

El Colegio de México
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
Doctorado en Literatura Hispánica
Promoción 2020-2024

**La configuración de la leyenda como género literario
en la prensa mexicana del siglo XIX**

Tesis
que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica

Presenta
César García Gómez

Directora
Dra. Luz América Viveros Anaya

Comité Tutorial
Dra. Esther Martínez Luna
Dr. Rafael Olea Franco
Dr. Antonio Saborit

Ciudad de México, 2025

*Para Armando,
por caminar conmigo en esta difícil senda*

AGRADECIMIENTOS

La escritura de un trabajo como éste es siempre una labor colectiva. La red de apoyo que subyace quizás no sea visible, pero de ella depende la escritura efectiva —muchas veces solitaria— de una tesis doctoral. En mi caso, nunca —o casi nunca— fue solitaria. Siempre tuve oportunidad de socializar el conocimiento, mis dudas, intereses y miedos: a Armando, que ha elegido caminar conmigo por once bellos años, le agradezco infinitamente.

Gracias también a quienes me han escuchado y han estado para mí desde hace ya más de treinta; en las buenas, en las malas y en las peores. A mi familia, que me ha visto reír y llorar, que me ha levantado, apoyado y amado tanto como les ha sido posible.

A mi querida y admirada Dra. Luz América Viveros Anaya, por su confianza y generosidad a lo largo de todos estos años. Porque ha sido un pilar en mi desarrollo profesional y académico.

Al Comité Tutorial que ha leído esta tesis, Dra. Esther Martínez Luna, Dr. Rafael Olea Franco y Dr. Antonio Saborit, por sus sugerencias, comentarios y preguntas, con los que han enriquecido esta investigación.

A la Dra. Nieves Rodríguez Valle, a quien aprecio profundamente, por iluminarme, con la prosa de los Siglos de Oro, más de un aspecto del siglo XIX mexicano.

A quienes, de una u otra forma, intervinieron favorablemente en el desarrollo y en la conclusión de este proyecto, muchas gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1. Cuestiones preliminares	25
Deslindes entre leyenda oral y leyenda escrita.....	25
Notas para una consideración de la leyenda como género histórico	43
CAPÍTULO 2. Primeras tentativas en la escritura de un género (1835-1852).....	63
“Sin enredos ni engaños, sin ayuda de vestiglos”. De las traducciones a las leyendas <i>originales</i>	73
Denominaciones legendarias: leyendas históricas, fantásticas y religiosas	93
De caballeros, castillos, santos y amores trágicos. Elementos comunes en la materia legendaria.....	101
“El filibustero. (Leyenda del siglo XVII)”, de Justo Sierra O’Reilly	111
CAPÍTULO 3. Hacia una leyenda de temática sobrenatural (1853-1885).....	125
La incursión inusual de Pablo J. Villaseñor	125
Escepticismo sobrenatural. “La Cuesta del Muerto”, de Roa Bárcena.	131
Ambigüedad y atenuación en Justo Sierra Méndez.....	144
Guillermo Prieto y lo sobrenatural (casi) pleno	153
La sublimación sobrenatural de Manuel José Othón.....	161
“La leyenda de la calle de Olmedo”, ¿paradigma de leyenda sobrenatural?...	169
CAPÍTULO 4. Pasos previos al fin de siglo.....	181
Mímesis realista en la leyenda histórica	181
Verosimilitud hagiográfica y bíblica	192
La hibridación histórico-sobrenatural	197
La parodia de José Vigil y Robles en “El vampiro”.....	206
CONCLUSIONES	219
ANEXO. Nómina de leyendas del siglo XIX	233
FUENTES	257

INTRODUCCIÓN

En su edición de los cuentos de los hermanos Grimm, Helena Cortés Gabaudan señala la necesidad de acudir a las primeras versiones de estos relatos (1812), pues en el cotejo con las últimas de 1857 saltan a la vista cambios significativos que los hermanos realizaron para lograr textos mucho más *literarios*. A propósito, vale la pena remitir algunas de sus consideraciones:

Generalmente, cuando se traducen a las lenguas peninsulares los cuentos originales de los hermanos Grimm [...] se utiliza la edición de 1857, esto es, la última publicada por los Grimm en vida y que contiene muchos más cuentos y en versiones bastante más elaboradas que en las ediciones anteriores [...]. Es lógico que así sea, y con ello los cuentos no hacen sino ganar en belleza literaria y coherencia narrativa, pues los hermanos Grimm necesitaron un tiempo para encontrar un estilo adecuado para narrar los cuentos, o lo que es lo mismo, para *pasar de la forma oral a la forma escrita y de un género que además de oral era popular, a uno mucho más literario*. ¿Por qué entonces editar ahora una versión más incompleta y menos lograda literariamente de los mismos cuentos?

Pues bien, porque nuestra intención es dar a conocer algo, que si en Alemania ya empieza a ser muy sabido entre quienes se dedican al estudio de los cuentos, en España es todavía asunto muy desconocido, no digamos ya por el gran público lector. Nos referimos a las enormes diferencias existentes no solo en general entre cualquier cuento popular de la tradición oral (alemán o no) y los cuentos de los Grimm (*ambos distan de ser sinónimos, como se suele creer*), sino sobre todo, muy en particular, a las diferencias no pequeñas entre la primera versión de los cuentos de los Grimm, todavía algo más cercana a las fuentes orales en argumento y estilo, y la depurada versión que nos acaban ofreciendo los hermanos en sus posteriores ediciones.¹

Si bien el énfasis de la investigadora está en el propio desarrollo del “género Grimm”, sus observaciones señalan un problema presente también, aunque a su modo, en el panorama mexicano. Me refiero a la equiparación entre la leyenda

¹ Helena Cortés Gabaudan, “Introducción”, en *Los cuentos de los hermanos Grimm tal como nunca te fueron contados...*, 9-10. Las cursivas son mías.

decimonónica —es decir, la escrita— y la leyenda de tradición oral. Como la misma Cortés señala, no se trata de la identificación coloquial entre ambas modalidades, sino del hecho de que la propia crítica académica las considera parte de un mismo rubro, como si una fuera un simple traslado de la otra hacia la escritura. Tan es así que las herramientas empleadas para aproximarse a la leyenda escrita suelen ser las mismas que las de los estudios del folklore y de la literatura oral y tradicional. Desde luego, éste no es el único camino que se ha seguido, pero, como se verá, el problema de la leyenda como género literario y su desarrollo histórico en el siglo XIX es un área poco explorada. En este sentido, pueden distinguirse tres vetas principales de análisis: una que se acerca a la leyenda desde la literatura oral y tradicional, otra a partir de la literatura fantástica y, por último, una ligada a la historia. Debe señalarse que estas líneas de estudio no son excluyentes, pues, como he mencionado, con frecuencia subyace la idea de la leyenda como género de la tradición oral y sobre este presupuesto se erigen las discusiones de los investigadores; muchas veces, de hecho, la leyenda ocupa un papel secundario en sus indagaciones.

El primer grupo incluye a Isabel Quiñónez y Fortino Corral, quienes retoman nociones de la literatura oral y tradicional para la leyenda escrita. Así, Quiñónez elabora un concepto operativo de leyenda a partir de los estudios del folklore para analizar algunos textos de Juan de Dios Peza. Lo anterior lleva a la investigadora a considerar que existen composiciones que el autor ha reunido bajo el rubro *leyenda*, pero que en realidad no lo son, pues no cumplen con las características deseables,

de acuerdo con su marco de referencia.² Corral Rodríguez procede de manera análoga, ya que, como parte de su discusión sobre el origen del género fantástico en México, dedica un espacio a definir la leyenda en términos de la literatura oral y en oposición a otros géneros como el mito y el cuento tradicional —comparación que también realiza Quiñónez—.³ En ambos casos, la leyenda escrita se asimila a la leyenda oral, de modo que se emparentan los procedimientos de una y de otra, y se recurre a un marco teórico construido exclusivamente para manifestaciones orales.

En el segundo grupo se encuentran Rafael Olea Franco y, de nueva cuenta, Fortino Corral Rodríguez, quienes consideran la leyenda como parte del proceso de conformación de la narrativa fantástica en México. De acuerdo con los objetivos que persiguen, advierten en la leyenda rasgos que cobran plenitud en esa otra modalidad que es el centro de sus indagaciones. No obstante, sus propuestas divergen en algunos aspectos. Así, mientras que Olea Franco reconoce ciertos problemas en la denominación *leyenda*, pues conjunta textos de índole diversa y puede incluir composiciones en donde no es posible una lectura fantástica —como “La Princesa Papantzin”, de José María Roa Bárcena—,⁴ Corral Rodríguez considera que el origen de la literatura fantástica debe buscarse en la leyenda y que

² Isabel Quiñónez, “Prólogo”, en Juan de Dios Peza, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, xxxviii.

³ Fortino Corral Rodríguez, “Cuenta la leyenda: génesis del relato fantástico en México”, en F. Corral Rodríguez (ed.), *Ruta crítica. Estudios de literatura hispanoamericana*, 106-109.

⁴ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, 76, 79-80.

los presupuestos del género fantástico pueden extenderse, sin cambios sustanciales, a las manifestaciones de la tradición oral.⁵

En el tercer grupo, ligado a los estudios de la historia, se advierten dos tendencias, pues, por un lado, se hallan trabajos que exploran esta vertiente desde la crítica literaria y, por otro, artículos vinculados explícitamente con la labor histórica. Así, aunque la preocupación central de Olea Franco es mostrar la existencia de una tradición fantástica en México, considera como rasgo fundamental el origen histórico —o, por lo menos, supuestamente histórico— de muchas leyendas.⁶ Por su parte, Manuel Sol desarrolla esta idea en relación con la obra de Justo Sierra O'Reilly, cuyas leyendas se sustentan en una tradición erudita y culta, proveniente de obras documentales e históricas, antes que en fuentes orales o populares.⁷ En cambio, para Fortino Corral, las leyendas pueden considerarse como una contraparte de la historia oficial, en tanto que conservan los discursos extraños o excepcionales que aquélla no registra.⁸

De menor relevancia, desde una perspectiva literaria, son los estudios históricos de David Carbajal López y Ana Cristina Ramírez Barreto, quienes examinan la

⁵ Fortino Corral Rodríguez, “Cuenta la leyenda: génesis del relato fantástico en México”, *op. cit.*, 106. // Muchos estudios dedicados a la literatura fantástica pueden incluirse tanto en éste como en el primer grupo; en ellos, el interés central no está en la reflexión sobre la leyenda escrita, sino en el tránsito que se da hacia lo fantástico. Más aún, la leyenda se entiende como manifestación oral y se interpreta desde esos presupuestos. Pueden consultarse más ejemplos de ello en los estudios de caso que se incluyen en el capítulo tercero de esta investigación.

⁶ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos...*, 88.

⁷ Manuel Sol, “Introducción”, en Justo Sierra O'Reilly, *El filibustero y otras historias de piratas, caballeros y nobles damas*, 13.

⁸ Fortino Corral Rodríguez, “Cuenta la leyenda: génesis del relato fantástico en México”, *op. cit.*, 110.

manera en que ciertas figuras legendarias —la princesa Papantzin y Eréndira, respectivamente— han sido construidas a partir de discursos varios: desde obras literarias, pictóricas y cinematográficas, hasta posturas políticas y determinadas situaciones sociales.⁹ Un punto intermedio entre ambas tendencias —literatura e historia—, aunque con mayor inclinación hacia lo histórico, es el trabajo de Fernando Adolfo Morales Orozco, quien estudia el texto *Maximiliano. 10ª leyenda histórica* (1899), de Ireneo Paz.¹⁰ Tras comparar el texto literario con la obra histórica *México a través de los siglos*, el investigador propone que el empleo de esta etiqueta —*leyenda*— responde al deseo de volver legendario un episodio histórico, lo cual se consigue mediante el uso de técnicas historiográficas propias del Romanticismo.

Aunque se han distinguido tres líneas principales de estudio, cabe decir que muchos de los análisis orientan sus esfuerzos hacia iluminar aspectos particulares de los textos o de los autores. Así, Antonio Saborit, en su prólogo a *Leyendas históricas mexicanas* (1899) de Heriberto Frías, ofrece un completo panorama sobre la actividad literaria y periodística del autor,¹¹ mientras que Jorge Ruedas de la Serna explica las *Tradiciones y leyendas mexicanas* (1885) de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza como parte de la discusión entre krausistas y positivistas, de modo que

⁹ David Carbajal López, “De profecía a leyenda: invención y reinversiones de la princesa Papantzin, 1558-1921”, *Historia Mexicana*, 679-711, y Ana Cristina Ramírez Barreto, “Eréndiras de leyenda y carne y hueso”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 85-118.

¹⁰ Fernando Adolfo Morales Orozco, “La metahistoria liberal en *Maximiliano, 10a. leyenda histórica* de Ireneo Paz”, *Revista de Historia de América*, 335-365.

¹¹ Antonio Saborit, “Prólogo”, en Heriberto Frías, *Leyendas históricas mexicanas y otros relatos*, ix-xxv.

el investigador sostiene que dichos textos fueron escritos como un medio para polemizar con el bando contrario.¹²

Algunos estudios, además, se aproximan a la leyenda escrita en función de otras modalidades narrativas. Así, es recurrente la equiparación entre tradición y leyenda. En este sentido, Jorge Ruedas de la Serna usa indistintamente ambos términos,¹³ mientras que Rafael Olea Franco dedica algunos párrafos a bosquejar los contextos en los que ambas nociones pueden funcionar como sinónimos y aquellos en los que no.¹⁴ Por otro lado, aunque Manuel Sol muestra la importancia de las fuentes históricas en la obra de Justo Sierra O'Reilly, no ahonda en el hecho de que algunos textos se denominen *leyendas*, pues considera que, en realidad, se trata de una etiqueta intercambiable con la de *cuento*, forma que, de acuerdo con el crítico, aún no estaba consolidada.¹⁵

Ante este panorama, se advierte que los estudios se han enfocado en manifestaciones individuales de la leyenda o en pequeños grupos de ellas, desde

¹² Jorge Ruedas de la Serna, "Una literatura para la vida", en Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, *Obras escogidas*, t. 2: *Tradiciones y leyendas mexicanas*, 11-21.

¹³ *Ibid.*, 22.

¹⁴ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos...*, 87-88.

¹⁵ Al respecto, vale la pena remitir las palabras de Manuel Sol: "Finalmente, por qué leyendas y no cuentos. La respuesta es clara y sencilla. Porque simple y llanamente en aquella época no existía la palabra cuento con la acepción que le damos ahora. Don Juan Valera, en 1888, cuando escribe su carta-prólogo sobre *Azul* de Rubén Darío, dice: «En el libro hay *cuentos* en prosa y seis composiciones en verso». Era necesario precisar «Cuentos en prosa», ya que, por lo general, los cuentos estaban escritos en verso. Así no era nada extraño que a *El Estudiante de Salamanca*, que redactaba Espronceda hacia 1836, se le conociera con el nombre de «cuento». / Sierra O'Reilly en algunas ocasiones se refiere a estas obras como «cuentos», pero es obvio que no emplea la palabra como término literario, sino como palabra emparentada con el verbo contar. Hoy indistintamente a algunas de estas narraciones que Sierra O'Reilly titulaba «leyendas» podrían llamarse «cuentos», y en el caso de «El filibustero» y «El secreto del ajusticiado», quizá el término más adecuado sea el de «novelas cortas»" (M. Sol, "Introducción", *op. cit.*, 17). Este planteamiento, sin embargo, presenta algunas inconsistencias, pues unas páginas antes el crítico refiere que el escritor yucateco distinguía con claridad las particularidades del cuento de aquellas de la novela (10-11).

perspectivas de análisis específicas, pero diversas, y que aún no se ha reflexionado sobre el problema de la leyenda como género literario escrito, propio del siglo XIX mexicano. Si bien la crítica ha aportado algunos elementos para aproximarse a la leyenda, un análisis que tome en cuenta la historicidad del género mostrará sus particularidades y permitirá reubicarlo en el lugar que le corresponde. En este sentido, la hipótesis que guía esta investigación sostiene que la leyenda constituía un género autónomo, bien diferenciado, que ocupaba un papel central en el sistema genérico decimonónico. Así, una de las indagaciones principales implica problematizar el papel de la leyenda en tanto que género literario: cómo se configuró como género en la literatura mexicana del periodo y cuáles fueron los cambios, modificaciones y reformulaciones por los que pasó a lo largo del siglo.

La investigación, entonces, ofrece un primer acercamiento de conjunto a un problema que dista de estar resuelto. Con ello, se propone incidir en la historia literaria mexicana, de modo que ésta considere las formas discursivas que han sido dejadas de lado a pesar de su relevancia.¹⁶ Así, aunque hoy la leyenda se percibe como un género secundario, marginal o difuso en el sistema literario, se mostrará que, durante el siglo XIX, se ubicaba en el centro de las preocupaciones de los

¹⁶ Se ha visto que, en los estudios críticos, el énfasis rara vez está en la leyenda en sí, sino en otras modalidades o géneros. Algo similar ocurre con las historias de la literatura, donde tampoco se alude a la leyenda como género literario propio del sistema decimonónico (*vid.*, por ejemplo, Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*; Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana y Letras mexicanas en el siglo XIX*; Sergio Howland Bustamante, *Historia de la literatura mexicana*; Guillermo Díaz-Plaja y Francisco Monterde, *Historia de la literatura española / Historia de la literatura mexicana*; Esther Martínez Luna, coord., *Dimensiones de la cultura literaria en México [1800-1850]*; Miguel Ángel Castro, Pablo Mora y Blanca Estela Treviño, coords., *Una cartografía de las letras de México [1848-1876]*; y Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, coords., *La modernidad literaria: creación, publicaciones periódicas y lectores en el Porfiriato [1876-1911]*).

creadores, tanto que ellos mismos reconocían la existencia de una denominación genérica concreta que les permitía escribir y publicar textos con características que juzgaban comunes.

Por motivos de delimitación, este proyecto no se ocupa de las conexiones de la leyenda escrita con la literatura fantástica, con la literatura oral o con otras modalidades narrativas —como la tradición o el cuento—. Al respecto, debe insistirse en que la cuestión de la leyenda representa un campo abierto para el análisis y que esta investigación constituye un primer paso en el reconocimiento de su estatus como género escrito en la literatura mexicana del siglo XIX. Las vetas señaladas —y, sin duda, muchas otras más— representan líneas de investigación en sí mismas que podrán atenderse de manera más certera y eficiente una vez que se reconozca la autonomía y la relevancia de la leyenda en este momento de la historia literaria, así como sus características y los cambios por los que pasó a lo largo del siglo. Sólo cuando se ofrezca un panorama de esta situación, podrán hacerse los cruces pertinentes y problematizar en qué medida, de qué modo y en qué circunstancias se vincula con otros géneros o participa de otros procesos.

Para responder a las cuestiones planteadas y en consonancia con la hipótesis de trabajo, propongo un acercamiento de conjunto al estudio de la leyenda en el ámbito mexicano del siglo XIX, con especial énfasis en los medios hemerográficos y en las características de las propias obras analizadas. En este sentido, me valgo de aquellos textos que explícitamente fueron llamados *leyendas* por autores o editores, ya sea en la narración misma o en algún paratexto, y sólo de manera excepcional considero aquellas composiciones que la crítica ha considerado leyendas sin que su filiación

sea explícita, sobre todo con el fin de problematizar dicha adscripción. Dado que mi interés consiste en estudiar la configuración de la leyenda como género, me enfoco en el análisis de sus manifestaciones en la prensa, pues ésta constituye el medio principal de circulación de los discursos durante el siglo XIX y es ahí donde podrá advertirse su desarrollo. Desde luego, empleo también fuentes bibliográficas, pero favorezco, siempre que es posible, los materiales hemerográficos, pues reitero que mi preocupación central es el estudio del proceso de configuración del género y no tanto el análisis de las dinámicas que establece una vez que se ha consolidado.

Como se advierte, de acuerdo con estos principios metodológicos, privilegio los textos que explícitamente se denominan *leyendas* frente a aquellos que no. Esta situación responde a una búsqueda de certeza metodológica en la constitución del corpus, pues, de otro modo, se corre el riesgo de recurrir a criterios anacrónicos que valoren si determinados textos son leyendas o no, de acuerdo con la concepción actual que se tiene del género. En este sentido, el foco se halla en aquello que los productores de discurso, durante el siglo XIX, consideraron leyendas y no en lo que la crítica posterior ha construido bajo ese concepto. Este último camino llevaría a la equiparación entre leyenda oral y leyenda escrita —poco funcional para el siglo XIX—, e incluso a afirmaciones como que determinado autor *se equivocó* al llamar a su texto leyenda, pues sus características no se corresponden con los paradigmas que de ese género se tienen en los siglos XX-XXI, y que se desprenden de los estudios del folklore y de la literatura oral y tradicional. La postura anterior se sustenta en las consideraciones de la teoría de los géneros literarios, en particular, aquella vertiente que apela a su historicidad y a la importancia de sus denominaciones, frente a la

exclusiva abstracción de sus rasgos. Mi interés por la leyenda escrita, entonces, se centra en los problemas de ésta en tanto que género histórico y no respecto de su adecuación —o adscripción— a construcciones teóricas específicas.¹⁷

Dado que no se cuenta con un corpus definido de leyendas en México durante el siglo XIX, un primer paso de esta investigación involucró la construcción de una nómina de autores y obras. Ésta se realizó, en gran medida, gracias a las facilidades que ofrece la Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM), con base en los resultados que arroja a partir de la búsqueda “leyenda”. La adscripción es clara cuando el término se incluye en el título o el subtítulo de la composición; sin embargo, se han considerado también algunos casos que refieren la palabra en el desarrollo del texto, particularmente al inicio. Se han discriminado, ante todo, las menciones incidentales del término. Desde luego, se han empleado también medios bibliográficos, pero la cantidad de entradas que se desprenden de ellos son comparativamente menores. Aunque son evidentes las limitaciones de estos presupuestos metodológicos para la elaboración de la nómina, una indagación exhaustiva en los medios hemerográficos es una labor poco práctica, si no es que imposible, de ahí que esta primera propuesta para un corpus de leyendas se fundamente en la HNDM, la cual, además, conjunta una muestra representativa de publicaciones periódicas del siglo XIX. Confío, asimismo, en que búsquedas posteriores amplíen esta nómina, pues resulta imprescindible para la comprensión del género.

¹⁷ Para más detalles sobre el marco teórico en el que se apoya esta investigación, consúltase el apartado “Notas para una consideración de la leyenda como género histórico”, en el Capítulo 1.

Propongo entonces para este estudio el periodo que va de 1835 a 1885. La fecha de inicio es clara, ya que en ese año se publica “La calle de don Juan Manuel”, de José Gómez de la Cortina, en *Revista Mexicana*. Si bien no considero esta composición como una leyenda, es necesario partir de ella, pues para la crítica, de manera significativa, constituye uno de los primeros textos legendarios de la literatura mexicana. El punto de cierre es más bien aproximado. En realidad, me circunscribo a los años en torno a 1885, momento en que se publican las *Tradiciones y leyendas mexicanas*, de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, obra que se considera paradigmática del género. No son ellos solos, sin embargo, el punto culminante para la leyenda, sino que, como se verá, junto a muchos otros escritores ocupan un lugar relevante, con sus diferentes propuestas, en ese momento climático.

Como se ha dicho, el objetivo general de esta investigación es mostrar el proceso de configuración de la leyenda como género en el sistema literario decimonónico. En este sentido, se ofrece una visión panorámica de las modalidades legendarias del periodo, con lo cual es posible advertir sus particularidades y los cambios que se operan en ellas a lo largo del siglo. Se recurre así, en algunos casos, a pasajes que ejemplifiquen las cualidades observadas. En otros, se realiza un análisis textual más detallado, con el fin de mostrar los procedimientos involucrados en el desarrollo del género. La nómina de autores y obras, antes referida, ha permitido realizar una selección de textos que resultan significativos para este estudio. Así, se ha procurado un balance entre las distintas modalidades y temáticas legendarias —histórica (prehispánica, colonial y contemporánea), bíblica-hagiográfica, *sobrenatural*; por mencionar algunas líneas generales—, entre las décadas que integran el periodo

elegido, así como entre autores conocidos y aquellos que no gozan de gran fama. La selección responde siempre al cumplimiento de estos objetivos.

