros proyectan que dar luz a los demás a costa de la vida.³⁹⁰

Junto con la discreción, nuestro autor encarece otros pilares de la ideología burguesa como el esfuerzo y la vida industriosa, si bien su mirada suele aparecer empañada del pesimismo resignado ya referido. «Trabajo y holganza» plasma la desolación de unas abejas al descubrir que, una vez más, sus

388 «Los adornos de la corona», *Lib*, VIII, 2433 (31 de enero de 1886). Una asociación similar entre flores y «amor desinteresado y verdadero» se establece en «Flores y piedras», *Lib*, X, 3152 (19 de enero de 1888).

389 «Las piedras preciosas y la flor», *Lib*, VIII, 2591 (18 de julio de 1886).

390 «Las dos velas», *Lib*, VIII, 2653 (10 de septiembre de 1886).

colmenas han sido saqueadas por los hombres. La virtud del trabajo es denigrada por la ociosa y presumida mariposa, que las considera tontas porque «que pasan toda su vida haciendo miel para que otras se la coman».³⁹¹ «Las oposiciones» relata el caso de un oso que pretende casar a su hija. Mientras los pretendientes «más forzudos y graves» hacen sus ejercicios de fuerza y destreza ante el tribunal, la hija se fuga con un osillo tísico, el único que «la ha sabido hacer el oso», esto es, cortejarla. «También sucede entre los hombres», alecciona el narrador, «que mientras unos se queman las cejas estudiando para hacer lucidas oposiciones, otros se fugan con la cátedra».³⁹² La laboriosidad y la productividad se contraponen a la mera imitación en «El avispero y la colmena», y al afán destructivo en «La guerra y la industria» y en «Los que producen y los que destruyen», donde las langostas se entregan a la gozosa destrucción del trabajo con el que una miríada de infusorios pretendía «contribuir a la obra de Dios».³⁹³ Tampoco escatima el autor reproches hacia quien dilapida su patrimonio, arruinándose inconscientemente, como «La carcoma».³⁹⁴ Pese a ello, no esconde cierta rebeldía ante algunas de las convenciones sociales forjadas en torno al trabajo: Fernández Bremón, nocherniego impenitente, critica en «El trasnochador» la actitud de las destrozadas gallinas que afean al pacífico murciélago su vida nocturna, ya que «Hay bribones madrugadores que critican a los que pasan la noche trabajando».³⁹⁵

En este microcosmos fabulístico se previene también contra los más fuertes y poderosos, como el cocodrilo de «La bondad de los malos», solo en apariencia dadivoso con el pajarillo que le picotea la lengua; el león y el tigre de «La lealtad del burro»; «El buitre generoso» que escarba en el vientre del cordero mientras le dedica dulces palabras, o incluso la pulga, tan-

391 «Trabajo y holganza», *Lib*, VII, 2372 (30 de noviembre de 1885).

392 «Las oposiciones», *Lib*, VIII, 2591 (18 de julio de 1886).

393 «El avispero y la colmena», *Almanaque de la Ilustración para el año 1888*, XV (1887), p. 141; «La guerra y la industria», *Lib*, IX, 2862 (9 de abril de 1887); y «Los que producen y los que destruyen», *Lib*, X, 3152 (19 de enero de 1888).

394 «La carcoma», *Lib*, VIII, 2653 (10 de septiembre de 1886).

395 «El trasnochador», *Lib*, VIII, 2617 (5 de agosto de 1886).

to o más sanguinaria que el feroz león de «Un rey popular». ³⁹⁶ «Cuando los hombres que tienen la condición del cocodrilo se dejan molestar por los pequeños», concluye la fabulilla «La bondad de los malos», «no es por bondad de corazón, sino porque los están utilizando». «Hay protectores en el mundo como el buitre, y protegidos que viven de su generosidad a la manera del cordero», reza por su parte «El buitre generoso». El autor invita, en fin, a estar alerta: por un lado, tal y como le dice el galápago a una oruga desprevénida, «Todo se paga en este mundo»; ³⁹⁷ por otro, hay que ser cauto y no mostrar nunca las propias flaquezas, lección desconocida para el desdichado gusano que, en «La ayuda ajena», es devorado por los gorriones: «Nadie deje conocer en este mundo su debilidad, si no quiere servir de pasto a los voraces». ³⁹⁸ No obstante, aún hay un lugar en estas prosas para la compasión y la empatía, para la comprensión hacia los menos favorecidos:

LOS DOS JUNCOS

Había brotado un junco entre las piedras de un torrente. El golpe de agua, dando en él de lleno, lo obligaba a inclinarse hacia abajo, temblando siempre en el fondo de aquel movible líquido.

Díjole un junco de la orilla:

—¡Vaya una postura para un junco, no haría más la rama de un llorón! ¿No ves qué erguidos estamos aquí todos? ¡Álzate y honra a la clase con tu dignidad!

—¡Qué fácil es, compañero —dijo el junco caído— mantenerse recto y firme donde nadie nos combate! Venga acá y sufra el peso de la cascada, y verá que harto hago con sostenerme cabeza abajo y sin dejar mis raíces en la peña.

Desde que me contaron ese diálogo sencillo, antes de criticar a un hombre que se arrastra por el mundo, pregunto si ha nacido en la orilla o en medio del torrente. ³⁹⁹

Las relaciones familiares desempeñan, por su parte, un papel nada desdeñable en este repertorio de valores burgueses.

³⁹⁶ «La bondad de los malos», *Lib*, IX, 2862 (9 de abril de 1887); «La lealtad del burro», *Lib*, X, 3303 (20 de junio de 1888); «El buitre generoso», *La Revista Moderna*, II, 87 (29 de octubre de 1898); y «Un rey popular», *Almanaque de la Ilustración para el año 1888*, XV (1887), p. 144.

³⁹⁷ «Placeres gratuitos», *Lib*, IX, 2807 (12 de febrero de 1887).

³⁹⁸ «La ayuda ajena», *Lib*, VII, 2372 (30 de noviembre de 1885).

³⁹⁹ «Los dos juncos», *Lib*, VIII, 2710 (8 de noviembre de 1886).

El ideal del buen padre y marido se encarna en el palomo de «El gallo y el palomo», mientras que el de la madre responsable halla su lugar en «La leña y el amianto».⁴⁰⁰ Esta última composición se abre con un marco narrativo en el que una hija lamenta que su madre no le permita leer determinados libros. A modo de explicación, esta le cuenta una fábula:

La leña veía desde alguna distancia la hermosa llama de la hoguera, y suplicaba que la llevaran a aquel sitio tan alegre.

—Si te llevase allí —replicó el amianto— te retorcerías de dolor: esa llama abrasa y reduce a cenizas todo lo que toca.

—¿Has estado en ella?

—Sí.

—¿Y no te has abrasado?

—No.

—¿Y por qué no había de librarme como tú? —dijo la leña.

—Porque eres inflamable y yo soy incombustible.

— —

—Niña —añadió la madre—, esos libros son la hoguera; tú eres la leña y yo soy el amianto.

Los malos hábitos en el matrimonio son censurados en «La cuerda y el ahorcado» y en «Amar volando».⁴⁰¹ La singularidad de «Amar volando», donde una mosca reivindica el amor efímero y la promiscuidad («Entre nosotros el matrimonio es un abrazo, nuestra luna de miel pasa en un vuelo, y separarse un momento es enviudar»), radica en su moraleja, aderezada con un inesperado apóstrofe: «Hay muchas personas que aman de ese modo. ¿No es verdad, Magdalena?». Al final, el más afortunado en las cosas de querer parece ser el caracol, hermafrodita y, por tanto, *casado* consigo mismo: «es el único amor en que no existen celos ni traiciones», afirma.⁴⁰²

Entre los tópicos clásicos recurrentes en estas fábulas, destaca la censura de la vanidad, y es que, como se pone de manifiesto en «La elegancia», la belleza no es sino un bien te-

400 «El gallo y el palomo», *Lib*, VII, 2372 (30 de noviembre de 1885) y «La leña y el amianto», *Lib*, IX, 3071 (29 de octubre de 1887).

401 «La cuerda y el ahorcado», *Lib*, VIII, 2564 (13 de junio de 1886); y «Amar volando», *Almanaque de la Ilustración para el año 1888*, XV (1887), p. 143.

402 «Amor tranquilo», *Lib*, IX, 2862 (9 de abril de 1887).

renal y por tanto precedero.⁴⁰³ En «El espejo», un rosal obligado a verse reflejado cada día en una fuente se compadece de las rosas ignorantes de su belleza, pero también, según acaba poniendo de relieve el paso del tiempo, desconocedoras de su marchitamiento,⁴⁰⁴ y «El sabio y el efímero» hace hincapié no ya en la caducidad de la hermosura, sino en la de la vida misma.⁴⁰⁵ En un mundo donde las apariencias triunfan sobre las esencias, la belleza, aunque sea improductiva, goza de gran predicamento, mientras que la fealdad, pese a ocultar valiosas virtudes, es rechazada allá donde va («El memorial»)⁴⁰⁶ El tópico de las apariencias engañosas constituye precisamente otro de los temas predilectos de Fernández Bremón. Así, en «Las cicatrices» un lobo pacífico provoca el pavor de unos perros a causa de su temible aspecto: «El lobo ignoraba que muchos hombres, a fuerza de recibir bofetones y cuchilladas, concluyen por tener fama y apariencia de valientes».⁴⁰⁷ Las larvas de «Los gusanos defraudados» se quejan de la poca sustancia que han encontrado en el cadáver de una señora todo ropas y huesos; la desilusión hace recordar a uno de los gusanos la ocasión en que tuvo que refugiarse en una alcachofa y, tras tanta hoja, únicamente halló «un cogollito sin sustancia».⁴⁰⁸ Y «Rosas de alcornoque» revela cómo una suerte de trampantojo puede modificar, entre los crédulos, la naturaleza de las cosas.⁴⁰⁹

En esta última fabulilla propone también Fernández Bremón una reflexión sobre la percepción diversa de la realidad y la dificultad de aprehenderla. Es también el caso de piezas como «La medida de todo», donde los «insectos más sabios» discuten sobre la altura de un árbol sin ponerse de acuerdo; únicamente la sanguijuela averigua a qué se debe la

403 «La elegancia», *Lib*, VIII, 2564 (13 de junio de 1886).

404 «El espejo», *Lib*, VIII, 2591 (18 de julio de 1886).

405 «El sabio y el efímero», *Lib*, VIII, 2653, (10 de septiembre de 1886).

406 «El memorial», *Lib*, X, 3303 (20 de junio de 1888).

407 «Las cicatrices», *Lib*, VIII, 2617 (5 de agosto de 1886).

408 «Los gusanos defraudados», *Lib*, VIII, 2710 (8 de noviembre de 1886). Las larvas *mortuorias* también protagonizan «Los gusanos del queso» (*Lib*, X, 3152, 19 de enero de 1888), una fabulilla cruel que versa sobre la inexorabilidad de la naturaleza.

409 «Rosas de alcornoque», *Lib*, X, 3225 (2 de abril de 1888).

general confusión: «los resultados son diversos porque cada uno da los pasos con patas diferentes. Así es que todos tienen razón y todos están equivocados». ⁴¹⁰ O en «La fealdad y la belleza», donde un cisne es calificado de «caricatura de un monstruo» por un ratoncillo, y de ser bello y elegante por una luciérnaga. El topo, que oye el parecer de ambos, cree estar ante dos animales distintos, pero el escarabajo le saca de su error: «Si quieres conocer las arrugas de los rostros y las imperfecciones de los cuerpos, toma al ratón por lazarillo. Si deseas enterarte de la majestad y hermosura de todo lo creado, déjate guiar por la luciérnaga». ⁴¹¹

«Ventajas de la guerra» propone un escenario distinto, si bien su trasfondo semántico es bien similar al de los cuentecillos precedentes: una codorniz y «un pájaro enorme» dialogan acerca de la guerra, odiada por la primera y deseada por el segundo; como apunta hipócritamente este, que, según descubrimos al final, es un buitre, «Solo ignoran sus ventajas los cobardes y los pusilánimes. No hay muerte más digna del hombre que caer defendiendo su bandera». ⁴¹² En «La ilusión y la realidad» Fernández Bremón opta por una actitud ciertamente pragmática al sugerir que, en ocasiones, quizá sea mejor permanecer en el engaño si eso nos hace más felices:

No sabía el camello que era jorobado, porque nunca se había visto las espaldas.

Después de haber bebido una mañana, quedose un rato mirando en el agua su figura.

—No te recrees —dijo el caballo—: eres feo.

—¿Feo? No me lo parezco.

—Porque te ves por delante; pero, siento decírtelo, tienes una joroba en las espaldas.

—Lo dices por darme broma.

—No, te juro que es cierto. Te lo digo para que no vivas engañado, ante todo la verdad.

El camello se entristeció y tuvo desde entonces una idea triste y desagradable de sí mismo.

⁴¹⁰ «La medida de todo», *Lib*, VII, 2372 (30 de noviembre de 1885).

⁴¹¹ «La fealdad y la belleza», *La Revista Moderna*, II, 48 (29 de enero de 1898).

⁴¹² «Ventajas de la guerra», *Lib*, VIII, 2433 (31 de enero de 1886).

Como no era pensador, no pudo decir entre sí, mientras caminaba agobiado, pasando hambre y sed por el desierto:

—Malhaya quien me ha cambiado una ilusión que me halagaba, por una triste verdad que de nada me aprovecha.⁴¹³

La rendición del albedrío, la imposibilidad del individuo de hacer uso de su propia voluntad, está también muy presente en al menos dos de estas fábulas. En «El mono libertador», un simio roba las llaves al propietario del circo y abre las jaulas del oso, la hiena, el elefante y los leones; estos, sin embargo, se revelan incapaces de disfrutar de su nueva situación, de modo que el libertador vuelve a encerrarlos: «¿De qué os serviría la libertad, si pensabais serviros de ella para lo mismo que hacíais dentro de la jaula?».⁴¹⁴ Mayor interés aún encierra «Cuerpo y la sombra», un apólogo construido en torno a la conversación de un hombre y su sombra donde se pone de manifiesto la esclavitud del primero con respecto a la segunda incluso en el reino de la muerte: «Y me acostaré al lado de tu cadáver, y si te entierren, te envolveré en el sepulcro, y cuando exhumen tus restos me dividiré en tantas partes como ellos. Y rodaré con tu cráneo y haré guardia a tus últimos despojos mientras existan sobre la tierra». Ni siquiera su alma podrá librarse de tan tremenda sujeción: «Ésa te abandonará para irse al mundo de la luz: tú eres esclavo de la sombra».⁴¹⁵

Los políticos y gobernantes también se convierten en objeto, como he apuntado antes, de los dardos de nuestro autor. Estos «falsos filántropos» son comparados con las arañas que atrapan con engaños a las moscas («Las telarañas»), a las sanguijuelas que esquilman la sangre ajena («La sanguijuela benéfica»), a los plumeros que miman a «los pueblos enérgicos y duros» y las varas que maltratan a «los blandos y flexibles» («La vara y el plumero»), o a la hebilla del chaleco que sujeta con excesivo rigor al cuerpo cuando no debe («La ley del estadillo»)⁴¹⁶

413 «La ilusión y la realidad», *Lib*, IX, 2862 (9 de abril de 1887).

