



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 27 (2021)

### ENTRE GOTTFRIED AUGUST BÜRGER Y WASHINGTON IRVING: «LUISA» DE EUGENIO DE OCHOA

Ana PIÑÁN ÁLVAREZ

(Kanda University of International Studies)

<https://orcid.org/0000-0002-7854-4548>

*Recibido: 17-11-2020 / Revisado: 14-04-2021*

*Aceptado: 14-04-2021 / Publicado: 18-12-2021*

**RESUMEN:** En 1774 fue publicada en la revista de Gotinga *Almanaque de las Musas* la ballada de Gottfried August Bürger titulada *Lenore*. Muy pronto, este poema alemán se convirtió en un auténtico fenómeno que dio lugar a múltiples traducciones y grabados de la misma e influyó en numerosos textos literarios del siglo XIX. Entre estas composiciones inspiradas en la *Lenore* de Bürger se encuentra el relato de Washington Irving «El espectro del novio». El presente trabajo persigue evidenciar que el cuento romántico «Luisa» de Eugenio de Ochoa trasluce la injerencia de ambos textos, tanto el de Bürger como el de Irving, así como clarificar de qué manera y en qué aspectos prevalece cada uno de ellos en la propuesta literaria de Ochoa.

**PALABRAS CLAVE:** Romanticismo Negro, *Lenore*, Washington Irving, Eugenio de Ochoa, «Luisa».

### BETWEEN GOTTFRIED AUGUST BÜRGER AND WASHINGTON IRVING: «LUISA» BY EUGENIO DE OCHOA

**ABSTRACT:** In 1774 the ballad of Gottfried August Bürger entitled *Lenore* was published in the Göttingen magazine *Musen Almanach*. Very soon, this German poem became a true phenomenon that led to multiple translations and engravings of it and influenced numerous literary texts of the 19<sup>th</sup> century. Among these compositions inspired by Bürger's *Lenore* is Washington Irving's short story «The Spectre Bridegroom». The present work seeks to show that the romantic short story «Luisa» by Eugenio de Ochoa reveals the influence of both texts, both that of Bürger and that of Irving, as well as to clarify in what way and in what aspects each one of them prevails in the proposal literary of Ochoa.

**KEYWORDS:** Dark Romanticism, *Lenore*, Washington Irving, Eugenio de Ochoa, «Luisa».

## INTRODUCCIÓN

Autores como David Roas (2003) o Borja Rodríguez Gutiérrez (2009, 2011) advierten la influencia de la *Lenore* de Gottfried August Bürger en un cuento publicado en la prensa española del siglo XIX. Se trata del relato «Luisa» escrito por Eugenio de Ochoa y aparecido en *El Artista* en julio de 1835. En el mismo relato observamos nosotros también la huella de «El espectro del novio», un cuento del destacado escritor estadounidense Washington Irving, recogido en su primer libro de relatos *The Sketch Book* de 1819-20 e influido, a su vez, por la afamada balada de Bürger. Con este trabajo pretendemos demostrar la lectura de ambos textos en la composición de «Luisa», así como delimitar la influencia de cada uno de ellos dentro del cuento de Ochoa y proporcionar también los rasgos diferenciales del texto resultante. Con este propósito, comenzaremos hablando del Romanticismo Negro, en el que se inscribe la balada de Bürger, y de la nueva estética que define el gusto macabro del poema. A continuación, trataremos de manera particular tanto sobre la *Lenore*, como sobre «El espectro del novio», y también sobre la primera traducción al español de la célebre balada, que tal vez influyera superficialmente en «Luisa». Por último, dedicaremos un apartado a exponer los detalles biográficos relevantes del autor, las particularidades de la revista que dirige Eugenio de Ochoa y, por supuesto, los pormenores del cuento que publica en *El Artista*. En este análisis final de «Luisa», someteremos el cuento a un cotejo con los dos textos en los que está inspirado, el de Bürger y el de Irving, y trataremos de identificar qué aspectos recoge de cada uno de ellos; qué modificaciones o resemantizaciones llevó a cabo Eugenio de Ochoa respecto a ciertos elementos de los modelos emulados; y cuáles son los ingredientes originales de «Luisa» que lo singularizan frente a la *Lenore* y «El espectro del novio».

## LA SEDUCCIÓN DE LO MACABRO: EL ROMANTICISMO NEGRO

La concepción clásica de *lo bello* se hace añicos en la segunda mitad del siglo XVIII con la teorización de una nueva estética que pone de manifiesto una alteración en el gusto y en la sensibilidad de la época. Así se origina en época moderna la categoría estética de *lo sublime*, teorizada principalmente por Edmund Burke e Immanuel Kant.<sup>1</sup> Esta categoría estética vuelve la mirada hacia el tratado griego *De lo sublime*, escrito entre los siglos I y III y atribuido a Pseudo-Longino (Oroño, 2015: 189). Dicho ensayo comienza a ser difundido en los albores del periodo ilustrado gracias a las alusiones al mismo que hicieran Boileau y Bouhours (Roas, 2006: 59). En 1712 Joseph Addison observa en *The Pleasures of Imagination* «cómo el placer estético puede surgir también de lo desproporcionado, lo grande o lo extraño» y sugiere ya que un «objeto terrible» puede suscitar placer cuando no estamos expuestos directamente a él; planteamiento que será pulido por Burke posteriormente (Roas, 2006: 50-60). En su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de 1757, Burke establece que la fuente del «deleite» inherente a *lo sublime* reside en el dolor, mientras que al «placer» que produce *lo bello* no le acompañan sentimientos de esta naturaleza (Oroño, 2015: 198). En este sentido, Burke sostenía que «todo aquello que de algún modo contribuya a excitar las ideas del dolor, es decir, todo aquello que resulte terrible de alguna manera... es fuente de lo sublime»

<sup>1</sup> Helena Cortés Gabaudan señala también las teorías arrinconadas de J. y A. L. Aikin con su trabajo «Sobre los tipos de aflicción que pueden excitar los sentidos del placer» en *Miscelánea de textos en prosa* de 1778 y de Drake con su estudio «Sobre los objetos de terror» en *Montmorenci* (2015: 46). Y Roas (2006: 60), además del de Drake, menciona también el trabajo «On the Pleasure derived from Objects of Terror» que los hermanos Anna Letitia y John Aikin incluyeron en *Miscellaneous Pieces in Prose* de 1773.

(Cortés Gabaudan, 2015: 46). Por su parte, Kant, en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764, «afirma que lo sublime terrible, si se produce fuera de lo natural, se convierte en lo fantástico» (Roas, 2006: 60). A la conformación de esta nueva sensibilidad que confería a «lo horripilante» valor estético colaboraron también las composiciones poéticas de Young y Ossian que cultivaron ciertos motivos —la recreación del pasado, la ubicación nocturna o el gusto por las ruinas y las tumbas— que poco después serían explotados por los escritores románticos (Roas, 2006: 69-71). En el seno de este trasvase de preferencias estéticas emergerá también el género fantástico, que comenzará a manifestarse en la novela gótica y se desarrollará plenamente en el Romanticismo (Roas, 2006: 59). Así pues, «los excesos del Terror revolucionario, nacido con las Luces y de las Luces, no son para nada ajenos a la explosión del miedo como tema de la literatura en el siglo XVIII» (Cortés Gabaudan, 2015: 45). Tampoco lo son en la prolongación de esta nueva sensibilidad en la literatura romántica donde

[...] esos negros pensamientos, esos deseos inconfesables, no producen horror, sino atracción, salen del inconsciente que los románticos están descubriendo y explorando y se presentan en la mente consciente. El romántico, que ya se ha enfrentado con la sociedad, que desprecia sus normas y sus leyes, que sólo se admira y estima a sí mismo, se encuentra de pronto con que hay una serie de impulsos oscuros, turbios, perversos en su personalidad y en su interior y que sólo tiene que abrir una puerta para acceder a ellos (Rodríguez Gutiérrez, 2009: 114).

Bajo el rótulo de «Romanticismo Negro» o «Schwarze Romantik» se encierran «todas aquellas obras que denotan una fascinación por el mal, el terror y la locura, asociadas a un erotismo mórbido» (Cortés Gabaudan, 2015: 46). Esta raíz del movimiento romántico se sustenta, a su vez, sobre una base folclórica de baladas y leyendas populares, especialmente las «Border Ballads», dispersas entre Escocia e Inglaterra, entre las que se encuentran, por ejemplo, «The Unquiet Grave» o «Sweet William's Ghost» (Cortés Gabaudan, 2015: 48).

El Romanticismo Negro no será, sin embargo, la corriente que determine el movimiento en Alemania, cuya literatura romántica se asemeja más «al preciosismo fantástico que al puro terror» (Cortés Gabaudan, 2015: 52). Así, el Romanticismo alemán estará representado en su mayoría por la raíz blanca que aporta «elementos de fantasía poética, de humorismo melancólico, de leyendas maravillosas» (Llopis, 2013: 42)

«¡YUHH...LOS MUERTOS CABALGAN DEPRISA!»

#### *La balada de Gottfried August Bürger*

El verso que da título a este epígrafe es el más recordado de la célebre balada de Gottfried August Bürger titulada *Lenore* —su «lema», como subraya Rodríguez Gutiérrez (2020: 260)—; poema que constituye una de las primeras manifestaciones del Romanticismo Negro —así como «un claro precedente de la elaboración romántica del género fantástico» (Roas, 2006: 129)— y en el que se revela ya un cambio en las preferencias estéticas de las postrimerías del siglo XVIII. Bürger (1747-1794) fue un escritor etiquetado frecuentemente dentro del *Sturm und Drang*, pero que sufrió el menoscabo de Schiller porque su vida indecorosa no encajaba con los atributos morales que este aplicaba a todo autor que pudiera estimarse meritorio (Cortés Gabaudan, 2015: 63).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Cortés Gabaudan (2015: 63) atribuye a esta crítica negativa y a la relevancia que el clasicismo obtuvo por encima

Cabe destacar en el estilo de Bürger su inclinación hacia la poesía anacreóntica —denostada por los clasicistas alemanes debido a la ligereza con la que se trataba el erotismo— y, sobre todo, su proximidad a «lo popular» que lo lleva a dar forma de canciones o «lieder» a sus composiciones poéticas, las cuales fueron muy loadas y entonadas entre la gente del pueblo (Cortés Gabaudan, 2015: 64-65).<sup>3</sup> Consecuentemente, Bürger, en lugar de mirar hacia el humanismo clásico, se basa en la lengua popular de la Biblia de Lutero a la hora de conformar su patrón lingüístico, colaborando de este modo a reanimar el idioma alemán (65). En aras de contribuir al establecimiento de una literatura alemana de raigambre popular, tal y como demandaba Herder, Bürger traslada al alemán las baladas del inglés Thomas Percy y confecciona su poema *Lenore* (65). Dicho poema fue publicado por primera vez en 1774 en la revista de Gotinga *Almanaque de las Musas* (66). Se trata de una balada «juguetona» que a día de hoy puede leerse como «un puro pasatiempo simpático que deleita espeluznando» (43).

Enmarcada dentro de la Guerra de los Siete Años —que enfrentó al rey Federico II el Grande con la emperatriz María Teresa de Austria por el dominio de Silesia (Cortés Gabaudan, 2015: 66) — la balada se inicia con la desesperación de Leonora por la ausencia de su amado Wilhelm, que no termina de regresar de la batalla de Praga. Debido a la tardanza de su prometido, llena de rabia, Leonora injuria a Dios ante el horror de su devota madre. Una noche, escucha los cascos de un caballo aproximarse y la voz de Wilhelm que la reclama y le anuncia que viene a llevársela consigo. Leonora accede a la invitación del jinete y sube a la grupa del caballo negro segura de que la lleva al lecho nupcial. La pareja emprende una carrera frenética; pasan a todo galope frente a un cortejo fúnebre; y atraviesan un fantasmal patíbulo hasta que la «cabalgada infernal» se detiene en el cementerio. Allí termina la vida de la blasfema, cercada por un corro de espectros danzarines y horrorizada al desvelarse el secreto de su amado Wilhelm:

[...]  
 ¡Uy, mira qué ocurre en ese instante!  
 su armadura cae al suelo,  
 uuhh, es un prodigio escalofriante:  
 polvo son mallas y peto.  
 Su cráneo sin yelmo ni coleta,  
 deja ver la monda calavera:  
 un esqueleto es, que gasta  
 reloj de arena y guadaña (Bürger, 2015: 23).

