

HISTORIA Y FICCIÓN: DOS VERSIONES DE *LA CAMPANA DE HUESCA*

Emilia de Zuleta

El asunto histórico legendario de *La campana de Huesca*, originado hace ocho siglos, ha tenido desde entonces una amplia representación literaria. Nuestro propósito, en el presente trabajo, consiste en examinar únicamente dos versiones desde el ángulo de sus respectivos cauces genéricos, y en la medida en que la elección de éstos revela la intención de sus autores. Pertenece la primera a Antonio Cánovas del Castillo, autor de *La campana de Huesca*, novela aparecida en 1852; Francisco Ayala titula del mismo modo uno de los relatos de su libro *Los usurpadores*, publicado en 1949.

El episodio corresponde al reinado de Ramiro II de Aragón, hijo de Sancho Ramírez y destinado por éste a la vida eclesiástica desde edad temprana. Al morir su hermano Alfonso I el Batallador, en 1134, deja por herederos de sus estados a las Ordenes del Temple, del Santo Sepulcro y de San Juan de Jerusalén.

“Aquel testamento fue muy notable y que dio mucho que decir, y aun ocasión de muchas revueltas y debates”.

dice el P. Mariana en su *Historia de España*¹. En efecto, los aragoneses desconocen el testamento y proclaman rey a Ramiro, quien por entonces era Abad de Sahagún y Obispo de Roda y Barbastro. Con dispensa del Papa Inocencio II —o sin ella, pues el punto no está claro—, se casa con Inés de Poitiers. (“De donde resultó otra maravilla, ser uno mismo monje, sacerdote, obispo, casado y rey”, comenta Mariana²). De este casamiento nació la Infanta Petronila, quien fue prometida poco después a Ramón Berenguer IV, Conde de Barcelona. La rebeldía de los nobles, a causa de su política internacional —voluntad de abdicar en su hija—, o exterior —alianza con Castilla, hostilidades con Navarra—, provocó la reacción de Ramiro, hasta entonces pusilánime y apocado, y lo impulsó a la venganza que puso en ejecución degollando a quince de los principales caballeros de su reino. Según la leyenda, las quince cabezas compusieron la *campana de Huesca*, colgada en lo alto de un lóbrego aposento del Alcázar. En 1137 abdicó en su hija Petronila, prometida al Conde de Barcelona, quien se hizo cargo de los asuntos del Reino, y se retiró al Priorato de San Pedro el Viejo de Huesca donde murió en agosto de 1157.

Las fuentes históricas difieren en algunos aspectos y el episodio de la venganza es negado por historiadores como Zurita, Lafuente y otros. Pero ésta es, en líneas generales, la materia histórico-legendaria utilizada por Cánovas y Ayala.

I. Primera versión: *La campana de Huesca* de Cánovas del Castillo.

1. El autor y su obra

Antonio Cánovas del Castillo, nacido en Málaga en 1828, inicia su vida pública muy temprano y se destaca como orador político en las Cortes Constituyentes de 1854—1856 y 1868.

Posteriormente organiza el vacío en torno al Rey Amadeo y, al frente del partido alfonsino, prepara la Restauración. Su fórmula se apoya en el Rey, las Cortes y los partidos turnantes³. Presidió cinco gobiernos durante el reinado de Alfonso XII y la regencia

1 Juan de MARIANA. “Historia de España”. En Obras. T. I. Madrid, BAE, 1950. p. 299.

2 *Ibid.* p. 299.

3 V. PALACIO ATARD. *La España del siglo XIX*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981. p. 490. Bibliografía fundamental: M. FERNANDEZ ALMAGRO. *Cánovas*. Madrid, 1951; J. L. COMELLAS. *El sistema político de Cánovas*. Madrid, Ateneo, 1961 y *Cánovas*. Madrid, 1965.

de María Cristina de Habsburgo y, luego de alcanzar una importante dimensión pública europea, murió asesinado en 1897.

Cánovas fue, fundamentalmente, un espíritu pragmático y ecléctico, que evolucionó conforme a su experiencia de la realidad, a cuyo acorde fue troquelando sus célebres lemas: "gobernar es transigir", "en política todo lo que no es posible, es falso". Esa experiencia de la realidad abarca, como en el caso de otros grandes políticos del siglo XIX, la observación de la historia, hacia la cual reveló una vocación temprana, confirmada luego en obras que fueron muy apreciadas en su tiempo.

"Como historiador merece mucha alabanza en lo poco que hizo; creo que era su verdadera vocación literaria, y fue lástima que no pudiese realizarla por completo, pero ha dejado fragmentos excelentes",

escribe Menéndez y Pelayo a Juan Valera en 1904 ⁴. Y Benito Pérez Galdós, en los *Episodios Nacionales* de la quinta serie, especialmente en *Cánovas*, al par que pondera su talento y habilidad política, describe su gran afición a los estudios históricos.

La campana de Huesca fue publicada en 1852 ⁵, cuando Cánovas contaba veinticuatro años y era un estudiante a punto de graduarse. Sin embargo, sus conocimientos históricos debieron de ser considerables, puesto que aparece dictando cursos sobre la materia en el Ateneo de Madrid en 1853—1854, coetáneamente con su ingreso a un plano destacado de la vida pública.

La obra reaparece en su cuarta edición en 1886, y con ese motivo, Leopoldo Alas, Clarín, publica su opúsculo *Cánovas y su tiempo* que se abre con una feroz caricatura del autor. Lo juzga duramente como poeta y dedica un capitulillo a su obra como narrador, autor de esa única novela que vuelve a editar treinta y cinco años más tarde por lo cual, pese a que no ha reincidido en el género, deja traslucir "algunas pretensiones sobre el particular". Tras de haberse ensañado con el prólogo de Serafín Estébanez Calderón, declara que no ha leído la obra pero espiga en diferentes pasajes para construir una implacable sátira sobre lo que juzga graves incorrecciones de estilo y disparates de contenido.