414 «El mono libertador», *Lib*, X, 3303 (20 de junio de 1888).

415 «Cuerpo y sombra», *Almanaque de la Ilustración para el año 1888*, XV (1887), p. 142.

416 «Las telarañas», *Lib*, VII, 2331 (20 de octubre de 1885); «La sanguijuela benéfica», *Lib*, VIII, 2433 (31 de enero de 1886); «La vara y el plume-

Un tanto más extravagante es «Los separatistas»,⁴¹⁷ una suerte de cuentecillo político-fundacional donde la invención del gazpacho se convierte en una suerte de alegoría del centralismo político y administrativo. Cuando el cocinero Juan entra en la cocina, observa cómo el agua, el aceite, la sal, la pimienta, la cebolla, el pepino y el tomate reclaman, alborotados, regresar a su lugar de origen. Juan, exasperado, les grita: «¿Creéis que no he de saber gobernaros? No habría naciones si se dejase a cada pueblo hacer su gusto, sin consideración a los demás». Sin atender a quejas, trocea, mezcla y cocina todos esos ingredientes con suma fortuna: «Acudieron a probarlo los gastrónomos y vieron que era bueno. Del apellido de su autor tomó el nombre de gazpacho. Se hizo popular en todas las cocinas y los españoles declararon el gazpacho plato nacional». La necesidad de un Gobierno que dirija al país con mano firme vuelve a reivindicarse, en fin, en «La fuerza y la inteligencia» y «La grillera».⁴¹⁸

En consonancia con la dimensión más cómica de su obra narrativa, Fernández Bremón también se sirvió de los lugares comunes de la tradición fabulística para elaborar anécdotas y chistecillos más dirigidos a provocar la sonrisa del lector que a adoctrinarlo. En «Los alojados», el autor se sirve nuevamente de las peculiaridades del caracol para generar un chiste fácil. Según explica este molusco a las hormigas negras, él y los de su especie viven «pegados a la casa» porque el primer caracol fue expulsado de ella por su mujer, aunque según la hormiga son unos imbéciles por haber caído en «el peor de los estados»: «Con cuernos y solteros».⁴¹⁹ El pobre buey que en «Todos artistas» se declara «instrumentalista» porque sabe mover el cencerro que lleva al cuello provoca, por su cerrilidad y cabezonería, la sonrisa del lector,⁴²⁰ mientras que en textos como

ro», *Lib*, VIII, 2617 (5 de agosto de 1886); y «La ley del estadillo», *Lib*, X, 3225 (2 de abril de 1888).

417 «Los separatistas», *Lib*, VIII, 2591 (18 de julio de 1886).

418 Ambas fábulas aparecieron en *El Liberal*, IX, 2807 (12 de febrero de 1887).

419 «Los alojados», *Lib*, VIII, 2433 (31 de enero de 1886).

420 «Todos artistas», *Lib*, VIII, 2710 (8 de noviembre de 1886).

«El gato regalón» la clave cómica descansa en la inversión de papeles que se produce entre un fondista y su acomodadísimo animal doméstico, un gato sumamente holgazán que pide al amo: «Déjate crecer las uñas, y si quieres que los ratones no te destrocen la despensa, cázalos tú mismo. Yo, por mi parte, si veo algún ratón, mayaré para que acudas a cazarle». ⁴²¹ En «Los intereses creados», anécdota fabulística publicada primero en *El Liberal* y posteriormente recuperada en *Blanco y Negro*, ⁴²² Fernández Bremón plasma las graves consecuencias que un acto tan insignificante como sacudir el polvo de un guardillón tiene en la comunidad de animales que vive en él, a la vez que «La abeja y el escarabajo» da fe de un «certamen de trabajo» en el que gana el sucio escarabajo a la abeja porque el tribunal está compuesto por cucarachas. ⁴²³

Cerraré este capítulo con una fábula donde nuestro autor emplea un recurso característico de sus cuentos y artículos, el juego de palabras en torno a una locución o una frase hecha. Se trata de la composición titulada «La manera de subir», donde «una oruga práctica» cuestiona el plan que sus compañeras proponen para trepar a un castaño de Indias; su actitud crítica le supone las burlas de estas. Cuando, días después, las orugas, fatigadas, declaran el árbol inaccesible, ven cómo la protagonista desciende tranquilamente por el castaño. El método que ha seguido no podría ser más práctico: «he hecho lo que debe imitar quien quiera subir a lo más alto: irse por el tronco y no andarse nunca por las ramas». ⁴²⁴

421 «El gato regalón», *Lib*, X, 3152 (19 de enero de 1888).

422 «Los intereses creados», *Lib*, IX, 2807 (12 de febrero de 1887) y *BN*, I, 2, 17 de mayo de 1891).

423 «La abeja y el escarabajo», *Lib*, X, 3152 (19 de enero de 1888).

424 «La manera de subir», *Lib*, X, 3303 (20 de junio de 1888).

Hacia una conclusión

De acuerdo con la intención expresada en la primera parte de este libro, he procurado elaborar aquí un retrato cabal de José Fernández Bremón que comprenda todas sus facetas: el cronista, el revistero y el autor teatral; el poeta de escasa fortuna, el crítico y el curioso investigador de los clásicos; el burócrata del primer Gobierno de Cánovas o el cuentista consagrado a quien recurrían los jóvenes en busca de consejo y notoriedad. Mi principal propósito no ha sido otro, así pues, que rescatar al autor, y empleo nuevamente las palabras de Cecilio Alonso (2008: 14), del «interminable etcétera de los marginados que, por motivos diversos, han acabado convertidos en humus contextual de las grandes luminarias institucionales de nuestra historia y gustos literarios». Aunque, como señalaba al principio, no deja de ser nuestro personaje un autor secundario y ubicado en los márgenes del canon, lo cierto es que el estudio de su vida y obra, especialmente la narrativa, encierra no solo un valor literario, sino también un significado histórico y documental.

A la luz de los argumentos desgranados en las anteriores páginas, casi resulta innecesario insistir en que Fernández Bremón contó, en efecto, con su pequeña parcela en el campo cultural español del último tercio del siglo XIX y principios del XX. Si bien es cierto que el contexto sociopolítico le resultó francamente favorable –los vínculos de su familia con el moderantismo y con la prensa conservadora, la coyuntura política que le permitió significarse en la punzante oposición a la Gloriosa

primero y en el declarado apoyo al espíritu de la Restauración después-, no lo es menos que su talento para la escritura (reconocido, recordemos, por su «ex amigo» Clarín, o por un crítico tan severo como Manuel de la Revilla) contribuyó decisivamente a la fabricación de esa parcela privada. No debemos obviar, por añadidura, que el caso de Fernández Bremón es asimismo representativo del de otros autores coetáneos –de nuevo el «humus contextual»– que, pese a disfrutar de un cierto reconocimiento por parte del público de la época, fueron paulatinamente arrumbados de las historias de la literatura.

Dado que la profesionalización del escritor y la voracidad de la prensa periódica facilitaron la proliferación de cuentistas, versificadores, novelistas y dramaturgos, parece inevitable preguntarse qué habría sucedido si el modo de ganarse la vida de Fernández Bremón hubiera discurrido fuera del ámbito periodístico, si, tal como quería su tío José María, hubiera dirigido sus pasos hacia el mundo de la banca o, como pretendió él mismo en su juventud, hacia la carrera militar. De hecho, a punto estuvo de ser así, ya que el autor solo abandonó su cómodo puesto de inspector en la compañía de seguros «La Unión» cuando fue perentorio hacerlo. Tampoco pueden obviarse sus coqueteos con la Administración canovista, quién sabe si orientados a la obtención de un destino que le proporcionara un sueldo más o menos estable. Quizá de haberse producido esta separación entre sustento económico y escritura, entre dedicación profesional y vocación literaria, su producción cuentística hubiera sido considerablemente menor pero también mejor en términos cualitativos. Pensemos sin ir más lejos en el escritor, político, militar y empresario Antonio Ros de Olano, cuyo nombre se ha vinculado con cierta frecuencia al de Fernández Bremón por el trazo grotesco y estrambótico de los relatos más divulgados de ambos (y ello, hay que señalarlo, pese a las evidentes diferencias conceptuales y estilísticas que recorren una y otra obra).

El disgusto del autor hacia el naturalismo o el modernismo es proporcional a la singularidad, espontaneidad y atrevimiento que derrochan piezas como «Gestas o el idioma de los

monos», «Monsieur Dansant, médico aerópata», «Una fuga de diablos», «Un crimen científico», «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas», «Hombres y animales», «Vestir al desnudo», «El terror amarillo» o «Besos y bofetones». Basta contrastar la osadía de estos relatos con gran parte de sus cuentos alegóricos, costumbristas o históricos y legendarios para vislumbrar el secreto de lo más granado de su narrativa: la creación en libertad y la pulverización de los géneros establecidos, extensible no solo a los moldes afectos a la renovación finisecular, sino también a los predilectos del romanticismo. ¿Por qué en vez de perseverar en este camino dedicó Fernández Bremón tanta tinta a géneros ciertamente caducos? Sorprende, por ejemplo, la persistencia con la que acude al cuento histórico entre finales del siglo XIX y principios del XX; muchas de las piezas que firmó en los «Cuentos propios» de *El Liberal* pertenecen precisamente a esta tradición. A falta de un estudio exhaustivo sobre los cuentos históricos difundidos en la prensa de la Restauración,⁴²⁵ solo puede llamar la atención la coexistencia de los relatos de Fernández Bremón adscribibles a este género con otros de carácter naturalista y modernista. Aunque sus cuentos históricos están bien escritos, son coherentes, entretenidos y constituyen una porción muy estimable de su obra narrativa, no por ello dejan de parecer extemporáneos cuando se comparan con los que por aquel entonces estaban publicando los coetáneos más *modernos*.

Sin embargo, y por contradictorio que pueda parecer, con la salvedad de los originalísimos cuentos arriba citados poco hay de anómalo en la obra y trayectoria narrativa del autor. Como se ha visto, los géneros forjados y cultivados durante el

425 Carencia que, una vez más, obliga a volver al estudio clásico de Baquero Goyanes (1949). El profesor, que dedica el capítulo VIII a los «Cuentos históricos y patrióticos», sostiene que mientras que en la etapa romántica y postromántica abundan los cuentos históricos «sin angustia nacional, creados al margen de toda preocupación o tesis», en la España finisecular los relatos históricos «casi desaparecen para ser sustituidos por los cuentos patrióticos violentos o satíricos» (Baquero Goyanes 1949: 263). Huelga señalar que la narrativa histórica de Fernández Bremón está más cerca de los primeros que de estos últimos.

romanticismo no desaparecieron de un plumazo con el auge del realismo y el naturalismo (el caso del teatro es también muy elocuente); pese a su ínfima novedad estética, su interés más arqueológico que literario y su escasa o nula capacidad para dar fe de los cambios experimentados por la sociedad del momento, estos relatos seguían gozando del favor de un número nada desdeñable de autores y editores. En este sentido, el presente libro recupera una diminuta parte de los muchos textos y materiales que, más de un siglo después, siguen aguardando el momento de ser desempolvados.

Obras de José Fernández Bremón

En este apartado se consignan los libros de cuentos y las obras teatrales que José Fernández Bremón dio a la imprenta, así como los prólogos y los estudios literarios que publicó en volumen. En los Anexos I y II ofrezco una relación cronológica de los cuentos y las fábulas analizados en el presente trabajo.

Cuentos

Cuentos, Impr. de A. Querol y P. García (folletín de *La Gaceta Popular*), Madrid, 1873.

Cuentos, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879.

Estudios literarios

«Estudio sobre *¡Don Tomás!*, de Narciso Serra», en *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, prólogo de Antonio Cánovas del Castillo, Fortanet, Madrid, 1881, vol. 1, pp. 348-363.

«Estudio del *Quijote*», en *Álbum cervantino aragonés de los trabajos artísticos con que se ha celebrado en Zaragoza y Pedrola el III Centenario de la edición príncipe del «Quijote»*, Viuda e Hijos de Tello, Madrid, 1905, pp. 120-135.

Prólogos

Prólogo a Manuel Reina, *Cromos y acuarelas (cantos de nuestra época)*, Fortanet, Madrid, 1878, pp. v-xxvii.

Carta a Carlos Ossorio y Gallardo, *Crónicas madrileñas*, Fernando Fe, Madrid, 1893.

Prólogo a Eduardo Caballero de Puga, *Flores al viento*. Poesía, Establ.

Tip. de Jaime Ratés, Madrid, 1904, pp. 5-11.

Prólogo a Juan García Goyena, *Batalla de flores*. Poesías, Impr. de La Reforma, Madrid, 1899, pp. 5-8.

Prólogo a Maxiriath (Eugenio Hartzenbusch), *Unos cuantos pseudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1904, pp. v-xii.

Teatro

El elixir de la vida, Impr. de Juan Aguado, Madrid, 1874.

Los espíritus, Impr. de Juan Aguado, Madrid, 1874.

El árbol sin raíces, Impr. de Juan Aguado, Madrid, 1874. (En colaboración con Juan José Herranz.)

Lo que no ve la justicia, Librerías de Cuesta, Madrid, 1881.

Pasión de viejo, Impr. de El Liberal, Madrid, 1889.

La estrella roja, Impr. de El Liberal, Madrid, 1890.

El espantajo, Impr. de El Liberal, Madrid, 1894.

Dos hijos, Impr. del Cuerpo de Artillería, Madrid, 1897.