Helena Cortés observa en este poema una «combinación explosiva» del sexo y la muerte,<sup>4</sup> cuya comunión resulta aún más demoledora que el amor a la hora de socavar los resortes de la estructura social:

---

de las otras corrientes literarias de la época la exigua recepción que el poema de Bürger tuvo en Alemania, así como la escasez de la novela gótica en este país frente a la fortuna que logró en Inglaterra. La depreciación de Schiller se debía a las relaciones extramaritales que Bürger sostuvo con la hermana de su primera esposa (autorizadas, además, por esta última); así como a los escarceos amorosos de su tercera esposa, de la que se terminó divorciando (Cortés Gabaudan, 2015: 64).

<sup>3</sup> «En las antípodas del Clasicismo de Weimar, él reniega de la imitación de lo griego y de los excesos formalistas, y persigue una poesía que sea comprensible por el pueblo, incluso por el pueblo más humilde y que no lee» (Cortés Gabaudan, 2015: 64).

<sup>4</sup> En referencia a las dos pulsiones fundamentales en el ser humano registradas por Sigmund Freud en su obra de 1920 *Más allá del principio del placer*.

El amor se sustituye por el puro erotismo de un protagonista que ya está muerto o que mata a aquel que desea. Así, la muerte no es consecuencia, sino punto de partida, y en el mundo gótico Eros y Tánatos no pueden acabar desposándose como amantes románticos porque son hermanos de cuna (Cortés Gabaudan, 2015: 44).

La *Lenore* —resultado de la vehemente traducción de canciones inglesas por parte de Bürger— se convierte en un auténtico *boom* que populariza de nuevo la balada en el Reino Unido; su publicación, además, desencadena la reelaboración masiva del poema tanto en Europa como en América (Cortés Gabaudan, 2015: 42). Así, la recepción del poema de Bürger constituye para Rodríguez Gutiérrez «uno de los acontecimientos literarios de más rotundo y extendido éxito en la Europa del siglo XIX» (2020: 245).

Un siglo después, en 1897, Bram Stoker citaba el famoso verso («los muertos cabalgan deprisa» en los primeros capítulos de *Drácula*, cuando el desventurado Jonathan Harker es recogido por el enigmático cochero en Transilvania para conducirlo al castillo (Cortés Gabaudan, 2015: 41); y en 1843 Dickens hacía a Scrooge cuestionarle al espectro de Marley si viajaba deprisa en *Cuento de Navidad* (42). Además, Edgar Allan Poe le da el nombre de Lenore a la protagonista de «El Cuervo»; el poeta Shelley atesora un manuscrito de la balada de Bürger; y Coleridge reconoce la conmoción que la misma ha provocado en él (42). Por su parte, Walter Scott lleva a cabo tempranamente la adaptación al inglés del poema en «William and Helen» (42). Entre los numerosos traductores de la balada al inglés se hallan otros autores de la talla de Dante Gabriel Rosseti (Escobar, 1986: 43). La versión italiana del poema fue realizada por Giovanni Berchet en 1816, mientras que en Francia la primera versión llega en 1811 a través del inglés y a partir de 1820 aumentan las traducciones en señeras revistas del momento, cinco de las cuales pertenecen a Gérard Nerval (Escobar, 1986: 43-44). La *Lenore* sedujo hondamente a los románticos franceses, como admitió el propio Alejandro Dumas o como evidenció Théophile Gautier al afirmar de la misma que «puede ser considerada como una de las obras maestras de la poesía romántica en la más estrecha acepción de la palabra» (Escobar, 1986: 44). También aprecia Borja Rodríguez Gutiérrez (2020: 247) la influencia de la *Lenore* en *El estudiante de Salamanca*, huella que descubre en el recorrido nocturno que emprende don Félix de Montemar detrás del embozado espectro, así como en la danza macabra que cerca al protagonista en sus últimos momentos. Coetáneo de *Drácula* es el poemario *Las montañas de oro* de Leopoldo Lugones, en cuyo poema inaugural, «A Histeria», también halla Rodríguez Gutiérrez el rastro de la balada de Bürger:

[...] Los ecos de la cabalgada infernal de Wilhelm y Lenore resonaban en Transilvania, en la Irlanda natal de Stoker y en la Córdoba de Lugones, en Londres y en Buenos Aires. Y Lugones los usó, a conciencia, en el primer poema de *Las montañas de oro*, para escandalizar a los bienpensante bonaerenses (Rodríguez Gutiérrez, 2020: 260).

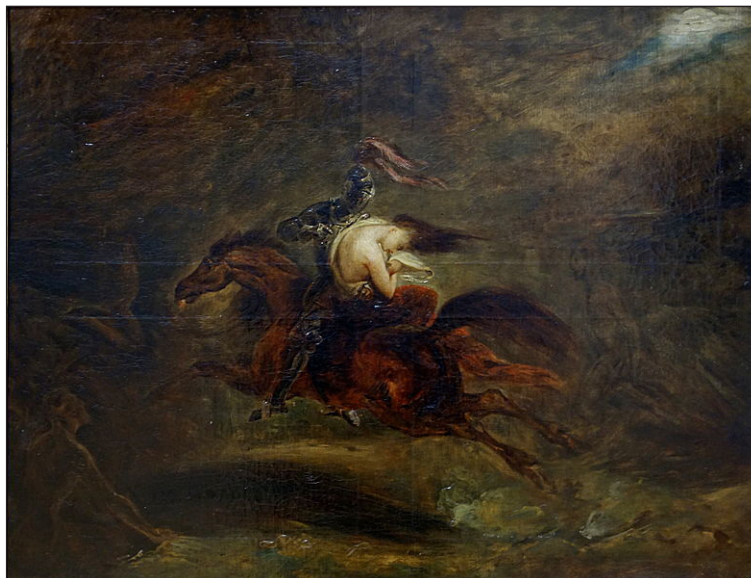
Además, la reelaboración artística de la balada de Bürger no se vio restringida al ámbito literario, sino que también fue constante en el plano pictórico, como se pone de manifiesto en los grabados (Cortés Gabaudan, 2015: 42). El motivo de la «cabalgata infernal» se convirtió en el favorito de los pintores —del mismo modo que, como ya pusiera de relieve Jurechtske, también es esta la sección del poema a la que Bürger otorgó mayor longitud— (Rodríguez Gutiérrez, 2020: 247).<sup>5</sup> «La plasticidad, las imágenes

<sup>5</sup> En su reciente trabajo Borja Rodríguez Gutiérrez (2020) ofrece una lista con algunos de los ejemplos más

sobrenaturales y terroríficas que evocaban los versos del poeta alemán fueron la inspiración de múltiples artistas» (247). Uno de los innumerables grabados que recogieron la escena de la galopante carrera emprendida por el jinete espectral es el que Frank Kirchbach dibujó en 1896:



Otro ejemplo iconográfico de la intensa reproducción de la *Lenore*, ya del siglo XIX, es el cuadro que señala Borja Rodríguez Gutiérrez (2009: 124) de Ary Scheffer, elaborado entre 1820 y 1825:



*El cuento de Washington Irving*

Uno de los primeros textos que revelan la influencia de la balada de Bürger es el cuento de Washington Irving titulado «El espectro del novio» («The Spectre Bridegroom»); relato inserto dentro de la primera antología de cuentos publicada por el escritor estadounidense: *The Sketch Book* (1819-1820), donde también recogió los célebres «Rip Van Winkle» y «La leyenda de Sleepy Hollow».

El escritor y diplomático norteamericano se embarcó hacia Inglaterra en 1815, justo el año en que Estados Unidos se hizo con la victoria de la segunda confrontación bélica que mantuvo con la que fuera su metrópoli (Viñuela Angulo, 1988: 506). Tras diecisiete años en Europa, regresó a América aclamado por sus compatriotas debido al prestigio internacional que pudo cosechar:

Washington Irving ha entrado en los anales de la literatura norteamericana bajo diversas denominaciones tales como pionero de las letras norteamericanas, padre de la literatura norteamericana o padre de la narración corta norteamericana, entre otras. En cualquier caso, todas ellas coinciden en resaltar su condición de ser el patriarca de esa literatura y el primer autor significativo de la misma (Viñuela Angulo, 1988: 506).

Durante su estancia y viajes por Europa tuvo la oportunidad de entrar en contacto con la tradición y el folclore de países como España y Alemania, cuyas leyendas le brindaron la base argumental de muchos de sus cuentos (Llopis, 2013: 98). De esta suerte, Washington Irving «fue un romántico norteamericano bastante europeizado» (98). En sus textos utiliza el humor como herramienta principal para deshacerse del didacticismo preponderante:

El humor cumple, entre otras, la función de matizar y distanciar el contenido del mensaje, evitando el sarcasmo propio de una sátira despiadada, al mismo tiempo que se convierte en un elemento lúdico generador de la fantasía y portador de una visión múltiple de la realidad, que un simple estilo descriptivo, por muy minucioso y exacto que sea, no llega a captar; al igual que su personalidad, el humor de Irving es amable, ingenioso y variado, evitando las aristas y los extremos, tan suave y plácido, la mayor parte de las veces, como sus descripciones de la naturaleza (Viñuela Angulo, 1988: 508).

Así, se puede afirmar que los cuentos de Irving «compaginan la leyenda, la caricatura y la fantasía con la recreación histórica y la descripción de tradiciones y costumbres» (Viñuela Angulo, 1988: 518). En «El espectro del novio» el relato es introducido por un viajero que afirma haber escuchado la historia en la posada *Pomme d'Or* donde se hospedó mientras realizaba un viaje por los Países Bajos. Dentro de este marco, el cuento se inicia incorporando el motivo del castillo en ruinas típico del romanticismo y ausente por completo en la balada de Bürger:

En la cumbre de una de las alturas de Odenwald, país salvaje y romántico de la Alta Germania, situado cerca de donde confluyen el Mosa y el Rin, se alzaba hace muchos años el castillo del barón Von Landshort. Ahora, por el tiempo en que transcurre mi historia, se hallaba en ruinas y casi sepultado por un bosque de hayas y de negros abetos; no obstante, la vieja torre que servía de punto de observación y

vigilancia más importante del castillo aún se elevaba por encima de los árboles, de igual manera que el barón del que hablo se esforzaba en mantener su dominio sobre los campesinos de la comarca (Irving, 2014: 159-160).

El humor cobra relieve a medida que avanza la narración enmarcada y van presentándose los personajes que habitan el castillo de Landshort: un crédulo barón que «se tenía por el más grande hombre del pequeño mundo en que vivía» (Irving, 2014: 164), acompañado de su única hija que había crecido bajo la tutela de sus honorables tías. Estas señoras actuaban como perfectas guardianas de la honra de su sobrina, «pues no hay dueña de una virtud tan rigurosa y de un decoro tan sobrio como una coqueta que se quedó soltera...» (162). La recatada y tan bien custodiada joven termina comprometida con el conde Von Altenburg, a quien no conoce. El desventurado prometido, sin embargo, cuando se dirigía al castillo para reunirse con su futura esposa, es asaltado por unos ladrones y muere «soñando que galopaba» (171). En el castillo todos se hallan intranquilos ante la demora del caballero; finalmente, se disponen a iniciar la celebración sin él pensado que ya no se presentaría, pero en ese preciso instante anuncian su llegada.