4 Marcelino MENENDEZ PELAYO y J. VALERA. *Epistolario*. Madrid, Espasa Calpe. 1946. p. 602

5 J. I. FERRERAS en su *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, menciona una edición de 1854 y alude a otra, de 1852, que no encontró. A. ALONSO la incluye en su lista de novelas históricas de más éxito (Cfr. *Ensayo sobre la novela histórica; El modernismo en "La gloria de Don Ramiro"*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1942. p. 65.

“Supongo que él mismo renegará hoy de su novela de *colegio*, de este cronicón donde no se ve más, por lo visto, que alardes de estilo rancio, de conocimientos históricos más o menos fáciles de adquirir, y todos los defectos necesarios para demostrar que el autor no tiene ninguna de las cualidades que ha de reunir un artista”.

resume ⁶. Casi inmediatamente, Menéndez Pelayo le reprocha a Clarín la pasión puesta en ese opúsculo y le aconseja dejársela “para los Valbuena y demás gente menuda”. Elogia los trabajos históricos de Cánovas y juzga que hay pocos españoles que tengan “La vocación de historiador” en tanto grado como él ⁷.

2. *La campana de Huesca*, novela histórica.

“Crónica novelada” denomina a su obra el propio Cánovas, acentuando su voluntad de historiar, pero según los resultados, sería más apropiado decir que pertenece al género de la novela histórica romántica, en la que se prolonga la influencia de Walter Scott en España, con todos sus rasgos característicos: anagnórisis, reaparición de personajes a los que se creía muertos, revelación tardía de la verdadera identidad de otros, presencia de estereotipos —el bandido generoso, el enemigo perverso, la mujer ángel o demonio—, descripción de castillos, ruinas, justas caballerescas. Contiene, asimismo, abundantes elementos de novela sentimental, de acuerdo con la fórmula integradora utilizada en el ejemplo culminante del género, *El Señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco, publicada en 1844, apenas ocho años antes que la novela de Cánovas ⁸. La novela histórica coexiste, en efecto, con la novela sentimental y con los primeros brotes de realismo ⁹.

6 L. ALAS. *Cánovas y su tiempo*. Madrid, Fernando Fe, 1887. p. 21 y 63.

7 M. MENENDEZ PELAYO y L. ALAS. *Epistolario*. Madrid, Escolar, 1943. p. 39.

8 Cfr. J. L. PICOCHÉ. *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco*. Madrid, Gredos, 1978. p. 338-341.

9 Benito VARELA JACOME “Proceso evolutivo de la novela histórica del siglo XIX”. En sus *Estructuras novelísticas del siglo XIX*. Barcelona, Clásicos y Ensayos, Colección Aubí, 1974. p. 30. En 1852 coinciden la obra de Cánovas y *Clemencia*, novela realista de Fernán Caballero.

Por otro lado, la utilización de efectos de tensión expectante, los contrastes absolutos, las situaciones de doble sentido, la abundancia del diálogo, la estructuración teatral de algunas secuencias, revelan la proximidad de otro subgénero narrativo, el folletín. Finalmente, la prolongada lección del costumbrismo romántico se incorpora en detalladas descripciones o en paralelos entre hábitos del pasado y del presente.

Estructura, personajes, intención

La novela aparece precedida por un prólogo de Serafín Estébanez Calderón, tío del autor, quien por aquellos años de la década del cincuenta se hallaba, no sólo en la cumbre de su prestigio como escritor costumbrista sino que era, además, una importante figura pública ¹⁰. En su prólogo exalta la importancia del género de la novela histórica cuando logra equilibrar sus dos componentes y el artificio literario sirve para dar mayor realce a la verdad. A su juicio, Cánovas lo ha conseguido gracias a sus estudios históricos y su capacidad literaria. A continuación, señala los aciertos de la obra, desde la elección del tema hasta la presentación del personaje del rey, "en oposición siempre consigo mismo", y rodeado de los grupos sociales que lo acompañan, especialmente los barones y ricos-hombres y los almogávares. Hace, incluso, una prolija descripción de estos últimos, mencionando antecedentes históricos y fuentes. (Eran catalanes o aragoneses dedicados exclusivamente a la guerra contra los sarracenos para obtener botín que tuvieron, sin embargo, virtudes de frugalidad, caridad, honor, hermandad, justicia y patriotismo. Participaron en las luchas de fronteras y luego, ya en el siglo XIII, en la conquista de Mallorca y Valencia. En el siglo XIV se trasladaron a Africa y Sicilia y tuvieron destacada actuación en Bizancio, Grecia e Italia ¹¹).

El primer capítulo de la novela expone con cierto detalle algunos aspectos del método y la intención del narrador. Se abre con una perspectiva arqueológica, desde el hoy hacia el ayer, con la descripción de las ruinas que en Huesca fueron escenarios principales de la acción histórico—legendaria. A continuación, introduce el ar-

10 CANOVAS, a su vez, escribirá *El Solitario y su tiempo. Biografía de don Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras*. Madrid, 1883.

11 Cfr. Francisco de MONCADA. *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*. Madrid, Espasa—Calpe, 1941. p. 26—31. Clásicos Castellanos 54.

tificio narrativo de la existencia de una crónica previa, de anónimo autor —como en el *Quijote* o en muchas novelas históricas—, probablemente un mozárabe, que coincide con otras fuentes. A lo largo de la novela, el narrador se refiere repetidamente a esta versión del cronista anónimo, expresando coincidencias o disidencias, discutiendo su verosimilitud, explicando sus motivaciones o quejándose de su pesadez y monotonía o del estado de los pergaminos que la contienen.

Tras este capítulo introductorio, la estructura narrativa se articula en tres bloques bien definidos y en un epílogo-resumen. En el primero (capítulos II—XII), de planteamiento del conflicto, se describe la coronación del Rey sobre el trasfondo de los diferentes grupos sociales, los nobles y eclesiásticos, la burguesía, el pueblo y los almogávares. Los primeros, complacidos por la debilidad del monarca, propicia a sus objetivos, y por haber frustrado la ejecución del testamento; burgueses y pueblo que menosprecian al rey y se oponen sordamente a los nobles; los almogávares, resentidos por la insolencia de los caballeros, y que se aprestan a apoyar la venganza de su líder Aznar, cuyo hermano había sido muerto por aquellos.