Bibliografía

- ALAS, LEOPOLDO (1879a), «Palique», *La Unión*, 220 (24 de mayo).
–(1879b), «Palique», *La Unión*, 235 (11 de junio).
–(1879c), «Libros. *Biología*, por don Emilio Reus. *Cuentos*, por don J.F. Bremón», *La Unión*, 299 (19 de septiembre).
–(1879d), «Palique», *La Unión*, 331 (26 de octubre).
– (1880a), «Palique», *La Unión*, 449 (13 de marzo).
– (1880b), «Palique», *La Publicidad*, 898 (12 de agosto).
–(1881a), «Palique», *El Mundo Moderno*, 34 (3 de abril de 1881).
–(1881b), «*Lo que no ve la justicia*. Drama en tres actos y en prosa, de don José F. Bremón», *El Progreso*, 194 (11 de noviembre).
–(1881c), «Madrileñas», *La Publicidad*, 1375 (30 de noviembre).
–(1885), «Palique», *Madrid Político*, 28 (9 de diciembre).
–(1887), «Palique», *Madrid Cómico*, VII, 219 (30 de abril).
–(1889), «Palique del palique», *Para todo el mundo* (Valencia), 51 (16 de mayo).
–(1895), «Revista mínima», *La Publicidad* (24 de abril).
–(1896a), «Palique», *Madrid Cómico*, XVI, 702 (1 de agosto).
–(1896b), «Palique», *Madrid Cómico*, XVI, 703 (8 de agosto).
–(1899), «Palique», *Madrid Cómico*, XIX, 10 (9 de diciembre).
–(1900a), «La littérature. Le mouvement littéraire contemporain», en *Nouvelle Revue Internationale* (monográfico *L’Espagne. Politique, littérature...*), París, pp. 83-96.
–(1900b), «Palique», *La Correspondencia de España*, 15653 (13 de diciembre).
–(2003a), «El hombre de los estrenos», en *Obras completas*. 3, ed. Carolyn Richmond, Nobel, Oviedo, pp. 185-198.
–(2003b), prólogo a *Cuentos morales*, en *Obras completas*. 3, ed. Carolyn Richmond, Nobel, Oviedo, pp. 515-516.
–(2003c), *Mis plagios. Folleto literario IV*, en *Obras completas*. 4.2, ed. Laureano Bonet, Nobel, Oviedo, pp. 1035-1061.
- ALARCÓN, PEDRO ANTONIO DE (1883), «Edgar Poe», en *Juicios literarios y artísticos*, Impr. A. Pérez Dubrull, Madrid, pp. 107-118.
- ALBORG, JUAN LUIS (1996), *Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo. La novela. Parte primera. Introducción*. Fernán Caballero. Alarcón. Pereda, Gredos, Madrid, vol. 5.1.

- (1999), *Realismo y naturalismo. La novela. Parte tercera. De siglo a siglo*, A. Palacio Valdés. V. Blasco Ibáñez, Gredos, Madrid, vol. 5.3.
- ALFONSO, LUIS (1881), «Los estrenos», *La Época*, XXXIII, 10538 (6 de noviembre).
- ALMENDROS TOLEDO, JOSÉ MANUEL (1987), «Un caso de tarantismo en Mahora», *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, 20, pp. 205-210.
- ALONSO, CECILIO (2006), introducción a *Índices de «Los Lunes de El Imparcial»*, Biblioteca Nacional–Ministerio de Cultura, Madrid, vol. 1, pp. XI-LII.
- (2008), «Sobre la categoría canónica de *Raros y olvidados*», *Anales de Literatura Española*, 20, pp. 11-38.
- ALONSO, DAMASO (1984), *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro»*, Gredos, Madrid.
- ALONSO CORTÉS, NARCISO, ed. (1923), *Fábulas castellanas*, Imprenta del Colegio Santiago, Valladolid.
- (1930), «Narciso Serra», en *Quevedo en el teatro y otras cosas*, Impr. del Colegio Santiago, Valladolid, pp. 129-202.
- AMORES, MONTSERRAT (2008), «Narraciones breves», en Montserrat Amores, ed., *Juan Eugenio Hartzenbusch. 1806-2006*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales–Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, pp. 61-90.
- ARAUJO-COSTA, LUIS (1946), *Biografía de «La Época»*, Libros y Revistas, Madrid.
- AYALA, CARLOS, ed. (1982), *Antología de fábulas*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- AYALA, MARÍA ÁNGELES (2008), introducción a Eusebio Blasco, dir., *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 9-64.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, CSIC, Madrid.
- (1992), *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, ed. revisada por Ana L. Baquero Escudero, CSIC, Madrid.
- (1993), *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Universidad de Murcia.
- BAROJA, PÍO (2006), *Desde la última vuelta del camino I*, Tusquets, Barcelona.
- BARRERA MORATE, JOSÉ LUIS (2002), «Biografía de José Macpherson y Hemas (1839-1902)», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 45 (julio), pp. 47-78.

- BARTRA, ROGER Y PILAR PEDRAZA (2004), *El salvatge europeu*, CCCB, Barcelona.
- BESER, SERGIO (1968), *Leopoldo Alas, crítico literario*, Gredos, Madrid.
- (2010a), «Vida de Pedro Saputo de Braulio Foz», en «*Verba manent*». *Estudios y ensayos literarios*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 43-47.
- (2010b), «Pedro Antonio de Alarcón, entre *El látigo* y el Apocalipsis», en «*Verba manent*». *Estudios y ensayos literarios*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 71-81.
- (2010c), «Mi Clarín», en «*Verba manent*». *Estudios y ensayos literarios*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 287-298.
- BIERCE, AMBROSE (2002), *El diccionario del Diablo*, Valdemar, Madrid.
- BLANCO GARCÍA, FRANCISCO (1910), *La literatura española en el siglo XIX*, Sáenz de Jubera Hermanos, Madrid, vol. 2.
- BLANQUAT, JOSETTE Y JEAN FRANÇOIS BOTREL (1981), *Clarín y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884-1893)*, Université de Haute-Bretagne, Rennes.
- BLEIBERG, GERMÁN Y JULIÁN MARIAS, dirs. (1949), *Diccionario de literatura española*, Revista de Occidente, Madrid.
- BONET, LAUREANO (1999), «Introducción: Galdós, crítico literario» a Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Península.
- BREMÓN, LEOPOLDO MARÍA (1901), «Antiguallas. Historia íntima de mediados de siglo... que fue», *GV*, II (30 de julio), pp. 6-7;
- (1904), «La vejez militante. Don Leopoldo Bremón», *GV*, V, 121 (15 de noviembre), pp. 9-10.
- BROWNE, JANET (2008), *Charles Darwin. El viaje*, PUV, Valencia.
- (2009), *Charles Darwin. El poder del lugar*, PUV, Valencia.
- BURIEL, ISABEL (2004), *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*, Espasa Calpe, Madrid.
- BUSTILLO, EDUARDO (1894), «Los teatros», *IEA*, XXXVIII, II (22 de marzo).
- CALVO CARILLA, JOSÉ LUIS (2008), *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*, Marcial Pons, Madrid.
- CAMPOAMOR, RAMÓN DE (1875), «La originalidad y el plagio», *Revista Europea*, II, 95 (19 de diciembre), pp. 242-247.
- CANEL LADRÓN DE GUEVARA, IGNACIO, ed. (1995), *Antología de fábulas*, Alderabán, Madrid.

- CÁNOVAS, GERMÁN (2008), «El marco narrativo en las leyendas de Víctor Balaguer», en Montserrat Amores y Rebeca Martín, eds., *Estudios sobre el cuento español en el siglo XIX*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 75-90.
- CÁNOVAS Y VALLEJO, JOSÉ (1893), *Cuentos de este*, Impr. de Miñón e Hijos, Madrid.
- CAÑETE, MANUEL (1899), «Los teatros», *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 6 (15 de febrero).
- (1890), «Los teatros», *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 45 (8 de diciembre).
- CASTELAR, EMILIO (1890), «Murmuraciones europeas», *La Ilustración Artística*, IX, 468 (15 de diciembre).
- CATARINEU, RICARDO J. (1898), «Antonio Grilo», *La Ilustración Artística*, XVII, 853 (2 de mayo).
- CEJADOR Y FRAUCA, JULIO (1972a), *Historia de la lengua y literatura castellana*, Gredos (ed. facsímil), Madrid, vol. VIII.
- (1972b), *Historia de la lengua y literatura castellana*, Gredos (ed. facsímil), Madrid, vol. IX.
- CELA, CAMILO JOSÉ (1991), *Desde el palomar de Hita*, Plaza & Janés, Barcelona.
- CELMA, MARÍA PILAR (1991), *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Júcar, Madrid.
- COSSIO, JOSÉ MARÍA DE (1960), *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Espasa Calpe, Madrid, 2 vols.
- COTARELO Y MORI, EMILIO (1916), *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, Impr. de Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.
- DÍAZ LARIOS, LUIS F. (1998), «De la épica clásica al poema narrativo romántico», en Guillermo Carnero, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 509-542.
- (2001), «Notas para una poética del cuento romántico en verso (con algunos ejemplos)», *Scriptura*, 16, pp. 9-23.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, dir. (1980), *Historia de la literatura española*, Taurus, Madrid, vol. 3.
- , dir. (1988), *Historia del teatro en España. Siglo XVIII. Siglo XIX*, Taurus, Madrid.
- DOMÉNECH RICO, FERNANDO (2008), «El viejo y la niña (variaciones sobre un tema)», *Las puertas del drama*, 32, pp. 8-14.

- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, JOSÉ M. (1989), introducción a Silverio Lanza, *El año triste*, Orígenes, Madrid, pp. 5-35.
- ELLENBERGER, HENRI F. (1976), *El descubrimiento del inconsciente*, Gredos, Madrid.
- ESCOBAR, ALFREDO (1879), «Cartas parisienses», *La Época*, XXXI, 9791 (28 de septiembre).
- ESPÍN TEMPLADO, MARÍA PILAR (1988), *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Universidad Complutense, Madrid (tesis doctoral), vol. 2.
- ESPINA, ANTONIO (1960), *El cuarto poder. Cien años de periodismo español*, Aguilar, Madrid.
- EZAMA GIL, ÁNGELES (1994), «Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910», *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril), pp. 77-82.
- (1997), «El cuento», en Guillermo Carnero, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 738-769.
- FABRE, JEAN (1992), *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, París.
- FASTENRATH, JUAN (1984), «El doctor Fausto en la historia, en la leyenda, en la poesía y en el arte», *Almanaque de la Ilustración para el año de 1895*, XXII, pp. 91-95.
- FEIJOO GÓMEZ, ALBINO (1996), *Quintas y protesta social en el siglo XIX*, Ministerio de Defensa, Madrid.
- FERNÁNDEZ, PURA (1995), *Eduardo López Bago y el naturalismo radical: la novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Rodopi, Ámsterdam.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, ISIDORO (1879), «Madrid. A José Fernández Bremon», *El Liberal*, I, 115 (22 de septiembre).
- FERNÁNDEZ ITURRALDE, ENRIQUE (1875), «Dos inconsecuencias», *El Globo*, I, 171 (18 de septiembre).
- FERNÁNDEZ POLO, MARÍA DOLORES Y JOAQUÍN HERNÁNDEZ SERNA (1987), «Reflexiones sobre Flores y espinas de Selgas (I)», *Estudios románicos*, 4, pp. 347-367.
- FERNÁNDEZ PRIETO, CELIA (2003), *Historia y novela: poética de la novela histórica*, EUNSA, Pamplona, 2003.
- FERRER, ANACLETO, XAVIER GARCÍA-RAFFI, BERNARDO LERMA y CÁNDIDO POLO (2006), *Psiquiatras de celuloide*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia.

- FERRERAS, JUAN IGNACIO (1979), *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Cátedra, Madrid.
- FITZMAURICE-KELLY, JAMES (1898), *A History of Spanish Literature*, William Heinemann, Londres.
- FLAUBERT, GUSTAVE (1993), *Bouvard y Pécuchet*, Montesinos, Barcelona.
- GARCÍA CASTAÑEDA, SALVADOR (1971), *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres.
- (1979), *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892). Romanticismo y poesía*, Sociedad General Española de Librería, Madrid.
- (1989), «La fábula política española en el siglo XIX», en AA.VV., *Actas VIII AIH*, Istmo, pp. 567-575.
- (1998), «La fábula en la segunda mitad del siglo», en Leonardo Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 222-227.
- GARCÍA CADENA, PELEGRÍN (1876), «Revista dramática», *Los Lunes de El Imparcial*, X, 3422 (4 de diciembre).
- (1881), «Los teatros», *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 42 (15 de noviembre).
- GIES, DAVID T. (1994), *Theatre in the nineteenth-century Spain*, Cambridge University Press.
- GÓMEZ, CÉSAR ARMANDO, ed. (1969), *Antología de fábulas*, Labor, Barcelona.
- GÓMEZ APARICIO, PEDRO (1967), *Historia del periodismo español. Desde «La Gaceta de Madrid» (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*, Editora Nacional, Madrid.
- (1971), *Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial*, Editora Nacional, Madrid.
- (1974), *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura*, Editora Nacional, Madrid.
- GÓMEZ CARRILLO, ENRIQUE, ed. (1893), *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos*, Garnier Frères, París.
- (1895), *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*, prólogo de Jacinto Octavio Picón, Garnier Frères, París.
- GÓMEZ TORRES, ANTONIO (1876), «Noticia de un monstruo compuesto», *La Ilustración Española y Americana*, XX, 9 (8 de marzo).
- GONZÁLEZ DE PABLO, ÁNGEL (2006), «Sobre los inicios del espiritismo en España: la epidemia psíquica de las mesas giratorias de 1853 en

- la prensa médica», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, LVIII, 2 (julio-diciembre), pp. 63-96.
- GONZÁLEZ QUIRÓS, JOSÉ LUIS (1981), «Las utopías negativas del siglo xx. El reformismo como utopía», en Ramón García Cotarelo, ed., *Las utopías en el mundo occidental*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, pp. 97-114.
- GRANÉS, SALVADOR M. (1880), *Calabazas y cabezas*, M. Romero, Madrid.
- GULLÓN, RICARDO (1973), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza, Madrid, vol. I.
- GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, ESTEBAN (2003), *El cuento español del siglo XIX*, Ediciones del Laberinto, Madrid.
- HARTZENBUSCH, EUGENIO (1904), *Unos cuantos pseudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, FLORENTINO (1963), *José de Salamanca, marqués de Salamanca: el Montecristo español*, Lira, Madrid.
- HUERTA CALVO, JAVIER, dir. (2003), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, vol. II.
- HURTADO, JUAN Y ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA (1922), *Historia de la literatura española*, Madrid.
- JOVÉ, JORDI (2001), «Fantasía y humor en los Cuentos de Fernández Bremón», *Scriptura*, 16, pp. 119-132.
- JUEZ GALVEZ, F. J. (1999), «Un caso español de “recepción” de la poesía popular eslava», *Revista de Filología Románica*, 16, pp. 95-106.
- LAMARCA MARGALEF, JORDI (1983), *Ciencia y literatura. El científico en la literatura inglesa de los siglos XIX y XX*, Universidad de Barcelona.
- LARRUBIERA, ALEJANDRO (1898), «José Fernández Bremón», *La Ilustración Artística*, XVII, 869 (22 de agosto).
- LÁZARO, ALBERTO (2004), *H.G. Wells en España: estudio de los expedientes de censura (1939-1978)*, Verbum, Madrid.
- LENNE, GÉRARD (2008), «La ciencia ficción, un conglomerado heteróclito», en Antonio José Navarro, ed., *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Valdemar, Madrid, pp. 51-73.
- LISSORGUES, YVAN (2007), *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901)*, Nobel, Oviedo.
- LÓPEZ CRUCES, ANTONIO JOSÉ, ed. (1992), *Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX*, Alodre, Alicante.