El caballero cena con la novia, el barón y el resto de los comensales, pero se marcha al término del banquete y se rehúsa al compromiso contraído debido a su condición fantasmagórica, la cual termina confesando:

—No —dijo muy lúgubre el caballero—; no he dado mi palabra de llevar a vuestra hija al altar de la catedral de Wützburg. Me esperan los gusanos de la sepultura... Estoy muerto... Me asesinaron unos salteadores de caminos... Mi cuerpo yace ahora en la catedral de Wützburg y seré enterrado a medianoche... Mi tumba, pues, me aguarda abierta; es preciso que cumpla mi palabra (Irving, 2014: 181).

La disparidad con respecto al poema de Bürger es notoria no solamente en la atenuación considerable de la escabrosidad con que se describe la revelación espectral, sino también en la jocosa e inesperada reacción de la novia al descubrir que su apuesto galán no era sino un ser de ultratumba:

La pobre y virginal doncella, viuda antes de casarse, era quien más lástima daba... ¡Había perdido a su esposo antes de haberlo abrazado siquiera! ¡Y qué esposo! Si era así de agraciado e imponente como espectro, ¿cómo habría sido en vida? Lloraba y se lamentaba llenando las estancias todas del castillo con su dolor, salvo el comedor donde se hartaban los parientes (183).

No obstante, el «espectro de su novio» no tarda en venir a buscarla y se dan a la fuga juntos montados en un negro corcel. En este punto, el tono distendido y la rebaja del contenido macabro alcanzan su apogeo: el padre se siente consternado ante la eventualidad de acabar teniendo un yerno y nietos fantasmas; desesperado, ordena la infatigable búsqueda de los fugitivos, pero la hija regresa por sí misma al castillo acompañada de su novio y cabalgando a toda velocidad. Cuál no sería la sorpresa del padre al contemplar la apariencia del recién desposado fantasma:

Confuso, el barón miraba alternativamente a su hija y al espectro, y difícil le resultaba dar crédito a lo que sus ojos le mostraban. El espectro tenía mucho mejor aspecto que cuando lo conoció, como si el reino de las sombras le sentara estupendamente [...] (187).



Se descubre, así, que el espectro no era otro que Herman Von Starkenfaust, el mejor amigo del malhadado conde, quien había acudido al castillo para informar sobre la funesta muerte de Von Altenburg, pero había terminado confundido con él por todos los allí presentes. El final festivo del cuento de Irving no se parece en absoluto al aciago y tétrico destino que aguarda a Leonora en el cementerio en la balada de Bürger; sin embargo, comparte con esta última el motivo del jinete espectral que regresa de la muerte para raptar a su prometida. Además, Irving alude en el propio relato al poema alemán que le sirve de sostén argumental, aunque no hay rastro en el mismo del célebre verso «los muertos cabalgan deprisa».

#### *Las traducciones españolas*

Señala Escobar que la literatura alemana moderna no se introdujo en España profusamente y que los textos que llegaron lo hicieron «mal, siempre de rebote y de segunda mano» (1986: 41). A ello cabe añadir que lo poco que se conoce en España sobre Alemania en época romántica se filtra a través de Francia (41). Por lo que respecta a la balada que nos ocupa, el nombre de Bürger debió de conocerse entre los lectores de Heine y de Madame de Staël: el primero defendió el «espíritu moderno» del poema frente a las críticas que hacia el mismo dirigió A. W. Schlegel; mientras que la segunda había dedicado un vasto parlamento al contenido de la balada en su conocido ensayo sobre el país germano (43). En dicho tratado, titulado *De la Alemania*, Staël determinó que el terror se manifestaba asiduamente en la poesía alemana y ponderó la expresión poética con la que la *Lenore* contribuía a esta temática: «las sílabas, las rimas, todo el arte de la palabra se ha empleado para excitar el terror» (Rodríguez Gutiérrez, 2020: 246).

El profesor Hans Juretschke, tal y como pone de manifiesto Escobar (1986), señaló tres traducciones de la *Lenore* en España a partir de 1840: la primera apareció en el *Semanario pintoresco español* en 1840 y Juretschke atribuye su autoría a Leopoldo Augusto de Cueto; las dos restantes corresponden a la década siguiente y fueron realizadas por Gerónimo Roselló y Juan Valera. David Roas (2006: 230) añade dos traducciones españolas más del poema: una de Eduardo Lustonó publicada en *El periódico para todos* en 1873 con el título de «Lenora. Balada alemana de Burger» y otra de Ramón García Sánchez titulada «Eleonora. Balada alemana» y recogida también en *El periódico para todos* en 1878.

La primera traducción de la *Lenore* al español ha sido hallada por Escobar (1986) en la revista *Correo literario y mercantil*, concretamente, en la entrega del veintiocho de febrero de 1831. Aunque se trata de un texto anónimo, Escobar (1986: 44) atribuye su autoría al escritor y frecuente colaborador de la revista Mariano de Rementería y Fica. La publicación de la balada de Bürger corresponde al itinerario que seguía el periódico en 1831 de publicar una sucesión de «cuentos fantásticos» (Escobar, 1986: 44).<sup>6</sup> Dado que Rementería desconocía el alemán, Escobar piensa que debió de conocer el texto de Bürger por alguna de las distintas versiones francesas; concretamente, la versión sobre la que posiblemente realizara su traducción fuera la «imitación libre» que llevó a cabo en 1930 el Barón de Mortemart-Boisse en la *Revue de Deux Mondes* (1986: 45). Precisamente, el anacronismo en el que cae la traducción de Rementería cuando sitúa a Bürger y a Hoffmann como rivales procede de dicha adaptación francesa (45). El texto francés, además, desposee al relato del vigor épico que distinguía la balada de Bürger, de manera que «la vehemencia

<sup>6</sup> Como pone de relieve David Roas (2011: 25), es precisamente a través de la prensa y en formato de cuento como comenzará a asentarse el género fantástico en suelo español; y es justo en el *Correo literario y mercantil* donde se publicó por primera vez en España la traducción de un relato de Hoffmann con el título de «El sastrecillo de Sachsenhausen. Cuento fantástico» el doce de enero de 1831.

macabra de la galopada satánica a que se lanza el siniestro jinete espectral se aducora en el misterio de una suave melancolía cadenciosa» (45). La versión española publicada en el *Correo literario y mercantil* va más allá y pierde también el elemento lírico, quedando caracterizado el texto por el «prosaísmo pedestre» de un cuento de fantasmas:

Poca idea del talento de Bürger pudieron formarse los lectores españoles con la traducción que les ofreció Rementería; difícilmente podían percibir en esta despoetización de la balada el grito angustioso, plebeyo y revolucionario que Heine percibía en el poema de Bürger (Escobar, 1986: 46).

El cuento publicado en el *Correo literario y mercantil* lleva el título de «LEONOR» y el subtítulo de «historia fantástica, de Bürger». A las apreciaciones de Escobar quisieramos añadir que el repetido verso «los muertos cabalgan deprisa» se sustituye en esta versión en prosa por la frase «soy veloz como el relámpago» que pronuncia el espectral jinete una única vez en todo el texto (Anónimo, 1831: 2).

#### LA PROPUESTA COMBINADA DE EUGENIO DE OCHOA

##### *El joven escritor romántico*

El escritor y traductor Eugenio de Ochoa era el hijo no oficial del afrancesado y más tarde entusiasta del régimen absolutista Sebastián de Miñano y Bedoya (Rodríguez Gutiérrez, 2011: 460). Ochoa cursó sus primeros estudios en el Colegio de San Mateo, que regía Alberto Lista, y, más adelante, en la escuela de Dominicos de Santo Tomás: «La influencia de Miñano hizo monárquico a Ochoa, y la de Lista le hizo liberal» (Randolph, 1966: 6). Finalizó sus estudios en París, donde permaneció entre 1828 y 1834 estudiando en la Escuela Central de Artes y Oficios, pensionado por el monarca Fernando VII (Randolph, 1966: 8-9).<sup>7</sup> Allí, se le presentó la ocasión de alternar con reputados escritores románticos de la talla de Victor Hugo, Gautier o Dumas (Sánchez García, 2015: 31). Al mismo tiempo que Eugenio de Ochoa cursaba sus estudios en Francia, en España se producían grandes cambios políticos a raíz de la muerte de Fernando VIII en septiembre de 1833 (Randolph, 1966: 11). Francisco Cea Bermúdez, primer ministro del monarca durante los últimos años de su reinado, nombró en 1833 director de la *Gaceta de Madrid* a Alberto Lista y en 1834 Eugenio de Ochoa regresó de nuevo a España para ocupar un cargo de redactor en dicho periódico oficial con tan solo diecinueve años (Randolph, 1966: 11-12). En dicho boletín experimentó un «ascenso meteórico» auspiciado no solamente por el favor de Miñano y de Lista, sino también por sus relaciones con el lado conservador de la política (Sánchez García, 2015: 79).

Sus dos grandes amigos fueron el conde de Campo Alange y Federico de Madrazo (Randolph, 1966: 12). Con el último fundó a la edad de veinte años la revista *EL Artista* que vio la luz el cuatro de enero de 1835. El uno de julio de ese mismo año Eugenio se casó con la hermana de Federico, Carlota, y entró a formar parte del clan más poderoso de la época en lo que al arte se refiere (Sánchez García, 2015: 15). Este enlace, aunque lo encumbraba socialmente, al mismo tiempo le imponía alcanzar un estado de bonanza que sus escritos no le podían proporcionar (Sánchez García, 2015: 43).

El regreso de Eugenio de Ochoa a España coincidió, precisamente, con la distensión de la censura posibilitada por la regencia de María Cristina, quien fue aclamada como «el

<sup>7</sup> Posiblemente recibió esta concesión por mediación de Miñano y Lista (Randolph, 1966: 8).

símbolo del nuevo espíritu liberal» (Randolph, 1966: 13-14). *El Artista* se alzó, en este sentido, como portavoz literario de las transformaciones políticas del momento (Randolph, 1966: 14). Fue en su propia revista donde Eugenio de Ochoa publicó la mayor parte de sus cuentos y su colaboración, como evidencia Sergio Beser, fue sin lugar a dudas la más cuantiosa con estos siete relatos: «El castillo del espectro», «Zenobia», «Los dos ingleses», «Stephen», «Ramiro», «Luisa» y «¡Yadeste!» (1997: 250-251). Sus relatos de esta época reflejan «los ingredientes típicos del romanticismo siniestro con algunos añadidos nuevos propios del cosmopolitismo del autor» (Sánchez García, 2015: 250).

Dentro de su actividad literaria sobresale su ocupación como traductor (Beser, 1997: 251). De hecho, sostiene Randolph, «una fecundísima labor de traducción como la de Ochoa arrinconaba su propio talento, haciendo de su obra original el producto de momentos arrebatados» (1966: 40). En su época fue especialmente ensalzado su desempeño a la hora de poner en contacto, cual bisagra, España con Francia y, por extensión, con Europa (Rodríguez Gutiérrez, 2017: 361). En este sentido, Raquel Sánchez García (2015: 114) destaca su labor como mediador cultural y apunta a que su actividad encaja con la expresión de «hombre doble» que Christophe Charle concibió para aludir a aquellos que pertenecen a dos espacios culturales:

Al trabajar sobre sus textos, el investigador tiene la impresión de que en determinado momento (finales de los treinta) renunció de forma voluntaria a su faceta como creador y asumió plenamente su rol como agente en la periferia del mundo cultural. Es decir, desde el momento en que subordinó sus creaciones personales a actividades tenidas en la época como secundarias o auxiliares en el campo literario-intelectual, aceptó como compromiso profesional la labor de divulgador o intermediario entre España, Europa y América, entendiendo este compromiso como una empresa personal en la que la traducción tenía que convertirse en el elemento principal de un proyecto de más largo alcance (Sánchez García, 2015: 124).