El planteamiento se demora en la presentación del rey, en el día de su coronación, aferrado al cuello de su caballo desbocado, pusilánime y ridículo, entre la befa del pueblo. Junto a él, Aznar, el héroe almogávar que lo salva. Como complemento de esta pareja masculina, una pareja femenina, la reina Inés y su doncella Castana, de acuerdo con la fórmula de geminación consagrada por una larga tradición del teatro y la narrativa anterior.

Marcan una intensificación de la acción narrativa dos hechos: el nacimiento de la Infanta Petronila y la decisión del rey de abdicar en ella y, como consecuencia, la rebeldía de los nobles.

En el segundo bloque (capítulos XIII—XX), Ramiro, que ha sido rescatado por Aznar, huye con éste. Las pláticas entre ambos constituyen la materia principal de esta sección excesivamente dilatada de la novela donde se incluyen, además, transcripciones de romances, la lucha de Ramiro y Aznar contra sus enemigos, el encuentro con Ramón Berenguer IV y el pacto por el cual se promete a Petronila y se hace cargo del Reino.

En el tercer bloque (capítulos XXI—XXXIII), vuelve la acción a Huesca y es retomada donde había quedado en el capítulo XIII (huida de Ramiro). Se describe la situación de Inés, prisionera de los nobles, y el rapto de la Infanta Petronila. En el capítulo XXIV se anuncia el fin de la historia y en el XXVIII se consuma la venganza. En los capítulos XXIX y XXX se describen morosamente las relaciones de Ramiro e Inés, las dudas y tentaciones del primero y

la desesperada ternura y astucia de la segunda, que intenta retenerlo o seguirlo a su retiro.

En los capítulos XXXI—XXXIII se produce la entrega del reino y el juicio de Dios, o sea la lucha entre caballeros de ambos bandos para demostrar la justicia de su conducta anterior. Finalmente, en el capítulo XXXIV, el resumen del narrador, con noticias sobre el fin de los diversos personajes.

En suma, una novela histórica romántica, excesivamente alargada, con digresiones impertinentes, capítulos titulados en forma humorística, abundantes epígrafes procedentes del Romancero, de las crónicas y de autores del Siglo de Oro y contemporáneos del autor.

Sin embargo, contiene algunos aspectos dignos de mención. Según es sabido —y Amado Alonso, siguiendo a Maigrón, lo ha deslindado con claridad—, dentro de la fórmula más corriente en este género, la historia central es inventada y, por tanto, se adelantan al primer plano los personajes novelescos que admiten un desarrollo más libre que los históricos. Dos años antes, 1850, Manuel Fernández y González había situado en el centro de su reelaboración de esta leyenda a dos personajes de ficción, los enamorados Hermesenda y Bermudo, con todos los ingredientes de un folletín romántico. Origen misterioso de la joven —resulta ser bastarda del Emperador Alfonso—, y audacia varonil que la erige en la heroína que salva a la reina Inés del adulterio y desbarata las intrigas de los nobles¹².

Por el contrario, Cánovas ha centrado su novela en lo histórico y en la interacción de los planos psicológicos y sociopolíticos. Primero, la figura histórica del rey monje, cuyo retrato psicológico, trabajado al máximo, sirve como eje de articulación de la estructura narrativa y de las funciones de los personajes. A partir de la imagen ridícula del comienzo

—“pálido, descompuestos los cabellos, caído el chaquete, abierta y flotando al viento la dalmática real, apretaba en sus brazos don Ramiro el cuello del bruto indócil, que corría, regando el suelo con la blanca espuma de sus quijadas”—¹³,

el narrador va introduciendo los indicios de una transformación pro-

12 M. FERNANDEZ Y GONZALEZ. *Obispo, casado y rey; Crónicas de Aragón. Don Ramiro el Monje; Leyenda histórica*. Madrid, 1850.

13 A. CANOVAS DEL CASTILLO. *La campana de Huesca*. Buenos Aires, Espasa—Calpe, 1950. p. 40. Colección Austral 988.

gresiva. Ya en la escena en que los nobles se oponen a su voluntad de retirarse y no aceptan a Petronila, despierta una nueva personalidad:

“sus ojos, por lo común apagados, brotaban fuego; su fisonomía, decaída, cobró una expresión y una fuerza espantables”¹⁴.

En segundo lugar, la función de los grupos sociales dominantes y marginales en el proceso de la consolidación del poder real. La huida con Aznar, que en el plano histórico corresponde a la búsqueda de fuerzas adictas y a la alianza con Ramón Berenguer, se hipertrofia en el plano novelesco hasta constituir, simultáneamente, una “peregrinatio” en el sentido espiritual y una lucha por el poder, a través de la cual Ramiro va asumiendo su función como Rey de Aragón y restaurador de la dinastía que el testamento de su hermano Alfonso I había intentado conculcar. El proceso conducente a la mutación del rey se produce tras una noche de purgación “densa y fatídica”, en la soledad del monte, entre miedos, remordimientos, dudas y vacilaciones que recuerdan la noche del caballero don Quijote en el capítulo XX de la primera parte del libro de Cervantes:

“Y con efecto, sus ojos lanzaban rayos de fuego; su rostro estaba encendido; su corazón firme; no parecía el mismo hombre que horas antes había tenido miedo, y que tanto había pensado en la muerte. El almogávar había logrado imprimir en aquel espíritu incierto y vacilante su valor mismo”¹⁵.

Bien se advierte en este pasaje la función complementaria del personaje de Aznar, héroe romántico, marginal, rebelde, maldito, que va imponiendo su férrea voluntad sobre la del monarca hasta que él mismo urde y ejecuta el castigo de los nobles y, al hacerlo, ejerce su propia vindicta personal. El rey monje y el político escudero —como se los denomina con alusión cervantina, uno más entre otros abundantes paralelismos de situación y parodias de estilo referidos al *Quijote*—, se complementan. También se complementan las figuras tan opuestas de Ramiro y el Conde de Barcelona durante sus largas pláticas en el monte. Uno, ambiguo e indeciso; el otro, cuya apostura y gestos revelan

“aquella aspiración a lo grande, a lo imposible, que

14 *Ibid.* p. 101.