En cuanto a la estructura, esta tesis se compone de cuatro capítulos. El primero de ellos se ocupa de algunos presupuestos teóricos y críticos necesarios para la investigación. Dada la poca claridad que se advierte en la crítica, en este apartado distingo entre leyenda oral —la que hoy concebimos simplemente como *leyenda*— y leyenda escrita —es decir, la decimonónica—; señalo también la existencia de otros discursos que, en ese momento, no se consideraban literarios, como la superstición, la conseja o el cuento de viejas —todos de carácter oral—, y que, pese a lo que hoy se piensa, quedaban fuera de los alcances de la leyenda escrita. Por otro lado, conceptualizo la noción de género literario, así como la disyuntiva entre género teórico y género histórico, que sustenta la perspectiva adoptada en esta investigación.

El segundo capítulo proporciona un panorama de la leyenda mexicana entre 1835 y 1852. La fecha de inicio se ha mencionado ya: la publicación de “La calle de Don Juan Manuel”, de Justo Gómez de la Cortina, en *Revista Mexicana*. El punto de cierre corresponde al año previo a las *Leyendas históricas y tradicionales*, de Pablo J. Villaseñor, así como a su texto “Zelos. Leyenda fantástica”, ambos de 1853. En este apartado se discute la dicotomía entre traducciones y composiciones *originales*, cuya principal diferencia radica en que, de inicio, las primeras admitían un componente sobrenatural, mientras que las segundas rechazaban abiertamente tal elemento y se adscribían, de manera clara, a un paradigma que podríamos llamar *histórico* y que se basaba en la verosimilitud referencial de lo contado. Se ahonda

también en las particularidades de la leyenda de tema bíblico y, de modo simplificado, se refieren las características generales de la leyenda en este periodo. Se incluye al final un estudio de caso correspondiente a “El filibustero. (Leyenda del siglo XVII)”, de Justo Sierra O’Reilly, que permite observar de primera mano los caracteres prototípicos de este tipo de leyenda.

El tercer capítulo mantiene la voluntad panorámica del segundo, pero se detiene en autores concretos con el fin de mostrar la incorporación del elemento sobrenatural en la leyenda. Se parte del caso de Pablo J. Villaseñor, que en 1853 publicó “Zelos. Leyenda fantástica” —primera composición que he localizado en la que se integra una temática sobrenatural—, y se llega a 1885, el año de las *Tradiciones y leyendas mexicanas*, de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza. En el recorrido —que pasa por José María Roa Bárcena, Justo Sierra Méndez, Guillermo Prieto y Manuel José Othón— se advierten las estrategias que estos autores emplearon para incluir lo sobrenatural en sus textos, pues representaba un elemento que transgredía la verosimilitud y debía encontrarse el modo adecuado para justificar tal ejercicio —procedimiento al que he llamado *mediación*—.

El último capítulo muestra las tendencias legendarias en torno a 1885. Se enfatiza la importancia de la vertiente histórica —que resultaba paradigmática— y se retoma el caso de las leyendas de tema bíblico o hagiográfico, también relevantes en el periodo. Se destaca, asimismo, la existencia de modalidades híbridas, que conjuntan estrategias sobrenaturales, pero cuya trama se adscribe a los preceptos de la referencialidad histórica. Así, algunas composiciones emplean recursos asociados con lo sobrenatural, pero no incluyen dicho elemento propiamente, o lo hacen de

manera sutil o secundaria. El texto más antiguo que se estudia en este apartado es *Magdalena. Leyenda histórica* (1871), de Francisco Sosa, mientras que el más tardío es “La cueva del pastor. (Leyenda histórica)” (1888), de Carlos Federico Jens. El texto con el que cierra la tesis es “Leyendas cómico-fantásticas. El vampiro” (1885), de José Vigil y Robles, que revela nuevas posibilidades para el género.

La cuestión de la leyenda en la literatura mexicana es un campo de estudio abierto y con amplias vetas por explorar. Quedan pendientes muchas indagaciones, pero antes de poder emprenderlas subrayo la necesidad de un emplazamiento de la leyenda decimonónica en el momento y en el espacio que le corresponde, dada su relevancia como género escrito en el sistema literario mexicano del siglo XIX. Una labor simultánea de historiografía y crítica literarias permitirá reconocer su papel en este sistema, el proceso de su configuración como género literario, así como las modificaciones, reformulaciones y refuncionalizaciones que presentó a lo largo del periodo. Aspiro entonces a que esta investigación abra nuevas vías de acceso para la leyenda, que propicie la reflexión y el debate en torno a su estudio como género literario, y a que, sin un afán homogeneizador, se comprendan las dinámicas que intervienen en su especificidad decimonónica. Reconozco, con todo, las limitaciones de mi propuesta y, por ello, cierro con las palabras de Johan Huizinga en el prólogo a su ya conocido *Homo ludens*:

Al ofrecer mi libro al público me asalta el temor de que, a pesar de todo el trabajo que me ha supuesto, vaya a ser considerado por muchos como una improvisación con deficiente prueba. Pero el destino de un autor que se ocupa de problemas de la cultura supone que, en ocasiones, tiene que pisar terrenos que no conoce lo bastante. Pero era algo imposible para mí llenar todas las lagunas científicas antes de escribirlo y me ha sido mucho más fácil respaldar cada detalle con una cita. La cuestión era ésta: escribir el libro ahora o no escribirlo nunca. Escribir acerca de algo que me era entrañable. Y me decidí a escribirlo.¹⁸

¹⁸ Johan Huizinga, *Homo ludens*, 9.

CAPÍTULO 1

CUESTIONES PRELIMINARES

DESLINDES ENTRE LEYENDA ORAL Y LEYENDA ESCRITA

¿Qué es una leyenda? Al plantear esta pregunta, el lector seguramente estará tentado a decir que se trata de un relato de tema sobrenatural que ha sido transmitido de generación en generación, contado a la luz de la fogata o en la sobremesa, y es muy probable que personajes como brujas y duendes o, de manera más específica, la Llorona y el Charro negro salgan a colación. Tal parece que el lector no podría estar equivocado. No faltan volúmenes en librerías y bibliotecas con recopilaciones de las mejores leyendas, y vendedores ambulantes ofrecen este tipo de relatos en ediciones económicas. Es un lugar común pensar que la leyenda, incluso puesta por escrito, está anclada de manera irrevocable a la oralidad y al anonimato. Uno no se imagina —aunque tal vez existan algunas excepciones— a la autora o al autor contemporáneo y de renombre escribiendo leyendas como ejercicio literario en pleno siglo XXI. Y, sin embargo, ésa era la realidad durante gran parte del siglo XIX mexicano. La leyenda vivió, con gran éxito, en la escritura, de la mano de autores reconocidos y como forma literaria no necesariamente ligada a cuestiones sobrenaturales. De hecho, y por el contrario, este género decimonónico obvió, en principio, todo aquello que atentara contra la verosimilitud. No es éste el espacio para detenerme en ello, pues tal es el asunto del siguiente capítulo, pero debe decirse que, en un primer momento —y aquí advierto de los riesgos del esquematismo— la leyenda era una narración de amores imposibles, con amantes virtuosos, ubicada en un tiempo lejano, signada por un destino trágico y que no involucraba ningún tipo

de actualización en el presente enunciativo. Se ve entonces que aquello que hoy llamamos *leyenda* dista de corresponderse con lo que entonces se entendía como tal; más aún, las manifestaciones que hoy englobamos bajo el término, y que están indisolublemente ligadas a la tradición y a la oralidad, en el siglo XIX no constituían un producto literario, sino que representaban —y así se les nombraba— supersticiones, “consejas populares” o “cuentos de viejas”, por mencionar algunos nombres.

Aun así, como se ha visto, para acercarse a la leyenda decimonónica, la crítica especializada se ha valido, en muchos casos, de los recursos que ofrecen los estudios del folklore y de la literatura oral y tradicional. Aunque es un camino posible, esta vía no permite caracterizar el género en su particularidad decimonónica, pues, como refería, en su momento inicial, la leyenda prescindió de todo gesto oral, popular y tradicional —más aún cuando se trataba de cuestiones sobrenaturales—, y, en cambio, favoreció las fuentes escritas y sus modelos. La equiparación que la crítica suele hacer entre leyenda oral —que hoy sería *leyenda*, a secas, y que, en el siglo XIX, serían supersticiones— y leyenda escrita —en este contexto, la decimonónica; nombrada así por autores, editores, impresores y lectores de ese tiempo— me lleva entonces a ahondar en las diferencias entre ambas modalidades.

A propósito, destaca que, contrario a lo que podría pensarse, la situación de la leyenda oral presenta múltiples dificultades. Mercedes Zavala, por ejemplo, advierte que este género suele ser analizado, sobre todo, desde una perspectiva antropológica, por lo cual representa un ámbito de estudio pendiente para la literatura tradicional:

Este vínculo [de la leyenda con la comunidad en donde se enuncia] ha propiciado el mayor interés de antropólogos en su estudio y, al mismo tiempo, cierto menosprecio de algunos estudiosos de la literatura tradicional que han dejado a un lado este género, sin revisar los diversos recursos, rasgos, temas, estructuras narrativas, que sí han tomado en cuenta para el estudio de otras formas tradicionales. La problemática del estudio de la leyenda involucra varias disciplinas y la literatura poco se ha ocupado de ella.¹

A lo anterior se añade que, aunque el uso común de la palabra *leyenda* parece remitir a un conjunto definido de textos con características reconocibles, la realidad es que dichas manifestaciones distan de adecuarse a patrones exactos; por ello, intentar una clasificación involucra siempre un componente subjetivo, pues aquello que para un investigador es claramente una leyenda para otro podría constituir, por ejemplo, un cuento. Así lo ha apuntado ya Dan Ben-Amos:

The categorization of prose narratives into different genres depends largely upon the cultural attitude toward the tales and the indigenous taxonomy of oral tradition. Thus, in the process of diffusion from one culture to another, tales may also cross narrative categories; and the same story may be myth for one group and *Märchen* for another. In that case the question of the actual generic classification of the tale is irrelevant, since it does not depend on any autonomous intrinsic features but rather on the cultural attitude toward it.²

Linda Dégh comparte esta perspectiva, pues considera que el papel de la creencia, en tanto que actitud hacia el texto, es fundamental para la conceptualización de la leyenda.³ En este sentido, la enunciación del narrador, así como la recepción que de ella tiene el público, es determinante para el género. Pero ¿podemos estar seguros de qué tanto cree el narrador en lo que dice? ¿Podríamos saber si miente respecto de

¹ Mercedes Zavala Gómez del Campo, *La tradición oral del noreste de México: tres formas poético-narrativas*, 239.

² Dan Ben-Amos, "Toward a Definition of Folklore in Context", *The Journal of American Folklore*, 4-5.

³ Linda Dégh, "¿Qué es la leyenda después de todo?", en Martha Blanche (comp.), *Folklore urbano. Vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales*, 44.

lo que cree y lo que no? Sobre ello, Dégh explicita: “El grado de creencia varía, y la creencia, en sí misma, no puede ser examinada; solamente en sus manifestaciones” (43), con lo cual enfatiza la necesidad de atenerse a las realizaciones concretas del folklore, tal como se presentan. Con base en estas ideas, la autora distingue entre cuento y leyenda. Así, mientras que el primero se considera una obra de ficción, la segunda se ve como producto de la experiencia vital de los individuos: “La leyenda es más contenido que forma porque está construida sobre hechos del mundo real y enfoca cuestiones concernientes a problemas existenciales de la gente real. La propuesta del cuento es relatar un embuste, para fantasear; la de la leyenda es interpretar la experiencia observada” (36). Hay que subrayar que, en ambos casos, la credibilidad del relato está en función de la actitud de quien narra y de la comunidad a la que éste pertenece, de modo que una misma historia podría ser escuchada como leyenda, pero también como cuento.

Estas concepciones ponen de relieve la dificultad para distinguir, en abstracto, entre géneros afines —como cuento, leyenda y mito—, pues, en tanto que relatos, el punto central está en su dimensión narrativa. Desde luego, esto no quiere decir que todas las narraciones orales sean idénticas o que no puedan distinguirse en una comunidad específica, pero esos matices pueden resultar sutiles o estar anclados a condiciones pragmáticas y comunicativas específicas:

En cualquier caso, el cuento, la leyenda y el mito comparten a menudo los mismos argumentos, y en ocasiones lo único que les distingue es la actitud ideológica y el grado de creencia del narrador y del oyente hacia ellos: si les considera pura ficción atemporal y sin vinculaciones geográficas, estaremos ante un cuento; si les sitúa en un plano mágico-religioso, estaremos ante un

mito; y si les sitúa en un plano histórico-local, la narración será de tipo leyenda.⁴

Lo anterior ofrece un panorama sobre la cuestión de la leyenda como manifestación oral; sin embargo, no está de más considerar un texto específico para advertir algunas de sus particularidades. Tomemos, por ejemplo, la siguiente narración:

Vivíamos en San Jerónimo, pero era, era... No había construcciones. Son... mi papá de los primeros que llegaron. Tons mi abuelito tenía un amigo que eran... borrachos; tons nació mi papá, que era el mayor, bueno, de los más grandes; este, nació y... y su amigo le decía: “No pues vente, vamos a comer y a tomar”, y siempre se iba con él. En una ocasión, el señor llega con su esposa y, este, y le daba de comer, pero siempre terminando de comer le daba sueño y, este, y se le hacía raro, decía: “Bueno, ¿por qué me ha de dar más sueño si..., este, siempre que vengo a comer?”, dice, “pues un día mejor, este, lo que voy a hacer es no, este, no comer lo que me da”, pues lo... lo tira... Y así pasó. Le dio y se descuidó la señora y lo tiró; tonces dijo: “No pues ya me voy a dormir porque tengo mucho sueño”; ya se acostó y, este, y se hizo el dormido. Apaga... bueno, no había luz, eran velas; este, apagaron las velas y... y... se durmieron, supuestamente, y pasó un rato, y él..., pero él estaba pendiente, y sintió cómo se levantó ella y, este, hizo ruidos y de pronto él, este, la buscó y no estaba; pus prendió las velas y, este, y... adentro de un... como ropero que tenían, pero antes eran hechos así, este, de madera, estaban sus..., sus..., que según, supuestamente, estaban sus piernas y sus manos de la..., de la señora, y se dio cuenta él, el señor, que era..., que era bruja, tonces le, este, al..., al..., cuando regresó, él estaba despierto, cuando regresó, este, regresó, y le dijo... de groserías; dijo: “Mira, namás le pasa algo al hijo de Cuevas, dice, y te mato, te lo advierto, dice, no le hagas nada porque es..., Cuevas es mi amigo y no..., y no quiero que le pase nada a su hijo, tonces te lo advierto si le pasa algo, te mato”, y sí, dijo la bruja que no, no..., este, que no le iba a hacer nada y ya le..., le..., este, le dejó ponerse sus..., sus manos y sus piernas y, este, y se fueron de ahí... Ya no, ya no, este..., pero fue real.

La primera observación que podría hacerse es que el texto constituye una transcripción de un discurso oral. La acotación, en sí misma, es evidente. Sin embargo, este hecho implica que el relato ha sido despojado de toda la complejidad

⁴ Ana Manuela Martínez García, *Cuentos de transmisión oral del Levante almeriense*, 100.

semiótica que lo acompañaba en su contexto de enunciación original. Los gestos, la modulación de la voz, las interrupciones, las risas, todo aquello relacionado con la situación comunicativa y pragmática ha quedado de lado en la fijación por escrito. Desde luego, el problema no es exclusivo del ejemplo presentado, sino que compete a los estudios del folklore en general, tal como Ben-Amos ha apuntado al señalar que, por motivos metodológicos, es necesario abstraer los objetos del folklore de su contexto, pero siempre teniendo en mente su verdadera naturaleza: “[This] abstraction is only methodological and should not be confused with, or substituted for, the true nature of the entities. [...] To define folklore, it is necessary to examine the phenomena as they exist. In its cultural context, folklore is not an aggregate of things, but a process—a communicative process, to be exact”.⁵ En este sentido, el texto citado es más bien un indicio del *performance* que tuvo lugar y, por sí mismo, proporciona información limitada al respecto.

Por otra parte, ¿frente a qué tipo de relato nos encontramos? Ya he aludido a la dificultad de las clasificaciones; sin embargo, no puede negarse que ellas representan, también, una herramienta metodológica de aproximación al estudio de los materiales. Es importante señalar que el texto se narró en una situación inducida, bajo el estímulo de contar “historias de brujas”. ¿Tendría el informante alguna percepción genérica sobre lo que estaba contando? ¿Lo valoraría como leyenda? ¿Rechazaría esta etiqueta porque considera el suceso como algo real y parte de su experiencia de vida? Para Linda Dégh, el hecho de que el informante se pronuncie

⁵ Dan Ben-Amos, “Toward a Definition of Folklore in Context”, *The Journal of American Folklore*, 9.

en términos de credibilidad enmarca el texto en el ámbito de la leyenda, pues ésta propone una interpretación de la experiencia observada y en ella tienen cabida tanto la superstición, como el rumor y las manifestaciones de la creencia, aunque éstas no se desplieguen en forma de “leyendas plenas”.⁶ No obstante, desde la perspectiva de Mercedes Zavala y Alejandra Camacho, el relato no constituiría una leyenda, sino una anécdota, pues se trata de la experiencia individual del informante: “No porque la gente diga que en un lugar hay brujas y se cuente dónde y cómo las vieron, se tratará entonces de una leyenda; esto sería nada más la manifestación de una creencia, pero no la expresión literaria de ella”.⁷ De hecho, en otro texto, Zavala cuestiona el carácter tradicional de este tipo de textos, en tanto que dependen de la experiencia personal del individuo y, cuando se integran en la memoria colectiva, pierden, justamente, esta cualidad.⁸

Con todo, los avances en el ámbito del folklore y de la literatura oral y tradicional son significativos; en cambio, el estudio de la leyenda escrita ha tenido menos progreso, pues las indagaciones se han centrado en temas y textos específicos, más que en una comprensión global en relación con los géneros literarios. Nos hallamos, en cierto modo, en el escenario contrario al que, en 1958, Margit Frenk señalaba con motivo de las coplas de tipo popular: “La glosa culta ha sido ya objeto de estudio;

⁶ Linda Dégh, “¿Qué es la leyenda después de todo?”, *op. cit.*, 36-37.

⁷ Mercedes Zavala Gómez del Campo y Alejandra Camacho Ruán, *Manual para la recolección de literatura de tradición oral*, 42.

⁸ Mercedes Zavala Gómez del Campo, *La tradición oral del noreste de México: tres formas poético-narrativas*, 248-249.

la glosa de tipo popular, en cambio, no ha merecido sino alusiones fugaces”.⁹ La situación se complica si se añade el papel de la escritura. Desde luego, ya Dégh ha señalado la relevancia de la tecnología y sus soportes en el estudio del folklore;¹⁰ pero ¿es lo mismo registrar por escrito un discurso oral o tradicional que considerar un texto que originalmente fue concebido como parte de un sistema literario por un autor? José Manuel Pedrosa comenta brevemente al respecto; desde su perspectiva, las diferencias no son sustanciales: “La leyenda escrita y literaria es una narración por lo general breve, aunque suele tener un tipo de desarrollo y complejidad literaria superiores a los de la leyenda oral y tradicional, que suele ser fuente última y primordial de inspiración argumental”.¹¹ Hasta cierto punto, Isabel Quiñónez comparte esta perspectiva, pues llama a este tipo de textos “recreaciones escritas”, “cuentos legendarios” o, en todo caso, “cuentos de inspiración legendaria”.¹² Sin embargo, estas afirmaciones deben matizarse, pues existen diferencias significativas entre ambos tipos de discursos. Ya hemos visto un ejemplo de narración oral —leyenda, si se acepta que lo es—, tomemos ahora el siguiente ejemplo de leyenda escrita:

Entre las sombras que envuelven
esa calle, se recata
un hombre, que va embozado
en negra y flotante capa,
parece que está esperando,
pero tal vez el que aguarda
se acerca ya, que se escucha

⁹ Margit Frenk Alatorre, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 303.

¹⁰ Linda Dégh, “¿Qué es la leyenda después de todo?”, *op. cit.*, 21-25.

¹¹ José Manuel Pedrosa, “La leyenda”, *E-Excellence*, 3.

¹² Isabel Quiñónez, “Prólogo”, en Juan de Dios Peza, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, xxiv.

el rumor de unas pisadas.

Viene el que viene, contento,
que al son de sus pasos canta;
con mano convulsa, el otro,
empuña la rica daga;
el que llega, la presencia
del que acecha no repara;
suspende el otro el aliento
mientras el que viene pasa,
y acercándosele luego
y tocándole en la espalda:
—Perdone usarcé —le dice—
¿Qué horas son?

—Las once.

—Gracias.

Dichoso usarcé que sabe
la hora en que muere—, y con saña
con rápido movimiento
en el corazón le clava
el puñal, y al ver que espira,
veloz del sitio se aparta,
a tiempo que de las once
da la postrer campanada.¹³

Por motivos de extensión, me he limitado a reproducir sólo un par de estofas de “Don Juan Manuel”, de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, texto incluido en *Tradiciones y leyendas mexicanas*, de 1885. El relato cuenta la historia de un hombre que, movido por los celos, hace un pacto con el Diablo para encontrar al supuesto amante de su esposa. Para conseguirlo, debe matar a la primera persona que pase frente a su casa cuando el reloj marque las once. En su desventura, Juan Manuel mata a su sobrino, por lo que busca la redención. Tras confesarse, se le impone una penitencia, pero, aunque la cumple, ésta no es suficiente y es castigado por los ángeles.

¹³ Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, *Tradiciones y leyendas mexicanas*, 9-10.

Es claro que ambos textos —el oral y el escrito— responden a paradigmas distintos de construcción, así como de estilo y de registro. Sin embargo, resulta significativo contrastar tanto el medio de enunciación como la adscripción genérica de estos relatos. Ya se ha dicho que, al llevar a la escritura un texto oral, éste pierde muchos de sus atributos contextuales, pues la transcripción es “solamente una parte de la coreografía total del acto de narración oral. La actuación total incluye el lenguaje del cuerpo, la proxémica, la expresión facial, el señalamiento, el habla concomitante o substituyente”.¹⁴ No obstante, a diferencia del relato oral, “Don Juan Manuel” fue producido, desde un inicio, como una obra escrita, por lo que se inscribe en una tradición literaria específica y su textualidad, por sí misma, no evoca ningún otro tipo de realización. Dicho de otro modo, “Don Juan Manuel” no pierde ninguna cualidad esencial al estar por escrito, pues fue concebido de esta manera. Más aún, el hecho de que la situación comunicativa determine el texto oral confirma, como señala Wolfgang Raible, que se trata de una manifestación distinta de aquellas que provienen de la literatura escrita:

Los signos lingüísticos complejos procedentes del ámbito de la literatura [...] están por lo general menos determinados extratextualmente que los demás textos, por ser obras escritas para la situación comunicativa indirecta entre autor y lector, así como por la frecuente falta de una función unívoca. Lo acertado de esta suposición se confirma palpablemente en aquella literatura que se suele designar como oral: la poesía oral casi siempre es más severa, típica y obviamente estructurada que la literatura escrita.¹⁵

¹⁴ Linda Dégh, “¿Qué es la leyenda después de todo?”, *op. cit.*, 39.

¹⁵ Wolfgang Raible, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, 324-325.

Por otro lado, a diferencia de la narración oral, el texto de Riva Palacio y Peza se adscribe abiertamente a un tipo de discursos denominados *leyendas*. Desde luego, una clasificación del texto oral es posible, pero ésta sólo puede realizarse de manera posterior y a partir de una labor teórico-crítica. Así, mientras que en el relato de brujas la cuestión genérica no se manifiesta, en “Don Juan Manuel” esta filiación es explícita:

Esta leyenda que el pueblo
desde hace tres siglos oye,
dio a la antigua *Calle nueva*
de *Don Juan Manuel* el nombre,
y es fama, que, en muchos años,
cuando sonaban las once,
nadie pasó por tal calle
sin rezar un *Pater noster*.¹⁶

La indicación de esta pertenencia no es un fenómeno excepcional de la composición de Riva Palacio y Peza. Tan sólo en los medios bibliográficos se revela ya una cantidad significativa de obras ligadas al género: *Leyendas históricas y tradicionales* (1853), de Pablo J. Villaseñor; *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos* (1862), de José María Roa Bárcena; *Leyendas y romances. Ensayos poéticos* (1868), de Aurelio Luis Gallardo; *Romances y leyendas* (1875), de Juan A. Mateos; *Leyendas fantásticas* (1877), de Juan Collantes y Buenrostro; *Doce leyendas* (1877), de Francisco Sosa; *Tradiciones y leyendas mexicanas* (1885), de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza; *Versos, cuentos y leyendas* (1893), de Gregorio Torres Quintero; *Leyendas y tradiciones relativas a las calles de México* (1894), de Ángel R. de Arellano;

¹⁶ Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, *Tradiciones y leyendas mexicanas*, 32.