Además de sus importantes traducciones de las obras de Víctor Hugo,<sup>8</sup> como la que hace en 1836 de *Nuestra Señora de París*, también publicó entre 1836 y 1837 tres volúmenes de cuentos con el título de *Horas de invierno* en los que recogió numerosos relatos de célebres autores extranjeros (Beser, 1997: 251). En la lista que confecciona Randolph (1966: 33-34) de todos los cuentos agrupados en esta colección figura, precisamente, el relato de Washington Irving «The Spectre Bridegroom», traducido por Ochoa con el título de «El espectro desposado» en el segundo tomo de 1836. A propósito de esta antología, Randolph (1966: 33) se sorprende de la pluralidad de autores que Ochoa conocía, cuyos cuentos no dejan fuera escenario alguno de Europa:

El internacionalismo de Ochoa, tan bien reflejado en *Horas de invierno* y en sus múltiples traducciones, fue su manera de identificarse con las grandes reformas y progresos que estaban cambiando cultural y políticamente la faz de la Europa de su tiempo. Su nacionalismo, que tantas veces surgió a la superficie en las páginas de *El Artista*, representaba su reacción contra el desdén que por su patria había observado en Francia, donde había vivido y estudiado, y donde los hombres cultos se creían superiores y más civilizados que sus vecinos del sur; es decir, se trataba de un caso

<sup>8</sup> Eugenio de Ochoa fue el principal y el más destacado traductor de Víctor Hugo en España; su traducción de *Nuestra Señora de París* recibió grandes elogios de la crítica de su tiempo (Randolph, 1966: 31).

de orgullo herido mezclado con la determinación de remediar las causas del retraso nacional (Randolph, 1966: 34-35).

Randolph (1966: 35) subraya el estrecho vínculo entre la producción romántica de Ochoa y sus principios políticos: su cruzada en contra de la rutina y a favor de una modernización europea «abarca la política y la literatura de toda la Europa de su época con una vasta visión unitaria». *El Artista* responde, justamente, a este propósito de lograr importantes reformas en Europa «bajo el impulso del liberalismo civilizador» (Randolph, 1966: 35). En su papel de mediador, procuró desde diversas órbitas propagar en nuestro país las corrientes ideológicas provenientes de Europa, así como dar a conocer la herencia cultural española en los continentes europeo y americano (Sánchez García, 2015: 29). No obstante, el examen que lleva a cabo Borja Rodríguez (2017: 262) de dos escritos complementarios de Ochoa aparecidos en París en 1840 —concretamente, *Apuntes para una Biblioteca de Autores Españoles Contemporáneos* y el artículo «La Litterature espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle» publicado en la *Revue de Paris*— evidencia que el trabajo de Ochoa lejos de «contribuir a la difusión de la literatura romántica española lo que hizo fue oscurecerla y menospreciarla». La abjuración del movimiento romántico en España —motivada probablemente por fundamentos de índole moral— que nos ofrece la lectura de estos dos materiales contrasta ostensiblemente con el ideario que Ochoa promoverá tan solo cinco años antes a través de las páginas de *El Artista* (Rodríguez Gutiérrez, 2017: 366).

#### *La revista «fundamental» del Romanticismo español*

La emblemática revista *El Artista* empezó a publicarse en enero de 1835 y se mantuvo hasta abril de 1836 (Beser, 1997: 249). Codirigida a la edad de veinte años por Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo (Rodríguez Gutiérrez, 2003: 213), en *El Artista* encontraban los jóvenes románticos su propia fórmula de expresión (Beser, 1997: 249). La revista manifiesta la huella de su homónima francesa *L'Artiste*, aparecida en 1831, que los jóvenes directores Ochoa y Madrazo probablemente conocieran mientras residían en París (Randolph, 1966: 17). Tras ciertos contratiempos provocados por una epidemia de cólera, por fin, el cuatro de enero de 1835 salía a la luz la primera entrega de *El Artista* —dedicada a Isabel II, aunque su finalidad fuera exclusivamente artística— que se publicaría a partir de entonces cada domingo en fascículos de doce páginas acompañadas de láminas litográficas (Randolph, 1966: 15). Se conformaron tres tomos con las distintas entregas: el primero y el segundo de trescientas doce páginas y el último, que no llegó a completarse, de ciento sesenta (Randolph, 1966: 16). Las páginas de *El Artista* atestiguan, además, la atracción por lo fantástico que empieza a filtrarse en las letras españolas, cuyos primeros textos significativos son publicados en esta revista (Roas, 2011: 26).

Tal y como pone de manifiesto el «Prospecto», la revista se propone enaltecer nuestro país a partir de sus personajes ilustres; determinación que en opinión de Randolph «reflejaba así el ideal herderiano del romanticismo nacional, con ciertos arrastres de la Ilustración» (1966: 15). El Romanticismo que propugnaba Eugenio de Ochoa debía ser de temperamento cristiano y monárquico, así como contribuir a la noción de progreso (Ferri Coll, 2012: 959). De este modo, el rechazo a los postulados aristotélicos de los escritores de *El Artista* se debe a que la «rutina» favorecía en su opinión el atraso de la nación (959).

<sup>9</sup> Dicha aseveración se pone de manifiesto en que la lista los autores recogidos en los *Apuntes*, no solamente resulta incompleta, sino que también pone en tela de juicio las contribuciones de autores como Zorrilla o García Gutiérrez; del mismo modo, lo que se desprende de las páginas del artículo «La Litterature espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle» es que «en España no había habido Romanticismo» (Rodríguez Gutiérrez, 2017: 363-365).

Así pues, para Ochoa, los «clasiquistas» y «rutineros» son aquellos que no confían «en los adelantos de las artes ni en los progresos de la inteligencia» (959). José Negrete conde de Campo Alange apoya la postura de su amigo cuando afirma en la misma revista que «No hay cosa alguna exenta de la ley del movimiento» (959-960). Por lo mismo, en lo referente al terreno literario, José Negrete se pronuncia de este modo: «[...] Parece un absurdo pretender que las literaturas de siglos que en nada se parecen, tengan las mismas formas y se adapten a los mismos moldes, como si fuesen hijas de una misma época y país» (960). No obstante, la dirección de *El Artista* pregonaba la condescendencia de la misma —alegato, a su vez, contra la intransigencia de los preceptos neoclásicos— y aseguraba admitir todo texto que tuviera interés artístico con independencia de su posicionamiento literario (Randolph, 1966: 22).<sup>10</sup> En todo caso, lo que deja patente la lectura de *El Artista* es la voluntad de innovación de quienes en ella operan:

[...] no cabe duda de que los redactores se presentaban a sí mismos como distintos, diferenciados y opuestos a lo antiguo, como creadores de una nueva literatura, heraldos del cambio, exploradores de desconocidas rutas y guías de caminos nuevos. O al menos así querían aparecer a los ojos del público lector. Hay un general tono de manifiesto en sus páginas, de proclama, de propaganda «bélica» en su «lucha» contra los «pastores clasiquinos». Los redactores de *El Artista* hacen constante ostentación de su condición de creadores de una nueva literatura y por ello no cesan de repetir que, a través de sus escritos y de sus grabados, están sacando a la luz nuevas formas, nuevos personajes, nuevas situaciones y nuevos ambientes (Rodríguez Gutiérrez, 2011: 451-452).

Por otro lado, cabe tomar en cuenta la configuración dicotómica de *El Artista*, en la cual despuntan al mismo nivel la literatura, aspecto del que se ocupa Eugenio de Ochoa, y el arte, materia a cargo de Federico de Madrazo (Randolph, 1966: 17). De las noventa y siete láminas que se publicaron con *El Artista*, cuarenta y una corrieron a cargo de Federico de Madrazo, seguido por otro de los amigos de Eugenio de Ochoa, Carlos de Ribera, que realizó veinte de los grabados (Randolph, 1966: 19).<sup>11</sup> Estas litografías no eran confeccionadas en el mismo establecimiento que imprimía la revista, la imprenta de Sancha, sino que se producían en el Real Establecimiento Litográfico, posesión del padre de Federico de Madrazo (Rodríguez Gutiérrez, 2011: 453). El progenitor de uno de los fundadores de la revista, José de Madrazo y Agudo, era nada más y nada menos que el pintor de cámara de la corona y una de las figuras más reputadas del régimen fernandino:

Éste era el hombre que estaba detrás de la revista «romántica por excelencia». Que la financió, que hizo valer sus influencias para que la corte emitiera una orden indicando a los Jefes políticos de las provincias que se suscribieran a ella, que puso a disposición de la revista sus plantas, sus talleres y sus litógrafos, en cuya casa se reunían los jóvenes que escribían la revista, y que en varias ocasiones está presente en *El Artista*, escribiendo o siendo retratado por su hijo, Federico (Rodríguez Gutiérrez, 2011: 455).

<sup>10</sup> En opinión de Randolph (1966: 23) esta indulgencia hacia el clasicismo se debía probablemente al afecto que sentía por Lista y a la consideración debida a personalidades insígnies de nuestra literatura.

<sup>11</sup> El resto de dibujantes y número de colaboraciones son los siguientes: «Elena Feillet (5), José Abrial (5), F. Aranda (5), Faramundo Blanchard (4), Cayetano Palmaroli (4), Asselineau (2) y C. J. de Morales (2)» (Rodríguez Gutiérrez, 2011: 455).

Por lo tanto, supone Rodríguez Gutiérrez (2001: 464) que quienes fueron testigos de la llegada de *El Artista* en 1835 verían con recelos la vehemencia subversiva de estos «niños bien» apadrinados por tan influyente personalidad de la corte absolutista. Tales jóvenes encastados se descubren a sí mismos en la revista como un colectivo de élite instruido, acaudalado, sofisticado y «a la moda» (Rodríguez Gutiérrez, 2011: 464).<sup>12</sup> Este modelo aristocrático que proyectan marca un veto al costumbrismo y al folclore, pues el romanticismo de *El Artista* «es de clase alta y prefiere el gesto convulso de la muerte con tal de que sea una muerte elegante o misteriosa, la escena lúgubre y nocturna, la pose de la batalla, la presentación del mal...» (468). En consecuencia, la estética que prima en las estampas de la revista no podía ser sino «misteriosa, lúgubre y nocturna, medieval, fantástica y sobrecogedora» (467). La repercusión de estas láminas litográficas sobre el contenido de las composiciones de *El Artista* es de tener en cuenta, dado que

[...] hay una deliberada voluntad de crear una serie de imágenes nuevas que lancen al lector mensajes que vayan más allá de las palabras de los textos: un lenguaje de la imagen, que configura una estética romántica muy determinada, y que hace uso del grabado para la multiplicación de esas imágenes y por lo tanto para conseguir una repercusión mucho mayor del mensaje. Las láminas, los grabados que acompañan a las páginas de *El Artista* son formas de comunicación directas. Mensajes que llegan con facilidad e inmediatez a la sensibilidad y memoria de quienes los contemplan y que producen una honda repercusión (452).

En el plano literario, el cuento sobresale como uno de los componentes primordiales de *El Artista*, y, atendiendo únicamente a esta forma literaria, Rodríguez Gutiérrez (2003: 214) considera que se trata de una revista «fundamental», pero no «representativa» del romanticismo español:

Fundamental, porque en *El Artista* aparecen por primera vez varios de los elementos más característicos del cuento romántico: fragmentarismo, división del cuento en escenas, preponderancia del tema histórico, exaltación de la figura del artista, protagonista masculino sensible e impresionable y femenino débil y pasivo, amores contrariados que acaban en tragedia, gusto por los ambientes oscuros y tenebrosos... (Rodríguez Gutiérrez, 2003: 214).