- LUSTONÓ, EDUARDO DE (1883), «Un convite singular», *La Ilustración*, III, 114 (7 de enero).
- (1899), «Fernández Bremón, José», en Ricardo Ruiz y Benítez de Lugo, eds., *El Libro del Año*, Sucesores de Rivadeneira, Madrid, pp. 157-159.
- MACHADO, MANUEL (1913), *La guerra literaria (1898-1914)*, Impr. Hispano-Alemana, Madrid.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS (1988): «Una paráfrasis de H.G. Wells en 1909 y algunas notas sobre la fantasía científica en España», en Jean-Pierre Étienne y Leonardo Romero (eds.), *La recepción del texto literario*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 145-176.
- MAIRE BOBES, JESÚS, ed. (2004), *Fábulas españolas. De don Juan Manuel a nuestros días*, Akal, Madrid.
- MALDONADO MACANAZ, JOAQUÍN (1923), «Los escritores de *La Época*», en León Roch (Francisco Pérez Mateos), *74 años de periodismo con motivo de las bodas de diamante de «La Época»*. Aportaciones para la historia del periodismo madrileño, Ramona Velasco, Madrid, pp. 53-60.
- MARINO FERRO, XOSÉ RAMÓN (2007), *Manuela Branco Romasanta, o lo bishome asasino*, Nigratea, Vigo.
- MÁRQUEZ, MIGUEL B. (2005), «Don Abelardo de Carlos y *La Ilustración Española y Americana*», *Ámbitos. Revista internacional de comunicación*, 13-14, pp. 185-209.
- MARTÍN, REBECA (2006), *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra (tesis doctoral). <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1013106-110206>.
- (2007), *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo.
- (2008a), «La ciencia dislocada: los sabios de José Fernández Bremón en su narrativa breve», en Montserrat Amores y Rebeca Martín, eds., *Estudios sobre el cuento español en el siglo XIX*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2008, pp. 153-172.
- (2008b), «“Ni romántico, ni clásico, ni modernista, ni boreal”». José Fernández Bremón y su narrativa breve», introducción a José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos, Lengua de Trapo, Madrid, pp. IX-XLVIII.

- (2008c), «Una contribución inédita a la encuesta de *El Imparcial* (1896): José Fernández Bremón y el “teatro libre”», *Salina*, 22 (noviembre), pp. 97-105.
 - (2009a), «“El folletín patibulario de cada día”: José Fernández Bremón y el sensacionalismo en la prensa periódica», *Salina*, 23 (noviembre), pp. 99-108.
 - (2009b), «Entre locos, milagreros y reencarnados. El universo narrativo de José Fernández Bremón», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno, eds., *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, pp. 404-416. <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>
 - (2009c), «*Latet Bremonensis crotalus...* La relación de Leopoldo Alas Clarín y José Fernández Bremón a través de la prensa periódica (1879-1901)», en Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, coords., *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 178-198.
 - (2010a), «Alphonse Karr en la obra de José Fernández Bremón», en Marta Giné y Solange Hibbs, eds., *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*, Peter Lang, Berna, pp. 43-59.
 - (2011), «Del origen de las especies y otras extravagancias: hombres y animales en la obra de José Fernández Bremón», *Salina*, 24 (en prensa).
- MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA (1959), «Noticia de tres folletos contra Clarín», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XIII, 37, pp. 225-244.
- (1969), «Noticia del estreno de *Teresa* y de algunas críticas periodísticas», *Archivum*, XIX, pp. 243-273.
 - (2000), «Necrologías sobre Clarín», en *El canto de las sirenas (páginas de investigación y crítica)*, Universidad de Oviedo, pp. 217-227.
 - (2002a), «Atendido, respetado Clarín (en sus días y en España)», en AA.VV., *Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo: Actas del Congreso Celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001)*, Universidad de Oviedo, vol. I, pp. 25-44.
 - (2002b), «La crítica literaria de Clarín, ¿un Sermón perdido?», en Agustín Coletes Blanco, ed., *Clarín, visto en su centenario (1901-*

- 2001). *Seis estudios críticos sobre Leopoldo Alas y su obra*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, pp. 17-35.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, AUGUSTO (1929), *Don José de Salamanca. Semblanza anecdótica*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid.
- MATILLA TASCÓN, ANTONIO (1962), *Índice de expedientes de funcionarios públicos. Viudedad y orfandad (1763-1872)*, Hidalguía, Madrid, 2 vols.
- MENA, JOSÉ MARÍA DE (2002), *Tradiciones y leyendas sevillanas*, Plaza & Janés, Barcelona.
- MÉRIMÉE, ERNEST (1908), *Precís d'histoire de la littérature espagnole*, Garnier Frères, París.
- MERINO, JOSÉ MARÍA (2009), «Reflexiones sobre la literatura fantástica en España», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno, eds., *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, pp. 55-64. <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>
- MIRA ABAD, ALICIA (1999), *Actitudes religiosas y modernización social: la prensa alicantina del sexenio democrático (1868-1873)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MOLINA PORRAS, JUAN (2001), *El cuento fantástico en la España del Realismo (1868-1900)*, Universidad de Sevilla (tesis doctoral).
- , ed. (2006), *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Cátedra, Madrid.
- , ed. (2009), *Cuentos españoles de terror y humor*, Akal, Madrid.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1977), *Pedro Antonio de Alarcón*, Castalia, Madrid.
- MONTIEL, LUIS (2008), *Magnetizadores y sonámbulas en la Alemania romántica*, Frenia, Madrid.
- y ÁNGEL GONZÁLEZ DE PABLO, eds. (2003), *En ningún lugar, en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Frenia, Madrid.
- MURO, ÁNGEL (1894), *El Practicón. Tratado completo de cocina*, Librería de Miguel Guijarro, Madrid.
- NAVARRETE, RAMÓN DE (1874) «Revista de teatros», *La Época*, XXVI, 8051 (2 de noviembre).
- NIEMEYER, KATHARINA (1992), *La poesía del premodernismo español*, CSIC, Madrid.

- NOMBELA, JULIO (1976), *Impresiones y recuerdos*, Tebas, Madrid.
- NORCIAC, JULES (1863), *La dama de la pluma negra*, Oficinas de La Correspondencia de España, Madrid.
- OLEZA, JOAN (1998), «La génesis del Realismo y la novela de tesis», en Leonardo Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 410-435.
- ORTEGA MUNILLA, JOSÉ (1881), «Madrid», *Los Lunes del Imparcial*, XV, 5180 (7 de noviembre).
- (1884), *Los Lunes de El Imparcial. Crónicas. Primera serie*, Impr. y Fund. de Tello, Madrid.
- OSSORIO Y BERNARD, MANUEL (1875), «Recuerdos literarios», *Almanaque de la Ilustración de Madrid para 1874*, pp. 20-23.
- (1877), *La República de las Letras*, en *Trabajos sobre la vida literaria*, Impr. de Juan Pueyo, Madrid.
- (1879), «Revista bibliográfica», *La Gaceta de Madrid*, 360 (26 de diciembre), p. 865.
- OZAETA, ROSARIO (1998), «Los fabulistas españoles (Con especial referencia a los siglos XVIII y XIX)» *EPOS*, XIV, pp. 169-205.
- (2001), «Las fábulas de La Fontaine en el siglo XIX español», en Mercedes Boixareu y Roland Desné (eds.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, UNED, Madrid, pp. 91-102.
- PALENQUE, MARTA (1990), *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. «La Ilustración Española y Americana» (1869-1905)*, Alfar, Sevilla.
- PARDO BAZÁN, EMILIA (1893), «Letras y libros», *Nuevo Teatro Crítico*, III, 30 (diciembre), pp. 259-260.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1999), «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Península, pp. 123-139.
- (2003), *Cánovas*, Alianza, Madrid.
- PONNAU, GWENHÄEL (1987), *La folie dans la littérature fantastique*, CNRS, París.
- PONS, ÁNGEL (1891), «Los hombres del día. Nuestros prosistas», *Blanco y Negro*, 28 (15 de noviembre).
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2004), «Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento», en *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XIX*, Península, Barcelona, pp. 55-71.

- RANDOLPH, DONALD ALLEN (1972), *Don Manuel Cañete, cronista literario del Romanticismo y del posromanticismo en España*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- REINA LÓPEZ, SANTIAGO (1985), *Manuel Reina y su época*, Diputación Provincial de Córdoba.
- REVILLA, MANUEL DE LA (1874), «Libros nuevos», *Los Lunes de El Imparcial*, VIII, 2535 (8 de junio).
- (1876), «Revista crítica», *Revista Contemporánea*, II, 25 (15 de diciembre), pp. 623-631.
- (1877), «Revista crítica», *Revista Contemporánea*, III, 31 (15 de marzo), pp. 121-128.
- (1878), «Revista teatral», *El Globo*, IV, 1101 (19 de octubre).
- (1879), «Revista bibliográfica», *El Globo*, V, 1846 (23 de junio).
- RISCO, ANTONIO (1982), *Literatura y fantasía*, Taurus, Madrid.
- ROAS, DAVID, ed. (2001), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- (2002), *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, BORJA (2005), «Sobre el relato breve y sus nombres: evolución de la nomenclatura española de la narración breve desde el Renacimiento hasta 1859», *Revista de Filología Románica*, 22, pp. 143-160.
- ROMERO TOBAR, LEONARDO (1975), introducción a Leopoldo Alas, *Teresa. «Avecilla»*. «El hombre de los estrenos», Castalia, Madrid, 1975, pp. 7-66.
- (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Castalia, Madrid.
- , coord. (1998), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Espasa Calpe, Madrid.
- (2006), «La construcción del canon del “realismo” español», en *La literatura en su historia*, Arco/Libros, Madrid, pp. 169-192.
- RUBIO CREMADES, ENRIQUE (1997), «La literatura costumbrista», en Guillermo Carnero, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 151-234.
- (2008), «La complejidad del cuadro de costumbres y su relación con el cuento en Pedro A. de Alarcón», en Montserrat Amores y Rebeca Martín, eds., *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 107-127.
- RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS (1982), *Ideología y teatro en España (1890-1900)*, Pórtico, Zaragoza.

- (2009), «Un marco para el retrato literario modernista. Ensayo de aproximación», en Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, coords., *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 323-355.
- RUIZ CONTRERAS, LUIS (1894), *Desde la platea (divagaciones y críticas)*, Impr. de Antonio Marzo, Madrid.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO (1979), *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid.
- RUSSO, JUAN JOSÉ (2008), «La invitación», www.casaclmmadrid.org/rev.pdf, pp. 19-20.
- SAINZ DE ROBLES, FEDERICO (1949), *Ensayo de un diccionario de la literatura*, 1949.
- (1957), *La novela española en el siglo XIX*, Pegaso, Madrid.
- SALÁN VILLASUR, ILDEFONSO, ed. (2001), *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados*, Celeste, Madrid.
- SÁNCHEZ LLAMA, ÍÑIGO (2000), *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ PÉREZ, ANTONIO (1874), «Dos comedias», *Revista Europea*, 35 (25 de octubre), pp. 562-566.
- SANMARTÍN BASTIDA, REBECA (2000), «Del Romanticismo al Modernismo: análisis del medievalismo en la prensa ilustrada de las décadas realistas», *DICENDA. Cuadernos de filología hispánica*, 18, pp. 331-352.
- (2001), «La Edad Media en los relatos breves de las revistas de la segunda mitad del siglo XIX», *Salina*, 15 (noviembre), pp. 153-166.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, NIL, ed. (1995), *De la luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Sirmio/ Quaderns Crema, Barcelona.
- SEOANE, MARÍA CRUZ (1996), *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*, Alianza, Madrid.
- SHAW, DONALD L. (1996), *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Ariel, Barcelona.
- SIMÓN PALMER, MARÍA DEL CARMEN (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX*, Castalia, Madrid.
- SINNIGEN, JOHN H. (1994), «Melodrama y religión: la novelística de Catalina Macpherson», *Revista de Estudios Hispánicos*, 21, pp. 35-56.
- SOBEJANO, GONZALO (1984), introducción a Miguel Delibes, *La mortaja*, Cátedra, Madrid, pp. 9-75.

- (1991), *Clarín en su obra ejemplar*, Castalia, Madrid.
- (2007), introducción a Leopoldo Alas, *El Señor y lo demás, son cuentos*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 9-43.
- SOLDEVILA DURANTE, IGNACIO (1995), «Fantasía y crítica social (A propósito de hombres y monos)», *Cuadernos del Lazarillo*, 7 (enero-abril), pp. 3-9.
- TARRAT Y BERNIS, LUIS (1895), «El hombre por dentro», *Barcelona Cómica*, VIII, 48 (30 de noviembre).
- TORRES-ALCALÁ, ANTONIO (1983a), *Don Enrique de Villena. Un mago al dintel del Renacimiento*, José Porrúa Turanzas, Madrid.
- (1983b), «Don Enrique de Villena: la historia de un mito», *Hispania. Revista española de historia*, XLIII, 155, pp. 515-550.
- TRANCÓN LAGUNAS, MONTSERRAT (2000), *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Institució Alfons El Magnànim, Valencia.
- URRECHA, FEDERICO (1894), «Teatro Español», *El Imparcial*, XXVIII, 9635 (12 de marzo).
- UTT, ROGER L. (1988), *Textos y contextos de Clarín*, Istmo, Madrid.
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL (1937), *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelona, vol. 2.
- (1983), *Historia de la literatura española. Del realismo al vanguardismo*, ed. María del Pilar Palomo, Gustavo Gili, Barcelona, vol. 5.
- VEGA RODRÍGUEZ, PILAR (2002), *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Tecnos/Alianza, Madrid.
- (2006), «Visiones del trasmundo en los cuentos españoles del XIX», en Marco Kunz, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*, Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica/Oro de la Noche Ediciones, México, pp. 81-108.
- VINARDELL ROIG, ARTURO, ed. (1902), *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos (antología)*, Imprenta de la Viuda de C. Bouret, París.
- WILSON, COLIN (1974), *Lo oculto*, Noguer, Barcelona.
- ZAMORA Y CABALLERO, EDUARDO (1878), *Enmendar la plana a Dios*, Impr. de José Rodríguez, Madrid.