Poesías completas. Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México (1898), de Juan de Dios Peza; y *Leyendas históricas mexicanas* (1899), de Heriberto Frías, por mencionar algunos libros. A ello habría que añadir el papel que editores e impresores tuvieron en el desarrollo del género. Ireneo Paz, por ejemplo, representa un agente destacado. No sólo publicó textos de esta índole —“El asesino. Leyenda” (1875) y su serie “Leyendas históricas”, iniciada en 1886—, sino que en su imprenta aparecieron las *Doce leyendas* de Francisco Sosa y las *Leyendas fantásticas* de Juan Collantes y Buenrostro; aunado a ello, *La Patria* y *La Patria Ilustrada*, periódicos de los que era director, dieron impulso al género, como puede advertirse en la serie “Leyendas cómico-fantásticas” (1885-1886) de José Vigil y Robles, que apareció en sus páginas.

La existencia de la denominación *leyenda* como un paradigma reconocible de escritura se advierte no sólo en las obras literarias y sus paratextos, sino que constituye, también, un tema de reflexión por parte de los autores del momento. Así, para 1853, José María Vigil señala, con respecto a las *Leyendas históricas y tradicionales* de Pablo J. Villaseñor, que, si bien el autor ya se había ejercitado en la escritura de dramas y composiciones líricas, “esta vez se ensaya en un nuevo género difícil y hermoso”.¹⁷ Más tarde, en 1887, Pastor Fido, en el prólogo a una nueva edición de *El fistol del Diablo*, de Manuel Payno, distingue tres tipos de “obras de imaginación”: cuento, novela y leyenda. Sobre ésta última señala: “Las leyendas difieren de los cuentos en que generalmente son de caballeros antiguos, de

¹⁷ J. M. Vigil, “Prólogo”, en Pablo J. Villaseñor, *Leyendas históricas y tradicionales*, i.

santos, de castillos feudales, de cosas viejas y raras que suelen tener un fondo de verdad y por lo común están en verso”.¹⁸

Con lo anterior, se advierte que la leyenda no sólo representaba un género diferenciado frente a la poesía o la novela, sino que, además, como género escrito, ocupaba un lugar destacado en el sistema literario mexicano del siglo XIX. Así, no puede negarse que “Don Juan Manuel” formaba parte de un conjunto identificable de textos para una comunidad específica de productores de discurso. Más aún, la pertenencia a este sistema literario —con base en el cual se organiza y dispone la obra— no es una cualidad gratuita o azarosa, sino que depende de una voluntad consciente, pues es el autor —y aquí habría que incluir a otros agentes que intervienen en el proceso de publicación, como editores e impresores— quien decide que la obra se integre a cierto tipo de discursos —literarios, en este caso— y, dentro de ellos, que siga o rompa con las convenciones de un género específico: la leyenda.¹⁹

¹⁸ Pastor Fido, “Introducción. Novelas, leyendas y cuentos”, en Manuel Payno, *El pistol del Diablo. Novela de costumbre mexicanas*, 13.

¹⁹ A lo largo de esta investigación aludo a la leyenda, como género, en relación con el sistema literario. Con esto último me refiero a que las partes que integran aquello que llamamos *literatura* conforman un sistema, el cual posee una organización determinada, con jerarquías y funciones para sus elementos. Las particularidades de este sistema, así como la pertenencia o no de dichos elementos a él, son convencionales y varían con el tiempo; lo cual es equivalente a decir que las características de lo literario son históricas. En este sentido, el sistema literario de un momento específico se vincula en gran medida con su respectivo sistema genérico, pues la literatura se organiza y funciona con base en tales géneros. Dicho de otro modo, y de manera muy general, con *sistema literario* me refiero a que la literatura constituye un sistema. Esta perspectiva se desprende de las indagaciones de los formalistas rusos: “es necesario convenir previamente en que la obra literaria constituye un sistema y que otro tanto ocurre con la literatura” (J. Tinianov, “Sobre la evolución literaria”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 91), los cuales, como ya señalaba Eichenbaum en 1925, o no han sido leídos directamente o se ha hecho de manera superficial: “El elemento evolutivo es muy importante para la historia del método formal. Sin embargo, nuestros adversarios y muchos de nuestros discípulos no lo tienen en cuenta. Estamos rodeados de eclécticos y de epígonos que transforman el método formal en un sistema inmóvil de «formalismo» que les sirve para la

El fragmento citado de Riva Palacio y Peza da pie a otro cuestionamiento: ¿proviene “Don Juan Manuel” de un sustrato tradicional? Como se ha dicho, Pedrosa refiere que, con frecuencia, la leyenda “escrita y literaria” toma como base alguna leyenda tradicional; no obstante, el investigador también advierte que, bajo la influencia del Romanticismo, se crearon nuevos relatos legendarios:

A finales del siglo XIX, la influencia un tanto residual de las modas románticas comenzó a estimular un tipo de repertorio leyendístico creado en buena medida por eruditos locales que pretendían (y pretenden) hacer pasar por reales e históricas (e incluso por muy antiguas y contrastadas) sus ficciones y falsas interpretaciones del pasado de sus pueblos o regiones respectivas. Pese a la escasa solidez de la mayor parte de este repertorio, muchas de sus producciones se han repopularizado e incluso retradicionalizado, de modo que

elaboración de términos, esquemas y clasificaciones. Fácilmente se puede criticar este sistema que de ninguna manera es característico del método formal. Nosotros no teníamos y no tenemos aún ninguna doctrina o sistema acabado. En nuestro trabajo científico, apreciamos la teoría sólo como hipótesis de trabajo con cuya ayuda se indican y comprenden los hechos: se descubre el carácter sistemático de los mismos gracias al cual llegan a ser materia de estudio. No nos ocupamos de las definiciones que nuestros epígonos buscan ávidamente y tampoco construimos las teorías generales que los eclécticos encuentran tan agradables. Establecemos principios concretos y, en la medida en que pueden ser aplicados a una materia, nos atenemos a ellos. Si la materia requiere una complicación o una modificación de nuestros principios, obramos de inmediato: nos sentimos libres con respecto a nuestras propias teorías [...]. No existe ciencia acabada, la ciencia vive venciendo errores y no estableciendo verdades” (B. Eichenbaum, “La teoría del «método formal»”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 21-22). Para los formalistas, lo central estaba en el estudio de las “cualidades intrínsecas de los materiales literarios”, pues consideraban que de ese modo podían llegar a una “ciencia literaria autónoma” (B. Eichenbaum, *op. cit.*, 22), pero el énfasis en la serie literaria —así llamada por Tinianov—, no descartaba su conexión con otras series ni negaba su carácter histórico: “La existencia de un hecho como *hecho literario* depende de su cualidad diferencial (es decir, de su correlación, sea con la serie literaria, sea con una serie extraliteraria); en otros términos, depende de su función. Lo que es «hecho literario» para una época, será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra y viceversa, según el sistema literario con referencia al cual se sitúa este hecho” (J. Tinianov, *op. cit.*, 92). Desde luego, más tarde se ha ahondado en la relevancia de los agentes sociales en la conformación de este sistema (*vid.*, por ejemplo, Hans Robert Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación*, particularmente págs. 190-195, y, en el ámbito latinoamericano, Antonio Candido, “«Introducción» a *Formación de la literatura brasileña*”, en *Crítica radical*, 235-248, así como Ángel Rama, “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, en *Literatura y praxis en América Latina*, 82-107); no obstante, si se observa, dichas consideraciones estaban ya presentes en las ideas de los formalistas.

un estrato leyendístico muy reciente se ha superpuesto y en ocasiones competido, anulado y sustituido a uno más arcaico.²⁰

Al margen de la percepción negativa que Pedrosa tiene de este fenómeno, ¿es “Don Juan Manuel” una obra de este tipo? Un primer acercamiento sugiere que no, ya que se tiene constancia de una versión más antigua, publicada en 1835 en *Revista Mexicana* por José Gómez de la Cortina, bajo el título “La calle de don Juan Manuel”. En su texto, el conde de la Cortina opone dos versiones del relato: una que proviene de “las consejas populares conservadas por tradición”²¹ y otra que se plantea como una versión histórica y documentada de lo que sucedió *en realidad*. Pero ¿sería posible que el Conde sea el autor de esa “conseja popular” y que, en consecuencia, la narración no esté basada en un texto tradicional? Determinar el origen del relato es, sin duda, una labor ardua sobre la que podría no hallarse una respuesta certera; no obstante, encuentro poco probable que el Conde haya ideado la historia sólo para desmentirla luego, a lo cual habría que añadir las potenciales quejas de sus lectores por incluir una supuesta “conseja popular” que, en realidad, no lo fuera. Las palabras del Conde sugieren que la historia ya estaba viva en la memoria colectiva cuando él la llevó al papel, pero eso no resuelve el asunto, pues nada descarta que la composición pudiera ser obra, por ejemplo, de algún autor novohispano y que ésta se hubiera popularizado y difundido de boca en boca. Nos hallamos, sin embargo, en el plano de la conjetura, pues con los datos de los que

²⁰ José Manuel Pedrosa, “La leyenda”, *E-Excellence*, 12.

²¹ José Gómez de la Cortina, “La calle de don Juan Manuel”, *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 556.

ahora se dispone²² no es posible determinar si el relato de la calle de don Juan Manuel es un texto popularizante o tradicional.²³ Lo cierto es que la narración gozó de una gran popularidad durante el siglo XIX²⁴ y que, como señala Pedrosa, si se trata de un texto popularizante, se tradicionalizó con el avance de los siglos XX y XXI, como dan cuenta las versiones que pueden consultarse hoy en los medios electrónicos.²⁵ El estatus de “Don Juan Manuel”, de Riva Palacio y Peza, como relato de origen tradicional es entonces discutible y, aunque esta problemática merece ser analizada en sí misma, las reflexiones que involucra dirigen hacia otros ámbitos de estudio, que no permiten advertir las características del texto como parte de una tradición literaria en la que la denominación genérica *leyenda* establecía paradigmas de escritura y de lectura específicos, al lado de otras categorías como poesía y novela.

El texto del Conde permite establecer, además, otra diferencia entre ambas modalidades. Como se ha dicho, el narrador se refiere al relato inserto, proveniente

²² Vid. Mariana Riva Palacio Quintero, “Las historias fantásticas del Conde”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, t. 3: *Galería de escritores*, 91-105; y Alejandro Rivas Velázquez, “Algunas apariciones de don Juan Manuel”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, 493-510.

²³ Me refiero con *popularizante* al texto que es obra de un autor, en el que se emulan las manifestaciones de la tradición oral al retomar temas, motivos o elementos propios de ella.

²⁴ Vid., entre otros, Manuel Payno, “Don Juan Manuel”, en Vicente Riva Palacio, Manuel Payno, Juan A. Mateos y Rafael Martínez de la Torre, *El libro rojo*, t. 1, 393-409; Ireneo Paz, “El asesino. Leyenda”, en *Cardos y violetas. Colección de poesías, composiciones dramáticas y sonetos festivos*, t. 1, 409-456; Ángel R. de Arellano, “La calle de don Juan Manuel”, en *Leyendas y tradiciones relativas a las calles de México*, 35-40; y Luis González Obregón, “La calle de don Juan Manuel”, en *México viejo. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, 231-238.

²⁵ Vid., por ejemplo, Elsy Alonzo, “La calle de don Juan Manuel”, donde se introduce la figura de un intermediario, que realiza el pacto entre don Juan Manuel y el Diablo, y se dan detalles sobre el ritual correspondiente.

de la oralidad, como una “conseja popular”, pero nunca como una leyenda. Este término —*conseja popular*— presenta un matiz negativo en el texto, pues se emplea para designar aquellas deformaciones de la verdad histórica que son aceptadas por el pueblo en su ignorancia: “Lo creo así, y vea usted la razón porque no se atrevieron los oidores a quitarle la vida públicamente... Y luego era preciso inventar lo del Diablo y lo de la horca, y hacérselo tragar al pobre pueblo... ¡Ah, qué tiempos!”.²⁶ La conseja popular, entonces, no formaba parte del ámbito literario e incluso en la serie cultural ocupaba un lugar marginal. Afirmaciones de este tipo pueden encontrarse también hacia el final del siglo. Luis González Obregón, por ejemplo, confirma en su *México viejo* que las manifestaciones de la literatura oral permanecían aún en la periferia: “acontecimientos legendarios, ya ciertos, ya verosímiles, ora puramente fantásticos; pero que el pueblo inculto cree a pies juntillas, y que se conservan por medio de la tradición oral desde épocas bien remotas, a pesar del sentido común y de la crítica histórica”.²⁷

Por el contrario, la leyenda, como género escrito, sí poseía un estatus literario en este momento. Curiosamente, el mismo año de 1835, cuando se publicó “La calle de don Juan Manuel”, apareció también en *Revista Mexicana* una reseña sobre *El moro expósito* de Ángel de Saavedra, duque de Rivas. A diferencia del texto del Conde, que nunca se adscribe explícitamente a la leyenda —de hecho, en el índice de la publicación se indica como subtítulo de la composición “Anécdota

²⁶ José Gómez de la Cortina, “La calle de don Juan Manuel”, *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 560.

²⁷ Luis González Obregón, *México viejo. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, 2.

histórica”—, la obra del Duque se titula *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo X, leyenda en doce romances*. La reseña, justamente, comenta el estatus novedoso del género, como modalidad híbrida, y lo coloca al lado de la novela de costumbres —llamada “modesta epopeya de familia”—: “El principio de este siglo ha producido un nuevo género de composición, que combina las narraciones y objetos familiares de la novela con la riqueza y majestad de poesía que caracterizan a la epopeya. [...] / El primer ensayo de tal género [en la literatura española] es la *leyenda* que [aquí] nos ocupa”.²⁸ Se entiende, entonces, que Gómez de la Cortina no se propuso escribir una leyenda —como la del Duque de Rivas—, sino que sólo reprodujo —con adecuaciones estilísticas, claro— una *conseja popular* que buscaba desmentir; ejercicio ilustrado que recuerda, por ejemplo, al llevado a cabo por Benito Jerónimo Feijoo en su *Teatro crítico universal*.

Con todo lo anterior, se perciben diferencias significativas entre leyenda oral y leyenda escrita. Puede considerarse como punto de inflexión entre ambas la existencia de una función autor que inscribe su discurso como parte de una tradición literaria escrita y, en particular, dentro de un género con convenciones y requerimientos concretos. Así, mientras que la leyenda de tradición oral está anclada a un contexto de enunciación específico —que se pierde al llevarla a la escritura— y el informante, más que productor de discurso o autor, es un participante en un proceso comunicativo específico, la leyenda escrita forma parte de un sistema literario por decisión de un escritor —o de otro agente del campo cultural, como un

²⁸ José María Heredia, “El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo X, leyenda en doce romances, por D. Ángel Saavedra”, *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 148.

editor o un impresor—, quien la inscribe conscientemente en dicho sistema. Más aún, la adscripción genérica de la leyenda oral es incierta y sólo puede sugerirse *a posteriori*, mientras que la leyenda escrita está filiada, de manera explícita, a un paradigma de lectura y escritura, de recepción y producción, reconocido como *leyenda*. En el caso específico del siglo XIX, se advierte además que las manifestaciones orales que hoy identificaríamos con la leyenda no formaban parte del sistema literario, mientras que la leyenda escrita ocupaba un lugar destacado en dicho sistema. Subrayo entonces que el tratamiento que cada una de ellas requiere no puede ser idéntico y que aquí me ocuparé, exclusivamente, de aquello que concibo como leyenda escrita.

NOTAS PARA UNA CONSIDERACIÓN DE LA LEYENDA COMO GÉNERO HISTÓRICO

Aunque de manera intuitiva parece que el estatus de la leyenda como género literario es incuestionable, la crítica especializada ha mantenido una postura ambigua al respecto, pues, al tiempo que acepta la existencia de una categoría que reconoce como *leyenda*, identifica muchos de estos textos con las manifestaciones de la tradición oral —de modo que la leyenda decimonónica queda subsumida en el espectro de la tradicionalidad—, o bien, cuestiona la estabilidad del término durante el periodo y adscribe estas obras a otras modalidades narrativas —como el cuento y la novela—. Las características de la leyenda, entonces, se dan por sentado y se enmarcan en conceptualizaciones retrospectivas, provenientes de otros ámbitos de estudio, cuyo objetivo no era caracterizar el género decimonónico. Se vuelve así imprescindible ahondar en la problemática en torno a los géneros, a la manera en

que el ámbito literario se organiza: ¿en qué sentido constituye la leyenda un género?, ¿cómo comprenderla en el sistema literario mexicano del siglo XIX? Si bien con el desarrollo de esta investigación busco dar respuesta a estas interrogantes, en este apartado ofrezco un marco de referencia para aproximarse al problema. De este modo, para atender a la cuestión de la leyenda, es necesario partir de un asunto preliminar: ¿qué se entiende por género literario?

Para empezar, habría que decir que, cuando se hace una revisión sobre la teoría de los géneros, salta a la vista la falta de consenso al respecto. Así se ha expresado, por ejemplo, Tzvetan Todorov: “ya puede aceptarse la idea de que los géneros existen en niveles de generalidad diferentes y que el contenido de esta noción se define por el punto de vista que se ha elegido”.²⁹ Con esta afirmación, el crítico pone de relieve las discrepancias existentes en torno al concepto de género, el cual varía de acuerdo con la perspectiva teórica que se adopte. Esta situación ha sido señalada también por Jean-Marie Schaeffer: “De todos los campos en los que retoza la teoría literaria, el de los géneros es, sin ninguna duda, uno de aquellos en los que la confusión es mayor”.³⁰ La divergencia de perspectivas, sin embargo, no niega la existencia de puntos en común entre las diferentes posturas teóricas. Así, por ejemplo, muchas de estas concepciones desechan la idea de que una teoría de los géneros constituya, exclusivamente, una simple labor clasificatoria o que ésta sea su principal objetivo. Tzvetan Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*,

²⁹ Tzvetan Todorov, “Los géneros literarios”, en *Introducción a la literatura fantástica*, 4.

³⁰ Jean-Marie Schaeffer, “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, 155.

se pronuncia explícitamente al respecto: “el que se limita a clasificar no puede hacerlo bien: su clasificación es arbitraria, pues no descansa en una teoría explícita, y se asemeja algo a las clasificaciones del mundo de los seres vivos, antes de Linneo, en las que no se vacilaba en establecer una categoría formada por todos los animales que se rascan”.³¹ Es claro que, desde la perspectiva de Todorov, el problema no son las propuestas de clasificación en sí mismas, sino que éstas carezcan de fundamentos teóricos y lógicos, y que enmascaren una comprensión deficiente de los fenómenos estudiados.

Si bien el autor no ofrece una conceptualización explícita en esta obra, su disertación permite advertir que comprende los géneros como entidades dinámicas que relacionan y modifican todo el ámbito literario, pues constituyen una norma en constante cambio. Con ello, Todorov evidencia que, a partir del género, una obra se relaciona con otras preexistentes; más aún, que cada texto que surge no sólo participa de ciertas cualidades genéricas que comparte con otros, sino que, además, “*toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie*” (12-13).

El autor volverá al asunto un par de años más tarde en su texto “El origen de los géneros”. Aquí ofrece una discusión detallada sobre el concepto de género, el cual considera como “la codificación históricamente constatada de propiedades discursivas”.³² Con esta sintética frase, Todorov hace referencia a que los géneros

³¹ Tzvetan Todorov, “Los géneros literarios”, *op. cit.*, 27.

³² Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, 39.

constituyen modelos en los que ciertos aspectos del discurso —ya sean semánticos, sintácticos, pragmáticos o verbales— han quedado asentados, pues son representativos para cierta comunidad lingüística: “En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas” (36). Así, el teórico se distancia de la consideración de los géneros literarios como simples “clases de textos”.

Por su parte, Christine Brooke-Rose, aunque influida por las ideas de Todorov, excluye de su concepción de género literario el componente histórico. Para la autora, la labor de una teoría de los géneros involucra la postulación de un sistema lógico y coherente, basado en ciertas directrices elegidas por el investigador, las cuales ordenan, en un modo específico, el ámbito literario. De esta forma, la construcción de géneros teóricos permite “distinguir en todo género lo que es «puro» de lo que no lo es (de acuerdo con los criterios que se hayan establecido)”,³³ así como “predecir, según dichos criterios, cualquier posible desarrollo (futuro o ya existente, pero desconocido)” (64). En este sentido, Brooke-Rose no apuesta por las realizaciones concretas preexistentes, sino por las virtuales posibilidades del sistema. Los géneros, para la autora, constituyen entidades platónicas, modelos que no necesariamente deben corresponderse con la realidad: “el género puro puede que

³³ Christine Brooke-Rose, “Géneros históricos / géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, 64.

no exista, sino que represente un modelo abstracto, con mayor o menor predominio, según los casos” (64).

Más cercano a la propuesta de Todorov, Wolfgang Iser pone énfasis en las manifestaciones concretas, es decir, en “los textos que se atribuyen a los géneros”, y no en las abstracciones de estas categorías. El teórico se basa en la consideración de que tanto los signos simples como los signos complejos —es decir, los *textos*— son abreviaturas que representan, de manera reducida, algún aspecto de la totalidad del mundo —la cual es inaprehensible—:

Ni en el ámbito de nuestras percepciones, ni en lo que decimos, operamos con los originales que nunca serán concebibles en su plenitud, sino con *modelos* de estos originales. Un modelo, por ejemplo, un mapa frente al original «ciudad» surge a través de la reproducción y a la vez reducción; determinados rasgos del original «ciudad» se destacan en el mapa como relevantes; todos los demás se pasan por alto. Si no fuera así, no sería posible utilizar el mapa de la ciudad y orientarnos con su ayuda.³⁴

En este sentido, los géneros —a partir de sus nombres, como realidad lingüística— constituyen modelos —entendidos como abreviaturas— de las realizaciones concretas que llamamos *textos*.

De entre los rasgos que Iser identifica en los textos que se atribuyen a los géneros, habría que destacar lo que él llama “limitación interpretativa” (321). Con ello, el autor hace referencia a que, una vez que una obra se considera como parte de un género, ésta se lee e interpreta de una manera específica, la cual está determinada por el modelo que ofrecen las obras anteriores. Las afirmaciones de

³⁴ Wolfgang Iser, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, 306.

Raible implican que el género sólo existe cuando un texto se pone en relación con otros: no basta con que una obra haya sentado un precedente, es necesario que otras se integren a la misma serie para poder considerarlas dentro de la misma clase. Los géneros, entonces, constituyen modelos de lectura y escritura para ciertos conjuntos de obras, al tiempo que establecen relaciones dinámicas entre los elementos del sistema literario.

Jean-Marie Schaeffer coincide, en gran medida, con las posturas de Todorov y Raible, en tanto que no reduce los géneros a construcciones teóricas específicas, sino que parte de los fenómenos tal como se manifiestan. El autor establece, sin embargo, una distinción entre dos nociones: género y genericidad. El género constituye una categoría institucionalizada de clasificación, fundamentada en las similitudes textuales, lo cual determina una norma de lectura específica para ciertas obras.³⁵ En este sentido, se trata de una construcción retrospectiva, la cual “depende estrechamente de la estrategia discursiva del metatexto (por consiguiente, del teórico de la literatura): es él quien elige, al menos en parte, las fronteras del género, él quien elige el nivel de abstracción de los rasgos que seleccionará como pertinentes, y él, finalmente, quien elige el modelo explicativo” (174). La genericidad, por otro lado, representa una categoría de la productividad textual, por medio de la cual un autor vincula una obra con otras que le precedieron. De este modo, la genericidad involucra una relación dinámica entre los textos y su clase: “*todo* texto modifica «su» género: el componente genérico de un texto no es nunca

³⁵ Jean-Marie Schaeffer, “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, 174.

(salvo rarísimas excepciones) la simple reduplicación del modelo genérico constituido por la clase de textos (supuestamente anteriores) en cuya casta se sitúa. Al contrario, para todo texto en gestación, el modelo genérico es un «material», entre otros, sobre el que «trabaja» (172). Schaeffer sintetiza esta idea como una relación de hipertextualidad múltiple en la que un texto se relaciona con instancias anteriores de la misma clase, lo cual determina sus cualidades genéricas: “los textos que funcionan como modelo genérico están presentes de algún modo en el texto en relación al cual desempeñan esta función, no, claro está, como citas (intertextualidad por lo tanto), sino como armazón formal, narrativo, temático, ideológico, etc.” (176). En consecuencia, la genericidad es única para cada obra, pues está determinada por aquellos textos que el autor pudo conocer y tener en cuenta como modelos para su nueva creación.