No puede calificarse de representativa, sin embargo, porque las composiciones publicadas en otras revistas de la época se van a distanciar de la propuesta romántica de *El Artista* (Rodríguez Gutiérrez, 2003: 214). En los relatos de *El Artista* hay una clara preeminencia de «elementos macabros y oníricos que se incardinaban habitualmente en ambientes medievales en los que despuntaban castillos encantados, espectros, fantasmas, etc.» (Ferre Coll, 2012: 963). Se trata de cuentos de corte «innovador y revolucionario» que se deshacen de todo componente religioso, moral y popular en aras de concentrar el interés de la trama en el tema amoroso (Rodríguez Gutiérrez, 2003: 214-216). El romance —vedado en el grueso de los relatos— se somete al yugo «de la sociedad o de la opresión paterna, o de la injusticia divina o de las tres cosas a la vez» (213) y el amor —trágico las más de las veces— suele conducir a la muerte de uno o ambos enamorados (216). *El Artista*

<sup>12</sup> Además de Eugenio de Ochoa y Negrete, conde de Campo-Alange, que firmó doce artículos, otros autores que colaboraron habitualmente fueron: Santiago de Masarnau, Jacinto de Salas y Quiroga, José de Espronceda, José Bermúdez de Castro, Luis de Usoz y Río, Valentín Carderera y José Zorrilla (Rodríguez Gutiérrez, 2011: 461).

se publicó durante los mismos años en que se representaron afamadas piezas dramáticas que también llevan a los escenarios de aquellos años historias de amores truncados, como es el caso de *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas (1835),<sup>13</sup> *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez (1836) o *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1837) (Rodríguez Gutiérrez, 2008). Sin embargo, precisa Rodríguez Gutiérrez (2008), este tipo de historias protagonizadas por desdichados amantes separados por la fatalidad no permanecerá por mucho tiempo ni en las páginas de la prensa ni en las representaciones de las tablas.

#### «Luisa»: un relato dual

El doce de julio de 1835 fue publicado en *El Artista* el relato «Luisa. Cuento fantástico», escrito por Eugenio de Ochoa; su autor lo recopiló más adelante en su obra *Miscelánea de literatura, viajes y novelas* de 1867 con el título de «Hilda», ligeramente corregido y sustancialmente modificado en su disquisición última (Beser, 1997: 252). En opinión de Allison Peers, este cuento «produce en el lector actual una agradable sorpresa y el reconocimiento de una inesperada calidad» (Beser, 1997: 252). El relato se estructura en una serie de treinta capítulos breves y autónomos que vienen delimitados e introducidos mediante números romanos (Beser, 1997: 252).<sup>14</sup> Roas (2011: 26-27) cataloga el cuento «Luisa» dentro de lo que el autor denomina «fantástico legendario»,<sup>15</sup> forma en que con mayor profusión se manifiesta el género fantástico durante la primera mitad del siglo XIX y que se presenta en los cuentos que giran en torno a una leyenda tradicional: «En ellos, el elemento sobrenatural se convierte en el eje de la narración: esas historias se cuentan, sin olvidar su contenido moral, para ofrecer al lector la narración de un hecho extraordinario y, en muchas ocasiones, terrorífico» (Roas, 2011: 27). Estos cuentos de corte fantástico legendario suelen ubicarse en un espacio y tiempo bastante remotos, en consonancia con la atmósfera legendaria que reproducen, y se sirven frecuentemente de la narración enmarcada para cimentar la estructura del relato:

[...] el narrador refiere al lector la leyenda que, a su vez, a él le contaron en un determinado lugar; la voz del segundo narrador podemos oírla o no. El primero es siempre un personaje escéptico que, en muchos casos, añade una explicación lógica al supuesto fenómeno sobrenatural (del que, evidentemente, no ha sido testigo). Aunque hay relatos en que eso no sucede, lo más habitual es que la recepción del hecho sobrenatural sobre el que descansa el cuento fantástico legendario se organice siempre en función de esa doble explicación, sobrenatural y racional, que deja al relato en la más pura ambigüedad, sin eliminar del todo el posible efecto fantástico (Roas, 2011: 28).

Al arraigo de lo fantástico legendario contribuyeron, según advierte Roas, dos factores decisivos:

<sup>13</sup> Eugenio de Ochoa pondera fervorosamente esta obra en *El Artista*, a la que bautiza como «tipo exacto del drama moderno» y «personificación del siglo XIX» (Ferri Coll, 2012: 960).

<sup>14</sup> Esta peculiar disposición textual hace a Randolph (1966: 60) vincular el relato con las sagas nórdicas; sin embargo, Sergio Beser (1997: 253) colige que el investigador no tiene en cuenta otros ejemplos más cercanos como ciertas traducciones de Byron o la prosa de Chateaubriand.

<sup>15</sup> Junto a lo fantástico legendario Roas (2011: 27) señala también el cuento «gótico» y lo fantástico «hoffmanniano» como vías de manifestación del género a principios de esta centuria.

[...] En primer lugar, el declarado interés de los románticos por las manifestaciones literarias populares y tradicionales, como la leyenda o el cuento folklórico. Y, junto a ello, la influencia destacada de algunos autores y géneros de moda en la España romántica, entre los cuales habría que destacar los siguientes: el componente legendario de las novelas históricas de Walter Scott, muy populares en esos años, y de los también célebres *Cuentos de la Alhambra* (1832), de Washington Irving, obra que se tradujo al español casi de forma inmediata (en 1833; el volumen está formado por diversas historias ambientadas en la Granada de la época musulmana, muchas de las cuales tienen un importante componente mágico y sobrenatural); la novela y el cuento góticos, cuyo influjo se deja notar, fundamentalmente, en el empleo de elementos macabros y terroríficos; y, finalmente, hay que destacar las influencias de la balada y el cuento maravilloso alemán, manifestadas, sobre todo, en aquellos relatos legendarios que optaron por ambientar sus historias en Alemania (así sucede en «Luisa», de Ochoa), un país que los románticos españoles consideraban como el más idóneo para la manifestación de lo sobrenatural (Roas, 2011: 28-29).

Randolph (1966: 60) sugiere que los cuentos de Ochoa semejan un «popurrí» de evocaciones literarias y Roas, en el caso concreto de «Luisa», afirma que en este relato «se combinan varias clases de materiales» (2003: 43). Las reminiscencias más notorias que advertimos nosotros en «Luisa» son la lectura de la *Lenore* de Bürger y del cuento de Irving «El espectro del novio». La huella de Washington Irving es menos evidente, pero se pone de manifiesto desde el inicio del cuento, cuando se ubica temporal y espacialmente el relato: «en la Alemania recreada por el romanticismo, la de la imaginación y los mundos fantásticos» (Beser, 1997: 255). Como Irving, Ochoa también sitúa la acción de «Luisa» en un castillo a orillas del Rin donde vive un barón viudo con la única compañera de su hermosa hija. Seguidamente, ambos autores definen a la hija del barón como una joven de cualidades excelsas y belleza incomparable. En «El espectro del novio», las mujeres de la región prometían al barón que «no había en toda Germania quien pudiera rivalizar con ella en belleza» (Irving, 160). En «Luisa», el prototipo de belleza que representa la protagonista corresponde a «la mujer doliente de blancas vestiduras» característica del cuento romántico,<sup>16</sup> tal y como pone de relieve Rodríguez Gutiérrez (2009: 120). Ochoa, por medio del capellán que escribe la crónica del castillo, la describe como idéntica a su difunta madre, «la mujer más hermosa del imperio»:

[...] sus ojos son del color del cielo en una mañana de primavera; su rostro delicado tiene la palidez de la luna, en su cabello, de un color rubio ceniciento, brillan reflejos argentinos cuando los hiera la luz del sol; su cuerpo es tan airoso y flexible como una palma oriental. Hay además en toda su persona un no sé qué de aéreo e ideal que revela su celeste naturaleza. Tal es la condesa Luisa, hija única del Barón de Steinlonberg (Ochoa, 2003: 44).

Esta imagen de perfección exterior se complementa con un retrato de la personalidad de la heroína que la encumbra como excelente ejemplo de piedad filial. Por lo tanto, Ochoa toma del cuento de Irving tanto la ambientación típicamente romántica del relato como el personaje del barón —ausente en la balada de Bürger donde aparece, por el

<sup>16</sup> El otro personaje femenino arquetípico de la cuentística romántica es el de la «mujer morena, vestida de fuertes colores, de actitud impúdica, malvada, y personaje activo en el relato y activo en el amor» (Rodríguez Gutiérrez, 2003: 213).



contrario, una beata madre— y la candorosa y resplandeciente descripción de la heroína (aunque en Irving adquiere en ocasiones carácter jocoso debido al contrapunto cómico de las tías y del barón) que contrasta ostensiblemente con la de la perjura protagonista de la *Lenore*. El barón del cuento de Ochoa, no obstante, dista mucho de parecerse al irrisorio personaje del cuento de Irving. En «Luisa», el barón de Steinlonberg resulta ser un hombre despiadado y egoísta —típico villano de la novela gótica como señala Roas (2003: 43)— cuyos celos determinan el destino trágico de la historia. Puesto que Luisa constituye «el único consuelo de su ancianidad» (Ochoa, 2003: 45), el barón toma la resolución de acabar con la vida de su novio para que este no la aparte de su lado; razón en absoluto convincente que lleva a Beser (1997: 255) a intuir un más que posible deseo amoroso del padre hacia la hija.<sup>17</sup> Esta caracterización del barón coincide con uno de los atributos que detecta Sánchez García (2015: 251) en la cuentística de Ochoa:<sup>18</sup> la angustia que persiguió de manera reiterada al autor en relación a «esa perpetua lucha entre la bondad y la grandeza de espíritu y el egoísmo y la persecución de los intereses particulares» y que durante su ciclo en *El Artista* «se reviste del sentido trágico del romanticismo». En esta línea, «la inconsecuencia de los varones con respecto a sus actos era algo que le preocupaba seriamente desde la juventud» (Sánchez García, 2015: 251); aspecto que podemos ver perfectamente reflejado en la personalidad del barón, cuyo desempeño y función en la trama constituye una novedad con respecto a las obras de Bürger e Irving, en las que la pareja de enamorados no aparecía en ningún momento amenazada por las aspiraciones egoístas de un personaje infame.

Así pues, como es característico de los cuentos de *El Artista*, el conflicto vertebral sobre el que se desarrolla la trama es el del amor infortunado debido, en este caso, a la implacable oposición del padre al romance entre Luisa y Arturo. El héroe de este relato, sensible y aprensivo, también es el arquetipo de los personajes masculinos de la icónica revista:

Arturo, sin embargo, no era digno de ser aborrecido: Luisa le hacía más justicia amándole con toda su alma. Era éste uno de aquellos jóvenes blancos como la nieve, apasionados y romanescos en que tanto abunda la Alemania: uno de aquellos seres sublimes y melancólicos, cuyo tipo se encuentra en Schiller y en Mozart, especies de ángeles desterrados del cielo, condenados por una injusta fatalidad, a vivir entre los hombres. Tal era el joven Arturo (Ochoa, 2003: 45-46).

Su descripción recuerda, asimismo, a la del caballero del cuento de Irving, de quien el escritor estadounidense ofrecía el siguiente retrato:

[...] Era un caballero alto y muy fuerte, a lomos de un poderoso caballo negro; llegaba muy pálido, pero tenía brillantes los ojos; una muy honda melancolía parecía haber impresionado su semblante y le daba un aspecto más que notable de héroe romántico... [...] (Irving, 2014: 173).