15 *Ibid.* p. 135.

es patrimonio de los que llaman héroes en la tierra" 16.

La voluntad de éste galvaniza la de aquél y lo arrastra al pacto de unidad entre Aragón y Cataluña. Y frente al protagonista y los personajes complementarios, los oponentes, los nobles de Huesca y el Arzobispo, entre los cuales destacan Roldán, el héroe esforzado, y Lizana, el político astuto y cauteloso.

Aun otro aspecto de desarrollo novelesco del personaje histórico de Ramiro ha acometido Cánovas en su obra, el que se cumple dentro del plano de la novela sentimental. En el primer bloque, sus angustias y remordimientos se originan en el conflicto entre sus sentimientos religiosos y sus deberes de rey, esposo y padre. En los capítulos finales —“para mujeres sensibles”, apunta un título—, la mujer ángel se transforma en la mujer real, “funesta hermosa”, la tentadora que trastorna sus sentidos y le arranca una confesión de amor. Paralelamente, los amores de Aznar y Castana van duplicando en un nivel social inferior, las secuencias sentimentales correspondientes a los protagonistas.

Los elementos folletinescos, tales como los recursos de suspenso que producen, a veces, la ruptura de la línea narrativa entre capítulo y capítulo, o la inclusión de escenas teatrales de exagerado efectismo, operan especialmente en este plano sentimental.

A lo largo de la novela el narrador omnisciente interviene de continuo, verificando la verosimilitud del supuesto manuscrito del mozárabe, o rebatiendo sus explicaciones e interpretaciones. Otro modo de intervención del narrador consiste en la confrontación entre el presente y el pasado, no sólo en lo que respecta al perspectivismo arqueológico, sino también en lo que se refiere a las costumbres y a la organización social y política. En estas intervenciones se proyecta la intención del autor de hacer indirecta crítica de aspectos contemporáneos. Tal es el sentido de pasajes como el siguiente, donde al describir a los que llama “los noticieros” del siglo XII, los empareja con los de su tiempo:

“gente de lengua larga y cortísima conciencia, que hace de las sílabas palabras enteras, de las palabras, discursos; de los discursos, sucesos; de los sucesos, más que Dios podría, que es hacer que nazcan anti-lógicos imposibles” 17.

16 *Ibid.* p. 163.

17 *Ibid.* p. 207.

Mayor importancia tienen su caracterización del acierto en política, visto como resultado de la difícil conjunción entre experiencia y previsión, por un lado, y de la aplicación de los

“remedios adecuados en tiempo y forma”¹⁸.

Pero todavía más claramente se manifiesta la intención del autor en un pasaje del capítulo XXXI:

“Si los plebeyos hubieran seguido siempre la voz de los grandes, si en todas partes los grandes hubieran sabido atraerse el amor de los plebeyos, jamás el despotismo monárquico habría pesado sobre el mundo, y todos los pueblos tendrían lo que tiene hoy alguno: libertades tradicionales, veneradas y eternas.

Pero nos apartamos de nuestro propósito: estamos extractando una crónica novelesca, que no componiendo discursos políticos”¹⁹.

La suspensión irónica contenida en el último párrafo no basta para oscurecer el carácter programático de las palabras precedentes, donde se esboza una definición de la monarquía que Cánovas habría de propugnar: un modelo político integrador basado en la conciliación social.

Quizá, al reeditar esta novela de *colegio* en 1886, primer año de la Regencia de Cristina de Habsburgo y del sistema de gobiernos turnantes, y con el amenazador trasfondo de la “cuestión social”, una de las motivaciones de Cánovas haya consistido en presentar algo así como un recordatorio de aquellas otras discordias españolas, signadas también por pugnas de grupos e indisciplina social, y reducidas finalmente mediante la sumisión de los rebeldes y la voluntaria renuncia de uno de los contendores.

II. Segunda versión: *La campana de Huesca* de Francisco Ayala.

1. El autor y su obra

Francisco Ayala nació en Granada en 1906, hizo sus estudios de Derecho y Filosofía y Letras en Madrid, allí se inició en la vida literaria de cafés y de tertulias y publicó su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, en 1925²⁰. Tras de haberse

18 *Ibid.* p. 195.

19 *Ibid.* p. 278.

20 Francisco AYALA. *Recuerdos y olvidos*. Madrid, Alianza Tres, 1982. p. 94.

perfeccionado en Filosofía Política y Sociología en Alemania, llegó a ocupar la cátedra de Derecho Político en la Universidad de Madrid.

La guerra civil lo sorprendió dictando conferencias en Buenos Aires. Retornó a su patria y, terminada la contienda, vivió su exilio en la Argentina hasta 1950. Se dedica por entonces a tareas de traducción, escribe ensayos y tratados de temas sociológicos y funda, con un grupo de argentinos y españoles *Realidad; Revista de ideas* (1947—1949), un brillante testimonio del estado de espíritu liberal enfrentado con las experiencias extremas de la honda crisis de la posguerra y de los problemas derivados del primer gobierno peronista ²¹.

Se instala luego en Puerto Rico como profesor y coopera en la fundación de la revista universitaria *La Torre*. A partir de 1956 reside en los Estados Unidos, trabaja como profesor en varias universidades hasta su jubilación y, luego de residir en España durante prolongados lapsos, vive definitivamente allí.

Dentro de la producción de Ayala hay que distinguir tres aspectos: ensayos de temas sociológicos y políticos, ensayos de crítica literaria y obra narrativa ²². Nos detendremos únicamente en esta última. Abarca tres fases: a la primera —que él mismo llama *de aprendizaje*—, corresponden, además de *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925), *Historia de un amanecer* (1926), *El boxeador y su ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930), estos últimos libros dentro de las modalidades de experimentación vanguardista de la generación del 27. Por entonces “la literatura era para nosotros lo primero y principal”, recuerda Ayala ²³.