Anexo I

Cuentos

«Viaje a Matamoros»

- El Museo Universal*, X, 40 (7 de octubre de 1866), pp. 314-315; X, 41 (14 de octubre de 1866), pp. 326-327; y X, 42 (21 de octubre de 1866), p. 334.
- La España*, XIX, 6259 (7 de diciembre de 1866); y XIX, 6260 (8 de diciembre de 1866).

«El árbol de la ciencia. Boceto»

- El Museo Católico*, 1 (8 de julio de 1867), pp. 12 y 14; 2 (16 de julio de 1867), pp. 29-30; 3 (23 de julio de 1867), pp. 45-46; y 4 (31 de julio de 1867) pp. 59-61.

«El tonel de cerveza»

- La Ilustración de Madrid*, II, 36 (30 de junio de 1871), pp. 187-190; y II, 37 (15 de julio de 1871), pp. 200-201.
- José Fernández Bremón, *Cuentos*, Impr. de Querol y P. García (folleto de *La Gaceta Popular*), Madrid, 1873.
- José Fernández Bremón, *Cuentos*, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, pp. 273-295.
- José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos, ed. Rebeca Martín, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, pp. 183-196.

«El cordón de seda»

- Almanaque de la Ilustración de Madrid para 1872* (1871), pp. 42-44.
- José Fernández Bremón, *Cuentos*, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, pp. 42-44.
- La Biblioteca Popular de Buenos Aires*, tomo XXV, 1880.
- José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos, ed. Rebeca Martín, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, pp. 177-182.

«Gestas o el idioma de los monos»

- Diario del Pueblo*, I, 119 (31 de julio de 1872), pp. 3-4; I, 120 (1 de agosto de 1872), pp. 3; I, 121 (2 de agosto de 1872), p. 3; I, 122 (3 de agosto de 1872), p. 3; I, 125 (7 de agosto de 1872), p. 3; y I, 126 (8 de agosto de 1872), p. 3.

- José Fernández Bremón, *Cuentos*, Impr. de Querol y P. García (folletín de *La Gaceta Popular*), Madrid, 1873.
- José Fernández Bremón, *Cuentos*, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, pp. 127-163.
- Ildefonso Salán Villasur, ed., *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados*, Celeste, Madrid, 2001.
- José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos, ed. Rebeca Martín, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, pp. 89-111.
- Etapas. Revista cultural del I.E.S Murillo*, XXXVIII, 45, mayo de 2009, pp. 66-84.

«Monsieur Dansant, médico aerópata»

- La Ilustración Española y Americana*, XVII, 17 (1 mayo 1873), pp. 278-279; XVII, 18 (8 mayo 1873), pp. 290-291; XVII, 19 (16 mayo 1873), p. 306; XVII, 20 (24 mayo 1873), pp. 523-526.
- José Fernández Bremón, *Cuentos*, Impr. de Querol y P. García, Madrid (folletín de *La Gaceta Popular*), 1873.
- José Fernández Bremón, *Cuentos*, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, pp. 89-126.
- Nil Santiáñez-Tiód, ed., *De la luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Sirmio/ Quaderns Crema, Barcelona, 1995.
- Juan Molina Porras, ed., *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Cátedra, Madrid, 2006.
- José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos, ed. Rebeca Martín, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, pp. 61-88.

«Los aereonautas»

- La Gaceta Popular*, I, 193, lunes 15 de septiembre de 1873.

«La despedida del quinto»

- El Bazar*, I, 1, 22 de febrero de 1874, p. 7.

«Siete historias en una»

- La Moda Elegante e Ilustrada*, XXXIII, 26 (14 de julio de 1874), pp. 213-2114; XXXIII, 27 (22 de julio de 1874), pp. 222; XXXIII, 28 (30 de julio de 1874), pp. 230-231.
- José Fernández Bremón, *Cuentos*, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, pp. 163-184.

–José Tomás Guido, *Escritos. Páginas literarias. Rasgos biográficos y elogios (y otros escritos de diversos autores)*, Tipografía La Joven Minerva, 1893.

–*La novela de «La Libertad»*, II, suplemento al núm. 1780, ¿1924-1926?

–José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos, ed. Rebeca Martín, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, pp. 113-126.

«Una fuga de diablos»

–*La Ilustración Española y americana*, XVII, 45 (1 diciembre 1873), pp. 730-732; XVII, 46 (8 diciembre 1873), pp. 749-751; XVII, 47 (16 diciembre), pp. 774-775.

–*El Bazar*, II, 7 (s.d., mayo de 1875), pp. 106, 107, 110; *El Bazar*, II, 8 (s.d., mayo de 1875), pp. 115-116, 118-119, 122-123; *El Bazar*, II, 9 (s.d., mayo de 1875), pp. 134-135.

–José Fernández Bremón, *Cuentos*, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, pp. 223-262.

–José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos, ed. Rebeca Martín, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, pp. 151-176.

«La hierba de fuego. Episodio del siglo xv»

–*La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 3 (22 enero 1874), pp. 46-47; XVII, 5 (8 febrero 1874), pp. 74-75; XVIII, 6 (15 febrero 1874), pp. 95-96.

–José Fernández Bremón, *Cuentos*, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, pp. 47-84.

–*La Biblioteca Popular de Buenos Aires*, tomo XXVIII, 1880.

–Juan Molina Porras, ed., *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Cátedra, Madrid, 2006.

–José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos, ed. Rebeca Martín, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, pp. 35-60.

«Pensar a voces»

–*La Ilustración Española y Americana*, XVII, 27 (22 julio 1874), pp. 430-431; XVII, 29 (8 agosto 1874), pp. 462-463; XVII, 30 (15 agosto 1874), pp. 474-478.

–José Fernández Bremón, *Cuentos*, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, pp. 187-221.

–Enrique Gómez Carrillo, ed., *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos*, Garnier Frères, París, 1893, pp. 121-154.

–José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos, ed. Rebeca Martín, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, pp. 127-176.

«Un crimen científico»

–*El Globo*, I, 81 (20 de junio de 1875), p. 322; I, 83 (22 de junio de 1875), p. 330; I, 84 (23 de junio de 1875), p. 334; I, 85 (24 de junio de 1875), p. 338; I, 86 (25 de junio de 1875), p. 342; I, 88 (27 de junio de 1875), pp. 349-350; I, 90 (29 de junio de 1875), p. 358.

–José Fernández Bremón, *Cuentos*, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, pp. 5-45.

–Nil Santiáñez-Tió, ed., *De la luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Sirmio/ Quaderns Crema, Barcelona, 1995.

–Ildefonso Salán Villasur, ed., *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados*, Celeste, Madrid, 2001.

–José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos, ed. Rebeca Martín, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, pp. 5-34.

«Mi amigo Pérez»

–*El Globo*, I, 194 (11 de octubre de 1875).

«Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas»

–*La Ilustración Española y Americana*, XXII, 17 (8 mayo 1878); XXII, 18 (15 mayo); XXII, 19 (22 mayo); XXII, 20 (30 mayo 1878).

–José Fernández Bremón, *Cuentos*, Oficinas de La Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, pp. 297-348.

–José Fernández Bremón, «*Un crimen científico*» y otros cuentos, ed. Rebeca Martín, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, pp. 197-233.

–Juan Molina Porras, ed., *Cuentos españoles de terror y humor*, Akal, Madrid, 2009.

«Quintar los muertos»

–*Los Lunes de El Imparcial*, XIII, 4181 (20 de enero de 1879).

«El futuro dictador»

–*Los Lunes de El Imparcial*, XII, 4185 (24 de febrero de 1879).

«Un Dios de sombrero de Copa»

–*La América*, XX, 13 (8 de agosto de 1879).

«La borrachera del pavo»

–*Madrid Cómico*, II, 1 (2 de enero de 1881), p. 3.

«Doña María de las Nieves»

–*Almanaque de la Ilustración para el año bisiesto 1880*, VII (1879), pp. 88-90.

–*La Revista Moderna*, III, 103, (18 de febrero de 1899).

«El crimen de ayer»

–*El Liberal*, II, 263 (18 de febrero de 1880).

«Un muerto con anteojos»

–*El Liberal*, II, 322 (13 de abril de 1880).

«El baño de los Jerónimos»

–*La Época*, XXXII, 10070 (12 de julio de 1880).

«En San Isidro»

–*El Liberal*, III, 681 (15 de mayo de 1881).

«La olla para todos»

–*El Liberal*, III, 743 (17 de julio de 1881).

–*La Época*, XXXIII, 10430 (18 de julio de 1881).

«El primer sueño de un niño»

–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1882*, IX (1881), pp. 42-46.

«El protector (recuerdos de un provinciano)»

–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1883*, X (1882), pp. 113-116.

«Piñata»

–*El Liberal*, VI, 1694 (3 de marzo de 1884).

«La viruela de color de rosa. (Sueño)»

–*El Liberal*, VI, 1825 (14 de julio de 1884).

«El sermón del Apocalipsis (episodio del siglo x)»

–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1885*, XII (1884), pp. 59-64.

«Un médico en el siglo XVI»

–*La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 34 (15 de septiembre de 1885), p. 151. (Pseudónimo Fernando Méndez Borjes.)

«Los bolsillos de los muertos»

–*La Época*, XXXVII, 11953 (26 de octubre de 1885).

«Risas y lágrimas»

–*El Liberal*, VII, 2355 (13 de noviembre de 1885).

«Café antiguo de Levante (Costumbres de antaño)»

–*El Liberal*, VII, 2392 (20 de diciembre de 1885).

«Virtud y champagne»

–*El Liberal*, VIII, 2415 (13 de enero de 1886).

«Los dolores ajenos»

–*El Liberal*, VIII, 2638 (26 de agosto de 1886).

«Los huéspedes»

–*El Liberal*, VIII, 2671 (26 de septiembre de 1886).

«El legajo de cartas»

–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1887*, XIV (1886), pp. 23-28

«El último mono»

–*El Liberal*, IX, 2791 (27 de enero de 1887).

«El anónimo»

–*El Liberal*, IX, 2799 (4 de febrero de 1887).

«Recuerdos de un periodista»

–*El Liberal*, IX, 2829 (6 de marzo de 1887).

«La borrachera del doctor»

–*El Liberal*, IX, 2872 (19 de abril de 1887).

«Las fases de un individuo»

–*El Liberal*, IX, 2895 (3 de mayo de 1887).

«Registro de conquistas»

–*El Liberal*, IX, 2900 (8 de mayo de 1887).

«El hermano de todos»

–*El Liberal*, IX, 2966 (16 de julio de 1887).

«El club de los pacíficos»

–*El Liberal*, IX, 2995 (14 de agosto de 1887).

«Madrid» (“En el círculo”, “El nardo”, “Los madrugadores”)

–*El Liberal*, IX, 3000 (19 de agosto de 1887).

«Carta de un muerto»

–*La Ilustración Española y Americana*, XXXI, 31 (22 agosto 1887), p. 107. (Pseudónimo Fernando Méndez Borjes.)

«Las distracciones de Pascual»

–*El Liberal*, IX, 3025 (13 de septiembre de 1887).

«El día del sorteo»

–*La Risa. Semanario ilustrado, cómico y humorístico*, I, 5 (29 de enero de 1888), pp. 12-13.

«El sueño del borracho», «El sueño del torero», «El sueño del abogado»

–*El Liberal*, X, 3235, 12 de abril de 1888.

«La mitad de la justicia»

–*El Liberal*, X, 3249 (26 de abril de 1888).

«El diablo submarino»

–*El Liberal*, X, 3260 (7 de mayo de 1888).

«El hombre pájaro»

–*El Liberal*, X, 3274 (22 de mayo de 1888).

«Los amos del jardín»

–*El Liberal*, X, 3451 (15 de noviembre de 1888).

«El libro de los sueños»

–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1890*, XVII (1889), pp. 66-70.

«La noche del golpe»

–*El Liberal*, XI, 3510 (14 de enero de 1889).

«Madrid en 1814. Cuadro de costumbres al terminar la guerra de la Independencia, hecho después de leer el *Diario de Avisos* de aquel año»

–*El Liberal*, XI, 3523 (28 de enero de 1889).

«Escenas sueltas» («Dios y rey», «Delante de gentes», «La tarjeta»)

–*El Liberal*, XI, 3571 (16 de marzo de 1889)

«El montón de oro»

–*El Liberal*, XI, 3653 (17 de junio de 1889).

«Pendiente de una cuerda»

- Almanaque de la Ilustración para el año de 1891*, XVIII (1890), pp. 40-45.
–*La Época*, XLII, 13749 (5 de diciembre de 1890); y XLII, 13750 (6 de diciembre de 1890).

«Juguetes prehistóricos»

- Blanco y Negro*, I, 7 (21 de junio de 1891).

«Los salvadores»

- Blanco y Negro*, I, 14 (9 de agosto de 1891).

«Pillos y silbantes»

- Almanaque de la Ilustración para el año de 1892*, XIX (1891), pp. 113-119.

«El paraíso de los animales»

- El Liberal*, XIV (22 de junio de 1892).

«Mojiganga»

- El Liberal*, XIV, 4767 (30 de junio de 1892).

«Las dos cocinas»

- El Liberal*, XIV (6 de julio de 1892).

«El hada y el poeta»

- El Liberal*, XIV, 4789 (1 de agosto de 1892).

«El romance del astrólogo»

- El Liberal*, XIV, 4796 (8 de agosto de 1892).

«El dios obstáculo»

- El Liberal*, XIV, 4803 (15 de agosto de 1892).

«El sacrificio de Venus»

- El Liberal*, XIV, 4817 (29 de agosto de 1892).

«El condenado por otro»

- El Liberal*, XIV, 4824 (5 de septiembre de 1892).

«La Buena Dicha»

- El Liberal*, XIV, 4831 (12 de septiembre de 1892).