Se trata pues, como indica Beser, de un «joven enamorado, de misteriosos orígenes, marcado por un sino fatal, ingenuo como un niño y delicado como una doncella» (1997:

<sup>17</sup> Pasión nada inusitada, por otro lado, si pensamos en la relación incestuosa que abiertamente propone el relato «Stephen», también de Ochoa, donde la madre y la hija se prendan de un joven que resulta ser hermano e hijo respectivamente de sus enamoradas.

<sup>18</sup> Sánchez García (2015: 251) pone como ejemplo de ello el relato «No hay buen fin por mal camino» en el que «aparece el caso de un hombre arrepentido de haber llevado a una mujer al desastre por sus caprichos sexuales».

257). En el capítulo IX, Arturo se halla cruzando un bosque para ir al encuentro de Luisa y en el camino comienza a sentir un fatídico terror, aunque este no se debe a una eventual presencia de salteadores (guiño evidente al cuento de Irving). El asesinato de Arturo se produce en el capítulo XV y viene anunciado en los capítulos previos por medio de un escenario terrible, lleno de presagios funestos que arenga una naturaleza hostil y sublimada:

Entonces toda la suya se le heló en las venas y quedó inmóvil sin que le fuera posible dar un paso adelante ni atrás. Los reflejos azules de sus cabellos negros como el azabache se veían cubiertos de un sudor casi cuajado. La oscuridad crecía por instantes y con ella el rumor del viento arrecido. Volvió a herir la luz de un relámpago en el bulto metálico y Arturo se estremeció de nuevo hasta la médula de sus huesos, porque en efecto era supersticioso y débil como una mujer (Ochoa, 2003: 47).

Instantes después de haber dado muerte a Arturo, el barón se estremeció y «un terror supersticioso embotó por un momento todas las potencias de su alma» (42); sobresalto que va a cobrar nitidez cuando en el capítulo XVIII la fantasmagórica imagen de Luisa y Arturo abrazados irrumpa en las ensoñaciones del asesino. En este punto, el relato cambia de enfoque y dirige su atención hacia Luisa quien, como Leonora en la balada de Bürger, aguarda intranquila la llegada de Arturo:

[...] Luisa entretanto estaba sola en su estancia tendiendo la vista por el balcón abierto, sobre el espeso bosque que hasta donde podía alcanzar la vista rodeaba el castillo. Apoyada la frente en la palma de la mano, cargados los ojos de ternura y esperanza, llena su alma de inquietud, esperaba a su Arturo la dulce niña, sin saber a qué atribuir su tardanza (49).

Es precisamente en este capítulo, el XIX, donde se filtra la injerencia de la *Lenore* en el relato, que se extiende hasta el capítulo XXV. La evocación de la balada comienza, por lo tanto, de idéntica manera que el poema, con la salvedad de que el modelo de mujer que encarna Luisa no se corresponde con el de la blasfema Leonora, sino con la cándida enamorada del cuento de Irving. También a Luisa le preocupa la suerte que correrá su amado en la contienda que librarían al día siguiente el barón de Steinlonberg y otro poderoso señor feudal, claro recuerdo de la angustia de Leonora ante la posible muerte de Wilhelm en la batalla de Praga. El relato continúa como refieren la *Lenore* y «El espectro novio», con la llegada del jinete espectral montado sobre un negro corcel a la ventana de la joven:

[...] Más de una hora hacía que estaba Luisa en su balcón, sumergida en mil vagas ideas, cuando vio a lo lejos acercarse al castillo con toda velocidad un bulto negro, que luego distinguió ser un hombre y un caballo del mismo color que a toda carrera se adelantaban. Estaba el hombre cubierto de armas negras y era el caballo del mismo color que las armas del caballero. En su gallardo porte, en la gracia de sus movimientos reconoció Luisa al joven Arturo [...] (50).

Se trata de un pasaje compartido por los tres textos en el que las heroínas se asoman a la ventana cuando sienten la presencia del jinete, con la significativa diferencia de que, mientras Luisa y Leonora ignoran la condición de su novio, la joven del cuento de Irving es consciente en todo momento de que el hombre del que se ha prendado no pertenece ya

al mundo de los vivos. Las tres, asimismo, acceden confiadas a subir a la grupa del corcel y a alejarse de allí a todo galope ignorando qué les depararía el final del trayecto.

De esta suerte, en el capítulo XXII entra por fin en escena la desbocada carrera del jinete espectral que lleva en la grupa de su caballo negro a la amante desventurada:

Creyó Luisa hallarse bajo la influencia de un sueño, cuando, de repente, sin acordarse de haber salido del castillo, se halló sentada a la grupa del caballo negro que montaba Arturo, y sintió sobre su cintura la presión de una mano cubierta de hierro que fuertemente la sujetaba. Esta mano era la de Arturo. Él y su amada cruzaban a caballo, con la rapidez del relámpago, bosques y selvas y llanuras inmensas, acercándose más y más a un horizonte oscurísimo donde serpeaban en rápida vislumbre algunas ráfagas de luz. El cielo, por lo demás, estaba como antes: puro blanco y sereno. Pero la pobre Luisa se hallaba en una agonía inexplicable: pálida como la muerte, los ojos desencajados, seca y fría, los cabellos erizados, violentamente oprimida su linda boca con ambos puños cerrados, temblaba la hermosa niña en los brazos de aquella horrible fantasma, como la tímida gacela entre las garras del tigre... (50-51).

La celeridad de la carrera discurre «con la rapidez del relámpago», cláusula que recuerda a la traducción de la balada publicada en 1831 por el *Correo literario y mercantil* y, como en ella, llama la atención la ausencia del célebre verso «los muertos cabalgan deprisa», que también faltaba en el cuento de Irving. Aunque tal omisión pueda dificultar *a priori* su relación con la balada de Bürger, las similitudes con el poema son indudables a partir del capítulo XIX. De hecho, aunque también en el cuento de Ochoa echamos en falta el lema de la *Lenore*, el motivo de la cabalgada infernal está mucho más desarrollado en «Luisa» que en «El espectro del novio», donde apenas aparece mencionada y donde desaparecen por completo los terrores que invaden a la protagonista durante el apocalíptico recorrido en la grupa del caballo —reproducción que, por otro lado, resultaría incongruente con el estado de arrobamiento de la heroína por el, aquí, confeso fantasma—. Por el contrario, la descripción que Eugenio de Ochoa lleva a cabo de la angustia que padece Luisa montada sobre los lomos del caballo negro entronca con las estrofas de la *Lenore* de Bürger, donde su autor se recrea narrando al detalle la perturbadora cabalgada y subrayando la zozobra de la protagonista.

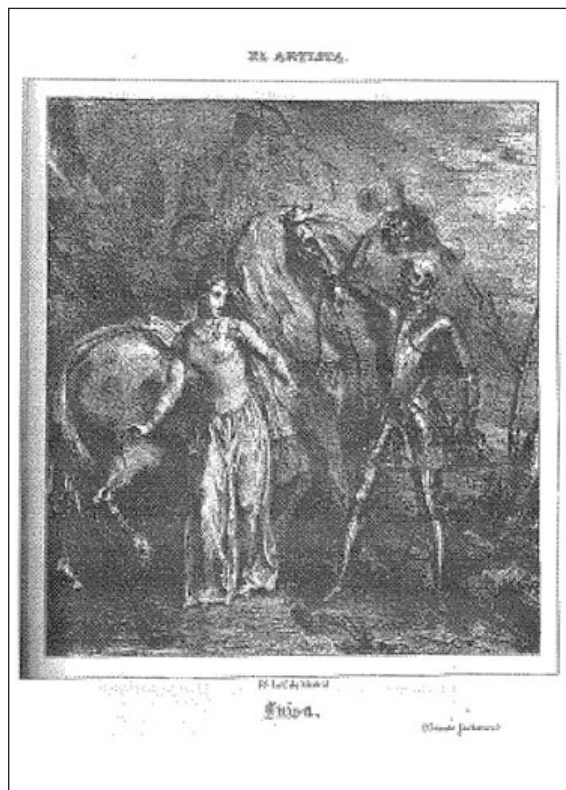
«Al choque de los pies del negro trotón» (Ochoa, 2003: 51), continúa la vertiginosa cabalgada hasta que el jinete se detiene a la entrada de una gruta, donde Arturo se revela como mera osamenta descarnada:

Y quitándose la manopla de la diestra, presentó a su amada los dedos largos y nudosos de una mano de esqueleto. Y levantando con la izquierda el casco guerrero dejó ver el cráneo pelado y la expresión sardónica de una calavera, cuyas huecas facciones, vistas a la luz de la luna, formaban un conjunto verdaderamente horrible y temeroso. Aquella calavera movía sus labios de hueso como si quisiera articular algún sonido. Dio entonces la fantasma un paso para acercarse a Luisa, pero ésta, lanzando un grito de horror y sacando nuevas fuerzas de aquella sensación profunda, corrió hacia la gruta y penetró en ella, delirante, frenética como penetra en los abismos un alma criminal acosada por los espíritus infernales. Fue, sin embargo, aquella sensación tan violenta como rápida, pues familiarizada ya, por decirlo así, con las impresiones sobrenaturales de aquella noche, volvió pronto en sí y volvió la vista atónita a todos lados para reconocer el sitio en que se hallaba. ¡Cuál fue

entonces su admiración! Vio que era aquél una gruta fresca y hermosa, cubierta de algas y conchas marinas, en que se respiraba un ambiente puro como el que refresca en las noches de verano el rostro de las hermosas sobre las aguas de los canales en las góndolas venecianas (51-52).

El relato transcurre de igual manera que en la balada de Bürger —con la verificación por parte de la heroína de la espeluznante naturaleza de quien había sido su enamorado— y se aleja definitivamente de la senda chistosa e inocua que había explorado Irving. Asimismo, tanto Luisa como Leonora reaccionan de manera similar ante el horrísono descubrimiento, enfocándose el relato en el horror que experimentan al saberse frente a un ser de ultratumba. Al contrario, el amor que la joven profesa al fantasma en el cuento de Irving colabora con la comicidad del relato, que abandona de la tenebrosidad de la balada y prescinde de sus elementos macabros. En la misma línea, el personaje espectral posee diferentes atributos según la versión: en el poema de Bürger el fantasma es una tétrica herramienta de la que se sirve Dios para castigar a la perjura Leonora; en el cuento de Irving, en cambio, el fantasma es un apuesto galán de carne y hueso que rapta a su enamorada impelido por el malentendido que su llegada ocasiona; mientras que en el relato de Ochoa el fantasma —lúgubre a la vez que trágico— se corresponde con el típico héroe romántico víctima de la fatalidad, el cual despierta al mismo tiempo el horror y la compasión. De este modo, la función y caracterización del espectro —elemento definitorio en todos los casos— se convierte en uno de los aspectos que marcan una significativa línea divisoria entre las tres propuestas; retrato, a su vez, coherente con el particular tono e intención que las singulariza.

Es en este capítulo (xxv) cuando Ochoa rompe abruptamente con los modelos que le sirven de inspiración y conduce la trama por derroteros muy distintos: frente a la balada de Bürger, en «Luisa» los amantes no llegan a un cementerio animado por una danza macabra, sino a una gruta de ensueño. Es este, además, el pasaje con mayor carga dramática y donde reside el interés principal del relato; focalización que pone en evidencia la estampa dibujada por Carlos de Ribera para este cuento, la cual capta, precisamente, el instante en el que Arturo se deshace del yelmo y descubre ante Luisa su verdadera naturaleza. Por consiguiente, en «Luisa» no se enfatiza el momento de la trepidante cabalgada tantas veces retratado —nueva diferencia con respecto a la balada original— y que evoca el popular verso de la *Lenore* —desaparecido del cuento de Ochoa—, sino que muestra su predilección por otro de los momentos más téticos de la balada, el de la revelación espectral:



Sorprende en este capítulo xxv la convivencia en un mismo párrafo de la raíz blanca y de la raíz negra del Romanticismo y llama la atención la habilidad de su autor para lograr la integración de fenómenos maravillosos dentro del momento más macabro del cuento. En palabras de Beser: «De un mundo de terror, de visiones espectrales, de luces crepusculares, hemos pasado repentinamente a otro mundo de maravillas y bellezas prodigiosas» (1997: 259-260).