Por último, para Miguel Ángel Garrido Gallardo, el género constituye un elemento transversal entre la creación individual, el componente lingüístico y el factor social:

Superando los extremos de las adopciones rígidamente preceptivas de la doctrina aristotélica en las estéticas clasicistas y el embate idealista del siglo pasado que negó puramente su existencia (Croce *dixit*), el género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla; es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico.³⁶

³⁶ Miguel A. Garrido Gallardo, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en M. A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, 20.

Las afirmaciones de Garrido Gallardo condensan muchas de las perspectivas antes revisadas. Así, el género se configura como una norma institucionalizada que sirve al autor como pauta de escritura, pero también como propuesta de lectura que condiciona el acercamiento del público a determinado tipo de obras, las cuales considera parte de una misma clase. Esta situación no implica que el género constituya una entidad estática, sino todo lo contrario, pues pone en relación un conjunto de textos, incluso cuando éstos se rebelan contra las convenciones preexistentes. En este sentido, Garrido Gallardo sostiene, como Raible y Schaeffer, que sólo puede hablarse de género cuando las obras subsecuentes han entrado en relación con las anteriores: “el género se propaga y consolida mediante la recreación por parte de otros autores de un hallazgo con éxito de un autor anterior cuya fórmula tiene una vigencia de mayor o menor duración, pero que —en la medida de que no sea un hecho aislado— en todo caso es registrada como «género» por la historia de la literatura” (17).

Como se advierte, las posturas teóricas en torno a la noción de género son variadas, pero mantienen ciertos puntos en común; en particular, enfatizan el carácter dinámico del sistema genérico y mantienen una negativa a considerar la clasificación de textos como fin último. A ello se añade la recurrencia de la idea de género como modelo. Ya sea como norma —Todorov—, como construcción platónica —Brooke-Rose—, como abreviatura —Raible— o como categoría institucionalizada —Schaeffer—, el género se presenta como pauta de lectura y escritura para los miembros de una comunidad literaria, que vincula todo este ámbito.

Sin embargo, otras consideraciones representan puntos de conflicto o de polémica para la teoría de los géneros, en particular, aquellas relacionadas con la noción de historicidad. Quien se ha posicionado de manera explícita al respecto es Tzvetan Todorov, pues en su propuesta tipológica distingue dos modalidades: “para evitar toda ambigüedad habría que hablar por una parte de *géneros históricos* y por otra de *géneros teóricos*. Los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de índole teórica”.³⁷ Con esto último, el investigador se refiere a que los géneros teóricos se basan en una hipótesis que propone un cierto elemento como predominante para un conjunto dado de obras literarias y, a partir de él —de su presencia o ausencia—, se determina la cantidad de géneros lógicamente posibles. Como se ha visto, ésta es la idea que Christine Brooke-Rose lleva a sus últimas consecuencias, pues desestima, para una teoría de los géneros, la necesidad de apelar a los géneros históricos: “Lem, que se ha opuesto a los géneros teóricos, calla naturalmente ante esta leve contradicción de Todorov, quien habiendo postulado las posibilidades teóricas como concepto, en la práctica se apoya completamente en los géneros históricos para elaborar su propia teoría sobre la literatura fantástica”.³⁸ No debería sorprendernos esta supuesta “contradicción” de Todorov, pues para el autor, a diferencia de Brooke-Rose, la reflexión teórica debe estar siempre acompañada de la corroboración empírica:

Todo estudio de los géneros [...] debe satisfacer dos órdenes de exigencias: prácticas y teóricas, empíricas y abstractas. Los géneros que deducimos a

³⁷ Tzvetan Todorov, “Los géneros literarios”, *op. cit.*, 22.

³⁸ Christine Brooke-Rose, “Géneros históricos / géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov”, *op. cit.*, 60.

partir de la teoría deben ser verificados sobre los textos [...]. Por otra parte, los géneros que encontramos en la historia literaria deben ser sometidos a la explicación de una teoría coherente [...]. La definición de los géneros será pues un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción.³⁹

A propósito de los géneros teóricos, Todorov establece, asimismo, una subclasificación, la cual depende de la cantidad de rasgos que se han tomado en cuenta para establecer la hipótesis que guía la propuesta teórica. Así, el investigador distingue entre géneros elementales —cuando está presente sólo un rasgo— y géneros complejos —cuando se toma más de uno—. El autor considera un hecho evidente que los géneros históricos son un subtipo de géneros teóricos complejos (23). Para comprender esta afirmación habría que señalar que los géneros históricos resultan de una filiación explícita de las obras con respecto a un conjunto determinado de textos, el cual se constituye mediante la comparación e identificación de rasgos comunes a través de la historia (22). De ahí que, para Todorov, los géneros históricos formen parte de los géneros teóricos complejos, pues implican la selección de varios rasgos, lo que posibilita el agrupamiento de los textos. Sin embargo, el autor pasa por alto una inconsistencia, y es que antes refirió que los géneros teóricos responden a un proceso de abstracción y deducción que sigue, ante todo, el cumplimiento de una coherencia lógica. Los géneros históricos, por el contrario, como ha señalado Jean-Marie Schaeffer, no se atienen a esta condición: “El término *novela*, por ejemplo, no es un concepto teórico que corresponda a una definición nominal aceptada por el conjunto de los teóricos de la

³⁹ Tzvetan Todorov, “Los géneros literarios”, *op. cit.*, 30.

literatura de nuestra época, sino, ante todo y sobre todo, un término añadido, en diferentes épocas, a diversas clases de textos, por autores, editores y críticos diversos”.⁴⁰ El propio Schaeffer ha expresado su desacuerdo respecto de la afirmación de Todorov, pues considera que “los géneros históricos poseen su estatus propio, que es irreducible al de los géneros teóricos” (47-48), por lo cual deben ser estudiados en su especificidad. Con todo, Schaeffer insiste, como lo hace Todorov, en la vinculación entre realidad histórica y abstracción, e incluso sugiere que la distinción entre estas dos modalidades podría no ser la más adecuada.⁴¹

La relevancia de la historicidad en el estudio de los géneros es también evidente en las propuestas de Wolfgang Iser. Así, frente al problema de describir los géneros literarios, el autor plantea dos posibilidades. La primera consiste en establecer “oposiciones de características, intentando así una clasificación”.⁴² Sin que el autor emplee ese nombre, nos encontramos frente a la noción de los géneros

⁴⁰ Jean-Marie Schaeffer, *¿Qué es un género literario?*, 45.

⁴¹ Una postura radical es la de Antonio García Berrio, quien cuestiona la eficacia del estudio de los géneros históricos: “Respecto a los géneros históricos no se ha fijado el número de sus entidades mínimas o básicas. Esa operación de «esencializar» repugna a la mentalidad historicista. Lo suyo es identificar diferencias, sin localizar ni jerarquizar la inserción genética en un estrato determinado, superficial o profundo, de la estructura de los textos. Los defensores de la legitimidad exclusiva de los llamados géneros históricos se han limitado a localizar variantes individuales, que son muchas veces bastante superficiales y adjetivas, y a proponerlas como objeción de fondo contra quienes mantienen la existencia de constantes tipologías profundas, las cuales justifican antes la comunidad de orígenes que la pluralidad divergente de resultados” (Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, 60). Si bien el autor busca señalar los peligros de recurrir únicamente a una perspectiva histórica, sus afirmaciones no dejan de revelar un sesgo que lo lleva a la descalificación de otras propuestas, situación ausente en Todorov y Schaeffer, aunque emparentada con las ideas de Brooke-Rose. La polémica en torno al asunto es evidente, pues, en el mismo volumen, Javier Huerta Calvo se pronuncia a favor de los géneros históricos: “El estudio de los géneros debe ser parte central de la Teoría literaria. Sin que ello signifique una abdicación de sus competencias especulativas, creemos que dicho estudio debe enfocarse cada vez más hacia los géneros históricos en el intento por construir una Poética Histórica, que asuma tanto las teorías que se han ido produciendo a través de los tiempos como la historia de las formas literarias” (139).

⁴² Wolfgang Iser, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, *op. cit.*, 329.

teóricos sugerida por Todorov. Raible, sin embargo, se muestra escéptico, pues considera que, desde esta perspectiva, se corre el riesgo de sólo satisfacer al inventor del sistema; además, señala que los fenómenos suelen presentarse de manera más matizada a como los muestra la teoría, lo cual constituye un problema añadido. En cambio, aboga por una segunda opción, la cual “siendo más árida, tiene, sin embargo, una gran ventaja: los matices de los fenómenos tal como se vislumbran ya en las numerosas denominaciones genéricas se conservan y se convierten incluso en la base de la sistematización” (329-330). En otras palabras, Raible propone recurrir a los géneros históricos en tanto que realidad concreta y único modo de acceder a aquello que llamamos *géneros*. Esta postura, de nueva cuenta, no implica un abandono absoluto de la reflexión teórica, sino, como en Todorov y Schaeffer, la búsqueda de una interrelación entre historicidad y abstracción, pues los rasgos así determinados pueden llevar a la creación de un sistema: “De este modo se llega desde el análisis de conceptos genéricos individuales a una sistemática en la que se basan todos estos conceptos. Esta sistemática no sería artificial y externa a los textos, sino inherente” (331).

¿Pero qué significa acercarse a esas manifestaciones llamadas *géneros históricos*? ¿Cómo se lleva a cabo tal aproximación? La respuesta es: a partir de sus nombres. Recuérdese que Todorov señala como una de las características fundamentales para los géneros históricos el hecho de que las obras indiquen explícitamente su pertenencia a ellos: “La existencia histórica de los géneros está marcada por el discurso sobre los géneros [...]. Constatamos la existencia histórica del género «tragedia» en Francia en el siglo XVII gracias al discurso sobre la tragedia

(que comienza por la existencia de esta misma palabra)”.⁴³ Las afirmaciones del teórico ponen de relieve la importancia de las instancias metatextuales y paratextuales para corroborar la existencia de los géneros y, en particular, enfatizan la relevancia de las denominaciones genéricas para el establecimiento de los géneros históricos. ¿Cómo, de otra forma, se reconocería el discurso en torno a la tragedia —y la tragedia misma—, en un momento dado, si no existiera una palabra para designarla?

Por otra parte, aunque Schaeffer cuestiona la pertinencia de dividir entre géneros históricos y teóricos —o quizás precisamente por ello—, ve también en los nombres de los géneros el único “pilar estable” en el que puede basarse una teoría genérica.⁴⁴

Al respecto, el autor señala:

Grande es, no obstante, la tentación de cortar el nudo gordiano decidiendo que la teoría de los géneros en modo alguno necesita de los nombres genéricos y de su confusión: ¿no es acaso el objetivo de la teoría emanciparse de las clasificaciones «precientíficas»? Esta solución radical es sin duda posible. Sin embargo, en la medida en que los nombres genéricos tradicionales son la única realidad tangible a partir de la cual pasamos a postular la existencia de las clases genéricas, dicha solución corre el riesgo de no enseñarnos nada de... los géneros. (46)

Si se acepta que las denominaciones genéricas deberían desecharse, ¿cómo llegar a un consenso sobre los textos que integran un género en un momento dado sin perder de vista su historicidad? Las complicaciones de esta “solución radical” se hacen evidentes en los géneros teóricos, pues, si se parte de la postulación de condiciones mínimas que debe cumplir un texto para pertenecer a determinada clase,

⁴³ Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, *op. cit.*, 36.

⁴⁴ Jean-Marie Schaeffer, *¿Qué es un género literario?*, 52.

se corre el riesgo de pensar que los productores de discurso se han equivocado al asociar cierta obra con un género cuando ésta no cumple con el modelo propuesto; en este sentido, no es raro leer en la crítica especializada que una composición, nombrada como *leyenda* en el sistema literario decimonónico, no es tal, sino que se trata de un cuento o de una novela, con lo que se niega la historicidad de estos materiales —no sólo de la leyenda, sino también del cuento y de la novela—. Más aún, los textos involucrados en un género variarían de acuerdo con la perspectiva teórica adoptada y, en todo caso, si el nombre de un género articulaba un conjunto de textos, éste simplemente será desintegrado o reconfigurado sin que se analicen las particularidades que presentaba en un momento histórico preciso. Habría que puntualizar, entonces, que el estudio de los géneros históricos implica analizar categorías heterogéneas, integradas por obras que no necesariamente comparten todas sus características, por lo cual, como advierte Schaeffer, no deben intentar racionalizarse los contenidos de estos conjuntos, determinados por las denominaciones genéricas, sino comprender a qué responde la utilización de estos nombres y cuál es su funcionamiento: “a partir del momento en que se abandona el proyecto de una clasificación sistemática, esa heterogeneidad de los fenómenos a los que se refieren los nombres de géneros deviene un hecho positivo que no se trata tanto de corregir como de explicar” (55-56).

El papel de las denominaciones genéricas es también fundamental para la propuesta de Wolfgang Iser. Como se recordará, el autor considera que la única realidad tangible de la que se dispone son los nombres de los géneros; de hecho, Iser prácticamente nunca habla de “géneros” sino de “textos atribuidos a los

géneros”. Cabe reiterar también la importancia de la noción de abreviatura, dado que el autor considera las denominaciones genéricas como modelos simples que permiten aproximarse a los modelos complejos que son las obras, las cuales constituyen realizaciones concretas de los géneros. En este sentido, la concepción de los géneros está indisolublemente ligada a sus nombres:

Denominaciones genéricas como «novela corta», «sátira», «cuento de hadas», «conte» constituyen en primer lugar nombres para clases de textos, es decir, son signos lingüísticos simples con los que se designan signos lingüísticos complejos. Si el signo lingüístico se considera modelo son, en cierto sentido, en cuanto nombres para signos complejos, modelos simples para modelos complejos.⁴⁵

Los beneficios de llevar a cabo un estudio sobre los géneros tomando en cuenta su dimensión histórica son señalados por Raible a partir de la investigación de Fritz Nies sobre la *historiette*: “En su trabajo ímprobo, cotejó unos mil textos de este género, los títulos, los epíteto vinculados con la *historiette* y sus contenidos, y constató, expresándolo de forma lingüística, la intensión del término tanto desde su contenido lingüístico como desde la extensión” (330). Como Raible apunta, la obra de Nies permite advertir el dinamismo de las relaciones genéricas y sus cambios a lo largo del tiempo, pues muestra la relevancia de un género en el momento de su desarrollo histórico, las reformulaciones y los matices de los rasgos que le son propios —algunos se pierden, otros se añaden—, así como las conexiones que éste establece con otros.

⁴⁵ Wolfgang Raible, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, *op. cit.*, 328.

En todo caso, es claro que la existencia de los géneros históricos está determinada por su metatexto; es decir, por “el discurso sobre los géneros”, en palabras de Todorov. Walter Mignolo parte también de esta premisa para acercarse al problema; sin embargo, el crítico toma como base la noción de los *marcos discursivos*. Esta idea, proveniente de los estudios cognitivos, plantea que todo concepto —ya sea un objeto complejo, una situación, un proceso o una estructura— posee un conjunto de conocimientos asociados a él que lo determina en una comunidad específica.⁴⁶ Los marcos discursivos no son definiciones de dicho concepto, sino que permiten aproximarse a él e indagar sobre el modo en que se ha configurado. En este sentido, Mignolo señala lo siguiente, a propósito del ensayo: “nuestra tarea no es la de buscar una definición de él, sino la de trazar los marcos discursivos vigentes en el momento en que se produce o se interpreta un texto, al que se identifica con el concepto de *ensayo*” (210). Los marcos discursivos, entonces, constituyen entidades dinámicas —en oposición al carácter fijo de las definiciones—, que cambian “de situación en situación” (211) y que permiten “mayor libertad para capturar los criterios siempre móviles” tanto de lo literario, en general, como de un género, en particular (213). Desde esta perspectiva, el papel de las denominaciones genéricas también es esencial, pues constituye una de las vías de acceso más relevantes a los marcos discursivos de un concepto. Esta situación se evidencia cuando Mignolo puntualiza su objetivo en lo que refiere al estudio del género ensayístico: “trataremos de identificar cierto cuerpo de conocimiento asociado al concepto de ensayo y a la

⁴⁶ Walter Mignolo, “Discurso ensayístico y tipología textual”, en *Textos, modelos y metáforas*, 210.

función que éste desempeña tanto en la producción como en la recepción de discursos (i. e., denominados, por su autor, *ensayos* o identificables como tales en el proceso de recepción)” (211). De nueva cuenta, como en el ejemplo de la tragedia, para acercarse al concepto de ensayo, es necesario que exista un término que lo designe.

En las ideas de Mignolo, como en casi todas las posturas revisadas, subyace, además, la consideración de los géneros como modelos de lectura y de escritura. ¿Pero cuál es la relación que se establece entre autor y lector a partir de estos modelos? Si los géneros literarios están involucrados en los procesos de recepción y de producción de los discursos, es porque las denominaciones genéricas establecen un pacto de lectura. Quien ha explorado esta propuesta, aunque en un ámbito restringido, es Philippe Lejeune. Para la autobiografía, el investigador ha postulado la existencia de un pacto autobiográfico, es decir, un contrato de lectura que se sostiene a partir de las instancias paratextuales; contrato mediante el cual el lector acepta la identidad entre autor, narrador y personaje en una obra específica.⁴⁷ Lejeune plantea también la posibilidad de una noción simétrica a la que llama pacto novelesco y que se caracteriza por la ruptura de la relación identitaria antes mencionada, lo que conlleva una adscripción de la obra al ámbito de la ficción (65-66). El lector, desde luego, puede negarse a aceptar el pacto autobiográfico, pero este fenómeno no es exclusivo de la autobiografía, sino que puede ocurrir con cualquier género literario, tal como señala Miguel Ángel Garrido Gallardo:

⁴⁷ Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, 64.

Claro que la misma orientación puede haber sido utilizada por el autor como factor sorpresa y resulta que en la «novela» que abrimos no se encuentra ningún relato o que la columna de periódico que leemos —adscrita, en principio, a un «género no literario»— sea, en realidad, un poema perfectamente metrificado [...]. En todo caso, si procedimientos extremos como éstos llaman la atención, es indudable que la convención genérica existe. Si no, el lector no se daría cuenta de que está ante un «extrañamiento».⁴⁸

Los géneros literarios, entonces —y sobre todo los géneros históricos—, pueden entenderse como pactos de lectura, en tanto que proponen, a partir de una realidad paratextual, un modelo de comprensión que el lector acepta como parte de su actividad receptiva. Al respecto, debe enfatizarse que la filiación a ciertos conjuntos de textos mediante el empleo de denominaciones genéricas es llevada a cabo por los productores de discurso en general, de modo que esta labor no es exclusiva de la figura autoral, sino que compete también a editores, impresores, críticos y todo aquel involucrado en la producción y en la circulación de discursos en un momento dado. Así, volviendo al ejemplo de Todorov, un texto que se presenta como *tragedia* lo es porque los productores de discurso lo han dispuesto de ese modo mediante las instancias paratextuales y porque los lectores aceptan e interpretan el texto como parte de ese género. En el caso contrario, es decir, cuando el lector no reconoce o rechaza el pacto propuesto, quizás nos encontremos frente a una obra singular o a un género todavía en gestación, hecho que sólo se comprobará si las transgresiones de la obra se institucionalizan y son tomadas, a su vez, como modelo:

No es aventurado suponer que *El Quijote* fue sentido en su tiempo como una novedosa novela paródica de caballerías. En ese momento inicial, no tenemos «novela moderna» o «novela existencial». Pero en cuanto otros autores han seguido por ese mismo camino conscientemente y los lectores pueden

⁴⁸ Miguel A. Garrido Gallardo, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, *op. cit.*, 21.

«reconocer» un conjunto que nada tiene que ver con las novelas de caballerías, pero sí con *El Quijote*, estamos ante un género, cauce para el autor y síntoma para el lector.⁴⁹

Ante este panorama, resulta clara la pertinencia y la utilidad de acercarse al problema de los géneros atendiendo a sus realizaciones históricas concretas, es decir, a las obras que abiertamente señalan su filiación a un género. Desde luego, otras aproximaciones son factibles, pero, para el caso específico de la leyenda decimonónica en México, resulta fructífera la perspectiva de los géneros históricos, pues, aunque es posible intentar una abstracción y generalización de los rasgos compartidos, no puede negarse la existencia de una realidad material, hasta cierto punto disímil y heterogénea, que era reconocida por los productores de discurso de ese momento como *leyenda*. A ello se añade otra dificultad y es que, como se apuntó en la sección previa, aquello que hoy se entiende por leyenda no es exactamente lo mismo que lo que en el siglo XIX se concebía como tal, de modo que el término en sí, como categoría teórica, presenta problemas e inconsistencias, pues designa realidades conceptuales distintas, las cuales, no obstante, pueden acotarse y puntualizarse desde una perspectiva histórica. En este sentido, debe subrayarse que, en el siglo XIX mexicano, existía una denominación genérica, llamada *leyenda*, con características propias, que era reconocible por autores, editores, impresores y lectores, y que se diferencia, en gran medida, del género teórico que, por lo menos desde el siglo XX en México, se ha construido para la literatura oral y tradicional, así como para los estudios del folklore. Por último, es necesario enfatizar que esta

⁴⁹ *Ibid.*, 22.

postura no implica realizar un estudio acrítico y descriptivo; todo lo contrario, la apuesta por los géneros históricos involucra una hipótesis subyacente de gran fuerza: los nombres de los géneros no son simples marbetes vacíos, sino que guardan una significación y funcionalidad para cierta comunidad lingüística —y, en particular, literaria—, sobre las cuales debe indagarse.

CAPÍTULO 2

PRIMERAS TENTATIVAS EN LA ESCRITURA DE UN GÉNERO (1835-1852)

¿Quién fue el primer autor de leyendas en el México decimonónico? ¿Cuál es el primer ejemplo que puede mencionarse de un texto de este tipo? Preguntas como éstas, que indagan sobre el origen de géneros, tendencias o movimientos, aunque sugerentes, resultan complicadas, difíciles de responder y, a veces, incluso ociosas. Con frecuencia, nuevas investigaciones revelan obras anteriores que ya presentaban las características buscadas y pronto se advierte que determinar el punto exacto donde algo comienza, por sí mismo, es una labor poco redituable y difusa. La búsqueda hacia el pasado, en todo caso, permite trazar un panorama, advertir el camino que siguen las ideas literarias y los intereses de los autores. En este sentido, no es mi objetivo establecer un punto de inicio para la leyenda decimonónica, sino rastrear, en la medida de lo posible, los primeros intentos de su escritura. Esta labor, como se ha dicho antes, está guiada por las consideraciones sobre los géneros históricos, los cuales, de manera sintética y muy general, remiten a la existencia de una denominación por medio de la cual los productores de discurso de un momento dado asocian un texto concreto con una cierta categoría que lo engloba. En este caso, la existencia de la palabra misma —*leyenda*— y el hecho de que autores, editores e impresores la empleen, durante el siglo XIX, como un medio para reconocer cierto tipo de textos que juzgan con características comunes confirman la existencia de la leyenda como género histórico, la cual, como se ha dicho, tiene poco que ver con la categoría del mismo nombre, empleada en y a partir de los estudios del folklore, y

que refiere, en esencia, a productos orales, tradicionales y populares. Se trata, entonces, de ubicar las primeras obras que hayan sido denominadas *leyendas* por los productores de discurso mediante sus paratextos.

Nos encontramos, sin embargo, en un punto de conflicto, pues una parte importante de la crítica académica del siglo XX ha visto el problema de la leyenda como uno que se subordina, indiscutiblemente, al origen y el desarrollo del cuento, sobre todo en su veta fantástica. La leyenda, así, se percibe como un antecedente, como un sustrato, entre muchos otros, a partir del cual nace el género que es objeto de estudio:

El cuento es el resultado de una combinación fértil de diversas formas discursivas relacionadas, por una parte, con el *relato oral*, tales como la *leyenda*, los mitos, los cuentos al amor de la lumbre, la sátira, la anécdota, el chiste y, por otra parte, con los textos escritos, como la crónica, el testimonio, los relatos intercalados y el viejo hábito español de recopilar y recrear relatos de historias fabulosas que viajaban desde el lejano oriente.¹

Desde esta perspectiva, la leyenda no aparece como una forma completa y funcional en el sistema literario decimonónico, sino como una suerte de estadio intermedio, cuyo clímax se alcanza con el cuento. Desde luego, no es la pretensión de esas investigaciones ocuparse de la leyenda, pero esta situación complica su estudio como género literario del siglo XIX —por no decir que la invisibiliza—. En este sentido, habría que subrayar que, desde ese enfoque, se considera la leyenda como una forma exclusivamente oral, que llega a la escritura casi como una transcripción. *Leyenda* entonces se iguala a *oralidad* —como se advierte en la cita

¹ Martha Elena Munguía Zatarain, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, 154. Las cursivas son mías.

anterior—; afirmación problemática, pues el término —como se ha discutido en el capítulo previo— no podría aplicarse a los textos literarios que, con el nombre de *leyenda*, se produjeron a lo largo del siglo XIX en México, no sólo porque sus posibles fuentes no sean orales o porque no se puedan advertir motivos tradicionales en ellos, sino también porque circulaban como un producto escrito, en un modelo que se reconocía como *culto*. Martha Elena Munguía Zatarain no es la única en considerar la leyenda como un antecedente oral del cuento; lo mismo piensan, por lo menos, Isabel Quiñónez, Pilar Mandujano y Fortino Corral.² En este cruce entre cuento y leyenda —considerados desde categorías críticas afianzadas en el siglo XX y no necesariamente construidas a partir de la obra de los autores decimonónicos; es decir, considerados como géneros teóricos—, José Justo Gómez de la Cortina, con “La calle de don Juan Manuel” (1835),³ es reconocido como un autor pionero en lo que se refiere al “relato legendario”.⁴ Pero ¿constituye en verdad una leyenda?