Se produce a partir de allí un paréntesis en su obra narrativa que él mismo explica del siguiente modo:

“Retrospectivamente he podido interpretar esa larga pausa creativa como resultado del brutal cambio

21 Emilia de ZULETA. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1983. p. 231—255.

22 Andrés AMOROS. *Bibliografía de Francisco Ayala*. Nueva York, Centro de Estudios Hispánicos, Syracuse University, 1973. es un excelente modelo de ordenación bibliográfica. Del mismo autor. “Prólogo” a *Obras narrativas completas* de F. Ayala, México, Aguilar, 1969. p. 9—23, y “La novela de Francisco Ayala”, en *Novelas y Novelistas*, Reunión de Málaga, 1972. Rosario HIRIART incluye una utilísima “Cronología: vida y obra” en sus *Conversaciones con Francisco Ayala*. Madrid, Espasa—Calpe, 1982. p. 147—155.

23 F. AYALA. *Recuerdos y olvidos*. p. 119.

que se estaba produciendo en la atmósfera espiritual del mundo: y sin duda ésta fue la razón profunda de mi silencio: falta de una disposición interior acordada a los estímulos externos, que es condicionante para la creación artística”²⁴.

Sin embargo, no se trata de un paréntesis excesivamente prolongado y él mismo así lo aclara en una entrevista posterior:

“Lo cierto es que el tiempo transcurrido sin que escribiera prosa de ficción no es tan largo como se ha dicho. El “Diálogo de los muertos”, que figura como epílogo de *Los usurpadores*, había sido escrito, y publicado en *Sur*, ya en el año 1939, mientras que mi última narración vanguardista era de 1930. Es casi un decenio, y ¡qué decenio! ; cierto; pero... En cuanto al cambio de tono, se le ha dado una significación mayor de la que tiene”²⁵.

Rompe este silencio el mencionado *Diálogo de los muertos* y, a partir de allí van apareciendo algunos de los relatos que habría de reunir en sus libros *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, de 1949. Dos novelas, *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962), sobre el tema de las dictaduras hispanoamericanas, cierra esta segunda fase. Se abre la tercera con *De raptos, violaciones y otras inconveniencias* (1966) y *El jardín de las delicias* (1971).

La vocación literaria es central en Ayala y fluye continuamente, aunque con distinta intensidad, desde la etapa de sus abundantes lecturas juveniles, descriptas en sus memorias y en diversas entrevistas, hasta su ininterrumpida producción narrativa, teórica y crítica de los años recientes. Se siente, ante todo, creador literario y así lo ha declarado reiteradamente:

“Puestas así las cosas, no vacilo en confesarle que me siento ante todo y sobre todo creador literario, y en ello me he mantenido siempre fiel a mi primera vocación”²⁶.

afirma como corolario de algunas consideraciones acerca de la unidad de su obra, en la cual confluyen las diversas disciplinas y géneros por él cultivados. Antes había dicho en la misma entrevista:

24 *Ibid.* p. 166.

25 R. HIRIART. Ob. cit. p. 79.

26 A. AMOROS. “Conversación con Francisco Ayala”. En *Revista de Occidente*, 2a. época, 68, nov. 1968. p. 149.

“En realidad, el núcleo de preocupaciones intelectuales de un hombre, radicadas en su unitaria visión del mundo, puede dar lugar a expresiones muy diversas”²⁷.

Los críticos han advertido esta íntima conexión entre sus ensayos sociológicos y políticos y su labor de teoría, crítica y creación literaria²⁸. El, por su parte, ha subrayado su preferencia por la narrativa:

“La novela pretende, en efecto, representar la vida humana con el propósito de hacer evidente su sentido, es decir, interpretándola”²⁹.

Aquella unitaria visión del mundo y esta búsqueda de sentido se centran en una reflexión sobre la condición del hombre dentro de su circunstancia, desde la perspectiva de una conciencia liberal en crisis.

2. La campana de Huesca. Estructura y personajes.

El relato titulado *La campana de Huesca* aparece por primera vez en la revista *Sur*, en agosto de 1943, y luego es incluido en el libro *Los usurpadores*, de 1949³⁰, junto con otros cinco relatos, un prólogo y, a manera de epílogo, el ya mencionado *Diálogo de los muertos*. Salvo el caso de este *Diálogo*, aparecido en 1939, *La campana de Huesca* es el primer relato publicado, puesto que *El hechizado* aparecerá impreso en 1944, en edición de Cuadernos de la Quimera, de Emecé. *El inquisidor*, tras de haber sido editado en *Cuadernos Americanos* en 1950, se incorporará a *Los usurpadores* en la versión de las *Obras narrativas completas* (Aguilar, 1969). Corresponden, pues, estos relatos a la reanudación de la obra creativa de Ayala, después de la República y de la Guerra Civil. En todos ellos reelabora temas histórico—legendarios de la España medieval y renacentista, enmarcados por dos textos que explicitan las claves principales de la concepción del libro: el *Prólogo* y el epílogo *Diálogo de los muertos*. Este último, bajo un epígrafe de la *Danza de la*

27 *Ibid.* p. 148.

28 Estelle IRIZARRI. *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*. Madrid, Gredos, 1971.

29 F. AYALA. *Los ensayos*. Madrid, Aguilar, 1971. p. 1121.

30 *Id.* “La campana de Huesca”. En *Sur*, 106. ag. 1943, p.14—27; *Los usurpadores*. Buenos Aires, Sudamericana, 1949. p. 95—117.

muerte, desarrolla una lacerante meditación, desde “la gran verdad impasible” de la muerte, sobre el sentido igualador del magno sacrificio de la guerra civil. Los responsables de la tragedia y sus partidarios, “saciado con el terror su terror, se sentirán aliviados”. Los responsables de la otra banda, “los flojos, los inhibidos, los débiles de voluntad, los pasivos, los omisos y remisos”, se sienten ahora liberados de “las verdades ardientes” en que se habían tornado “las mentiras de sus obras”, y de las situaciones públicas, cargos y prestigios que los abrumaban. Pero en ese vasto cementerio queda algo así como una esperanza de continuidad y de vida. Al cerrar con este *Diálogo* sobre la última de las grandes discordias españolas la serie de relatos de otras discordias y pugnas por el poder, la unidad del conjunto resulta potenciada.