La narración continúa describiendo las peripecias de la heroína quien, presa del pánico, se adentra en la cada vez más espléndida gruta y encuentra junto al cadáver del malogrado Arturo a un grupo de hermosas ondinas.<sup>19</sup> La más hermosa de ellas se confiesa la madre del difunto joven y acusa a Luisa de ser la asesina de su hijo. Entonces, Luisa se arroja desconsolada sobre el cuerpo de Arturo y una violenta corriente los arrastra consigo.

Después de esto, en el capítulo xxix el capellán del castillo toma la palabra y relata cómo el barón de Steinlonberg perdió la batalla contra su adversario y, desalentado por los resultados adversos del combate, llega hasta la vera de un arroyo, de cuya corriente rescata los cadáveres abrazados de Luisa y Arturo. «La aparición de esos cuerpos abrazados representará el triunfo del amor que el barón no pudo impedir con el asesinato de Arturo, a la vez que motivará el triunfo de la justicia poética, al provocar la locura y muerte del señor de Steinlonberg» (Beser, 1997: 263). En este penúltimo capítulo, el capellán otorga a los acontecimientos una explicación admisible desde un punto de vista racional: él asegura que la noche previa a la contienda vio a Luisa arrojarse desde el balcón a las aguas del arroyo cuando descubrió en ellas el cuerpo inerte de su amado Arturo. Finalmente, el capítulo xxx deja a la elección de los lectores la interpretación de la historia que acaba de contarse: o bien se decantan por la versión del capellán del castillo o bien por la tradición popular que hacía a Arturo hijo de una ondina. Si bien el cuento no descarta ni la una ni la otra, el autor sí deja clara su postura al respecto: «el compilador español de estos sucesos prefiere la última por razones que no es del caso especificar» concluye Ochoa (2003: 54). Beser resalta sobremanera esta lectura dicotómica que se propone en «Luisa»:

Esa breve muestra de «metaliteratura» sustentará la veracidad de lo narrado en la documentación —«la crónica» del capellán— o en la tradición popular, dualidad que establece, de forma concluyente, una lectura del cuento, que si bien estaba ya propuesta en el texto, su excepcionalidad en aquella época literaria puede llevar al lector actual a no percibirla, considerarla un logro casual o ver como incongruencias narrativas lo que era un acto de voluntaria y orgánica creación. [...] Dos versiones de una misma «historia» integradas en un solo relato: una, la de la «crónica histórica», sucesión lógica de tópicos medievalizantes; la otra, «la de la tradición popular», fabulación maravillosa (Beser, 1997: 262).

En opinión de Beser en el desarrollo dual y coherente de estas dos versiones de la historia dentro de un único texto es donde descansa precisamente la «sorprendente modernidad» de este cuento que, debido a ello, se encumbra como «un texto excepcional

19 En sus notas a pie de página, Sergio Beser explica que las ondinas o «ninfas de las aguas» aparecen en una leyenda alemana que trata sobre el clan de los Stauffenberg y que Paracelso las incluye en su *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus* (1997: 264). La ondina adquiere popularidad a principios del siglo xix gracias al relato *Undine* (1811) de F. de la Motte Fouqué; historia que Eugenio de Ochoa probablemente conociera durante su estancia en París a través de la versión que del relato hacía la ópera de 1816 (Beser, 1997: 264). Sin embargo, como señala Beser (1997: 264) el argumento de «Luisa» no mantiene ninguna correlación con el texto de Motte Fouqué. El motivo de la gruta, por otro lado, tal vez lo haya tomado Ochoa del poema *La Dama del lago* (1810) de Walter Scott, donde el protagonista se esconde en una cueva, cuya lectura confirma haber realizado Ochoa en su novela *El Auto de fe* de 1837, tal y como pone de manifiesto Randolph (1966: 69).

de nuestra prosa romántica» (1997: 263). Esta dualidad, por otra parte, puede revelar también la voluntad de Ochoa de abordar su historia desde las dos perspectivas diferentes con las que Bürger e Irving desarrollaron las suyas: la sobrenatural el primero y la racional el segundo.

Otro aspecto reseñable que pone de relieve Sergio Beser (1997) a propósito del cuento de Ochoa es el esfuerzo del autor por «crear una prosa lírica» (253).<sup>20</sup> Este aspecto distancia notablemente a «Luisa» de la *Lenore* y «El espectro del novio» en lo que afecta al tono y a la forma expresiva del texto: ni la hilaridad del cuento de Irving ni el lenguaje «juguetón» y pueril de la balada de Bürger hacen acto de presencia en el relato de Ochoa. Muy al contrario de estos dos textos en los que se basa, en «Luisa» la seriedad define el tono y el lirismo distingue la expresión. En consecuencia, no hay espacio en el cuento de Ochoa para la jocosidad ni para la diversión; del mismo modo que tampoco había lugar en *El Artista* para lo popular, aspecto inherente a las creaciones de Irving y Bürger. El diferente tono que distingue los tres textos también repercute en el particular final que cada autor ha dado a los mismos: mientras que en la *Lenore* asistimos a un cierre siniestro y moralizante donde la blasfema heroína pierde la vida en un cementerio acorralada por una estrepitosa turba de esqueletos; «El espectro del novio» cuenta con final feliz donde se pone al descubierto que el novio no era un espectro y, por ende, los enamorados pueden vivir felices para siempre; y en «Luisa», por su parte, la conclusión del relato no puede ser más trágica: la corriente del río arrastra los cadáveres abrazados de los dos jóvenes que terminan pereciendo de manera injusta.

En resumidas cuentas, a tenor del análisis que acabamos de efectuar, no cabe duda de que Eugenio de Ochoa se inspiró tanto en la *Lenore* de Bürger como en «El espectro del novio» a la hora de confeccionar su relato de 1835 titulado «Luisa». La influencia de la balada alemana sobre el cuento de Ochoa es evidente y ya ha sido reivindicada por Rodríguez Gutiérrez (2009, 2011) y David Roas (2003). Eugenio de Ochoa pudo conocer la *Lenore* tanto a través de las traducciones francesas del poema como por medio de la traducción española que publica el *Correo literario y mercantil* en 1831, cuatro años antes de la aparición de «Luisa». Teniendo en cuenta la fama de la balada y el elevado dominio del francés que poseía Ochoa, parece improbable que únicamente se acercara a la *Lenore* a través de la insulsa versión española de 1831; sin embargo, la coincidencia en servirse de la comparación con el relámpago para bautizar la galopante carrera espectral evidencia una lectura de la traducción española o, en su caso, de la francesa que le sirvió de modelo. La huella de la *Lenore* de Bürger se manifiesta en el capítulo XIX y termina en el XXV. El rastro de la misma se echa de ver en la espera de Luisa a Arturo mientras se preocupa por el motivo de su tardanza y por la batalla en la que tendría que combatir su amado al día siguiente; también en la llegada de Arturo en un caballo negro hasta la ventana de Luisa, con el consecuente rapto de la joven; así como en la veloz y horrisona cabalgada que concluye con la revelación del amante como un descarnado esqueleto.

También revela el cuento, por otro lado, la lectura de «El espectro del novio» de Washington Irving, que Ochoa debía de conocer muy bien habida cuenta de que al año siguiente de publicarse «Luisa» saldría traducido en el segundo tomo de su antología *Horas de invierno* el cuento del escritor estadounidense. Las referencias a «El espectro del novio» se descubren principalmente en la ambientación del relato y en los personajes que lo protagonizan: tanto el castillo a las orillas del Rin, como la presencia de una figura

<sup>20</sup> Sergio Beser señala que esta «voluntad de poetización del relato a través de la expresión» no se circunscribe al relato «Luisa», sino que es un rasgo permanente en la narrativa de Eugenio de Ochoa y constituye también una característica significativa en las composiciones de otros colaboradores de *El Artista* (1997: 253).

paterna encarnada por el barón del castillo no estaban en la balada de Bürger, pero sí en el cuento de Irving. Bien es cierto que estos elementos no son ni mucho menos exclusivos del relato de Irving —más bien son característicos de la narrativa romántica— y que Ochoa podría haberlos extraído de muchas otras composiciones de la época; no obstante, la relación de «El espectro del novio» con la *Lenore* y el hecho de que Eugenio de Ochoa tradujera precisamente ese relato casi al tiempo que publicaba «Luisa» no deja lugar a dudas de cuál es su segunda fuente de inspiración. A esto cabría añadir que la caracterización de los amantes —también típicamente romántica— presenta importantes similitudes con la del cuento de Irving, así como podrían señalarse otras referencias más sutiles a «El espectro del novio» a lo largo del texto, como la alusión a la partida de salteadores en el capítulo x.

Nos gustaría, en último lugar, exponer algunas reflexiones —desde el punto de vista tanto de la creación como de la recepción— sobre las tres obras en cuestión a propósito de las observaciones que Gérard Genette realizó en su conocida obra *Palimpsestos* de 1982 con objeto de ahondar aún más en la intertextualidad (transtextualidad para el teórico francés) subyacente en los textos objeto de nuestro estudio. En lo que a la creación se refiere, nos interesa destacar principalmente la diferencia básica que establece Genette en el tipo de régimen (lúdico o serio) —nos apoyamos en los comentarios y aclaraciones a *Palimpsestos* de Docio Quintana (1982)— por el que un hipertexto («El espectro del novio» y «Luisa» en nuestro caso) deriva de su hipotexto (*Lenore*). En este sentido, el texto de Irving deriva del de Bürger por transformación en régimen lúdico (parodia), mientras que el cuento de Ochoa lo hace por transformación en régimen serio (transposición). El cuento de Irving conserva el motivo de la cabalgada infernal —reducida al mínimo y depurada de componentes macabros— que hizo famosa la balada de Bürger, pero inserta en un contexto donde su efecto terrorífico se diluye y en su lugar aparece la risa. La carcajada surge del retrato irrisorio que se da de los personajes y de sus reacciones inesperadas ante el encuentro con el supuesto espectro: la heroína se queda absolutamente prendada de él y se da a la fuga dejando a un padre completamente consternado ante la eventualidad de tener una descendencia fantasmal. Al mismo tiempo que resemantiza los personajes protagonistas de la balada de Bürger —despojándolos de su perversión original en favor del humor—, «El espectro del novio» también introduce la figura paterna del barón como elemento alrededor del cual se concentra principalmente la burla. En contraste con la *Lenore*, «El espectro del novio» no seduce por su morbosidad —no hay rastro de esqueletos o de tumbas, ni por supuesto del verso que inmortalizó la balada—, sino por su comicidad, lograda principalmente a través de las imágenes y apreciaciones hilarantes de los personajes (aunque también recurre el autor a juegos de palabras como el burlesco apellido Landshort con el que Irving apellida al barón). Todo ello conduce a que el hipertexto de Irving esté tan alejado de su hipotexto que el autor se haya visto obligado a mencionar la balada de Bürger dentro del relato para que el vínculo con la *Lenore* no pase inadvertido.