«La noche larga (Leyenda escandinava. Siglo x)»

- El Liberal*, XIV, 4838 (19 de septiembre de 1892).

«Los microbios»

–*El Liberal*, XIV, 4845 (26 de septiembre de 1892).

«Árbol genealógico (Del diario de un espiritista)»

–*El Liberal*, XIV, 4852 (3 de octubre de 1892).

«Exposición de cabezas»

–*El Liberal*, XIV, 4866 (17 de octubre de 1892).

–Arturo Vinardell Roig, ed., *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos (antología)*, Imprenta de la Viuda de C. Bouret, París, 1902, pp. 153-158.

«La mata de pelo»

–*El Liberal*, XIV, 4880 (31 de octubre de 1892).

«Sor Andrea y fray Andrés»

–*El Liberal*, XIV, 4887 (7 de noviembre de 1892).

«A pan y agua»

–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1893*, XX (1892), pp. 122-125.

«El Año Nuevo»

–*El Año Nuevo de El Liberal* (1 de enero de 1893).

«Un crimen en el cielo»

–*El Liberal*, XV, 5000 (1 de marzo de 1893).

–*La Semana Ilustrada*, III, 130 (23 de octubre de 1909).

«Las travesuras del viento»

–*El Liberal*, XV, 5011 (12 de marzo de 1893).

«Un cuento de niños»

–*El Liberal*, XV, 5019 (20 de marzo de 1893).

«Mundo y familia»

–*El Liberal*, XV, 5026 (27 de marzo de 1893).

«La vista de los ciegos»

–*El Liberal*, XV, 5032 (3 de abril de 1893).

«Batalla de monos»

–*El Liberal*, XV, 5039 (10 de abril de 1893).

«El eclipse»

–*El Liberal*, XV, 5045 (17 de abril de 1893).

«La pata de la avispa»

–*El Liberal*, XV, 5054 (25 de abril de 1893).

«La Riqueza»

–*El Liberal*, XV, 5060 (1 de mayo de 1893).

«Venus vengadora»

–*El Liberal*, XV, 5065 (6 de mayo de 1893).

«La última labor de San Isidro»

–*El Liberal*, XV, 5074 (15 de mayo de 1893).

«Pío y Pía»

–*El Liberal*, XV, 5081 (22 de mayo de 1893).

«Un sermón contra el baile»

–*El Liberal*, XV, 5088 (29 de mayo de 1893).

«La buenaventura»

–*El Liberal*, XV, 5097 (7 de junio de 1893).

«El desacato»

–*El Liberal*, XV, 5102 (12 de junio de 1893).

«La jaula del mundo»

–*El Liberal*, XV, 5111 (21 de junio de 1893).

«El desafío (1360)»

–*El Liberal*, XV, 5120 (30 de junio de 1893).

«La bruja del mar»

–*El Liberal*, XV, número extraordinario (14 de julio de 1893).

«Tontos y listos»

–*El Liberal*, XV, 5151 (31 de julio de 1893).

«En el limbo»

–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1894*, XXI (1893), pp. 84-88.

«El cirio pascual»

–*El Liberal*, XVI, 5232 (30 de enero de 1894).

–Arturo Vinardell Roig, ed., *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos (antología)*, Imprenta de la Viuda de C. Bouret, París, 1902, pp. 159-167.

«**La cruz de caña**»

– *Los Lunes de El Imparcial*, XXVIII, 9646 (23 de marzo de 1894).

«**Los hermanos de la Esperanza (Episodio de costumbres de mitad del siglo XVIII)**»

–*Blanco y Negro*, IV, 160 (26 de mayo de 1894).

«**La sombra de Cervantes. Alegoría**»

–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1895*, XXII (1894), pp. 131-135.

«**Borrachera**»

–*El Día*, XVI, número extraordinario (1 de enero de 1895).

«**La cena de los pavos (Artículo de costumbres)**»

–*El Liberal*, XVII, 5569 (1 de enero de 1895).

«**La caricatura del dolor**»

–*Blanco y Negro*, V, 231 (5 de octubre de 1895).

«**Motín de viejas**»

–*Blanco y Negro*, V, 234 (26 de octubre de 1895).

«**La charca. Cuento... fabuloso**»

–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1896*, XXIII (1895), pp. 133-137.

«**La taza de café**»

–*El Gato Negro*, II, 17 (22 de octubre de 1898).

«**Cuento de Navidad**»

–*El Gato Negro*, II, 26 (24 de diciembre de 1898).

«**Rey, verdugo y antropófago**»

–*El Libro del Año*, ed. de Ricardo Ruiz y Benítez de Lugo con la colaboración de Eduardo de Lustonó, Sucesores de Rivadeneira, Madrid, 1899, pp. 159-165.

«**El diccionario de los gatos**»

–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1900*, XXVII (1899), pp.

58-59.

«**Sacrilegio (episodios del siglo XXIII)**»

–*Gente Vieja*, I (21 de diciembre de 1900), p. 2

«**Certamen de inventores**»

–*El Liberal*, XXII, 7453 (1 de marzo de 1900).

–*El concurso de cuentos de «El Liberal»*, Imprenta de El Correo Español (Biblioteca Iris), Buenos Aires, 1900, pp. 35-44.

«**La resurrección de la carne**»

–*Gente Vieja*, I (1 de diciembre de 1900), pp. 1-2

«**Vestir al desnudo**»

–*Gente Vieja*, II (30 de enero de 1901), pp. 3-4.

«**El Uso y la Academia**»

–*Gente Vieja*, II (28 de febrero de 1901), pp. 5-6.

«**El pájaro ciego**»

–*Gente Vieja*, II (10 de abril de 1901), p. 2.

«**El sabio Piquirrí**»

–*Gente Vieja*, III (10 de julio de 1902), pp. 1 y 2.

«**La caza del Miedo**»

–*El Liberal*, XXIV, 8382 (21 de septiembre de 1902).

«**Hombres y animales**»

–*El Liberal*, XXIV, 8402 (11 de octubre de 1902).

«**Las tres Desgracias**»

–*El Liberal*, XXIV, 8418 (27 de octubre de 1902).

«**El gremio de verdugos**»

–*Gente Vieja*, III (20 de noviembre de 1902), pp. 2-3

«**El hijo del sordomudo**»

–*Almanaque de La Ilustración para el año 1903*, XXX (1902), pp. 80-82.

«**Un estudio de mujer**»

–*El Liberal*, XXV, 6489 (7 de enero de 1903).

«**Carrera triunfal**»

–*Gente Vieja*, IV (10 de enero de 1903), p. 3.

«El diablo en un bolsillo»

–*El Liberal*, XXV, 8570 (29 de marzo de 1903).

«Los rayos Z»

–*Almanaque de La Ilustración para el año 1904*, XXXI (1903), pp. 89-90.

«Diálogo madrileño»

–*Almanaque de La Ilustración para el año 1905*, XXXII (1904), pp. 72-73.

«El terror sanitario»

–*Almanaque de La Ilustración para el año 1906*, XXXIII (1905), pp. 85-87.

«Cegar a medias»

–*El Liberal*, XXVII, 9681 (22 de abril de 1906).

«El diablo de la guarda (cuento)»

–*Almanaque de La Ilustración para el año 1907*, XXXIV (1906), pp. 92-94.

«Al maestro, cuchillada (Cuento inédito)»

–*El Liberal*, XXIX, 10340 (14 de noviembre de 1907).

«Los dos cerdos»

–*Almanaque de La Ilustración para el año 1908*, XXXV (1907), pp. 43-46.

«¡Vivan las mujeres!»

–*El Liberal*, XXX, 10330, 3 de febrero de 1908.

«El último pregón (episodio del diluvio)»

–*Almanaque de La Ilustración para el año 1909*, XXXVI (1908), pp. 77-78.

«La fuente de Apolo »

–*Almanaque de La Ilustración para el año 1910*, XXXVII (1909), pp. 82-86.

«Besos y bofetones»

–*El Liberal*, XXXI, 10991 (3 de diciembre de 1909).

Anexo II

Fábulas, apólogos y cuentos brevísimos

No incluyo aquí las fábulas insertadas en los artículos y la Crónica general. Solo recojo las publicadas de manera autónoma. Tampoco se citan las gacetillas y chascarrillos de Fernández Bremón, ni los diálogos o conversaciones donde la acción es nula.

«**Las piernas de una rubia**», «**El último cigarro**», «**Vestir al desnudo**»
–*El Liberal*, VII, 2315 (4 de octubre de 1885).

«**Fábulas en prosa**» («La rosa natural y la imitada», «Cuesta abajo»,
«La paloma mensajera», «A orillas del charco», «Las telarañas»,
«El galguito inglés»)
–*El Liberal*, VII, 2331 (20 de octubre de 1885).

«**Fábulas en prosa**» («El gallo y el palomo», «Trabajo y holganza», «La
espada y el cayado», «La ayuda ajena», «La medida de todo», «El
gato y el jabalí»)
–*El Liberal*, VII, 2372 (30 de noviembre de 1885).

«**El cielo de Teresita**», «**Aleluyas en prosa**» («Vida del hombre guapo»,
«Vida del hombre feo»)
–*El Liberal*, VII, 2387 (15 de diciembre de 1885).

«**Bocetos**» («La prima de los mártires», «El fugitivo del Guadalete»,
«Corrida prehistórica», «El azufre en la magia», «El libro robado»,
«La hierba aromática» y «El juguete veneciano»)
–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1886*, XIII (1885), pp. 99-103.

«Corrida prehistórica»
–*Blanco y negro*, I, 17 (30 de agosto de 1891).

«La hierba aromática»
–*Blanco y Negro*, IV, 179 (6 de octubre de 1894), p. 642-643.

«**La sanguijuela benéfica**», «**La perra y el galápagos**», «**Ventajas de la
guerra**», «**Los adornos de la corona**», «**Las faltas ajenas**», «**Los alo-
jados**»
–*El Liberal*, VIII, 2433 (31 de enero de 1886).

«Las hormigas grandes», «El leñador furtivo», «El escarabajo de luz»,
«La medicina del estómago», «La cuerda y el ahorcado», «La elegancia»

—*El Liberal*, VIII, 2564 (13 de junio de 1886).

«El mundo nuevo», «El espejo», «Las oposiciones», «Las piedras preciosas y la flor», «Los separatistas»

—*El Liberal*, VIII, 2591 (18 de julio de 1886).

«La historia y el tiempo», «Las cicatrices», «El tranochador», «Artistas y mujeres», «La vara y el plumero», «Sorbete de amor»

—*El Liberal*, VIII, 2617 (5 de agosto de 1886).

«Amor eterno», «Alegría derrochada», «Poesía sin arte»

—*El Liberal*, VIII, 2637 (19 de agosto de 1886).

«El sabio y el efímero», «La carcoma», «Las dos velas», «La fealdad del pichón», «La cárcel de las moscas», «Al borde de la cuba»

—*El Liberal*, VIII, 2653 (10 de septiembre de 1886).

«El sueño del envidioso», «El sueño del gastrónomo», «El sueño del hablador»

—*El Liberal*, VIII, 2661 (18 de septiembre de 1886).

—«El sueño del envidioso», *La Revista Moderna*, I, 1 (6 de marzo de 1897).

«Cuentecillos» («Los dos reyes», «Lágrimas del diablo», «Los cabellos de oro»)

—*El Liberal*, VIII, 2697 (24 de octubre de 1886).

«Fábulas en prosa» («Los dos juncos», «Todos artistas», «La ostra y la lagartija», «Los pacíficos», «Los gusanos defraudados», «El calzado de los insectos»)

—*El Liberal*, VIII, 2710 (8 de noviembre de 1886).

«Hereder universal», «Mis víctimas», «La mujer soñada»

—*El Liberal*, VIII, 2749 (15 de diciembre de 1886).

«La tormenta», «La fuerza y la inteligencia», «Los que suben y bajan», «Placeres gratuitos», «Los intereses creados», «La grillera»

—*El Liberal*, IX, 2807 (12 de febrero de 1887).

«Los intereses creados»

–*Blanco y Negro*, I, 2 (17 de mayo de 1891).

«La invasión», «La bondad de los malos», «La ilusión y la realidad»,

«La guerra y la industria», «Amor tranquilo», «El loco y la luna»

–*El Liberal*, IX, 2862 (9 de abril de 1887).

«Madrid» («En el círculo», «El nardo», «Los madrugadores»)

–*El Liberal*, IX, 3000, 19 de agosto de 1887

«Un castillo por amor de Dios», «El mosquitero», «La mujer por acciones»

–*El Liberal*, IX, 3045 (4 de octubre de 1887).

«Fábulas en prosa» («Dicha y desdicha», «Nada es de nadie», «Amor

paternal», «Lo bueno y lo malo», «La leña y el amianto», «El árbol y el poeta»)

–*El Liberal*, IX, 3071 (29 de octubre de 1887).

«Bambimbordón», «La hucha del avaro», «El padrino del monstruo»

–*El Liberal*, IX, 3123 (20 de diciembre de 1887).

«Los que producen y los que destruyen», «Flores y piedras», «Los gusanos del queso», «El gato regalón», «La abeja y el escarabajo», «La poetisa»

–*El Liberal*, X, 3152 (19 de enero de 1888).

**«La hormiga y la cigarra», «Rosas de alcorcho», «La ley del estadi-
llo», «La oportunidad», «Miel y cera», «El discurso del tordo»**

–*El Liberal*, X, 3225 (2 de abril de 1888).

«El sueño del borracho», «El sueño del torero», «El sueño del abogado»

–*El Liberal*, X, 3235 (12 de abril de 1888).

**«La lealtad del burro», «El veneno de las víboras», «La manera de su-
bir», «El memorial», «El campo y la ciudad», «El mono libertador»**

–*El Liberal*, X, 3303 (20 de junio de 1888).

**«El espíritu humano», «Las píldoras de la inocencia», «La batalla an-
tigua»**

–*El Liberal*, X, 3360 (16 de agosto de 1888).

«**Cuentos de varios colores**» («El nacimiento de la pulga», «Caso de conciencia», «Las lágrimas de Momo», «Tiempos heroicos», «Armoniterapia»)

–*Almanaque de la Ilustración para el año de 1889*, XVI (1888), pp. 43-48.

«**Caso de conciencia**»

–*Blanco y Negro*, IV, 185 (17 de noviembre de 1894).

«Las lágrimas de Momo»

–*Blanco y Negro*, V, 196 (2 de febrero de 1895).

«**La casa de muñecas. Cuento de Navidad para niños**»

–*Blanco y Negro*, IV, 190 (22 de diciembre de 1894).