El *Prólogo redactado por un periodista y archivero, a petición del autor, su amigo*, va firmado por F. de Paula A. G. Duarte, nombre completo del propio Ayala. En él incluye una justificación de los “motivos e intenciones” que lo llevan abruptamente a reanudar su tarea de narrador. Declara, asimismo, el tema central de estos relatos:

“que el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación. Todos ellos giran, cada cual según su órbita, alrededor de ese hecho terrible y cotidiano. . .”³¹.

A continuación, describe la estructura de *El hechizado*, como ejemplo de organización dispuesta según aquella intención y, más someramente, caracteriza los restantes relatos cuya unidad de conjunto reafirma con precisión.

Explica también el prologuista el carácter *ejemplar* de sus narraciones y la elección de sus ejemplos en la historia, y no en casos procedentes de experiencias más próximas. Pese a los riesgos del género histórico y, más aún, de la utilización de materiales ya usados antes muchas veces —menciona las versiones de Fernández y González y de Cánovas—, optó por ellos dada la ventaja de disponer de unas situaciones bien conocidas pero despojadas del “lastre interpretativo de nuestra experiencia viva” y “más capaces de rendir las intuiciones esenciales que mediante su nuevo tratamiento artístico persigue”³².

La campana de Huesca ocupa el tercer lugar en la serie, después de *San Juan de Dios* y *El doliente*, y abarca veintitrés de las

31 *Ibid.* p. 9.

32 *Ibid.* p. 16.

doscientos treinta y ocho páginas de la primera edición. Cuatro páginas corresponden al planteo, catorce al desarrollo y cinco al desenlace. Esta distribución de la materia narrada poco dice de la organización de la estructura interna. En efecto, la acción ha quedado reducida a pocas y sucintas notas —tal como lo anunciara el prologuista—, y por sobre todo su curso prevalece una reorganización según motivos e imágenes subordinadas al retrato del héroe. El párrafo inicial se articula en dos bloques perfectamente equilibrados: en el primero, se sitúa la acción en un tiempo arquetípico, abarcador, por tanto, de todas las situaciones análogas; en el segundo, se enuncia brevemente el tema:

“En aquel tiempo en que los hombres sabían hacer dignidad del servicio y servicio de la vida, porque vivían para la muerte, // un monje de sangre real fue sacado de la devoción en que vivía absorto, y elevado entre los hombres a ocupar el trono”³³.

A esta bipartición corresponde la alternancia de dos formas verbales: el pretérito imperfecto para el fondo o segundo plano, y el pretérito indefinido para el primer plano de la acción principal. Esta alternancia se mantiene a lo largo del relato y, junto con otros efectos de intensificación, contribuye a potenciar los escasos componentes a que ha quedado reducida la crónica originaria.

A continuación, las siguientes unidades de la primera parte: a) oposición entre *destino* y *destino apócrifo* (el alma de Ramiro “había brotado de espaldas a *su destino*, mirando hacia *un destino apócrifo*”; b) oposición Ramiro—Alfonso (éste, el hermano portador del poder heredado por la *sangre*); c) aceptación del destino apócrifo y renuncia al poder (“Huyó Ramiro y fue a echarse a los pies de Dios”, olvidados su nombre y su linaje). Ya desde estas primeras unidades el discurso narrativo se articula mediante el desarrollo de motivos— *destino*, *poder*, *sangre*—, e imágenes, sobre todo, vegetales³⁴: *blandura vegetal* de las almas, las cuales alzan sus *ramas al cielo*.

En la segunda parte —desarrollo—, progresa la acción: a) muerte de Alfonso y decisión de los nobles de buscar a Ramiro (al *reinado del violento* ha de suceder el *reinado del soberbio*); b) el mon-

33 *Ibid.* p. 95.

34 Nelson R. ORRIGER. “La mano en el cetro en *Los usurpadores* de F. A.”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 329–330, nov. dic. 1977. p. 495. (Analiza este predominio de imágenes vegetales).

je, que al comienzo se niega, finalmente cede (quien estaba cumpliendo *su falso destino* comprende horrorizado cuál es *su verdadero destino* y se resigna a lo que *tenía aceptado desde el primer instante*); c) toma como esposa a Inés (*como parte de su destino recién manifiesto*), pero sigue resistiéndose a los impulsos de *su sangre*; d) crece su atormentada interrogación sobre los misteriosos designios de Dios (que *le había hecho aborrecer el poder para luego hacerlo poderoso*; que lo había llevado hacia *el camino de la humildad y obediencia*, para ordenarle que *adoptara el ademán imperioso de los soberbios*); e) nace la Infanta. En esta sección siguen dominando las imágenes del mundo natural: Inés ha aprendido su amor de los pájaros del bosque; de las entrañas de Ramiro brotan nuevas *ramas espinadas y floridas*; la embarazada parece *una gran araña de blancura terrosa* cuyas entrañas se abren *como una grieta en la tierra* para que asome *la gran cebolla de raíces húmedas*.

La tercera sección —el desenlace—, comprende: a) la oposición de los señores al matrimonio de la Infanta con el heredero castellano; b) la conciencia de la pérdida de su poder por parte del Rey y, por ende, de su incumplimiento del mandato de Dios; c) la ejecución de la venganza (*ejecutó su crueldad pensando obedecerle* y fue *su sangre violenta* quien le dictó la hazaña: fueron degollados los magnates del reino y sus cabezas expuestas *formando una campana que anunciaba el escarmiento dispuesto por el Rey*); d) los desposorios de la Infanta con Ramón Berenguer y la entrega del poder por parte de Ramiro (que cumple así *su destino originario*, viviendo en la Corte con *esa dignidad sin servicio que correspondía, en su condición regia, al orden de su nacimiento*).