² Isabel Quiñónez, “Prólogo”, en Juan de Dios Peza, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México*, xxiv; Pilar Mandujano Jacobo, “Un acercamiento al cuento fantástico mexicano del siglo XIX”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, t. 1: *Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, 274-278; Fortino Corral Rodríguez, “Cuenta la leyenda: génesis del relato fantástico en México”, en F. Corral Rodríguez (ed.), *Ruta crítica. Estudios de literatura hispanoamericana*, 109. // Desde luego, no niego la posible influencia de las narraciones orales en aquello que hoy denominamos cuento; lo que me interesa subrayar es que, en este uso de *leyenda*, el género se homogeneiza y no se atiende a sus particularidades decimonónicas, entre las cuales solía estar ausente lo oral, lo popular y lo tradicional.

³ José Gómez de la Cortina, “La calle de don Juan Manuel”, *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 551-560. // Vale la pena advertir que, en el soporte, este texto no aparece firmado; es en el índice donde se aclara su autoría.

⁴ *Vid.*, por ejemplo, Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, 34; José Luis Martínez, *La expresión nacional*, 239; y Rosario Fortino Corral-Rodríguez, *La narrativa fantástica en México: época moderna*, 59. // Corral explícitamente sigue a los dos investigadores que le preceden; sin embargo, en una versión posterior de su texto matiza esta afirmación y señala “como primer relato legendario fantástico decimonónico el que Francisco Sedano incluyó con el título «Herrada, mujer» en su libro *Noticias de México*”, cuyos textos datan de entre 1756 y 1800, pero que fue publicado en 1880 (F. Corral Rodríguez, *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del*

Desde la perspectiva de los géneros históricos, la respuesta es negativa. Se han aducido ya, en el capítulo anterior, las razones para esta consideración, pero será útil volver a ellas y apuntar algunas más. En primer lugar, y quizás lo más importante, es que el texto del conde de la Cortina nunca se identifica como una leyenda, ni a partir de sus paratextos ni en el relato; al contrario, el índice señala claramente otra filiación: “Anécdota histórica del siglo XVII”.⁵ El afán ilustrado, por lo demás, es evidente en el texto. Como se recordará, éste se divide en dos partes: en la primera se cuenta el relato de don Juan Manuel, mientras que en la segunda tal narración se desmiente con la verificabilidad que permiten los documentos. Pero ni siquiera la primera parte del texto admite una lectura desde la leyenda, por lo menos de acuerdo con la concepción que en ese momento se tenía del género. De manera sintomática, el mismo año en que se publicó “La calle de don Juan Manuel” (1835) apareció,

siglo XIX, 55). // Existe también otro texto que se considera iniciador del “relato legendario” en el ámbito mexicano. Se trata de “La mulata de Córdoba y la historia de un peso” de José Bernardo Couto (L. Leal, *Breve historia...*, 35, y *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*, 25; F. Corral Rodríguez, *Senderos...*, 68; Isabel Quiñónez, *De don Juan Manuel a Pachita la alfajorera. Legendaria publicada en la ciudad de México*, 59). No es claro, sin embargo, cuándo ni dónde se publicó originalmente. Tanto Leal como Quiñónez y Corral señalan que apareció en los primeros números de *El Mosaico Mexicano* —Corral, que sigue a Quiñónez, especifica 1837—. Sin embargo, tras una búsqueda en el ejemplar digital que resguarda la Hemeroteca Nacional Digital de México, no he podido localizar el texto en cuestión. Esta situación había sido ya apuntada por Ángel Muñoz Fernández: “Existe una razonable confusión con el cuento que incluyo en esta Antología, «La mulata de Córdoba y la historia de un peso», ya que con este título aparece en *Obras del doctor don José Bernardo Couto* en la Biblioteca de Autores Mexicanos, impreso por V. Agüeros en 1898, en tanto que en diccionarios y enciclopedias aparecen como si fueran dos cuentos: «La mulata de Córdoba» e «Historia de un peso». La confusión se agrava si consideramos las diversas aseveraciones de que colaboró en *El Mosaico Mexicano* (1836-1857) con los dos cuentos mencionados, cuando el título más aproximado es el que aparece en *El Mosaico* de 1840, «Historia de una peseta, contada por ella misma», y firmado por P, que no tiene nada que ver con el texto aparecido en las *Obras*” (Á. Muñoz Fernández, *Los muchachos de Letrán. Antología*, 376-377). Dado que no puede constatar su estatus de obra temprana, no he incluido algún tipo de discusión sobre las posibles cualidades legendarias de este texto.

⁵ Más aún, en el índice, los textos aparecían agrupados por materias y, aunque existía un apartado de “Literatura”, “La calle de don Juan Manuel” se incluyó en el de “Historia”.

también en *Revista Mexicana* —la cual, vale la pena subrayar, había sido fundada por el conde⁶— una larga reseña de la obra *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo X, leyenda en doce romances*, de Ángel de Saavedra, duque de Rivas. Si bien el texto no estaba firmado, en el índice podía constatarse su autoría: “Juicio crítico de esta obra por D. José María Heredia”. La reseña ofrecía datos relevantes sobre el ejercicio literario realizado por el duque, el cual se reconocía como un nuevo género propio del Romanticismo:

El principio de este siglo ha producido un nuevo género de composición, que combina las narraciones y objetos familiares de la novela con la riqueza y majestad de poesía que caracterizan a la epopeya. Sus creadores no han buscado una inspiración tibia en las fuentes agotadas de la mitología o en las transacciones semifabulosas de Egipto, Grecia o Italia antigua, sino en el caos de la Edad Media, en ese periodo indefinible que unió la servidumbre, ignorancia y superstición más abyectas con energía y elevación mental prodigiosa, acumulando en agreste confusión grandes ejemplos de cuantos vicios y virtudes degradan o elevan más a la naturaleza humana.⁷

Se trata, como el propio reseñista señala más adelante, de la “epopeya del siglo XIX”, la cual se ha desembarazado “del complicado mecanismo que producía la intervención de agentes sobrenaturales, ridícula y extravagante para el escepticismo filosófico de nuestros tiempos” (148). Nos encontramos, en todo caso, frente a una modalidad híbrida que formaba parte del género épico, casi como una novela en verso. Esta situación no debería sorprendernos, pues el mismo Heredia consideraba la novela de costumbres como una “modesta epopeya de familia” (148). El fragmento permite advertir varias de las características de la leyenda; quizás la más

⁶ María Esther Pérez Salas C., *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, 170.

⁷ José María Heredia, “El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo X, leyenda en doce romances, por D. Ángel Saavedra”, *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 148.

relevante sea que se consideraba un género moderno, acorde a las preocupaciones vigentes y no restringido por los modelos clásicos. A ello habría que añadir la exclusión, en este tipo de obra, de los “agentes sobrenaturales”, representados, sobre todo, por elementos mitológicos, que, para Heredia, no eran ya deseables, pues no permitían la libre actuación del ser humano.⁸

Heredia cierra la parte introductoria de su reseña señalando que éste, *El moro expósito*, es el primer ejercicio romántico entre los españoles:

Este cisma literario, conocido ya con el nombre de *romanticismo*, no había penetrado hasta aquí en la clásica frialdad de la literatura española contemporánea. El primer ensayo de tal género es la *leyenda* que nos ocupa, y no dudamos que su extraordinario mérito autorice la innovación, aunque no debe esperarse que muchos sucesores del Sr. Saavedra en la nueva carrera que abre desplieguen con igual abundancia los tesoros de la poesía más rica y espléndida.⁹

Varias de las ideas mencionadas por Heredia habían sido ya expuestas por el duque de Rivas en el prólogo que acompañaba a su obra. Así, desde el inicio, presentaba su *Moro* como un nuevo ejercicio que debía justificarse: “Al presentar al público este ensayo, que lo es también de un género nuevo en la poesía castellana,

⁸ Al respecto, Heredia expresa lo siguiente, aunque con motivo de la novela: “La vida de las naciones fue al principio heroica y mitológica. Cuando se formaba la sociedad, estaban presentes siempre los dioses a aquellas imaginaciones ardientes y crédulas, y la intervención de seres sobrenaturales debió mezclarse a las narraciones de los hechos sublimes y de las hazañas realizadas por los hombres. La epopeya de Homero es la novela de la antigüedad. El hombre ayudado por una industria naciente, y en lucha con la naturaleza, aún no tenía en sus fuerzas bastante confianza para ser el héroe de sus propias narraciones. Minerva, Apolo, Venus protegían su debilidad y presidían al campo de batalla, a los palacios de los reyes y al altar de los sacrificios. Las costumbres, las pasiones, los vicios de los hombres pendían de la voluntad omnipotente de los dioses. Si un mortal aparecía superior a los otros en valor o en virtud, al punto dejaba de ser hombre, y la admiración y credulidad le alzaban al cielo” ([José María Heredia], “Literatura. Ensayo sobre la novela”, *Miscelánea*, marzo de 1832, 65-66).

⁹ José María Heredia, “El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo X, leyenda en doce romances, por D. Ángel Saavedra”, *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 148. Las cursivas son mías.

juzga el autor conveniente, y aun indispensable, dar una explicación de las doctrinas literarias que para su composición ha seguido”.¹⁰ El duque emprende entonces un largo excursus sobre los debates entre clásicos y románticos, para concluir que, él mismo, no se considera ni uno ni otro, sino un hombre de su tiempo: “Con decir esto, ha declarado el autor su intento al componer el siguiente poema. No ha pretendido hacerlo *clásico* ni *romántico*, divisiones arbitrarias, en cuya existencia no cree; siendo claro, por lo mismo, que no se ha propuesto obedecer a los que las pregonan como ciertas y promulgan como obligatorias” (xxvii). Es probable entonces que la afirmación de Heredia sobre la filiación romántica del poema no hubiera sido compartida del todo por el duque, pero es significativo que, desde la percepción del reseñista, la obra se considere como plenamente romántica, pese a los deseos de su autor.

Saavedra, en todo caso, ofrece algunas consideraciones sobre su poema, que permiten indagar acerca de las características de la leyenda. Así, el autor evita aludir a la mitología clásica y a sus héroes y, en cambio, se ocupa de un suceso de la historia de España, ubicado en la Edad Media y poco atendido por sus coetáneos y antecesores. Emplea, además, una versificación y una rima particulares que considera propias de la “verdadera poesía española”, a lo cual se añade una mezcla de estilos, en la que se unen “las burlas con las veras”, lo noble con lo trivial y lo elevado con lo llano, así como el empleo de giros particulares del lenguaje, que

¹⁰ Ángel de Saavedra, “Prólogo”, en *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo décimo, leyenda en doce romances*, t. 1, ix.

pueden ser tanto prosaicos como atrevidos (xxvii-xxix). El autor resume su propuesta del siguiente modo:

La siguiente composición no está sujeta a reglas: hablo de ciertas reglas por doctos críticos repetidas veces condenadas y desatendidas por los mejores poetas contemporáneos en toda Europa. Algunas ha seguido, y he aquí cuáles: Ha tratado de empeñar los afectos y curiosidad de los lectores en su narración y a favor de sus personajes; de acomodar su estilo a su argumento, en el total y en cada una de las partes; de adaptarlo a las personas por cuya boca habla; de dibujar y colorir sus cuadros como los concibe; de describir objetos, que son o fueron o pueden ser reales y verdaderos; de representar costumbres históricas; de conservar, siempre que se arroja a lo *ideal*, las *facciones naturales* que dan a las cosas imaginarias apariencias de ciertas, por su semejanza con las realidades; de expresarse con claridad y, cuanto le es dado, con pureza, a veces con elegancia y gala, y siempre con corrección; de versificar lo mejor que puede; por último, de seguir los impulsos propios, de obedecer a las inspiraciones espontáneas y de hacer, no lo que han hecho, sino del modo que lo han hecho los célebres ingenios extranjeros de la edad presente, tan rica en crítica sana y propia de una generación filosófica en sus atrevimientos. (xxix-xxx)

Desde luego, no debe esperarse que todas estas características sean extensibles a cualquier leyenda, ni siquiera a todas del mismo duque, pues éste apenas constituye un momento inicial en el desarrollo del género y porque, como con cualquier autor, entre la consideración metapoética y la creación misma rara vez media una relación identitaria. Lo expuesto, sin embargo, constituye una guía sobre las posibilidades del género en este momento temprano en México, pues, de acuerdo también con la reseña de Heredia, los dos tomos de *El moro expósito* podían conseguirse en la librería de Galván;¹¹ a lo cual habría que añadir la consideración de José Zorrilla, varios años más tarde, sobre el influjo de esta obra en el ámbito mexicano: “En aquel tiempo [1830-1833], con motivo de una polémica literaria entre Quintana Roo y el

¹¹ José María Heredia, “El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo X, leyenda en doce romances, por D. Ángel Saavedra”, *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 147.

Padre Ochoa, se extendió la lectura de la ortología y prosodia de Sicilia, de la poética de Martínez de la Rosa y sobre todo del *Moro expósito* de usted, que inició la revolución del romanticismo en México”.¹² Queda claro entonces que, en este periodo, la leyenda no se consideraba un género oral o de raigambre tradicional, sino uno culto, ligado a la épica. Esto no quiere decir que no existieran textos provenientes de la oralidad que sí se percibieran como artísticos —pues tal era el caso de los romances— ni tampoco que los textos que hoy reconocemos como leyendas no existieran en ese momento, pero recibían otro nombre y presentaban otro estatus. El relato del conde de la Cortina proporciona información al respecto, pues la narración inserta sobre don Juan Manuel es llamada una “conseja popular”, que sólo el vulgo, en su ignorancia, puede creer.¹³ A la historia ahí narrada, entonces, se le da el mismo estatus que a una superstición o a un “cuento de viejas”, los cuales no tenían ningún valor en el sistema literario decimonónico. Este gesto permite advertir que *leyenda* —como género— sólo había una, y era la escrita, con las características generales más arriba señaladas. En consecuencia, no puede establecerse un puente directo entre la leyenda oral —conseja popular, en ese momento— y la escrita —la leyenda decimonónica propiamente dicha—,¹⁴ por lo

¹² José Zorrilla, *La flor de los recuerdos*, t. 1, 418. // Aunque la afirmación de que *El moro expósito* haya iniciado la revolución del Romanticismo en México pueda ser hiperbólica y deba tomarse con cuidado, subraya el hecho de que esta obra circulaba en el territorio nacional y era conocida por los autores del momento.

¹³ José Gómez de la Cortina, “La calle de don Juan Manuel”, *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 556, 560.

¹⁴ La idea contraria, como es bien sabido, ha sido explorada por Martha Elena Munguía Zatarain, aunque con respecto al cuento. Si bien la propuesta de la investigadora es más compleja, pues reconoce en la configuración del cuento moderno múltiples tradiciones, tanto orales como escritas, su apuesta, sin duda, se dirige hacia la revaloración de las fuentes orales: “La hipótesis de la que

menos en la literatura mexicana. Salta a la vista, entonces, mi discrepancia con ciertos postulados críticos, pues “La calle de don Juan Manuel”, del conde de la Cortina, no puede considerarse, en modo alguno, ni una leyenda ni, aun, un antecedente de leyenda.¹⁵ Aunque resulte evidente, debe decirse que el conde no se propuso escribir un texto de este tipo; sin embargo, también debe subrayarse que el autor sí conocía el género y sus posibilidades, tanto que incluyó una reseña sobre ello en la revista de la que era responsable.¹⁶

parto para estudiar los problemas de poética afirma de entrada la orientación histórica de la totalidad del trabajo: la memoria de los orígenes orales en el cuento como el factor determinante para la conformación del género, con sus propios rasgos, con su propia manera de trabajar y de estetizar el mundo” (M. E. Munguía Zatarain, *Elementos de poética histórica...*, 11). Aunque no descarto, en ciertos contextos, una posible influencia de la oralidad en la escritura de cierto tipo de leyendas, es necesario insistir que, en este periodo inicial, en México, encuentro difuso un paso directo entre la conseja popular y la leyenda. Me parece que, en todo caso, la leyenda decimonónica establece un diálogo mayor, en términos genéricos, con la tradición literaria escrita y sus preocupaciones —con la épica culta y la novela; incluso con la hagiografía—, más que con la literatura de tradición oral. El influjo de una en la otra —oralidad y escritura— tampoco puede negarse; pero ésta no es una situación exclusiva de la leyenda, sino que atañe al ámbito literario en general.

¹⁵ En este sentido, es interesante, aunque en cierta manera contradictorio, que Fortino Corral considere este texto como una “antileyenda”, al tiempo que afirma, siguiendo a Luis Leal y José Luis Martínez, que se trata de uno de los primeros cuentos legendarios (F. Corral Rodríguez, *Senderos ocultos de la literatura mexicana...*, 64).

¹⁶ Aunque el conde suele presentarse ante nosotros como un hombre exclusivamente ilustrado, indagaciones recientes muestran una imagen más integral de él. Así, Montserrat Galí ha advertido que, de hecho, en su juventud, Gómez de la Cortina tuvo un contacto cercano con los precursores del Romanticismo en España e, incluso, que “había sostenido el primer salón considerado romántico en la villa y corte española” (M. Galí Boadella, *La juventud de José J. Gómez de la Cortina, conde de la Cortina. Estancia en Madrid, 1814-1832*, 8). La propia Galí reconoce una fluctuación en las ideas expresadas por el conde, en tanto que a veces parece un serio defensor del clasicismo y detractor del Romanticismo, pero, en los hechos, parece también uno de los iniciadores de este movimiento en México (8, 118). Quizás, como señalaba el duque de Rivas, habría que pensar en el conde como un hombre de su siglo —ni clásico ni romántico—, crítico de los avances del mundo moderno, pero abierto a ellos.

“SIN ENREDOS NI ENGAÑOS, SIN AYUDA DE VESTIGLOS”. DE LAS TRADUCCIONES A LAS
LEYENDAS *ORIGINALES*

No debería extrañarnos que los primeros acercamientos, los tientos iniciales de los autores nacionales con respecto a la leyenda, se den a través de traducciones y recortes.¹⁷ A propósito de la pregunta antes planteada, de la inquietud sobre el origen, puede decirse, con la información de la que ahora se dispone, que los primeros textos que explícitamente se denominaron leyendas fueron anónimos. Se trata de dos narraciones publicadas en *Diario de los Niños* en 1839: “Los doce apóstoles. Leyenda” y “La leyenda de la abuela”, ambos sin firma.¹⁸ Acaso sean recortes o traducciones no declaradas, pero lo significativo es que constituyen ejercicios de una autoría no asumida o no asignada. Incluso en el remoto caso de que se tratara de leyendas *originales*,¹⁹ esta ausencia de la figura autoral podría revelar un desapego, todavía, por el género, en tanto que no parece relevante

¹⁷ Con *recortes* me refiero a reproducciones de textos provenientes de otras publicaciones periódicas o de otros soportes. La reproducción podía declararse explícitamente o no. Desde luego, en este último caso se complica la identificación de un texto como recorte y, muchas veces, queda en el ámbito de la conjetura, a menos que logre ubicarse el soporte original de publicación. En cierto modo, se opone a la idea de *colaboración*, que sugiere un contacto directo del autor con el diario y los agentes involucrados.

¹⁸ “Los doce apóstoles. Leyenda”, *Diario de los Niños*, t. 1 (1839), 131-132; y “La leyenda de la abuela”, *Diario de los Niños*, t. 1 (1839), 62-64.

¹⁹ Con *originales* me refiero a aquellas leyendas que no son traducciones ni reproducciones de textos de otros medios —especialmente extranjeros—, sino que constituyen una apropiación —o un intento de apropiación— del género, elaboradas por sus autores para un soporte del ámbito nacional. Se trata entonces de textos que son producto de una colaboración directa entre el autor y los agentes involucrados en una cierta publicación periódica. En este sentido, la originalidad no se relaciona con la trama, el asunto o el tema —que podía retomarse de otras fuentes—, sino con un deseo por crear leyendas propias —no en tanto que nacionales, sino en el entendido de que son obra de un autor—. En consecuencia, la explicitación de una firma —de un nombre de autor—, si no determinante, es fundamental, pues permite asociar la obra con una voluntad creativa expresa.

mostrarse como autor de leyendas.²⁰ Los textos, escritos en prosa, tienen, además, otra particularidad, que escapa a las posibilidades expresadas por el duque de Rivas: su carácter hagiográfico. En este sentido, ciertos elementos sobrenaturales aparecen en las leyendas, pero no se justifican a partir de la mitología clásica —motivo de queja del duque—, sino desde el milagro. Esta divergencia de principios —aunque no necesariamente sustentada en la hagiografía— se repite en otras obras traducidas o que, por lo menos, se presentan como tal.²¹ Así, por ejemplo, en “La víspera de San Juan” (1842), en versión de Torrente, el narrador señala:

Al escribir esta simple leyenda de los pasados siglos, no es posible conservarle todos los encantos y bellezas. Es una de aquellas historias que, referidas por la noche en las cocinas a la opaca luz del vergonzante candil, excitan vivísimas impresiones en la ardiente imaginación de las gentes del Mediodía; y que, si se someten a las formas precisas y severas de la exposición literaria, pierden la mayor parte de su gracia. Siendo tan ligeras y fantásticas como los mismos espíritus aéreos, necesitan de una atmósfera vaporosa y de fijar su punto de vista a alguna distancia. Cuando quiere alguno observarlas indiscretamente

²⁰ El empleo de un seudónimo como firma para un texto responde, desde luego, a múltiples factores. Aquí conjeturo simplemente la posibilidad de que, en este momento inicial, los autores no deseen que su nombre se asocie con la escritura de leyendas, debido a que constituye un género romántico. Esta asociación —de un autor con el Romanticismo— no era poca cosa. Así se expresa, por ejemplo, Ignacio Rodríguez Galván: “Siempre lo que se busca se encuentra al último: el coplero pasó la vista por un artículo de literatura y no lo vio; pero ahora lo ve y lo lee. / Allí encuentra una diatriba contra él: se le prueba que es romántico, que no hace uso de la mitología, que prefiere Saavedra a Meléndez, la *Conjuración de Venecia* a las *Bodas de Camacho*, la *Araucana* a la *Henriada*. Se le dice que no ha leído a Racine, Molière y Moratín: (¡calumnia!) se le trata de probar con la autoridad de Hipócrates y Martín Lutero que, para asno, sólo le falta la cola, y, por último, como por gran favor, le espetan estos dos versos de Moratín: / «Un arado, una azada, un escardillo, / para quien eres tú, fuera bastante.»” (R., “Un coplero mejicano del siglo XIX”, *El Año Nuevo de 1838. Presente Amistoso*, 153).