«**La fealdad y la belleza**»

–*La Revista Moderna*, II, 48 (29 de enero de 1898).

«**El buitre generoso**»

–*La Revista Moderna*, II, 87 (29 de octubre de 1898).

«**Los animales reñidos**»

–*La Revista Moderna*, II, 92 (3 de diciembre de 1898).

Índice de nombres

A

Alabern, Camilo, 38, 238
 Alarcón, Pedro Antonio de, 21, 39, 51, 72,
 73, 74, 87, 105, 127, 146, 147, 148,
 189, 196, 215, 286, 288, 295, 297
 Alas, Leopoldo, 12, 14, 17, 19, 31, 47, 50,
 51, 52, 54, 58, 62, 66, 69, 75, 76, 77,
 78, 79, 82, 87, 89, 108, 110, 118, 207,
 215, 262, 263, 281, 286, 288, 293,
 294, 297, 299
 Alborg, Juan Luis, 14, 105, 286
 Alborno, María de, 150
 Alcagi, Mahomad, 151
 Alfonso X, 176
 Alfonso XII, 40, 86, 87
 Alfonso, Luis, 51, 96, 108, 287
 Almeida Portugal, Joaquín de, 25
 Almendros Toledo, José Manuel, 186, 287
 Alonso, Cecilio, 22, 47, 48, 258, 281, 287
 Alonso, Dámaso, 172, 287
 Alonso Cortés, Narciso, 17, 262, 287
 Amadeo I, 34, 36, 250
 Amanuel, véase Urrecha, Federico
 Amores, Montserrat, 9, 237, 287, 289,
 293, 297
 Amorós, Juan Bautista, 12, 76, 77, 122, 290
 Aparici y Valparda, José, 66
 Araujo-Costa, Luis, 119, 287
 Araús, Mariano, 47
 Arderius, Francisco, 64
 Armando Gómez, César, 262
 Arrieta, Emilio, 34, 65
 Asmodeo, véase Navarrete, Ramón de
 Asquerino, Eduardo, 32
 Ayala, Carlos, 262, 287
 Ayala, María Ángeles, 195, 196, 287
 Ayguals de Izco, Wenceslao, 29
 Aza, Vital, 94
 Aznar y Polanco, Juan Claudio, 180, 181,
 182
 Azorín, véase Martínez Ruiz, José

B

Balaguer, Víctor, 87, 289
 Balart, Federico, 93
 Ballexserd, Jacques, 248
 Baquero Escudero, Ana L., 287

Baquero Goyanes, Mariano, 16, 17, 18,
 19, 20, 21, 119, 120, 122, 124, 128,
 129, 168, 216, 217, 221, 282, 287
 Barbieri, Francisco A., 34
 Barnum, P.T., 248
 Baroja, Pío, 77, 95, 287
 Barrantes, Vicente, 21
 Barrera Morate, José Luis, 29, 287
 Barrientos, Lope de, 150
 Bartra, Roger, 207, 288
 Baselga, Eduardo, 244
 Bécquer, Gustavo Adolfo, 21, 26, 35, 63,
 196
 Bécquer, Valeriano, 35, 196
 Beethoven, Ludwig van, 75
 Benítez Campos, Gabriel, 246
 Benítez Campos, Pedro, 246
 Bermejo, Ildefonso Antonio, 66
 Bernard, Charles, 30
 Bernheim, Hippolyte, 136
 Besser, Sergio, 9, 14, 20, 21, 51, 73, 288
 Bierce, Ambrose, 138, 139, 288
 Blanco Asenjo, Ricardo, 93
 Blanco García, Francisco, 13, 14, 15, 16,
 18, 46, 288
 Blanquat, Josette, 76, 288
 Blasco, Eusebio, 51, 78, 195
 Blasco Ibáñez, Vicente, 75, 287
 Blécard, Jules, 137
 Bleiberg, Germán, 15, 288
 Bofill, Pedro, 96
 Böhl de Faber, Cecilia, 21, 127, 150, 286
 Boixareu, Mercedes, 296
 Bompard, Gabrielle, 137
 Bonafoux, Luis, 263
 Bonet, Laureano, 197, 198, 286, 288, 296
 Botrel, Jean François, 76, 288
 Branco Romasanta, Manuel, 144, 293
 Bremón, Dolores, 26
 Bremón Llanos, Leopoldo, 26
 Bremón y Cabello, José María, 16, 24, 25,
 26, 27, 28, 30, 126, 218, 281
 Bremón y Cabello, Leopoldo María, 25,
 26, 32, 53, 217, 288
 Bremón y Cabello, Luciano María, 25
 Bremón y Cabello, Mariana, 25, 28, 29
 Bremón y Gascó, Joaquín, 28
 Bremón y Gascó, Ramón María, 28
 Bremón y Zaragoza, Pedro, 28
 Bretón de los Herreros, Manuel, 64, 66,
 67, 189

Browne, Janet, 140, 288
 Bunker, Chang, 248
 Bunker, Eng, 248
 Burell, Consuelo, 15
 Buriel, Isabel, 139, 288
 Bustillo, Eduardo, 115, 288

C

Caballero, Fernán, *véase* Böhl de Faber, Cecilia
 Caballero de Puga, Eduardo, 25, 55, 61, 79, 285
 Cabello, Cayetana, 25, 30
 Cabrera, Ramón, 188
 Calderón de la Barca, Pedro, 65, 67, 68, 75, 78, 159
 Calomarde, Francisco Tadeo, 199
 Calvo Carilla, José Luis, 239, 253, 263, 267, 288
 Camper, Pierre, 249
 Campoamor, Ramón de, 21, 49, 69, 84, 87, 119, 288
 Canel Ladrón de Guevara, Ignacio, 262, 288
 Cánovas, Germán, 22, 289
 Cánovas del Castillo, Antonio, 20, 40, 41, 55, 87, 119, 223, 280, 284, 296
 Cánovas y Vallejo, José, 119, 120, 289
 Cañete, Manuel, 69, 87, 96, 109, 110, 113, 114, 289, 297
 Carducho, Vicente, 150, 178, 179, 180
 Carlos I de Inglaterra, 160, 179
 Carlos, Abelardo de, 44, 46, 70, 293
 Carlos y Hierro, Abelardo José de, 46
 Carnero, Guillermo, 289, 290, 297
 Casañ, Miguel, 51
 Castelar, Emilio, 34, 112, 113, 223, 289
 Castro, Rosalía de, 21
 Castro y Serrano, José, 43, 51, 57, 85, 86, 196
 Catalina, Mariano, 98
 Catarineu, Ricardo J., 56, 289
 Cavanilles, José, 32, 33, 246
 Cejador y Frauca, Julio, 14, 18, 26, 289
 Cela, Camilo José, 95, 289
 Celma, María Pilar, 48, 54, 289
 Cervantes, Miguel de, 62, 63, 71, 133, 150, 159, 179, 180
 Chardin, Jean-Baptiste Simeón, 249
 Chatrian, Alexander, 126
 Chico de Guzmán, Ramón, 33, 40
 Cid, Francisco Xavier, 186

Cierva, Juan de la, 12
 Civili, Carolina, 52, 68, 105, 106
 Clara de Jesús María, 155, 156, 157, 220
 Clarín, *véase* Alas, Leopoldo
 Coello, Carlos, 79, 88, 250
 Coletes Blanco, Agustín, 294
 Coloma, Luis, 12, 13, 14, 57
 Comella, Luciano, 63, 110
 Constantino, 217
 Constanzo, Salvador, 148
 Cooper, James Fenimore, 240
 Corday, Carlota, 258
 Cortázar, Julio, 257
 Cossío, José María de, 49, 80, 289
 Cotarelo y Mori, Emilio, 181, 182, 289
 Cruz, Ramón de la, 92, 195
 Cuenca, Carlos Luis de, 60
 Cueto, Leopoldo A., 218
 Curioso Parlante, *véase* Mesonero Romanos, Ramón de
 Curriols, Felipe N., 94

D

Daoíz, Luis, 24
 Darwin, Charles, 249, 288
 Delibes, Miguel, 298
 Delgado, Sinesio, 52
 Delgado, Víctor (pseudónimo de José Fernández Bremón), 12, 37
 Desné, Roland, 296
 Díaz Cobeña, Luis, 37, 130
 Díaz Larios, Luis F., 89, 149, 289
 Dicenta, Joaquín, 13
 Díez Borque, José María, 14, 15, 289
 Dickens, Charles, 14, 15, 16, 18, 78, 120, 258
 Diocleciano, 175
 Doctor Velasco (Pedro González Velasco), 248
 Doménech Rico, Fernando, 110, 290
 Domínguez Rodríguez, José M., 77, 290
 Don Juan Manuel, 293
 Doyle, Arthur Conan, 78
 Ducacsal, Felipe, 26, 42
 Dumas, Alexandre, 70
 Duque de Rivas (Ángel María de Saavedra), 63, 87

E

Echegaray, José de, 13, 21, 57, 67, 87, 223
 Egaña, Pedro de, 27, 30
 Eguílaz, Luis, 67

El Greco, 153, 155
 Ellenberger, Henri F., 137, 290
 Enrique II de Castilla, 50
 Erckmann, Émile, 126
 Escamilla, Pedro, 62
 Escobar, Alfredo, 51, 244, 290
 Escobar, Ignacio, 40, 44
 Espartero, Baldomero, 188
 Espina, Antonio, 16, 290
 Espín Templado, María Pilar, 102, 290
 Espronceda, José de, 62, 63, 77, 78, 84, 149, 171
 Esquerdo, José María, 57, 259
 Estébanez Calderón, Seraffín, 60
 Estremera, José, 93
 Étienvre, Pierre, 293
 Eyraud, Michel, 137
 Ezama, Ángeles, 17, 120, 123, 148, 257, 290

F

Fabra, Nilo María, 78
 Fabre, Jean, 132, 290
 Fastenrath, Juan, 242, 290
 Fe, Fernando, 76, 284, 288
 Feijoo, Benito Jerónimo, 248
 Feijoo Gómez, Albino, 221, 290
 Felipe II, 178
 Felipe III, 177, 179, 186
 Felipe IV, 159, 179
 Fernández, Pura, 51, 290
 Fernández Bremón, Eduardo, 29, 30
 Fernández Bremón, Eloísa, 29, 149
 Fernández Caballero, Manuel, 66
 Fernández Delgado, Domingo, 29
 Fernández de Moratín, Nicolás, 31, 32, 62, 63, 68, 110, 150, 171
 Fernández de Toledo, Gutierre, 158
 Fernández Flórez, Isidoro, 31, 35, 41, 43, 47, 48, 94, 233, 234, 290
 Fernández Grilo, Antonio, 53, 56, 69, 87, 289
 Fernández Heredia, Luis, 31, 94
 Fernández Iturralde, Enrique, 237, 238, 290
 Fernández Oviedo, Gonzalo, 122, 169, 170
 Fernández Polo, María Dolores, 95, 290
 Fernández Prieto, Celia, 169, 192, 193, 290
 Fernández y González, Manuel, 34, 62, 63, 70, 87, 102
 Fernando VII, 191

Fernanflor, *véase* Fernández Flórez, Isidoro
 Ferrari, Emilio, 53, 93
 Ferrari, Emilio Luis, 266
 Ferrer, Anacleto, 137, 290
 Ferreras, Juan Ignacio, 15, 291
 Figaro, *véase* Larra, Mariano José de Fitzmaurice-Kelly, James, 14, 291
 Flaubert, Gustave, 138, 291
 Flores, Antonio, 194
 Forqué, José María, 26
 Fortunio Lizeto, 152
 Foz, Braulio, 288
 France, Anatole, 113
 Frank, Johann Peter, 248
 Frígola, Pascual, 51
 Fröbel, Friedrich, 139
 Frontaura, Carlos, 26, 36, 86, 196, 218

G

Gaboriau, Émile, 70
 Galeno, 177
 Galilei, Galileo, 177
 García Cadena, Pelegrín, 104, 108, 291
 García Castañeda, Salvador, 11, 98, 262, 263, 291
 García Cotarelo, Ramón, 292
 García González, Manuel, 101
 García Goyena, Juan, 55, 285
 García Gutiérrez, Antonio, 34, 63, 68, 87
 García-Raffi, Xavier, 137, 290
 Garcilaso de la Vega, 31
 Garrido, Esteban, 33
 Garrido, Francisco, doctor, 245
 Gascó y Vilar, Josefa, 28
 Gaspar, Enrique, 78, 104
 Gasset y Artime, Eduardo, 36, 47, 60, 196
 Gautier, Théodore, 134
 Gaztambide, Joaquín, 34
 Gies, David T., 17, 291
 Giné, Marta, 294
 Gómez, César Armando, 262, 291
 Gómez Aparicio, Pedro, 16, 33, 47, 54, 291
 Gómez Carrillo, Enrique, 12, 13, 53, 73, 118, 119, 120, 233, 291, 302
 Gómez de la Serna, Ramón, 77
 Gómez Torres, Antonio, 248, 291
 Góngora, Luis de, 81, 159
 González de Pablo, Ángel, 136, 137, 291, 295
 González Herrán, José Manuel, 9
 González Palencia, Ángel, 14, 292

González Quirós, José Luis, 239, 291
 Gouffé, Alexandre-Toussaint, 137
 Gozlan, Léon, 120
 Granés, Salvador M., 12, 26, 46, 292
 Grilo, *véase* Fernández Grilo, Antonio
 Grimm, Jacob, 59
 Grimm, Wilhelm, 59
 Griñó, Ana María, 188
 Güell y Renté, José, 84
 Gullón, Ricardo, 15, 292
 Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban, 18,
 19, 119, 292
 Guzmán, Emilia, 86

H

Haes, Carlos de, 75
 Hamelin, Peter, 207
 Hartzzenbusch, Eugenio, 12, 55, 285, 292
 Hartzzenbusch, Juan Eugenio, 17, 63, 67,
 150, 237, 287
 Hauser, Kaspar, 207
 Hawthorne, Nathaniel, 127, 241, 243
 Henales, Federico Luis de, 26, 218
 Hernández Girbal, Florentino, 55, 292
 Hernández Serna, Joaquín, 95, 290
 Heredia, Andrés de, 169, 170, 180
 Herranz, Juan José, 32, 33, 36, 39, 40, 41,
 51, 87, 96, 103, 245, 285
 Hesíodo, 168
 Hibbs, Solange, 294
 Hoffmann, E.T.A., 59, 120, 126, 128, 130,
 139, 147, 155, 241, 297
 Homero, 229
 Hoz, Pedro de la, 16
 Hoz, Vicente de la, 247
 Huerta Calvo, Javier, 15, 292
 Hurtado, Juan, 14, 292
 Huxley, Thomas, 140