Cierran el relato las palabras que acabamos de transcribir. El narrador se ha concentrado en el retrato del Rey Monje y, en un enfoque aún más reductor e intensivo, en el análisis de su conflicto: el segundón que huye de su resentimiento abrazando su destino apócrifo, el de la obediencia de Dios, contra el impulso de su propia sangre: luego, es forzado al ejercicio del poder, que también acepta por mandato divino y, finalmente, lo pone en obra de la forma más cruel y violenta por no faltar a ese mandato. El personaje es complejo y el narrador examina esa complejidad sustituyendo por momentos su propia voz con el monólogo interior de aquél y omitiendo los signos indicadores de ese desdoblamiento del discurso:

“No, no él. El había hecho votos de servir a Dios en la humildad, con las obras que están al alcance de cualquiera, con las obras mínimas de la voluntad rendida. ¿Querían acaso perderle? ¿Cómo iba a

abandonar la vestidura de Dios para empuñar la espada de quienes saben servirlo con el esfuerzo de su brazo, él hecho a volver la violencia contra sí mismo? . . . Sus preguntas se repetían y se prolongaban en el silencio mientras sus ojos, entre consternados e irónicos, inquirían en los ojos de condes y preladados”³⁵.

Esos ojos *consternados e irónicos* son indicios —entre otros dispuestos a lo largo del relato—, de un carácter difícil y tortuoso que el narrador ha descripto desde su interioridad, sin explicarlo ni juzgarlo.

Frente a él, apenas como siluetas, los demás personajes. Aya-la ha suprimido la figura del aliado y consejero que tanta importancia tuvo en otras versiones de la leyenda, el Aznar de Cánovas, por ejemplo. Sus oponentes son *los grandes del reino, los magnates, los señores del reino*, sin individualización precisa hasta el momento mismo de sus muertes, en que se nombra al Señor de Basbastro que alcanza a ver cómo un perrillo lame la sangre que fluye del tronco sin cabeza de su hermano.

Más amplio tratamiento recibe la figura de Inés, una adolescente, con su pelo lacio, sus ojos irritados por el polvo del viaje, con *su pecho tierno y un poco hundido*, que se hermosea de repente al brotarle el amor hacia su esposo. Luego aparece grávida, en su soledad, rechazada por aquél, sin comprender nada pero esperándolo siempre.

El espacio ha quedado reducido a escasísimas indicaciones, sin descripciones de lugares y paisajes. Ni el convento o la ermita de Ramiro, ni la ciudad, el palacio, las habitaciones o caminos. Apenas se menciona *cierto lugar*, cerca de Huesca (encuentro de los novios), el campo en la noche, con la negra masa de las encinas y el sonido del arroyo y el ruiseñor (cuando el rey cabalga en la oscuridad), la gran cuadra donde se monta el tajo y el atrio de la iglesia donde se expone la campana.

Las alusiones temporales son también escasas e imprecisas, desde el “en aquel tiempo” que abre el relato: *pronto, entonces, noche tras noche, pocos meses después*, y una sola puntualización transcrita de los Anales Toledanos, “Mataron las potestades de Huesca: era 1136”.

En suma, en cada uno de los estratos, un análogo tratamiento sintético y reductivo de los ingredientes narrativos y, correlativamente, un desarrollo minucioso del personaje central sostenido sobre el trasfondo de unos pocos motivos e imágenes recurrentes.

35 *Ibid.* p. 105.

3. El problema del género

No puede hablarse en este caso, simplemente, de narrativa histórica, y ello ha sido advertido por los críticos. Esa reducción de los elementos históricos a lo sustancial, su ordenamiento según la intención plasmada en un tema unificador, tienen su correlato en una organización estética concebida de modo tal que los motivos y las imágenes cobran tanta importancia como la acción y los personajes en la articulación de la estructura.

El discurso, despojado de diálogos —y como ha dicho Ayala en su prólogo, “con una moderada inflexión de época”—, se adecua a una eficiente definición de los personajes, los hechos y sus circunstancias.

En general, los críticos tienden a vincular este problema del género de *Los usurpadores* con el de las interrelaciones de las diversas vertientes de la producción de Ayala y con el de sus intenciones filosóficas, morales, sociológicas³⁶.

A nuestro juicio, sobresalen, entre todas, las observaciones de dos críticos: Ricardo Gullón y Andrés Amorós. Gullón, en una de las primeras reseñas de este libro, señala su novedad en aspectos fundamentalmente estéticos: 1) el autor no se ha basado en una documentación estricta sino en “una presunción estéticamente bastante”; 2) los personajes, nacidos de una pasión dominante, se mueven con una ambivalencia fantástico—real que difiere totalmente de los narradores poemáticos o realistas; 3) los héroes no están dominados por fuerzas ciegas e incontrolables sino por sus propias pasiones y errores; 4) por tanto, estas narraciones son ejemplares y antikafkianas.

Andrés Amorós, quien en alguna ocasión advierte en la obra de Ayala una profundización del género histórico de signo análogo a la de Galdós, en otra dice: “La narración se convierte casi en apólogo existencial”³⁷.

Uno y otro crítico, más que a los contenidos e intenciones, apuntan al cauce genérico, vale decir al tratamiento de la materia

36 Se ocupan de este aspecto, entre otros: E. de NORA. *La novela española contemporánea*. Madrid, Gredos, 1962. T. II. 1. p. 243; G. SOBEJANO. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid, Prensa española, 1970. p. 450; J. R. MARRA—LOPEZ. *Narrativa española fuera de España*. Madrid, Guadarrama, 1963. p. 250.

37 R. GULLON. “Los usurpadores”. En *Insula*, 48, 15—12—1949. p. 4—5; A. AMOROS. “Prólogo” a *Obras narrativas completas* de F. A. México, Aguilar, 1969. p. 45.

narrada y a su conformación dentro de moldes previos profundamente renovados. Cuando Gullón habla de seres "fantasmáticamente reales o realísticamente espectrales", tiene sin duda en mente el efecto que puede causar el encuentro con varias formas superpuestas, pues es bien sabida la disposición del lector a leer con la expectación del reconocimiento de estructuras ya conocidas³⁸. Y la narrativa de Ayala tiene antecedentes reconocibles para un lector español.