²¹ Frente a la dificultad de corroborar la existencia de un texto original en otra lengua, no puede descartarse la posibilidad de que algunas de estas leyendas hayan sido escritas originalmente en español y que la indicación de “traducción” sea sólo un recurso literario, con el que, de nuevo, el autor se distancia del ejercicio de la escritura legendaria; sobre todo cuando no se revela ningún nombre de autor o cuando éste es un seudónimo. De cualquier forma, a falta de alguna indicación explícita que revele esta situación, todos estos textos se leen como parte del rubro del que forman parte: traducciones.

desde muy cerca, y trata de apoderarse de ellas, todo se pierde entonces, caen las alas, se desvanece la visión y desaparece la leyenda.²²

La cita permite advertir que, a diferencia de las leyendas originales —como se verá más adelante—, en muchas traducciones el componente sobrenatural era significativo. A propósito, vale la pena enfatizar algunas ideas, pues cuando existe un material oral que sirve como sustrato, la escritura de leyendas implica un proceso de *literaturización* de dicho material. En efecto, en el pasaje citado, el narrador reconoce la belleza del texto oral y refiere —como también se ha apuntado— la imposibilidad de llevarlo al ámbito de la escritura en su totalidad. Con gran habilidad retórica incluso asegura que la versión escrita es, en todo caso, imperfecta o, cuando menos, imprecisa, con respecto de su contraparte oral. Sin embargo, esta afirmación subraya el proceso que realiza el *autor* y que no constituye una mera labor de transcripción del texto oral, sino que implica verterlo en formas “precisas y severas”, propias de la literatura escrita. Evidencia similar ofrece el narrador de “El canónigo de Cambremer” (1843), para quien los escritores tienen la obligación de retener la efímera tradición oral: “Del mismo modo que los artistas [...], los amigos de las antigüedades deben también recoger y conservar, como curiosos monumentos, las tradiciones populares vivas y aún en la memoria de los ancianos de cada país”.²³ La perspectiva de este narrador, sin embargo, difiere de la presentada por Torrente, pues mientras que en “La víspera de San Juan” las

²² “La víspera de San Juan”, trad. de Torrente, *Repertorio de Literatura y Variedades*, t. 2 (1842), 217.

²³ E. P., “El canónigo de Cambremer. (Leyenda)”, *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de noviembre de 1843, 3.

manifestaciones orales se muestran como un modelo inalcanzable, en “El canónigo de Cambremer” se advierte en ellas un proceso de deformación, que, en cierto modo, coincide con lo expresado por el conde de la Cortina respecto de las consejas populares:

El célebre Walter Scott no se desdénó de sentarse al hogar de las cabañas escocesas y de constituirse en secretario de los cuenteros; en Alemania, en Austria y en Suiza, han seguido su ejemplo muchos distinguidos escritores: han ido recogiendo por todas partes leyendas curiosas, tradiciones de la más rara forma, supersticiones que muchas veces tienen relación íntima con recuerdos históricos y religiosos, adulterados al pasar de unas generaciones en otras, por la ignorancia y la credulidad de sus depositarios, hasta quedar la historia primitiva completamente borrada por lo maravilloso.²⁴

²⁴ *Id.* // Un estudio que ahonde en el posible influjo de Walter Scott en el desarrollo de la leyenda en México es una labor pendiente. Hasta ahora, esta influencia parece poco probable, pues, en las diversas menciones que se encuentran en la prensa, se conecta al autor, de manera usual, con otros géneros literarios —como la novela— antes que con la leyenda. Así, en un breve artículo biográfico de *El Mosaico Mexicano* (1840), se dice que el autor publicó poemas, romances, novelas y crítica literaria, pero nunca leyendas (“Sir Walter Scott”, *El Mosaico Mexicano*, t. 1, 1840, 323-325). De manera similar, en otros textos se alude a él, exclusivamente, como novelista: “La Edad Media divierte y encanta en las novelas de Walter Scott, en armerías y estampas; pero, si la hubiéramos visto en su deforme realidad, creo que se desvanecerían muchas de nuestras ilusiones” (Francisco Martínez de la Rosa, “¿Cuál es el método o sistema preferible para escribir la Historia”, *El Mosaico Mexicano*, t. 4, 1840, 195); “Pero, sobre todo, si queréis tener materia para mucho tiempo, si deseáis pasar largas horas de delicia, tomad a Walter Scott. [...] Encontraréis en estas novelas unos cuadros, por decirlo así, teatrales que os sorprenderán” (Yo, “Memorias sobre el matrimonio”, *El Museo Mexicano*, t. 2, 1843, 52); “en el poema y en la novela, Byron y Walter Scott crearon y constituyeron géneros nuevos” (J. E. Hartzenbusch, “Estudios literarios”, *El Siglo Pintoresco*, t. 3, 1847, 151). Habría que considerar, además, los problemas de la traducción, inexistentes, por ejemplo, en el Duque de Rivas, el cual nombró explícitamente *El moro expósito* como una leyenda, género que se inscribe, de manera directa, en la tradición hispánica. Así pues, ¿cómo se traslada un género de un sistema literario a otro?, ¿existen siempre géneros literarios equivalentes entre ambos sistemas?, ¿se puede asegurar que un género literario en un sistema se corresponde de manera única con uno en otro sistema? *Lalla Rookh*, de Thomas Moore, por ejemplo, que lleva por subtítulo “An Oriental Romance”, fue traducido por Agustín A. Franco y publicado en el folletín del *Diario del Gobierno de la República Mexicana* (9 y 10 de enero de 1842) con el título *Lalla Rookh, leyenda oriental*. Dos observaciones, por lo menos, se desprenden de este gesto. La primera es la posibilidad de que Franco haya interpretado el poema de Moore, dentro del sistema de géneros hispánicos, como una leyenda. Esta afirmación, sin embargo, no significa que *romance* y *leyenda* sean equivalentes, simplemente que ése fue el modelo que a Franco le resultó más cercano para su adaptación. La segunda es de índole editorial, pues también es posible que, en este inicio del auge legendario en México, se haya decidido nombrarla así —es decir, *leyenda*—, independientemente del parecido entre los géneros, porque resultaba un producto llamativo, que facilitaría tanto el interés como la venta del diario. En este panorama, reitero, las obras de Scott fueron leídas, en general —y hasta donde he podido

Se explicita, en ambos casos, aunque con distintos objetivos, que los autores retomaron un cierto texto de la tradición oral y lo adecuaron a las pautas que la literatura escrita requería en ese momento; es decir, lo *literaturizaron*.

Este supuesto origen oral o tradicional es una constante en muchas traducciones y recortes. Así puede advertirse en “Los ojos de la novia” (1841),²⁵ historia caballerescas en donde aparece una *vouivre*, un monstruo propio del folklore francés, similar a un dragón; en “Las tres novias” (1841, 1852),²⁶ donde un ente regresa de la muerte para vengarse de sus asesinos; en “Leyenda groenlandesa” (1842),²⁷ historia de los amantes Aningait y Ajut, sobre los que “unos decían” que habían sido convertidos en astros, y otros que ella había sido convertida en sirena para poder buscarlo; en “El canónigo de Cambremer” (1843),²⁸ donde éste tiene el poder de invocar y controlar al demonio; o en “El menestral de Germund” (1851),²⁹ a quien Santa Cecilia le obsequia un zapato de oro. En todos estos casos resalta un elemento sobrenatural que proviene, posiblemente, de la tradición oral. Pero de nuevo hay que hacer aclaraciones, pues este folklore europeo era un elemento culto en México. ¿Quiénes, si no, eran los que tenían acceso a las historias tradicionales de Europa? Sin duda, los instruidos y letrados, pues estas narraciones exactas no circulaban,

corroborar—, como novelas, de ahí que su influencia en la leyenda mexicana no sea clara y que, en todo caso, sea necesario un estudio cuidadoso que se ocupe de esta cuestión.

²⁵ N., “Los ojos de la novia”, *Repertorio de Literatura y Variedades*, t. 1 (1841), 193-194.

²⁶ Publicada en dos ocasiones, en traducciones diferentes: Henry Szshokke, “Las tres novias. Leyenda alemana”, trad. de V. R., *El Mosaico Mexicano*, t. 6 (1841), 226-232; y Enrique Szshokke, “Las tres novias. (Leyenda alemana)”, *La Ilustración Mexicana*, t. 3 (1852), 178-182.

²⁷ Emilia Marcel, “Leyenda groenlandesa”, trad. de M. G., *Repertorio de Literatura y Variedades*, t. 2 (1842), 154-155.

²⁸ E. P., “El canónigo de Cambremer. (Leyenda)”, *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de noviembre de 1843, 3.

²⁹ “El menestral de Germund. Leyenda alemana”, *El Monitor Republicano*, 20 de septiembre de 1851, 2.

como en Europa, de boca en boca. Más aún, lo que se conocía, seguramente, eran las versiones *literarias* de dichos relatos, incluso firmadas por un autor, como en el caso de “Las tres novias”, de Zschokke, y no, por decir algo, el texto oral salido de boca de los campesinos alemanes o ingleses. Hay que considerar, además, que muchos de esos supuestos textos orales en los que se basaban las obras podían, en realidad, no existir. Sería muy probable que el autor retomara algunos elementos —motivos, temas, personajes, etc.— de un cierto relato tradicional, pero que no lo siguiera de cerca. Nada descarta que mezclara un relato con otros, que lo fundiera con elementos de la tradición escrita o que simplemente usara su existencia como recurso literario. La historia que se escuchó y ahora se nos cuenta funciona como tópico tanto como el manuscrito encontrado. Así, el autor presentaba su creación *literaria* detrás de una cortina de supuesta oralidad, a la cual no se tiene acceso realmente. En todo caso, estos textos se insertaban ya dentro del sistema literario y funcionaban según sus convenciones, tanto como el *Quijote* con sus múltiples referencias orales y tradicionales.³⁰

³⁰ Son significativas las coincidencias entre lo que aquí señalo y lo que Helena Cortés Gabaudan apunta a propósito de los cuentos de los Grimm. En la sección dedicada a problematizar el carácter popular de estos relatos, la autora enfatiza las enormes diferencias existentes entre cualquier cuento europeo recogido directamente de la tradición oral y “la bella versión literaria elaborada por los Grimm” (H. Cortés Gabaudan, *Los cuentos de los hermanos Grimm...*, 21); subraya el carácter culto de las informantes de los hermanos —casi todas mujeres—, las cuales eran “de la clase trabajadora urbana acomodada o incluso de clase burguesa media alta”, es decir, “gente cultivada y de raíz no popular ni campesina” (22); y advierte que muchos de estos relatos, en realidad, no provenían directamente de la oralidad: “Por otro lado, una parte no desdeñable de los cuentos de los Grimm no procede directamente de fuentes orales, sino de textos escritos, en parte de textos literarios antiguos en los que se hallan insertos los relatos que ellos reescriben como cuentos, en parte de compilaciones de cuentos de su propia época que, para más ironía, a veces ya están influidas por las primeras ediciones de sus propios cuentos. Así las cosas, lo popular está ya muy diluido en los cuentos de los Grimm desde su propia fuente” (22).

La aparente divergencia en las traducciones y los recortes respecto de las leyendas originales, por otro lado, no lo es tanto, pues el duque mismo reconocía en los ejercicios germánicos una nueva posibilidad temática y narrativa:

[...] los alemanes son los padres del *romanticismo*, el cual es en su tierra tan castizo como lo era, y todavía lo es, el *clasicismo* en Italia. [...] De contado la literatura alemana ha descubierto y puesto en claro una verdad importantísima, a saber, que hay más de un manantial, más de un modelo de perfección; o a lo menos, que, para caminar hacia la perfección literaria, hay caminos diferentes, y que cada cual debe seguir el que mejor se adaptare a su situación y circunstancias.³¹

Así, no importa el origen de los relatos, sino que éstos constituyen modelos, modos y modas; ideas sobre lo que se puede narrar. El duque de Rivas, además, presenta como *castizas* esas narraciones, como propias de aquellos pueblos —quizás hoy diríamos *nacionales*—; de ahí que el elemento sobrenatural no necesariamente deba buscarse y quizás menos imitarse: “Lo que a nuestros ojos parecen rarezas de sus escritores [de Alemania] les es natural y está enlazado con sistemas filosóficos, llenos de misterios y oscuridad” (xxiii). Para el duque, lo que hay que encontrar, en todo caso, es lo castizo propio, y eso se halla —para él— en las formas de la poesía castellana, así como en la historia española. Hay que recordar que, en su *Moro*, el duque eligió “un asunto de la historia de España y de los siglos medios; campo fertilísimo, y hasta el día muy descuidado por nuestros poetas” (xxvii), y que “[ha] procurado dar a su composición el colorido que le conviene, consultando para ello las escasísimas memorias aún existentes de los tiempos en que pasaron los hechos que refiere; memorias tradicionales y casi inmediatas, pues no las hay

³¹ Ángel de Saavedra, “Prólogo”, en *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo décimo, leyenda en doce romances*, t. 1, xxi-xxii.

contemporáneas” (xxviii). El elemento sobrenatural, en consecuencia, pasa a ser un elemento secundario y no determinante para el género, mientras que una filiación histórica sí parece relevante.

En este sentido, es revelador que los primeros escritores mexicanos que ensayaron la leyenda no buscaran en la tradición oral o en el folklore las fuentes o influencias para sus textos, sino en la historia. Así, una de las primeras leyendas originales, “El filibustero”, de Justo Sierra O’Reilly, publicada en 1841, lleva por subtítulo “Leyenda del siglo XVII” y, en una nota, su autor advierte: “Esta leyenda es toda histórica, casi hasta en sus más insignificantes circunstancias”.³² No me detendré en esta situación por ahora, pero hay que decir que Manuel Sol ya ha señalado el papel de las fuentes escritas frente a las orales en la obra de Sierra O’Reilly:

La fuente para sus narraciones la encontraron, tanto Sierra O’Reilly como los otros colaboradores de *El Registro Yucateco*, en la historia colonial yucateca [...]. Y sin negar la presencia de la tradición oral, tan rica en la península, habría que reconocer que la fuente principal de la literatura de tema colonial en Yucatán tenía en su mayoría un *origen culto o erudito*, esto es, procedía de obras históricas o de documentos que se encontraban en los archivos académicos, gubernamentales o parroquiales.³³

Sierra O’Reilly, sin embargo, no es el único en este caso. También en 1841, Guillermo Prieto publicó “El insurgente. (Leyenda mexicana dedicada al señor licenciado don Carlos María de Bustamante)”, con una breve nota final donde se

³² José Turriza [Justo Sierra O’Reilly], “El filibustero. (Leyenda del siglo XVII)”, en *Museo Yucateco. 1841-1842*, t. 1, 187.

³³ Manuel Sol, “Introducción”, en Justo Sierra O’Reilly, *El filibustero y otras historias de piratas, caballeros y nobles damas*, 11-12. Las cursivas son mías.

indicaba lo siguiente: “Advertimos que el héroe de esta leyenda es absolutamente ideal, y que su argumento *se inventó* con el objeto de comunicar algún interés a los cuadros de costumbres del año de 1811; describir éstas fue el principal objeto que se propuso el autor”.³⁴ Es evidente el interés por el pasado histórico para la conformación de la leyenda, lo cual no deja de lado la fabulación, pero sí el carácter sobrenatural y, más aún, tradicional del relato, lo mismo que en “El filibustero”, de Sierra O’Reilly. Saltan a la vista, además, las similitudes con los presupuestos del duque de Rivas, quien en su leyenda se proponía, entre otras cosas, “representar costumbres históricas”,³⁵ y con aquellos que el mismo Heredia había expresado en su reseña, pues consideraba la leyenda como “la epopeya del siglo XIX”³⁶ y, sobre el *Moro* en específico, refería: “uno de los mayores méritos en esta obra es su *pintura gráfica de las costumbres* feudales y del estado social de aquellos tiempos” (149; las cursivas son mías).

A lo anterior habría que añadir el epígrafe de Jorge Manrique con que abre la primera parte de “El insurgente” de Prieto:

Dejemos a los troyanos,
que sus males no los vimos
ni sus glorias:
dejemos a los romanos,
aunque vimos y leímos
sus historias.
No curemos de saber

³⁴ Guillermo Prieto, “El insurgente. (Leyenda mexicana dedicada al señor licenciado don Carlos María de Bustamante)”, en *Obras completas*, t. 10: *Crónicas de teatro y variedades literarias*, 427. Las cursivas son mías.

³⁵ Ángel de Saavedra, “Prólogo”, en *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo décimo, leyenda en doce romances*, t. 1, xxx.

³⁶ José María Heredia, “El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo X, leyenda en doce romances, por D. Ángel Saavedra”, *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 148.

lo de aquel siglo pasado,
qué fue de ello:
vengamos a lo de ayer,
que también es olvidado
como aquello.³⁷

De nueva cuenta, la cita remite a la concepción —que hoy llamaríamos romántica— tanto del duque de Rivas como de Heredia, que implica ya no tomar a la Antigüedad clásica como modelo, ni en su mitología ni en sus héroes, sino orientarse hacia nuevas direcciones:

Sus creadores [de este nuevo género] no han buscado una inspiración tibia en las fuentes agotadas de la mitología o en las transacciones semifabulosas de Egipto, Grecia o Italia antigua, sino en el caos de la Edad Media [...]. El derecho casi exclusivo de admiración que estos héroes fabulosos [Aquiles, Ulises y Eneas] habían usurpado por tantos siglos desapareció ante su poderoso genio.³⁸

Desde luego, en el caso de “El insurgente”, no es la Edad Media el momento al que se desea volver la mirada, sino al periodo independentista, ese “ayer” que “también es olvidado” como materia literaria y que encuentra un camino óptimo de expresión a través de la leyenda.

Hay que subrayar que las composiciones originales empiezan a circular de manera muy temprana, pues si en 1838 encontramos los primeros textos sin firma —que bien podrían ser recortes o traducciones—, para 1841 los escritores nacionales ya muestran una consciencia del género y se ejercitan de manera abierta en él. De hecho, justo al año siguiente, en 1842, encontramos otro ejemplo, en el

³⁷ Jorge Manrique *apud* Guillermo Prieto, “El insurgente...”, *op. cit.*, 405. // En la edición de J. M. Alda-Tesán de las *Coplas* de Manrique, se lee “aunque *oimos* e leimos / sus hestorias” (vv. 173-174) y no “aunque *vimos* y leímos / sus historias” (Jorge Manrique, *Poesía*, 129).

³⁸ José María Heredia, “El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo X, leyenda en doce romances, por D. Ángel Saavedra”, *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 148.

cual se corrobora, además, ese deseo inicial por distanciarse de los temas sobrenaturales, y cuya propuesta coincide con el modelo implícito en la obra del duque de Rivas. Así, en *El Siglo Diez y Nueve*, se publicó “La rosa” de Manuel Gutiérrez, que, como “El insurgente”, y a diferencia de “El filibustero”, estaba escrito en verso. El texto se acompañaba, de igual modo, de una nota en la que el autor agradecía el espacio que el *Siglo* daba a sus composiciones y en la que señalaba el género al que pertenecía ésta en particular: “Muy agradecido por la bondad con que ustedes han acogido algunos de mis entretenimientos poéticos, tengo la honra de adjuntar hoy es[t]a pobre Leyenda, y de reclamar para ella la misma gracia con que sus hermanas fueron favorecidas”.³⁹ Dicha adscripción se reafirmaba en la dedicatoria: “Leyenda que el Sr. D. A. T. ha tenido la fineza de admitir como obsequio de amistad” (3). Más significativo aún es que, en la primera parte de la leyenda, titulada “Aviso al lector” y que funcionaba como exordio, Gutiérrez proclamaba un estilo claro y se deslindaba de toda fabulación sobrenatural:

[...] perdóname, caro amigo,
 si con mi Musa pesado
 la historia, mal de tu grado,
 de unos amantes te digo.
 Y sin enredos ni engaños,
 sin ayuda de vestiglos,
 sucesos de algunos años
 te cuento en algunos *Siglos*. (3)

En la cita se subraya el deseo por dejar de lado los “engaños” y los “vestiglos”—es decir, los monstruos fabulosos y horrendos—, con lo cual se propone una pauta de verosimilitud basada en la referencialidad. Como apuntaba, los relatos que no

³⁹ Manuel Gutiérrez, “La rosa”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de noviembre de 1842, 3.

seguían por completo este tipo de estética eran comunes en las traducciones. Así, a propósito de la “historia de unos amantes” que “sin ayuda de vestiglos” pretende contar Gutiérrez, basta con pensar en “Los ojos de la novia”,⁴⁰ en la cual, la amada, precisamente, se transforma en una especie de dragón frente a los ojos del amante. Es posible entonces que una de las razones para desligarse de lo sobrenatural en estos primeros ejemplos sea evitar el parecido con las traducciones, cuya propuesta no se reconoce como propia —y, hasta cierto punto, se piensa como *falsa*—, y que, en cambio, los autores quieran acercarse al paradigma planteado por *El moro expósito*, que ofrecía un campo de acción mayor en la creación de composiciones originales.⁴¹

⁴⁰ N., “Los ojos de la novia”, *Repertorio de Literatura y Variedades*, t. 1 (1841), 193-194.

⁴¹ A propósito de la verosimilitud, debe subrayarse que, como todos los conceptos, se trata de una noción histórica. Quiero decir que —como se verá a lo largo de esta investigación— lo verosímil no ha respondido siempre a las mismas convenciones. Bien es cierto que, de manera general, la verosimilitud se relaciona, más que con lo verdadero, con lo posible, con lo lógico y coherente. Ya Aristóteles se expresaba en este sentido: “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (Aristóteles, *Poética*, 157). De esta forma, se dice que una narración es verosímil si posee una coherencia interna; si las acciones que se desarrollan responden a la lógica del mundo narrado. Pero esas posibilidades no están exentas del juicio de los lectores. Me refiero a que la consideración de que algo es *posible* depende, en gran medida, de la realidad extraliteraria, pues a partir de ella se juzga si un evento resulta verdadero o falso —y, por tanto, posible o no—. Ya para el Pinciano, en los Siglos de Oro, además de la coherencia y la lógica interna, la verosimilitud se relacionaba con la idea de un *fondo de verdad*: “la fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficiones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino *disparates*, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad” (Alonso López Pinciano, *Obras completas*, t. 1: *Philosophía Antigua Poética*, 172; las cursivas son mías). Luzán, en su *Poética*, se expresa de manera similar: “Una es la verdad que de hecho es o realmente ha sido; otra es la verdad que verosímilmente es o ha sido o ha podido y debido ser *según las fuerzas y el curso regular de la naturaleza*. [...] / La belleza poética debe estar fundada en una de estas dos verdades, o en la verdad real y existente, o en la posible y verosímil. Si nuestro entendimiento no aprende en la poesía una de estas dos verdades, no puede hallar en ella deleite ni belleza alguna, porque *lo falso*, conocido por tal, no puede jamás agradar al entendimiento ni parecerle hermoso” (Ignacio de Luzán, *La poética*..., libro III, cap. VIII; las cursivas son mías). Desde luego, tanto Aristóteles como el Pinciano y Luzán problematizan la cuestión de las licencias que el escritor puede tomar respecto de la verosimilitud, pero, en el ámbito mexicano del siglo XIX, lo que se observa es una tendencia a la omisión —y a veces incluso al rechazo

La leyenda de Gutiérrez, por otro lado, permite esbozar una breve discusión sobre aquello que he venido llamando *histórico*. Ante una posible confusión terminológica, es necesario advertir que los autores, al ubicar sus relatos en un momento histórico preciso, no pretendían afiliarse a los requerimientos del discurso histórico, sino que seguían, en todo momento, el camino de la literatura. Esta situación es clara en el ejemplo de Gutiérrez, pues, como se ha dicho, al proponerse contar un relato “sin enredos ni engaños, / sin ayuda de vestiglos”, el autor establece una pauta de verosimilitud para su narración, que no tiene que ver con alguna reflexión historiográfica, sino con el propio ejercicio de la ficción. ¿Pero será entonces que, en general, los autores entienden esta dimensión histórica como un medio para expresar una voluntad de verosimilitud más que una pretendida exactitud

explícito— de aquello que se considera falso. Al respecto, pueden citarse las palabras de Luis de la Rosa: “La verdad y la belleza son los dos grandes elementos de las composiciones literarias, y el ingenio humano jamás hará que aparezca como bello ni lo que es absurdo, ni lo que es monstruoso, ni lo que ofende al pudor y a los más nobles instintos de nuestra alma” (L. de la Rosa, “Utilidad de la literatura en México”, en Jorge Ruedas de la Serna, coord., *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, 89), así como las de Francisco Zarco: “En todo género de composición se busca la verdad y la filosofía, y las que de esta circunstancia carecen son trivialidades inservibles en la época presente” (F. Zarco, “Discurso sobre el objeto de la literatura”, en Jorge Ruedas de la Serna, coord., *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, 173). Lo anterior es todavía más evidente en lo que refiere a las cuestiones sobrenaturales. Así, Ignacio Manuel Altamirano señala: “Pero dejemos ahora estos orígenes de la literatura romanesca, y atravesemos los siglos de la Edad Media y los primeros de la Edad Moderna, en los que florecieron esas leyendas, hermosas a veces, pero las más absurdas y fabulosas, a que dio nacimiento la mezcla de barbarie, de fanatismo religioso, de galanterías y de heroísmo de aquellos tiempos, y que se llamaron libros de caballerías” (Ignacio M. Altamirano, *Revistas literarias de México*, 26; las cursivas son mías); Luis González Obregón es todavía más explícito: “Lo repetimos, las calles, las plazas, los palacios, los templos, los mismos edificios particulares abundan en recuerdos históricos, unos gloriosos y otros desgraciados; en acontecimientos legendarios, ya ciertos, ya verosímiles, ora puramente fantásticos; pero que el pueblo inculto cree a pies juntillas, y que se conservan por medio de la tradición oral desde épocas bien remotas, a pesar del sentido común y de la crítica histórica” (Luis González Obregón, *México viejo. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, 2). Así, aunque hoy un relato de temática sobrenatural sea perfectamente verosímil —en términos de coherencia interna y no en relación con su posible veracidad—, en el siglo XIX no ocurría de este modo, y, de hecho, como se apreciará en esta investigación, los escritores mismos buscaron el modo de ampliar los alcances de dicha verosimilitud.

referencial? Al respecto, considero que el uso de ciertas expresiones que ambientan una narración en un momento histórico concreto establecen un juego con la idea que se tiene de las fuentes para crear la ficción, lo cual redundaría en un pacto específico con el lector; pero el ejemplo de Gutiérrez quizá no sea el más adecuado para acercarse a esta proposición, pues él mismo sólo declara su deseo de alejarse de las *historias fingidas* —por llamarles de algún modo— y no tanto de apelar a una cierta filiación histórica, como sí lo hace Sierra O'Reilly, en su “Leyenda del siglo XVII”.