I

Ibsen, Henrik, 113
 Ildefonso José, 248
 Iriarte, Tomás de, 263
 Isabel II, 33, 34, 139, 171, 195, 288
 Isidro Labrador, 160, 219

J

Jack el Destripador, 107, 213
 Jackson Veyán, José, 57
 Jarava, Sancho de, 151

José Ildefonso, 248
 Jové, Jordi, 18, 19, 23, 24, 128, 129, 292
 Juan II de Castilla, 151
 Juan Bolufer, Amparo de, 294, 298
 Juez Gálvez, F.J., 17, 80, 81, 292

K

Karr, Alphonse, 19, 70, 120, 294
 Kunz, Marco, 299

L

La Fontaine, Jean de, 268, 296
 Lafuente, Modesto, 34
 Lamarca Margalef, Jordi, 137, 292
 Lamarck, Jean-Baptiste, 249, 252
 Lanza, Silverio, *véase* Amorós, Juan
 Bautista
 Larra, Mariano José de, 150, 188
 Larrubiera, Alejandro, 30, 33, 35, 40, 42,
 45, 56, 392
 Lázaro, Alberto, 261, 292
 Lenne, Gérard, 239, 292
 León Roch, *véase* Pérez Mateos, Francisco
 Leonardo da Vinci, 155
 Leopoldo de Coburgo, 171
 Lerma, Bernardo, 137, 290
 Lersundi, Francisco, 188
 Letamendi, José de, 57
 Leví, Samuel, 158
 Liniers, Santiago, 32, 245
 Lirón de Mata, Enriqueta, 109
 Lissorgues, Yvan, 17, 51
 Lista, Alberto, 27, 293
 Llanos, Fernanda, 26
 Loma y Noriega, Mariano de la, 183
 Lombroso, Cesare, 57
 López Bago, 290
 López Cruces, Antonio José, 225, 293
 López de Ayala, Adelardo, 63, 65, 67,
 68, 218
 López Pellisa, Teresa, 294, 295
 Luengo, Agustín, gigante, 248
 Lugones, Leopoldo, 250
 Luis I, 180, 181
 Luisa Isabel de Orleans, 180, 181
 Lustonó, Eduardo de, 26, 29, 30, 31, 32,
 33, 35, 36, 39, 40, 45, 196, 198, 231,
 293, 310
 Luytate, *véase* Tarrat y Bernis, Luis

M

Machado, Manuel, 53, 293
 Macpherson, Catalina, 28, 29, 298
 Macpherson, Guillermo, 29
 Macpherson, José, 29, 287
 Macpherson, Matilde, 29
 Madrazo, Pedro, 57
 Mainer, José-Carlos, 262, 293
 Maire Bobes, Jesús, 262, 263, 265, 293
 Maldonado Macanaz, Joaquín, 44, 293
 Marcos de San Antonio, 155, 156, 157
 María Ana de Austria, 159
 María Cristina de Borbón, 30, 87
 María de Jesús de Ágreda, 19, 156
 María de las Mercedes de Borbón, 86
 Marías, Julián, 151, 288
 Marín, Esteban, 260
 Marino Ferro, Xosé Ramón, 144, 293
 Márquez, Miguel B., 46, 293
 Martínez Cachero, José María, 17, 51, 294
 Martínez de Leyva, Miguel, 122, 177
 Martínez de Velasco, Eusebio, 45, 81
 Martínez Olmedilla, Augusto, 55, 295
 Martínez Ruiz, José, 53, 77
 Mascarilla, *véase* Escobar, Alfredo
 Mata, José, 109, 114
 Matilla Tascón, Antonio, 25, 295
 Matos Freysse, Amalia, 26
 Maupassant, Guy de, 113, 120, 139
 Maxiriath, *véase* Hartzzenbusch, Eugenio
 Mazo, Cipriano del, 16
 Mellado, Andrés, 12, 53
 Mena, José María de, 159, 2965
 Méndez Borjes, Fernando (pseudónimo de José Fernández Bremón), 12, 46, 122, 132, 177
 Mendoza, María Luisa, 45, 60, 106
 Mendoza de Vives, María, 218
 Mendoza y Mayol, Ana, 102
 Mendoza y Mayol, Manuel, 45
 Mérimée, Ernest, 14, 295
 Merino, José María, 145, 295
 Mesmer, Franz Anton, 135, 136, 137
 Mesonero Romanos, Ramón de, 194, 195, 196, 197
 Mihura, Miguel, 26
 Millán Astray, José, 130
 Mira Abad, Alicia, 39, 295
 Molina, Tirso de, 159
 Molina Porras, Juan, 18, 19, 21, 129, 149, 151, 242, 249, 295, 302, 303, 304
 Montenegro, Antonio, 102

Montesinos, José F., 39, 73, 295
 Montiel, Luis, 136, 137, 295
 Morales, Ana María, 299
 Moratín, *véase* Fernández de Moratín, Nicolás
 Moreno, Fernando Ángel, 294, 295
 Moreno y Gil de Borja, Alejandro, 46
 Muñoz, Francisco, 37
 Muñoz, Fernando, duque de Riansares, 30
 Muro, Ángel, 92, 295

N

Nadaillac, marqués de (Jean-François-Albert du Pouget), 264
 Narváez, Ramón María, 34, 188
 Navarrete, Ramón de, 104, 296
 Navarro, Antonio José, 292
 Navarro Ledesma, Francisco, 53
 Navarro Villoslada, Francisco, 30
 Niemeyer, Katharina, 69, 295
 Nerón, 211
 Nogales, José, 260
 Nombela, Julio, 26, 37, 38, 296
 Noriac, Jules, 101, 132, 255, 296
 Núñez de Arce, Gaspar, 62, 69, 87, 189

O

O'Donnell, Leopoldo, 34, 188
 Oleza, Juan, 97, 126, 296
 Oller, Narcís, 57
 Olózaga, Salustiano, 34
 Oppas, 175
 Ortega Munilla, José, 48, 60, 107, 108, 296
 Ossiana, *véase* Macpherson, Catalina
 Ossorio y Bernard, Manuel, 37, 38, 39, 51, 127, 196, 233, 241, 296
 Ossorio y Gallardo, Carlos, 53, 57, 284
 Ozaeta, Rosario, 262, 296

P

Palacio, Eduardo del, 196
 Palacio, Manuel del, 26, 54, 86, 87, 93
 Palacio Valdés, Armando, 13, 14, 47, 49, 50, 57, 196, 287
 Palau, Melchor de, 12
 Palenque, Marta, 44, 82, 296
 Pardo Bazán, Emilia, 13, 14, 31, 47, 70, 87, 163, 223, 260, 296

París, Luis, 77
 Pavía, Manuel, 238
 Pedraza, Pilar, 207, 288
 Pedro I de Castilla, 50, 158, 159
 Peers, E. Allison, 22
 Peña, María de la, 51
 Peñalver y Zamora, Nicolás de, conde de Peñalver, 12
 Pereda, José María de, 13, 14, 58, 196, 286
 Pérez Galdós, Benito, 12, 13, 14, 21, 35, 42, 43, 75, 86, 110, 192, 193, 196, 197, 288, 296
 Pérez Mateos, Francisco, 293
 Pérez y González, Felipe, 93
 Picón, Felipe, 16, 96
 Picón, Jacinto Octavio, 47, 223, 291
 Pi y Margall, Francisco, 223
 Pizarro, Francisco, 182
 Pizzeta, Jules, 264
 Poe, Edgar Allan, 59, 71, 120, 126, 128, 130, 139, 146, 147, 206, 240, 241, 250, 256, 257, 286
 Polo, Cándido, 137, 291
 Ponnau, Gwenhäel, 241, 296
 Pons, Ángel, 57, 296
 Pozuelo Yvancos, José María, 120, 296
 Prim, Juan, 34
 Pulido, Ángel, 50
 Puysegur, marqués de (Armand-Marie-Jacques de Chastenet), 136

Q

Quevedo, Francisco de, 18, 159, 165, 197
 Quintana, Jerónimo de, 122, 169, 170

R

Randolph, Donald Allen, 109, 297
 Raymond Strap, *véase* Rodríguez Correa, Ramón
 Reina, Manuel, 12, 55, 87, 284, 297
 Reina López, Santiago, 55, 297
 Reis Franco, Gaspar dos, 248
 Reus, Emilio, 286
 Revilla, Manuel de la, 12, 74, 96, 100, 105, 106, 126, 127, 281, 297
 Rey Faraldos, Gloria, 15
 Rico, Martín, 150
 Richmond, Carolyn, 286
 Ríos Rosas, Antonio de los, 189
 Risco, Antonio, 17, 18, 297

Rodrigo, rey visigodo, 175
 Rodríguez Correa, Ramón, 26, 256
 Rodríguez Gutiérrez, Borja, 120, 297
 Rodríguez Merino, Ricardo, 253
 Rojas, Simón de, 179, 180, 219
 Romea, Julián, 68
 Romero Robledo, Francisco, 40
 Romero Tobar, Leonardo, 14, 17, 51, 72, 81, 165, 291, 293, 296, 297
 Ros de Olano, Antonio, 16, 17, 21, 281
 Rosales, Eduardo, 189
 Rubio Cremades, Enrique, 193, 198, 199, 297
 Rubio Jiménez, Jesús, 15, 54, 298
 Ruiz Aguilera, Ventura, 197
 Ruiz Alarcón, Juan, 68
 Ruiz Contreras, Luis, 113, 114, 298
 Ruiz Ramón, Francisco, 15, 298
 Ruiz y Benítez de Lugo, Ricardo, 293, 311
 Russo, Juan José, 26, 298

S

Sagasta, Práxedes Mateo, 223
 Sainz de Robles, Federico, 15, 298
 Salamanca, José de, marqués de Salamanca, 25, 26, 27, 28, 55, 60, 292, 295
 Salamanca Hurtado de Zaldívar, Luis, 60
 Salamanca Livermore, Fernando, 55
 Salamanca Livermore, Josefa, 28, 55, 60
 Salán Villasur, Ildefonso, 18, 298, 301, 303
 Samaniego, Félix María, 2698
 San Carlos, marqués de (Fernando Quiñones de León y de Francisco-Martín), 49
 Sánchez Llama, Íñigo, 97, 98, 298
 Sánchez Pérez, Antonio, 57, 104, 298
 Sanmartín Bastida, Rebeca, 18, 233, 298
 Santiañez-Ti0, Nil, 18, 124, 242, 298, 301, 303
 Santos Álvarez, Miguel de los, 11, 17, 21, 47, 51, 58, 63, 77, 78, 95, 291
 Sardiñas, José Miguel, 299
 Schiller, Friedrich, 68
 Scribe, Eugène, 98
 Segarra Balmaseda, Ulpiano, 95
 Segovia, Ángel María, 196
 Selgas, José, 32, 33, 78, 218, 290
 Seoane, María Cruz, 298
 Sepúlveda, Enrique, 196
 Sepúlveda, Ricardo, 86

Serra, Narciso, 12, 13, 17, 55, 150, 189, 225, 226, 284, 287
 Serrano Alonso, Javier, 294, 298
 Shaw, Donald L., 14, 298
 Shakespeare, William, 68
 Shelley, Mary, 241, 243
 Silva y Bustinduy, Francisco, 29, 149
 Silvela, Francisco, 33, 223
 Simón Palmer, Carmen, 29, 299
 Sinnigen, John H., 29, 299
 Sinués, María Pilar, 218
 Sobejano, Gonzalo, 120, 299
 Soldevila, Ignacio, 18, 250, 252, 299
 Solsona, Conrado, 37
 Stephens, Ann S., 30
 Stevenson, Robert Louis, 241
 Suárez Bravo, Ceferino, 33
 Suñol, Jerónimo, 150
 Sue, Eugène, 70, 120

T

Taboada, Luis, 13, 94
 Tamayo y Baus, Manuel, 64, 218
 Tárrago, Torcuato, 62
 Tarrat y Bernis, Luis, 57, 299
 Tcheleby, Hadji, 81
 Tello Téllez, véase Pérez y González, Felipe
 Teniers, David, 249
 Tocci, Giovanni Baptista, 248
 Tocci, Giacomo, 248
 Todo y Herrero, Mariano del, 97
 Tolosa Latour, Manuel, 51
 Tomás Guido, José, 302
 Torquemada, Joaquín, 81
 Torres-Alcalá, Antonio, 151, 299
 Trancón Lagunas, Montserrat, 148, 168, 299
 Trueba, Antonio de, 127
 Twain, Mark, 248

U

Urrecha, Federico, 114, 115, 299
 Utt, Roger L., 51, 299

V

Valbuena Prat, Ángel, 14, 299
 Valcárcel, Carmen, 9
 Valdeiglesias, marqués de, véase Escobar, Ignacio
 Valera, Juan, 57, 69, 87, 110

Valero de Tornos, Juan, 36, 53, 54, 82
 Vázquez y Muñoz, Joaquín, 49
 Vega, Lope de, 159
 Vega, Ricardo de la, 12
 Vega, Ventura de la, 86, 98
 Vega Rodríguez, Pilar, 133, 243, 299
 Velarde, José, 69, 87
 Velarde, Pedro, 24
 Vélez de Guevara, Luis, 70, 135, 150, 159, 160
 Verne, Julio, 71, 78, 185, 239, 240
 Victor de Aveyron, 207
 Vidart, Luis, 95
 Villar, conde del (Fernando de Torres y Portugal), 177
 Villena, Enrique de, marqués de Villena, 149, 153, 162, 299
 Villoslada, Sebastián de, 178, 180, 219
 Vinardell Roig, Arturo, 13, 16, 17, 118, 299, 308, 310
 Viñas y Deza, Lucio, véase Díaz Cobeña, Luis
 Virgilio, 229
 Vitoria, Baltasar de, 166, 167

W

Wells, H.G., 134, 144, 242, 261, 292, 293
 Wilberforce, Samuel, 140
 Wilson, Colin, 136, 300
 Witiza, 175

Z

Zamora y Caballero, Eduardo, 99, 100, 126, 300
 Zola, Émile, 71, 72, 75, 113
 Zonaras, Juan, 152
 Zorrilla, José, 34, 62, 63, 68, 77, 78, 149, 188
 Zozaya, Antonio, 260

Gráficas Calima, S.A.
Santander, marzo de 2013