De forma muy diferente procede Eugenio de Ochoa cuando escribe «Luisa»; cuento que preserva tanto los elementos macabros de la balada original —con la salvedad de los escenarios fúnebres, como el cementerio o el patíbulo, y la tropa de espectros, que son reemplazados respectivamente por una gruta y un grupo de ondinas— como el motivo de la cabalgada infernal —mucho menos condensada que en el cuento de Irving, pero prescindiendo también del lema de la *Lenore*—, así como también la gravedad de lo que se está contando. En contrapartida, «Luisa» se distancia de la *Lenore* principalmente en la ambientación romántica —dentro de una evocada Alemania fantástica— que le da al cuento y en los personajes que lo protagonizan —la pareja de jóvenes enamorados

y el personaje del barón—; elementos ambos que extrae del cuento de Irving y que se amoldaban mejor al propósito del autor de contar una fatídica historia de amor. Para ello, también Ochoa lleva a cabo una resemantización de los personajes conmutando al ingenio barón de «El espectro del novio» por un pérfido padre causante del destino fatal de los jóvenes enamorados; pareja que viene a ser una fusión de los dos textos precedentes: la novia virtuosa del cuento de Irving y el verdadero espectro de la balada de Bürger, teñido, a su vez, por el aura melancólica del prototípico héroe romántico que encarnaba el protagonista de «El espectro del novio». Es decir, «Luisa» muestra muchas más concomitancias con su hipotexto que «el espectro del novio», pero toma de este —hipertexto también de la *Lenore*— tanto las coordenadas espaciotemporales como los actores del relato. Por otro lado, ambos relatos están sujetos a transformaciones tanto formales —la más evidente es la prosificación definitiva de la historia que se cuenta en la balada, pero también cabe mencionar la diferente forma expresiva o la reducción y alteración de la cabalgada infernal, con la consecuente supresión del verso primordial— como temáticas, dado que a partir del motivo de la cabalgada infernal se crean tramas distintas, con su localización concreta, sus personajes propios (añadidos o resemantizados) y su particular intención.

En cuanto a la recepción, nos parece significativa la división que Docio Quintana (1982) hace de los hipertextos en función del grado de «lectura palimpséstica» que estos requieran. En este sentido, aunque ambos relatos pueden leerse de manera independiente, no siendo indispensable el conocimiento de la *Lenore* por parte de los lectores para entender y disfrutar de su lectura, el cuento de Irving manifiesta una mayor dependencia del texto de Bürger, a pesar de mostrar menos similitudes con él que el cuento de Ochoa. A tal efecto, «El espectro del novio» se integraría en aquellos «textos derivados en los cuales tal lectura palimpséstica es más o menos *pertinente* y plausible —con un margen siempre de discusión de sus límites— para reconocer, no perder o para incrementar suplementariamente significaciones enriquecedoras en la recepción de un texto» (Docio Quintana, 1982: 181). Es el mismo Irving quien manifiesta su voluntad de relacionar ambos textos aludiendo a la balada en un momento concreto del relato; conexión que no sería fácil de establecer sin dicha mención porque, al diluirse los elementos macabros y suprimirse tanto el famoso verso como la escena de la revelación espectral, el hipertexto queda casi completamente desvinculado de su hipotexto. Además, lo que verdaderamente pretender ridiculizar «El espectro del novio» no es la *Lenore*, sino ciertos modelos culturales decadentes que el argumento de la balada le sirve para poner de manifiesto, de manera que el desconocimiento del texto de Bürger no anularía en absoluto la caricatura —la cual emerge incluso antes de que se manifieste la influencia del poema en el cuento—. No obstante, si bien no es necesario conocer la *Lenore* para que el cuento de Irving nos saque una sonrisa, la evocación de la balada por el lector (y con mayor razón el de aquella época en la que era tan conocida) potencia sin duda la comicidad del relato.<sup>21</sup>

Contrariamente, «Luisa» pertenecería a los «Textos que derivan de otros en su proceso de creación pero que *no dependen semánticamente* de ellos» (Docio Quintana, 1982: 1980). Por consiguiente, en el cuento de Ochoa ni hay visos de que el autor tenga un particular interés en que los lectores relacionen «Luisa» con la balada de Bürger —dado que no hay ninguna mención en el propio texto que así lo indique— ni la conexión entre ambos textos incide de manera significativa en la comprensión o recepción del relato por parte del lector. Por otro lado, si el propósito de Eugenio de Ochoa hubiera sido poner la

<sup>21</sup> El contraste con el texto original resulta realmente significativo en textos de carácter cómico, como ya reconocía Docio Quintana (1982: 181-182) cuando menciona la necesidad de relacionar el hipertexto con su hipotexto en el caso de parodias y pastiches.



balada a disposición del público español — algo que no hubiera estado de más si tenemos en cuenta que la única traducción al español que se había realizado era la publicada en el *Correo literario y mercantil* cuatro años atrás— habría optado por traducir la *Lenore* desde el francés o por reescribir una versión fiel de la misma, pero, en cambio, prefiere abordar la famosa obra desde la creación, apostando por aunar los aspectos que más le interesan de dos textos que, al mismo tiempo, también están conectados. De esta suerte, produce un hipertexto en el que las huellas de su hipotexto son perfectamente advertibles, si se conoce el poema de Bürger, pero que su desconocimiento tampoco impide en modo alguno la lectura e interpretación del texto resultante ni le resta atractivo al mismo. La huella del cuento de Irving, en cambio, no es tan evidente como la de la *Lenore*, puesto que su influencia se limita a dotar de una ambientación y de unos personajes al relato que son también comunes a las narraciones románticas; solo un rastreo de las traducciones que Ochoa estaba llevando a cabo en esa época y el nexa declarado entre «El espectro del novio» y la *Lenore* nos permite percatarnos también de la conexión entre «Luisa» y «El espectro del novio». En este sentido, la dependencia de «Luisa» respecto del segundo hipotexto, desde el punto de vista de la recepción, es prácticamente nula, aunque para la creación haya sido fundamental.

#### CONCLUSIONES

Eugenio de Ochoa publica en julio de 1835 en la revista que él mismo codirige, *El Artista*, el cuento «Luisa», relato que trasluce la influencia tanto de la *Lenore* de Bürger como de «El espectro del novio» de Washington Irving. La penetración de la balada alemana se descubre hacia la mitad del cuento y abarca los capítulos XIX-XXV donde se incorporan la figura del jinete espectral y el motivo de la cabalgada infernal que hicieron famosa la balada alemana; también se mantienen ciertos aspectos macabros de la obra de Bürger, tales como la manifestación del novio en forma de esqueleto. La lectura de estos capítulos pone en evidencia que el contenido de «Luisa» en esa parte del relato se halla sustancialmente impregnado por el poema de Bürger. La influencia del cuento «El espectro del novio» se aprecia principalmente en el escenario donde se desarrolla la acción: un castillo a orillas del Rin en una Alemania imaginaria; así como en los actores del relato, que difieren considerablemente de los de la balada de Bürger y entroncan con los del cuento de Irving.

Se distingue «Luisa» de la *Lenore* y de «El espectro del novio» no solamente en cuanto a la conclusión trágica del relato —frente al cierre aleccionador del poema y el final dichoso del cuento—, sino también por el tono y el lenguaje que emplea: mientras que la balada de Bürger resulta, aunque turbadora, divertida y el cuento de Irving descuella por su comicidad, el relato de Ochoa sobresale por su tono grave y su expresión poetizada. Además, a diferencia de los textos de Irving y Bürger, «Luisa» incorpora también elementos maravillosos propios de la raíz blanca del Romanticismo, perfectamente engarzados, además, con los ingredientes macabros. La incorporación de este aspecto feérico al cuento de Ochoa modifica el rumbo del mismo con respecto a la *Lenore* y a «El espectro del novio», donde no existía la aventura de la protagonista dentro de un espacio extraordinario perteneciente al mundo de las ondinas. Se propone, además, en el último capítulo del cuento una lectura doble del cuento: la racional, contada por el capellán del castillo, y la fantástica, que sostiene la tradición. Esta historia dual, además de favorecer la modernidad del cuento, como sostiene Beser (1997) a propósito del mismo, significa también la integración en el cuento de Ochoa de las dos perspectivas diferentes con las

que abordaron Bürger e Irving sus respectivas composiciones: la sobrenatural del poeta alemán y la racional del escritor estadounidense.

Como remate a lo dicho, podemos agregar que «Luisa» es un texto que nada en dualidades: la de su elaboración artística (entre literatura y pintura); la de su inspiración literaria (entre Bürger e Irving), la de su vertiente romántica (entre la raíz negra y la blanca); y la de su propia lectura (entre la interpretación racional y la sobrenatural).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1831), «Leonor», *Correo*, nº 412, pp. 2-3 [Hemeroteca Digital de la BNE].
- BESER, Sergio (1997), «En torno a “Hilda”, cuento de Eugenio de Ochoa», en Jaume Pont Ibáñez (ed.), *Narrativa fantástica del siglo XIX: (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, pp. 249-266.
- BÜRGER, Gottfried August (2015), «Leonora», en Helena Cortés Gabaudan (ed.), *Los muertos cabalgan deprisa*, Madrid, La Oficina de Arte y Ediciones, pp. 7-23.
- CORTÉS GABAUDAN, María Helena (2015), «Cuando la muerte sostiene la pluma», en Helena Cortés Gabaudan (ed.), *Los muertos cabalgan deprisa*, Madrid, La Oficina de Arte y Ediciones, pp. 41-69.
- ESCOBAR, José (1986), «La literatura alemana en el Romanticismo español: la balada “Lenore” de G. A. Bürger», en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Volumen II*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 41-48. En línea.
- FERRI COLL, José María (2012), «El Artista y la ideación romántica de los géneros literarios», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 757, pp. 959-964. En línea.
- IRVING, Washington (2014), *La leyenda de Sleepy Hollow y otros cuentos de fantasmas*, Madrid, Valdemar.
- LLOPIS, Rafael (2013), *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Fuentetaja.
- OCHOA, Eugenio de (2003), «Luisa», en David Roas (ed.), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Marenstrum, pp. 43-54.
- OROÑO, Matías Hernán (2015), «La incursión de lo sublime en la ética según el enfoque kantiano pre-crítico», *Areté: revista de filosofía*, nº 27, pp. 187-208. En línea.
- QUINTANA DOCIO, Francisco (1990) «Intertextualidad genética y lectura palimpsestica», *Castilla: Estudios de literatura*, nº 15, pp. 169-182. En línea.
- RANDOLPH, Donald Allen (1966), *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Los Ángeles, University of California Press. En línea.
- ROAS, David (2003), «Presentación del cuento “Luisa”», en David Roas (ed.), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Marenstrum, p. 43.
- (2006), *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mirabel.
- (2011), *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Madrid, Devenir.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2003), «El cuento romántico en tres revistas españolas de la década de 1840: *El Laberinto* (1843-1845), *Revista Literaria del Español* (1845-1846) y *El Siglo Pintoresco* (1845-1848)», *Philologia hispalensis*, nº 17, pp. 209-231. En línea.
- (2008), «Los cuentos de “El Artista” (1835-1836)», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En línea.
- (2009), «Corrupción, pecado y perversión: la cara oscura de la fantasía romántica», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, nº 9, pp. 109-129. En línea.
- (2011), «La voluntad iconográfica y aristocrática de *El Artista*», *Revista de literatura*, nº 146 pp. 449-488. En línea.

- (2017), «La huella de Eugenio de Ochoa en la difusión en Europa de la literatura romántica española», en Ana María Freire López y Ana Isabel Ballesteros Dorado (coords.), *La literatura española en Europa, 1850-1914*, Madrid, Alianza, pp. 359-374.
- (2020), «Cabalgando por los infiernos: de Gottfried Burger a Leopoldo Lugones», en Marina Bianchi, Ambra Cimardi, Ricardo de la Fuente Ballesteros y José Manuel Goñi Pérez (eds.), *Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, Calambur, pp. 243-260.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2015), *Eugenio de Ochoa (1815-1872): el hombre de letras en la España de Isabel II*, tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid. En línea.
- VIÑUELA ANGULO, Urbano (1987-1988), «Historia y leyenda en Washington Irving», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, nº 37-38, pp.505-528. En línea.