La condición histórica del relato, como es notorio, puede establecerse mediante sus paratextos, pero también se explicita y reafirma a partir de las menciones internas, como en “La calle de la Buena Muerte” (1841), de Guillermo Prieto, que ocurre cuando “el buen conde de Revilla / no miraba aun nuestro sol”,⁴² o en “Pedro el Bueno y Pedro el Malo” (1849), de Manuel Payno, cuyo inicio señala: “El tiempo en que pasa nuestra historia es el llamado de la insurrección, es decir, cuando la raza mexicana y la de los indios se alzó contra la dominación de los españoles”.⁴³ La indicación de esta historicidad también puede hacerse a partir de la referencia a las fuentes con las que el autor, pretendidamente, ha elaborado su texto. Así, en “La peruana” (1842) de Vicente Calero Quintana, el narrador señala: “Las que van a servir de objeto a esta breve leyenda las extrajo el que escribe de un manuscrito que tuvo la bondad de facilitarle un amigo suyo, natural de una de las principales

⁴² Guillermo Prieto, “La calle de la Buena Muerte. (Leyenda mexicana dedicada a la señorita doña María de los Ángeles Caso de Prieto)”, en *Obras completas*, t. 10: *Crónicas de teatro y variedades literarias*, 428.

⁴³ [Manuel Payno], “Pedro el Bueno y Pedro el Malo. Leyenda del tiempo de los insurgentes”, *El Álbum Mexicano*, t. 1 (1849), 65. // Una nota en *El Siglo Diez y Nueve* atribuye la autoría de esta obra a Manuel Payno (vid. “El Álbum Mexicano”, *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de enero de 1849, 4).

ciudades de la América del Sur”.⁴⁴ En la leyenda, no hay rastro de elementos sobrenaturales y el contexto, como se estipula en los párrafos iniciales, es muy claro: las conquistas de Pizarro en América del Sur. El tópico del manuscrito encontrado, por otra parte, se desarrolla de manera más elaborada en “La visión de Moctezuma” (1851) de Ignacio Rodríguez Galván. A diferencia de la narración de Calero Quintana, en donde el tópico se menciona rápidamente, en el poema de Rodríguez Galván esta indicación tiene una clara función lúdica y justifica el modo en el que se ha construido el texto:

Señores D. Antonio y D. Luis Martínez de Castro,

C. de UU. Marzo 3 de 1842.

Apreciables amigos míos: En un libro manuscrito que cayó en mis manos hace poco, había, entre varias leyendas, la que a continuación copio. Una nota decía que era traducción del mejicano, y que el original estaba en verso y prosa como la versión [*sic*]. Yo no creo esto, y sí que es obra de dos manos, y aun de tres, pues los epígrafes, como fácilmente se ve, han sido puestos de pocos años a esta parte. Algunos amigos míos creen que la leyenda, sin epígrafe ninguno, fue escrita hace lo menos un siglo por un hombre solo, el cual, dicen ellos, no debía de tener los sesos muy en su lugar.

Como quiera que sea, en muestra de cariño, y más bien como una antigualla que como obra de poesía, dignense UU. admitirla, así como el afecto de su sincero amigo.

Ignacio Rodríguez Galván⁴⁵

Es evidente la influencia cervantina en esta nota preliminar a la leyenda, pero no es en ello en lo que quiero detenerme, sino en advertir que, tanto en este caso como en el anterior, existe una voluntad por presentar aquello que se narra como *histórico*, es decir, como algo vinculado con un cierto realismo —en el sentido referencial del

⁴⁴ Vicente Calero Quintana, “La peruana”, en *Obras reunidas*, 347.

⁴⁵ Ignacio Rodríguez Galván, “La visión de Moctezuma. Leyenda”, en *Poesías*, t. 1: *Composiciones líricas originales*, 175.

término—, fuera del alcance de las bestias maravillosas de las historias fingidas. En otras palabras, lo narrado, ya sea en prosa o en verso, se presenta como un suceso verosímil, como algo posible; esta situación, como otras, ya había sido apuntada por el duque de Rivas, pues, en su *Moro*, había tratado “de describir objetos que son, o fueron, o pueden ser reales y verdaderos; de representar costumbres históricas; de conservar, siempre que se arroja a lo ideal, las facciones naturales que dan a las cosas imaginarias apariencia de ciertas, por su semejanza con las realidades”.⁴⁶ No por nada Rodríguez Galván califica el escrito como “antigualla” antes que como “obra de poesía”; en parte, como recurso de *captatio benevolentiae*, pero también en el entendido de que la antigualla proviene de un tiempo remoto y, por tanto, se ancla a una cierta referencialidad histórica.

Otro ejemplo en el que se reafirma la verosimilitud del relato es “Leyenda del año de 1648. Trinidad de Juares” (1844) de Manuel Payno. En ella, el narrador señala que el nombre que ha elegido para su heroína, Trinidad, es uno alejado del “calendario novelesco”, pero que “es por otra parte verídico”.⁴⁷ Más tarde insiste en esta cuestión, a propósito de la caracterización de uno de los personajes: “era abogado, era viejo y era hipócrita y fanático: esto, en los tiempos en que hemos colocado esta *verídica historia*, eran títulos más que suficientes para granjearse la estimación de la aristocracia mexicana” (293; las cursivas son mías). Si bien el título ya expresaba una temporalidad histórica precisa, el pasaje confirma el deseo por

⁴⁶ Ángel de Saavedra, “Prólogo”, en *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo décimo, leyenda en doce romances*, t. 1, xxix-xxx.

⁴⁷ Manuel Payno, “Leyenda del año de 1648. Trinidad de Juares”, *El Museo Mexicano*, t. 3 (1844), 289.

anclar el relato a este momento y aboga por la verosimilitud de lo narrado al llamarle una “verídica historia”, situación que se corrobora en tanto que no existe ningún tipo de elemento sobrenatural en la composición.

Finalmente, la “Leyenda zapoteca” (1852) de Juan Bautista Carriedo ofrece varios elementos para discutir esta cuestión. El relato cuenta la historia de Zetooba, enamorada de Cosijoesa, “monarca galán y entendido” del reino zapoteco, la cual debe inmolarse para que éste, como parte de un acuerdo político, contraiga matrimonio con una hija de Moctezuma y así termine la guerra entre ambos. Se trata de una narración amorosa con un influjo romántico evidente, en la cual, como en otras leyendas, se parte de un preámbulo contextual que sitúa históricamente el relato: “En remotos y pasados años dominaba el reino zapoteco el magnánimo y guerrero Cosijoesa [...]. / El supersticioso y guerrero Moctezuma, emperador mexicano, estaba celoso de las proezas y hazañas del soberano de Zaachila [...]. / Despertado el coraje y la ambición en el soberano de México, dispuso al momento que numerosas legiones de sus ejércitos [...],⁴⁸ etcétera. En estos mismos párrafos se reafirma la verosimilitud de la obra a través de la mención de las fuentes escritas: “Refieren las memorias de aquellos tiempos que sólo para tomar el Guiengota dieron las tropas mexicanas diez y seis sangrientas batallas” (337), para después dar paso al relato propiamente: “La historia de este convenio político y de familia es el asunto de esta leyenda, que brevemente nos hemos propuesto escribir” (337).

⁴⁸ Juan Bautista Carriedo, “Leyenda zapoteca”, *La Ilustración Mexicana*, t. 3 (1852), 336.

Con lo anterior, se advierte una clara filiación histórica del texto, pero ¿en qué sentido? Hay un detalle que nos permite ahondar al respecto. El autor de esta leyenda, Juan Bautista Carriedo, escribió, asimismo, los *Estudios históricos y estadísticos del departamento de Oaxaca* (1847). En ellos, de manera sintomática, el personaje de Zetooba y su trágica historia no figuran en modo alguno. Desde luego, se menciona el conflicto entre Cosijoesa y Moctezuma,⁴⁹ pero el drama amoroso y toda alusión a la relación sentimental entre los amantes está ausente. Este pequeño detalle tiene una significación profunda, pues expone el hecho de que, para Carriedo, existía una clara distinción entre el discurso histórico y el discurso literario. El autor estaba consciente de que al escribir su “Leyenda zapoteca” estaba haciendo una obra literaria y no una historiográfica, por lo cual se permitió las licencias necesarias; características con las que el texto debía cumplir al formar parte de este género literario. Así, en el ámbito de la leyenda, el tópico de lo *histórico* constituye una categoría de verosimilitud que permite oponerse a otras instancias, o deslindarse de ellas, como lo sobrenatural, rasgo que, en este primer periodo, es propio de las traducciones, más que de las leyendas originales. Con esta voluntad historicista se indica que, frente a las posibilidades existentes, se opta por un camino *verdadero* —entendido éste como uno posible; *realista*, si es que se acepta el término—. ⁵⁰

⁴⁹ Juan B. Carriedo, *Estudios históricos y estadísticos del departamento de Oaxaca*, 41-42.

⁵⁰ Aunque a propósito de la novela griega antigua, Carlos García Gual se expresa en términos similares respecto de lo que aquí llamo el tópico de lo histórico: “El nombre de *drama histórico* con el que alguna vez se alude a la novela [antigua] no significa que la novela tenga un trasfondo histórico preciso, como la novela histórica moderna, sino que expresa la búsqueda de un término mixto que designe el género, que por su forma se emparenta con la historiografía y por su contenido con el

Es claro entonces que, para los autores, literatura e historia constituían entidades distintas y distinguibles. El elemento contextual o referencial de las leyendas originales vuelve verosímil el relato, pero no por ello lo enmarca de manera estricta en el devenir histórico. Aunque con otros intereses y para otro periodo, Jesús Armando Gutiérrez Victoria ha señalado lo propio con respecto a los textos bíblicos de Justo Sierra Méndez, que muchas veces han sido leídos en clave histórica. No me detendré en los pormenores de su indagación, pero basta recordar que Sierra Méndez —como Carriedo— tenía claridad sobre la autonomía de ambos discursos, en tanto que sus relatos bíblicos —que reconoce como literarios— no están incluidos en su obra historiográfica, pues no formaban parte de este horizonte disciplinar.⁵¹ Más cercanas a Carriedo, pueden citarse también las palabras del reseñista de la obra *Leyendas sobre la guerra de México* (1849):

Al explicar Lippard el título que le ha dado de «Leyendas», manifiesta lo que entiende por esta palabra y las ventajas que una narración semejante tiene sobre la historia. En la historia hay que referir los sucesos con cierta sequedad, sin que la imaginación del escritor tome una parte directa en la narración; pero la leyenda, dice Lippard, «reviste al esqueleto de carne y sangre, le da ojos y lengua, y lo obliga a que nos vea y a que hable con nosotros».

drama. Al drama pertenece el contenido de la novela, que es un *pathos erotikon* o una *erotiké hipótesis*, una experiencia o argumento amoroso, tan ficticio como los de la Comedia Nueva, o como alguna tragedia novelesca [...]. / Incluso en la novela más influida por la historiografía, donde algunos personajes tienen nombres históricos y se alude a una época precisa, la de Caritón, el colorido histórico no deja de ser un decorado: el pueblo de Siracusa se interesa más por los enredos amorosos que por la derrota de los atenienses, al parecer del narrador” (C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, 126-127). No me parecen casuales las similitudes entre la novela antigua y la leyenda decimonónica, tanto en el tratamiento que se hace del componente histórico, como en la relevancia de la trama amorosa. De hecho, en sus *Revistas literarias*, Altamirano llama *leyendas antiguas*, entre otras, a las novelas griegas: “Hemos dicho que es preciso no confundirla [la novela moderna] con la leyenda antigua, y esto merece una explicación. Queremos hablar de la leyenda caballeresca de la Edad Media, o de la leyenda fabulosa y exclusivamente sensual de la Grecia, de Roma y del Imperio bizantino” (I. M. Altamirano, *Revistas literarias de México*, 18).

⁵¹ Jesús Armando Gutiérrez Victoria, *Tres visiones de la muerte de Cristo: Biblia y experiencia estética en la cuentística de Justo Sierra*, 51-54.

No llamaríamos la atención sobre estas palabras, si, contentándose ese autor con engalanar los hechos que refiere, no excediera los límites de la verdad; ¿pero se cree permitido, por ventura, trastornarlo todo, en tales términos, que eso que llama Leyendas históricas no sea más que una novela ridícula?⁵²

En vista de tales consideraciones, podemos entonces releer la nota de “El filibustero” de Sierra O’Reilly —“Esta leyenda es toda histórica, casi hasta en sus más insignificantes circunstancias” — desde otra perspectiva: “Esta leyenda es toda *verosímil*, casi hasta en sus más insignificantes circunstancias”. Y, en efecto, no hay vestiglos ni engaños en la leyenda de Sierra O’Reilly.⁵³

⁵² J. I., “Revisión de obras. Leyendas sobre la guerra de México, por Jorge Lippard”, *El Álbum Mexicano*, t. 1 (1849), 186.

⁵³ A propósito de lo aquí discutido, puede añadirse que H. R. Trevor-Roper refiere la influencia de Walter Scott en un nuevo modo de hacer historia, que involucra la revaloración del pasado a través de tradiciones antiguas, *ballads* —es decir, cantares de gesta—, e incluso supersticiones, negadas y despreciadas como fuentes por los historiadores ilustrados del siglo XVIII; es decir, una historia basada en relatos orales, que enfatiza el componente humano, y que se desarrolla a lo largo del siglo XIX (H. R. Trevor-Roper, *The Romantic Movement and the Study of History*). Queda claro que el interés de mis observaciones no se dirige hacia la reflexión historiográfica, pero es necesario advertir que las particularidades de esta propuesta no se corresponden, en general, con la realidad literaria mexicana, y menos aún en el ámbito de la leyenda. Si bien algunos aspectos del Romanticismo se evidencian en varias obras —por ejemplo, la ambientación de leyendas en la Colonia o la época prehispánica (es decir, la recreación del pasado), así como el empleo de tramas amorosas de signo trágico—, como se verá en esta investigación —y se ha mencionado en algunas ocasiones—, la leyenda mexicana, en general, se deslinda de los componentes orales, populares y tradicionales, e incluso reniega explícitamente de ellos. Más aún, como se ha visto en esta sección, la leyenda no quiere hacerse pasar por historia, se sabe ficción, tanto que Juan Bautista Carriedo inventa una trama amorosa en su leyenda, la cual excluye, por *falsa* —o mejor, *fingida*—, de su texto propiamente histórico. En este sentido, vale la pena ampliar la cita de la reseña sobre las leyendas de Lippard referida en el cuerpo, pues subraya esta cuestión: “Cuando se quiere escribir sobre acontecimientos que realmente han pasado, dos son los caminos que se pueden seguir: o el de la historia propiamente dicha o el de la novela histórica. El primero ha sido recorrido mil veces desde las épocas que se pierden en la oscuridad de los tiempos hasta nuestros días. El segundo está aún recién abierto, y algunas tentativas estériles, hechas anteriormente, no deben privar a Walter Scott de la gloria de haber sido el primero que, con un éxito asombroso, abrió esa nueva ruta a los progresos de la literatura” (J. I., “Revisión de obras. Leyendas sobre la guerra de México, por Jorge Lippard”, *El Álbum Mexicano*, t. 1, 1849, 186). Por otra parte, la conexión de Scott con el desarrollo de una nueva metodología para la historia, tal como la refiere Trevor-Roper, era ya conocida en el siglo XIX: “Esta manera de escribir la historia, que podemos llamar *descriptiva* o *pintoresca* no deja de ofrecer cierto agrado, imitando la ingenua sencillez de las antiguas crónicas y anales; lo cual agrada en la edad presente, cansada del espíritu del filosofismo y ansiosa de novedades. Hasta me parece que este género de *historia* ha nacido de la *novela histórica*, y que a no haber habido un Walter Scott quizá

DENOMINACIONES LEGENDARIAS: LEYENDAS HISTÓRICAS, FANTÁSTICAS Y RELIGIOSAS

En mayo de 1851, *El Monitor Republicano* publicó la primera entrega de “Delirium. Leyenda fantástica”, del escritor venezolano, luego naturalizado español, José Heriberto García de Quevedo. Se trataba, desde luego, de un recorte, pues el texto había sido editado el año anterior en Madrid.⁵⁴ La publicación en *El Monitor* constó de veintinueve entregas, que aparecieron entre el 24 de mayo y el 22 de junio de 1851, y, de acuerdo con el diario, la obra gozó de tal éxito que decidió hacerse una edición mexicana en formato de libro.⁵⁵ ¿Pero a qué se refería el autor con aquello de “Leyenda fantástica”?

Habría que recordar que, de acuerdo con la propuesta del duque de Rivas, el componente histórico era fundamental para la leyenda hispánica en este momento, y no tanto los rasgos sobrenaturales, los cuales, en tierras mexicanas, incluso deseaban evitarse. Sobre ello he discutido en la sección anterior, y algunos títulos de las leyendas originales publicadas en México manifiestan un anclaje de este tipo —es decir, histórico—. Así, tenemos “El filibustero. (Leyenda *del siglo XVII*)”, “Leyenda *del año de 1648*. Trinidad de Juares” o “Una leyenda *de la época de Luis*

no hubiera escrito su obra Mr. de Barante. Sea de esto lo que fuere, creo que este nuevo método sólo puede apropiarse a ciertos asuntos y no a otros” (Francisco Martínez de la Rosa, “¿Cuál es el método o sistema preferible para escribir la Historia”, *El Mosaico Mexicano*, t. 4, 1840, 196). Lo anterior enfatiza el distanciamiento de la leyenda respecto de la historia como disciplina —y respecto de la novela histórica— y dificulta todavía más la consideración de una posible influencia, en tanto que modelo genérico, de las obras de Scott en la leyenda mexicana (*vid.* nota 24, en este capítulo).

⁵⁴ J. Heriberto García de Quevedo, *Delirium. Leyenda fantástica*, Madrid: Imprenta que fue de Operarios, a cargo de D. A. Cubas, 1850.

⁵⁵ “Avisos. Delirium. Leyenda fantástica por D. Heriberto García de Quevedo”, *El Monitor Republicano*, 7 de julio de 1851, 4.

XI de Francia".⁵⁶ Pero incluso cuando no era así, en el contexto nacional la sola palabra *leyenda* remitía ya a una composición ubicada en un tiempo remoto, en la cual se desarrollaba una acción verosímil; es decir, no sobrenatural.⁵⁷ De ello dan cuenta, como se verá, las acotaciones que acompañaban a la denominación *leyenda*. En este sentido, destaca la adjetivación particular que García de Quevedo da al subtítulo de su obra, pues pone de relieve que, respecto de un cierto modelo genérico —el de la leyenda, naturalmente histórica— se comete una cierta *desviación* que debe especificarse para evitar confusiones —o reclamos—. El gesto revela el gran nivel de consciencia que, para estos momentos, se tenía sobre el género, pues con ello el autor declara que, aunque la obra pudiera ubicarse en una historicidad concreta, el lector también podía encontrar elementos fabulosos en su desarrollo; operación que rompía, en cierto modo, con las características esperadas de la leyenda.

García de Quevedo había ensayado ya esta idea unos años antes. También en el contexto mexicano, *El Monitor Republicano* incluyó "La caverna del Diablo. (Leyenda fantástica del siglo XVII)" en varios números de mayo de 1849.⁵⁸ El subtítulo revela la situación ya apuntada: la narración se ubica en un momento histórico preciso, pero se advierte la presencia de elementos sobrenaturales

⁵⁶ Cuya autoría corresponde, respectivamente, a Justo Sierra O'Reilly, Manuel Payno y Guillermo Prieto.

⁵⁷ Sobre la verosimilitud y lo sobrenatural, *vid. supra* nota 41, en este capítulo.

⁵⁸ J. Heriberto García de Quevedo, "Variedades. La caverna del Diablo. (Leyenda fantástica del siglo XVII)", *El Monitor Republicano*, 24-26 de mayo de 1849.

mediante el apelativo *fantástica*.⁵⁹ El procedimiento de incluir un preámbulo histórico seguido del relato sobrenatural era común en muchas traducciones, como puede verse en “Las tres novias. Leyenda alemana”, de Heinrich Zschokke,⁶⁰ pero, como se ha dicho, las leyendas originales publicadas en México se alejan, más bien, de ese modelo y, en cambio, apuestan por una completa verosimilitud sustentada en la referencialidad.

¿Cuándo entonces empezó a sentirse la necesidad de hacer estas acotaciones en las producciones nacionales? El primer ejemplo que he localizado de una aclaración genérica corresponde a una modalidad legendaria de la que aún no he hablado. Se trata de “Zara y Jonás. Leyenda bíblica” (1844) de Antonio Rodríguez Galván.⁶¹ Desde luego, previo a esta fecha la palabra *leyenda* podía estar acompañada de algún apelativo, pero se trataba de acotaciones que reafirmaban el encuadre histórico del relato —como en “Leyenda del año de 1648. Trinidad de Juares”— o bien enfatizaban la originalidad del mismo frente a las traducciones y obras extranjeras —como en “El insurgente. (Leyenda mexicana...)”⁶²—. ¿De qué modo, entonces, la palabra *bíblico* establecía un matiz genérico? Debe decirse que “Zara y Jonás” no es el único ejemplo de esta clase. Al año siguiente, Manuel Payno publicó “Las

⁵⁹ Debe subrayarse que lo *fantástico* se entiende aquí como las posibilidades de la *fantasía*, de la más pura imaginación, y no, naturalmente, desde la concepción que hoy se tiene del término.

⁶⁰ Henry Szshokke, “Las tres novias. Leyenda alemana”, trad. de V. R., *El Mosaico Mexicano*, t. 6 (1841), 226-232; y Enrique Szshokke, “Las tres novias. (Leyenda alemana)”, *La Ilustración Mexicana*, t. 3 (1852), 178-182.

⁶¹ A. Rodríguez, “Zara y Jonás. Leyenda bíblica”, *Liceo Mexicano*, t. 1 (1844), 157-164. // De acuerdo con el índice de la publicación, la autoría es de Antonio Rodríguez Galván.

⁶² Guillermo Prieto, “El insurgente. (Leyenda mexicana dedicada al señor licenciado don Carlos María de Bustamante)”, en *Obras completas*, t. 10: *Crónicas de teatro y variedades literarias*, 123.

hermanas de Bethania” (1845), a la cual llama —en una nota a pie que acompañaba al título— “leyenda bíblica”; algún tiempo después se editó “La Magdalena. Leyenda fantástica religiosa” (1851), de Anselmo de la Portilla, y, al año siguiente, “El lirio de oro. Leyenda mística” (1852), de Juan Miguel de Losada.⁶³ A pesar de la variación en los nombres —bíblica, religiosa, mística; los cuales, por otro lado, forman parte de un mismo ámbito—, estas leyendas tienen como elemento en común la presencia de un componente sobrenatural que se explica mediante la noción de milagro. Como en el caso de la “leyenda fantástica” de García de Quevedo, la acotación *bíblica* y sus variantes permiten establecer un nuevo pacto con el lector, el cual, como antes, involucra un distanciamiento de la historicidad e implica la aceptación de elementos no referenciales en el relato. Esta situación no representa un simple matiz temático que especifique el contenido de la leyenda, sino que modifica el paradigma genérico, pues advierte que, frente a la forma no marcada, *leyenda*, que sí presupone un componente histórico —posible, verdadero, realista; como he dicho antes—, se opta por una nueva caracterización.