Un antecedente inmediato de exploración del sentido de la existencia humana, mediante una forma narrativa esquemática que selecciona y modela a su designio la experiencia vivida para transformarla en sustancia literaria, se halla, sin duda, en Miguel de Unamuno cuya obra Ayala ha analizado con hondura, ponderando las ventajas y desventajas de la invención "nivolesca"³⁹.

Más próximo aún se halla el modelo de la prosa del 27, tanto la novela poemática como la nueva biografía surgida bajo la directa inspiración de Ortega y Gasset y cultivada —entre otros—, por el entrañable amigo de Ayala, Benjamín Jarnés⁴⁰. También en la nueva biografía —y especialmente en las de Jarnés—, se define al personaje por un rasgo dominante y se incorpora al cuadro del pasado la perspectiva del biógrafo con una doble función: multiplicación perspectivista de los planos del análisis e interpretación valorativa basada en la confrontación entre el pasado y el presente⁴¹.

Al género de la biografía legendaria podrían pertenecer las narraciones de *Los usurpadores*, y en especial, *La campana de Huesca*; sin embargo, creemos que Ayala ha subrayado en este último relato una faceta que ya apuntaba en algunas versiones anteriores, la hagiográfica. Ramiro, durante su estado monacal obedece a la voluntad divina, manifiesta en la decisión de su padre de destinarlo a la vida religiosa. Vuelve a obedecerla al aceptar el trono y, por tercera vez, al ejecutar la venganza. Tal es el perfil que surge, por ejemplo, de *La campana de Huesca*, obra dramática de Lope de Vega, donde Ramiro es presentado como ejemplo de humildad religiosa

38 Paul HERNADI registra desde 1901 teorías sobre los géneros literarios que atienden a los efectos sobre la actividad receptiva del lector (*Teoría de los géneros literarios*. Barcelona, Bosch, 1978. p. 29 y ss). Es ésta también una noción central de la *estética de la recepción* actual.

39 F. AYALA. "El arte de novelar en Unamuno". En *Los Ensayos*. p. 1119-1155.

40 *Id. Recuerdos y olvidos*. p. 94.

41 E. de ZULETA. *Arte y vida de Benjamín Jarnés*. Madrid, Gredos, 1977. p. 76 y ss.

ya desde el acto primero, cuando se le aparece una figura alegórica, Aragón, y le dice: "Dios quiere que tú me mandes". O en la versión de Fernández y González cuando acepta el trono diciendo: "Pero tú lo quieres, Señor, y tu voluntad se cumplirá" ⁴².

En la narración de Ayala, como en la hagiografía, lo histórico se descompone en sus elementos constitutivos y se "lo rellena y estructura en una secuencia condicionada por el concepto de lo imitable" ⁴³. En este caso, la obediencia a la voluntad divina parece proponerse como lo imitable, como la ejemplaridad sobre la cual se organiza la *vida* de Ramiro. Sin embargo, mediante el análisis de las motivaciones interiores del personaje, se va estructurando otra ejemplaridad contrapuesta: Ramiro, que ha elegido un destino apócrifo, reencuentra su destino verdadero: el ejercicio violento e incontrolado del poder. Del santo al *usurpador*, tal es la trayectoria vital del biografiado ⁴⁴. Y el análisis se centra en ella para interpretarla y ahondar en su significación.

El hecho de que la leyenda haya sido elaborada antes muchas veces, no mengua su originalidad puesto que ésta radica, precisamente, en su transformación como obra de arte, la cual adquiere una consistencia, una coherencia superior a la de la propia realidad y, según Ayala, conforma modelos mediante los cuales los hombres interpretan la vida y hasta orientan su conducta:

"De hecho, la realidad se encuentra configurada por núcleos significativos, 'modelos' que orientan la conducta de los hombres. Y entre esos modelos cargados de significado valorativo, las obras de arte, y en particular las del arte literario, tienen una importancia muy destacada. Y los hombres procuran ajustarse a tales modelos e interpretan según ellos los hechos de la vida" ⁴⁵.

De modo que el sociólogo, el pensador urgido por la necesidad

42 LOPE DE VEGA. "La campana de Aragón", en *Obras escogidas*. Madrid, Aguilar, 1956. T. II, p. 841. M. FERNANDEZ Y GONZALEZ. *Obispo, casado y rey*. p. 32.

43 A. JOLLES. *Las formas simples*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971. p. 42.

44 También Jarnés, en su *Vida de San Alejo*, invierte la ejemplaridad: "Alejo ya no es ejemplar como modelo cristiano de mortificación virtuosa, sino como negación de la sensualidad, del amor y de la vida". (Cfr. ZULETA. Ob. cit. p. 82 y ss.).

45 R. HIRIART. Ob. cit. p. 87.

de testimoniar su experiencia personal y política de la guerra civil, abandona el discurso teórico o ensayístico y conforma, sobre una materia ya largamente trabajada por el arte literario, estos diferentes *modelos* de conductas y actitudes frente al fenómeno del poder.

Casi cien años separan estas dos versiones de *La campana de Huesca*. Corresponden a dos momentos históricos y literarios diferentes: en un caso, la España de Isabel II, en su tránsito hacia nuevas formas institucionales, entre pronunciamientos militares y la ardua cuestión dinástica; en el otro, la dolorosa posguerra civil y mundial. En el plano literario, el final del romanticismo en su gozne con el realismo, y la decantación de las vanguardias en el cruce con el nuevo realismo psicológico existencialista de la posguerra.

Los dos escritores difieren en sus personalidades, circunstancias y trayectoria vital. Pero tienen elementos comunes: una formación histórica y política —más acentuadamente sociológica en el caso de Ayala—, avaladas por la experiencia concreta, más importante en el caso de Cánovas. Y, sobre todo, una análoga preocupación por el problema de España.

Sus versiones están condicionadas por los componentes que acabamos de resumir y confirman la fecundidad que el caso límite o *modelo*, contenido en la novela, conserva tanto en el plano histórico como en el literario.