Sin embargo, el hecho de que se acepten ciertos elementos sobrenaturales en el relato no significa que se dé libre entrada a cualquier fabulación. De ello da cuenta “El lirio de oro”, leyenda en la que se narra cómo una figura de Cristo, tallada en madera, sobrevive a un incendio. El poema se divide en varias secciones, de las que destaco la segunda, pues en ella se cuenta el modo en que esta imagen se hizo a

⁶³ M. Payno, “Las hermanas de Bethania”, *Revista Científica y Literaria de México*, t. 1 (1845), 225-229; Anselmo de la Portilla, “La Magdalena. Leyenda fantástica religiosa”, *La Voz de la Religión*, 9 de agosto de 1851, 181-190; y Juan Miguel de Losada, “El lirio de oro. Leyenda mística”, *El Espectador de México*, 10, 17, 21, 31 de enero, 7 y 14 de febrero de 1852.

partir de la madera del “árbol de luz”, un ser imponente y rozagante que atraía a toda la vida silvestre:

De modo que el árbol era,
por su manto de verdura,
la joya de primavera
y un remedo de la esfera
luciendo en la noche oscura.

Si ojos humanos lo vieron,
los labios enmudecieron,
o fueron ojos profanos
que insensatos no pudieron
descifrar tales arcanos.⁶⁴

El prodigio, como se anuncia en el último verso, causó desconcierto entre las personas cuando lo encontraron, pero éstas, debido a sus “ojos profanos”, no comprendieron su esencia divina:

Cada cual forma a su gusto
del hecho cien conjeturas,
y mienten, que da disgusto
oír tanto necio injusto
contando mil aventuras.

Se hablaba de almas penando,
de duendes y de vestiglos,
mil patrañas inventando;
que como el que está pasando
han sido los otros siglos.

Y se formaron consejas
con tan extraños aliños
de risas, llantos y quejas,
que sirvieron a las viejas
para dormir a los niños.

Y el árbol, indiferente
a tanto zorro y gandul
hablador impertinente,
seguía resplandeciente
señor del bosque de Ichmul.

El padre cura, que vía

⁶⁴ Juan Miguel de Losada, “El lirio de oro. Leyenda mística”, *El Espectador de México*, 17 de enero de 1852, 151.

tanta y tanta indiscreción,
pensó que renacería
de la antigua idolatría
la torpe superstición;
y obrando ya con pericia,
y a la proterva malicia
queriendo cortar el vuelo,
dispuso, no sin justicia,
que el árbol viniera al suelo. (152)

Con lo anterior, se advierte que la alineación *mística* de la leyenda permite la inserción del milagro como un elemento sobrenatural, pero no así la de otros caracteres, como las almas en pena, los duendes o los vestiglos, cuyas historias, provenientes de la oralidad, se consideran patrañas; historias falsas y fabulosas. Se reafirma entonces que la leyenda, en el contexto mexicano de este periodo, no constituía un vehículo para la materia oral o tradicional, y menos aun cuando ésta provenía directamente del *vulgo*, pues en ese caso, como ya había apuntado el conde de la Cortina, se trataba de consejas o de *cuentos de viejas*, que no poseían un valor literario, en tanto que no formaban parte de dicho sistema. Además, los textos orales involucrados en estas nociones —patraña, conseja, cuento de viejas—, que hoy coincidirían, en parte, con lo que los estudios del folklore y la literatura oral han llamado simplemente *leyenda*, formaban parte del ámbito de la superstición, como subraya la preocupación del “padre cura” por el posible renacimiento de las idolatrías. En este sentido, vale la pena insistir en que, en el ámbito literario mexicano de la primera mitad del siglo XIX, sólo existía fundamentalmente un tipo de leyenda: la escrita, y que ésta, pese a algunas coincidencias, poco tiene que ver con los textos que hoy llamamos de ese modo.

Por otro lado, hay que recordar que las primeras leyendas no originales, “Los doce apóstoles. Leyenda” y “La leyenda de la abuela”, ya se habían ocupado de temas religiosos, aunque desde una perspectiva hagiográfica. Curiosamente, en ninguna traducción o recorte de este periodo se hace algún tipo de acotación al título que indique su filiación bíblica; sin embargo, los motivos están presentes en mayor o menor medida. Así, por ejemplo, en “La capilla de san Jorge. Leyenda ateniense” (1843), el bajá manda bombardear ese recinto, y esa misma noche, a manera de castigo divino, un rayo, que cae sobre su palacio, lo incendia y derruye todo.⁶⁵ En el ámbito de las leyendas originales, no será hasta “Zara y Jonás” (1844) cuando aparezca el primer texto que explícitamente señale *bíblico* como parte de su nombre; sin embargo, esto no quiere decir que la narrativa y la poesía con esta temática fueran raras en la tradición mexicana.⁶⁶ No es mi intención ahondar en este asunto, poco explorado, cuyo corpus espera también a ser construido, pero quizás deba advertirse que, para los creadores mismos, estas obras, aunque ligadas con un cierto dogma y un sistema de creencias específico, constituían materia literaria antes que una manifestación particular del culto. Así lo muestran las reiteradas menciones que erigen la Biblia como modelo literario reconocible: “Pero nuestro coplero nada quiere, nada, más que devorar las encantadoras páginas de Homero o de otro poeta. Se dirige a un estante, agarra un tomo de la Biblia o el Romancero, y se pone a

⁶⁵ “La capilla de san Jorge. Leyenda ateniense”, *El Siglo Diez y Nueve*, 15-16 de noviembre de 1843.

⁶⁶ *Vid.* Jesús Armando Gutiérrez Victoria, *Tres visiones de la muerte de Cristo: Biblia y experiencia estética en la cuentística de Justo Sierra*, 19-23, donde se ofrece un breve panorama sobre este tipo de composiciones, particularmente en la década de 1870.

leer”,⁶⁷ dice Ignacio Rodríguez Galván, en unas líneas en las que equipara, como material poético, a la Biblia, el Romancero y la obra de Homero. Más explícito es Luis de la Rosa, quien sigue la misma idea: “El que ambicione el nombre de poeta debe leer también la Biblia; tesoro de inspiración y de bellezas de todo género, que jamás podrá reproducir el ingenio humano”,⁶⁸ y más adelante: “Después de la lectura de la Biblia, el poeta estudiará como modelos de belleza a Homero y a Virgilio y a todos los clásicos antiguos y modernos” (96). De nueva cuenta, la lectura de la Biblia constituye, en la formación del poeta, una parte fundamental, pero no como obra de dogma o motivo de culto, sino porque representa un “modelo de belleza” digno de seguirse. Dicha consideración, que además coloca en el mismo ámbito a la Biblia y a las creaciones de la Antigüedad grecolatina en tanto que monumentos de la poesía, es sostenida también por Francisco Zarco:

Sin erudición, sin fluidez en mi pobre estilo, tal vez he abusado de vuestra indulgencia al expresar hoy estas ideas. Las abrigáis sin duda, y por eso entre vosotros hay poetas que en sus armoniosos y sonoros cantos decís verdades sublimes, os irritáis contra el vicio y contra nuestros desórdenes, y dais, en fin, a la poesía de nuestro siglo el mismo carácter instructivo, moral, religioso y útil que vemos en los más antiguos monumentos de poesía que conocemos: la Biblia y los poemas de Homero.⁶⁹

⁶⁷ R. [Ignacio Rodríguez Galván], “Un coplero mejicano del siglo XIX”, *El Año Nuevo de 1838. Presente Amistoso*, 151.

⁶⁸ Luis de la Rosa, “Utilidad de la literatura en México”, en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, 95.

⁶⁹ Francisco Zarco, “Discurso sobre el objeto de la literatura”, en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, 173. // Las ideas expresadas por Ignacio Rodríguez Galván, Luis de la Rosa y Francisco Zarco hallarán eco, algunos años más tarde, en las preocupaciones estéticas de Ignacio Manuel Altamirano: “Es en el *Talmud* y en la *Biblia*, tal como nos la dejó el Concilio de Trento, donde es necesario buscar el origen de la leyenda religiosa. En los libros sagrados del pueblo hebreo y en los de otros tan antiguos como el indio y el chino, hay leyendas religiosas hermosísimas, encantadoras, inimitables por su sencillez, su sentimiento y su poesía” (I. M. Altamirano, *Revistas literarias de México*, 24).

En este sentido, y aunque resulte evidente, debe señalarse que el paradigma de estas leyendas no es aquel propuesto por el duque de Rivas, sino uno acorde al modelo bíblico y a las vidas de santos. Se tienen, entonces, en el ámbito mexicano, dos posibilidades para eludir el elemento sobrenatural-fabuloso, común en las traducciones: una es la vía histórica, planteada por el duque, que apuesta por una verosimilitud referencial; otra es el camino bíblico, que permite un componente milagroso y que, a su vez, se deslinda de la historicidad. En ambos casos existe un deseo por acercarse a lo *verdadero* y separarse de las mentiras, patrañas, supersticiones y consejas, propias de la tradición oral y reconocibles, también, en las traducciones e historias extranjeras.⁷⁰

DE CABALLEROS, CASTILLOS, SANTOS Y AMORES TRÁGICOS. ELEMENTOS COMUNES EN LA MATERIA LEGENDARIA

Hablar de características compartidas por textos agrupados de acuerdo con una cierta categoría es siempre una labor complicada. No es mi objetivo ofrecer aquí una conceptualización exhaustiva del género en este periodo ni, mucho menos, llegar a una supuesta definición o a un modelo abstracto. Todo lo contrario, apunto ciertos rasgos presentes en algunos textos que explícitamente se denominan *leyendas*, y que permiten tener una idea de las posibilidades del género. Con ello quiero decir que las nociones aquí sugeridas podrán ser corroboradas en una cantidad limitada de ejemplos y que casi ninguna de ellas se encuentra en todos los textos involucrados en la categoría. Hechas estas aclaraciones, reitero que distingo

⁷⁰ Sobre la cuestión de lo *verdadero*, *vid. supra* nota 41, en este capítulo.

entre dos tipos de leyendas. Por un lado, están las traducciones y los recortes, los cuales, si bien forman parte del sistema literario del momento, no representan en sí una apropiación de la materia legendaria. Por otro lado, están las leyendas originales, aquellas firmadas por un autor que colabora con el soporte en el que se inserta la composición, y en las cuales se exhibe una voluntad creativa propia. Esta distinción es relevante, pues, como se ha visto, las leyendas originales se distancian de las temáticas sobrenaturales de las traducciones y apuestan por una verosimilitud histórica o hagiográfica. A propósito, vale la pena subrayar la importancia de los paratextos y la información que proporcionan. Los títulos, en general, dan una idea sobre el contenido de la leyenda, ya sea porque remiten a una persona o a un personaje, o bien a una ubicación o a un tiempo determinados. Pero las acotaciones que acompañan a la palabra *leyenda* también pueden constituir un indicador genérico, como en *leyenda bíblica*, con lo cual se señala que el pacto de verosimilitud involucra un componente milagroso. Las leyendas originales del periodo, en general, nunca reciben el apelativo de *históricas*, aunque su contenido es siempre referencial y nunca fabuloso, por lo cual, se deduce que *leyenda* es una forma no marcada que presupone un contenido verosímil; de ahí que éste no deba explicitarse, pero sí cualquier otra iniciativa sobre el modelo, como las ya mencionadas leyendas bíblicas. Hasta este momento (1852), para el ámbito mexicano, no se corrobora la existencia de leyendas *fantásticas* —como las de García de Quevedo—, en las que los elementos sobrenaturales provengan de fuentes orales o tradicionales; antes bien, este tipo de relatos, considerados incluso como falsificaciones, prefieren evitarse.

En todos los casos —originales y no— el componente narrativo es fundamental para la leyenda: siempre se cuenta algo. En cuanto a la forma, en el contexto mexicano resulta indiferente para el género si la obra está escrita en prosa o en verso. Las traducciones —quizás por serlo— están prácticamente todas en prosa. Sin embargo, las leyendas de autores españoles que se reproducen en la prensa mexicana suelen estar en verso, por lo que parece que este aspecto sí era relevante para los escritores peninsulares; esta situación no habría de extrañarnos, pues el propio duque de Rivas consideraba la forma como un rasgo castizo que debía buscarse: “[He] adoptado una versificación rara o ninguna vez usada en obras largas; pero fácil, y juntamente susceptible de elegancia y pompa; parecida a la de los romances cortos; verdadera poesía española; y hasta en el asonante, peculiar de nuestro idioma; castiza y exclusivamente castellana”.⁷¹ Aunque tampoco es un elemento determinante, las leyendas suelen ser relativamente breves, sobre todo las originales. Desde luego, algunos ejemplos se extienden por varios números del soporte, pero es común que la leyenda pueda leerse por completo en un solo ejemplar. Incluso cuando ésta existe por entregas, las divisiones son, más bien, arbitrarias, y no responden a cualidades como el suspenso o el enigma.

Otra característica compartida, en lo que refiere a la estructura, es la inclusión de un preámbulo contextual que introduce una situación histórica precisa, para luego dar paso al relato legendario propiamente dicho, al cual podría llamársele *leyenda enmarcada*. Así se ve, por ejemplo, en “Leyenda zapoteca”, de Juan Bautista

⁷¹ Ángel de Saavedra, “Prólogo”, en *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo décimo, leyenda en doce romances*, t. 1, xxviii.

Carriedo. Este procedimiento también se observa en las traducciones, como “Beatrice Cenci”: “En el siglo XVI, llevados los italianos en alas de su genio, cultivaban con esmero las ciencias y las artes; [...] / Los señores feudales gozaban de fueros y privilegios que les habían transmitido sus progenitores y mantenían a su sueldo bandoleros, sicarios y asesinos, [...] / Sixto V, que desde el fondo de su humilde choza supo elevarse hasta el capitolio, ciñendo sus sienes con la tiara [...],”⁷² etcétera; luego de lo cual, tras algunos párrafos, el narrador comienza su historia: “Francisco Cenci, padre de la desventurada *Beatrice*. / Su rostro pálido y descarnado, sus ojos hundidos y fruncidas cejas, sus miradas torvas y malignas, su talle delgado, sus pasos tardos y lentos hacían traslucir su alma pérfida y amancillada de terribles delitos” (3). A pesar de estos rasgos de historicidad, en las traducciones, la verosimilitud referencial puede transgredirse, como en “Las tres novias. Leyenda alemana”,⁷³ donde, aunque se ofrece un detallado panorama histórico al inicio, se introduce después una narración que involucra fantasmas y espíritus que buscan venganza. En este sentido, las leyendas originales son mucho más homogéneas que las traducidas, en tanto que siguen las líneas de lo histórico o lo hagiográfico, pero no mezclan elementos entre sí y, menos aún, cuando se trata de fabulaciones sobrenaturales.

⁷² Salvador Constanzo, “Beatrice Cenci. Leyenda”, *El Monitor Republicano*, 28 de septiembre de 1849, 3.

⁷³ Henry Szshokke, “Las tres novias. Leyenda alemana”, trad. de V. R., *El Mosaico Mexicano*, t. 6 (1841), 226-232; y Enrique Szshokke, “Las tres novias. (Leyenda alemana)”, *La Ilustración Mexicana*, t. 3 (1852), 178-182.

Las leyendas, por otra parte, suelen ubicarse en un tiempo y en un espacio remotos. En el caso de las leyendas traducidas, esta ambientación suele ser medieval o renacentista, a veces con un cierto orientalismo, mientras que en las leyendas originales a estos dos componentes se añade el elemento colonial y prehispánico. En cualquier caso, se advierte un deseo por distanciar la narración del presente. Aunque no es tan común en las leyendas originales, pueden encontrarse algunos textos ubicados en Europa, como “Una leyenda de la época de Luis XI de Francia” (1844), de Guillermo Prieto, “Luisa. Leyenda” (1851), de Emilio Rey —que se desarrolla en Nápoles—, o “Los dos bastardos. Leyenda original. Dedicada a las señoritas mexicanas” (1851), de Tomás Ruiseco —cuya trama ocurre en un castillo feudal—. Las fechas de publicación de estas obras coinciden con el periodo climático del medievalismo o *Revival* en México; sin embargo, es significativo que, frente a estas posibilidades temáticas, exploradas en otros textos del periodo, para las leyendas se busque una cierta adecuación de esas ubicaciones remotas al ámbito nacional.⁷⁴ Así, la Edad Media *mexicana* por excelencia se vuelve la Colonia, momento histórico en el que se desarrollan las acciones de “El filibustero. (Leyenda del siglo XVII)” y “Los bandos de Valladolid. (Leyenda del siglo XVII)”, de Justo Sierra O’Reilly, “El insurgente. (Leyenda mexicana...)” y “La calle de la Buena

⁷⁴ Me refiero con *Revival* al interés por la Edad Media como tema de creación literaria, propio del Romanticismo y que en México se desarrolló paulatinamente, por lo menos desde 1825. Su auge se ubica entre 1843 y 1844. El conde de la Cortina, Fernando Calderón, Ignacio Cumplido, Guillermo Prieto y Manuel Payno fueron, en diversos ámbitos, algunos de sus principales impulsores. Para una discusión más detallada sobre este asunto, *vid.* Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, en particular el subcapítulo “*Revival*: la fascinación mexicana por el pasado medieval” (445-462).

Muerte. (Leyenda mexicana...)", de Guillermo Prieto, o "Leyenda del año de 1648. Trinidad de Juares" y "Pedro el Bueno y Pedro el Malo. Leyenda del tiempo de los insurgentes", de Manuel Payno. En cambio, la ubicación prehispánica apenas se encuentra en dos ejemplos: "La visión de Moctezuma. Leyenda", de Ignacio Rodríguez Galván, y "Leyenda zapoteca", de Juan Bautista Carriedo.⁷⁵ A ello habría que añadir la localización oriental, con ciertos rasgos míticos, de las leyendas bíblicas "Zara y Jonás", de Antonio Rodríguez Galván, "Las hermanas de Bethania", de Manuel Payno, y "La Magdalena", de Anselmo de la Portilla. Sin embargo, este distanciamiento espaciotemporal no significa una completa evasión

⁷⁵ Aunque la elección de la Colonia frente al mundo prehispánico para la ambientación y el desarrollo de la trama de las leyendas es una cuestión multifactorial, una causa de peso puede ser la cantidad limitada de fuentes de las que disponían los autores decimonónicos para conocer dicho periodo. Como se verá a lo largo de esta tesis —y se ha mencionado ya—, la cuestión de la verosimilitud era fundamental para la leyenda. Desde luego, el género admitía cierto grado de fabulación, de modo que no se requería de una exactitud extrema, pero debían respetarse los límites de lo posible —en los cuales, en principio, no tenía cabida lo sobrenatural, por ejemplo—. En este sentido, aunque para otro corpus, Montserrat Galí ha observado lo propio con respecto a la importancia de lo verdadero en este momento: "Tomando en cuenta este afán de verdad que inspira la historia y la estética del siglo XIX romántico, no debe sorprendernos que en 1840 se publicara la correspondencia entre el conde De la Cortina y el editor Ignacio Cumplido sobre si los Amantes de Teruel existieron o no. Entenderemos ahora la importancia del problema. No les bastaba que fuera un tema medieval y poético, *tenía que ser verdad*. Tales preocupaciones no dejan de sorprender, sobre todo si tomamos en cuenta que se identifica el Romanticismo con la fantasía. Pero leamos los primeros párrafos y entenderemos que la fantasía no puede confundirse con la invención" (M. Galí Boadella, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, 451; las cursivas son mías). Desde luego, la leyenda era un género más flexible, pues, como se ha visto, no involucraba una adecuación histórica absoluta —recuérdese, nuevamente, la "Leyenda zapoteca" de Juan Bautista Carriedo o el propio "Filibustero", de Justo Sierra O'Reilly—; sin embargo, en el preámbulo de las leyendas, sí que era necesario ubicar el relato en una historicidad concreta, pese a que la leyenda enmarcada no dependiera, en sentido estricto, del devenir histórico. Así, es probable que los autores tuvieran una mayor comodidad para explorar los caminos de la leyenda en un periodo que les resultaba más familiar —la Colonia; la cual, además, tendría cierta similitud con la Edad Media—, que con la época prehispánica, de la cual apenas se contaría con algunos datos difusos. De nuevo, Montserrat Galí, para su corpus, se pronuncia al respecto: "El mundo prehispánico, por el contrario, era un mundo opaco, en el que cuando un autor quiere expresar sentimientos no tiene más recurso que prestarle el de otras épocas. El mejor ejemplo de ello es *Netzula*: ya no se trataba solamente de hacer amar a Netzula como una romántica, sino que Netzula sólo podía ser romántica porque era imposible saber cómo amaba una mujer azteca" (467).

del presente, sino que constituye una reapropiación del pasado, en tanto que éste revela preocupaciones aún vigentes para el escritor contemporáneo; así lo había enunciado el duque de Rivas, a propósito de la nueva poesía: “vuelve por estos medios la poesía a ser lo que fue en Grecia en sus primeros tiempos, una expresión de recuerdos de lo pasado y de emociones presentes, expresión vehemente y sincera”.⁷⁶

Este tipo de ubicación, además, es una cualidad moderna —se diría *romántica*— de la leyenda y, por tanto, no le es exclusiva. El mismo duque de Rivas comenta sobre la situación a propósito de los efectos que esa “recién promulgada doctrina” ha tenido en el mundo literario:

Han abandonado los poetas los argumentos de la fábula e historia de las naciones griega y romana, como poco propios para nuestra sociedad, y porque de puro manoseados, estaban faltos, no menos que de novedad, de substancia. Han descartado la mitología de la antigüedad, hasta para usos alegóricos. Encuentran asuntos para sus composiciones en las edades medias, tiempos bastante remotos para ser poéticos, y por otra parte abundantes en motivos de emociones fuertes, que son el minero de la poesía: de aquí la *poesía caballeresca*. Buscan argumentos en tierras lejanas y no bien conocidas, donde, imperfecta todavía la civilización, no ahoga los efectos de la naturaleza bajo el peso de las reglas sociales. (xxvi)

Las palabras del duque remiten a otra característica presente, sobre todo, en las traducciones. Así, junto a esta ubicación medieval, y con motivo de ella, en las leyendas suele desarrollarse una historia caballeresca, en sus dos dimensiones, tanto bélica como amorosa. De tal modo se advierte, por ejemplo, en “El monte de San Miguel”, cuya trama se desarrolla durante el sitio de este lugar por parte de los

⁷⁶ Ángel de Saavedra, “Prólogo”, en *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo décimo, leyenda en doce romances*, t. 1, xxvii.

ingleses y la defensa que bretones y normandos hicieron de él en la primera mitad del siglo XV. Roberto de Beauvoir “había dejado a su hermosa desposada [Guillelmina] para volar al puesto donde lo reclamaban el honor y el deber de caballero”;⁷⁷ sin embargo, Burket, uno de los capitanes ingleses, aprovecha la ausencia de Roberto para contraer matrimonio forzado con Guillelmina, bajo amenaza de incendiar el país y acabar con todo si ésta no aceptaba. Se trata, como puede advertirse, de una historia caballerescas de amor y venganza. Si bien este tipo de narraciones no se encuentran normalmente en las leyendas originales, sí persisten varias de sus características, sobre todo en relación con la historia amorosa. En este sentido, aunque propiamente no constituyan caballeros ni princesas, los personajes suelen ser virtuosos, pues forman parte de una clase distinguida y honorable, y con frecuencia son víctimas de una tragedia insuperable, dictada por el destino, que puede ser también motivo de venganza.⁷⁸ El desarrollo de la acción, entonces,

⁷⁷ “Leyenda. El monte de San Miguel”, *El Museo Mexicano*, t. 2 (1843), 239.

⁷⁸ Como he señalado antes (*vid. supra* nota 50, en este mismo capítulo), la leyenda decimonónica comparte rasgos significativos con la novela antigua —y, agrego, también con la novela bizantina de los Siglos de Oro—; se añade a esto el influjo de las historias caballerescas, que los escritores decimonónicos refieren con relativa frecuencia. Así, se han citado las palabras del duque de Rivas en el cuerpo del texto, Altamirano habla de “leyendas caballerescas” (*Revistas literarias de México*, 18), Pastor Fido señala que las leyendas suelen ser “de caballeros antiguos, de santos, de castillos feudales” (“Introducción. Novelas, leyendas y cuentos”, en Manuel Payno, *El pistol del Diablo. Novela de costumbres mexicanas*, t. 1, 10), y Félix M. Escalante, al iniciar su novela *María* (1845), advierte que no contará una historia romancesca “de los tiempos caballerescos”, sino una “pasada en nuestros días” (74). Lo anterior, desde luego, no niega la posibilidad de que estas tramas amorosas provengan también de la novela sentimental europea. Vicente Riva Palacio, por ejemplo, con motivo de *Carmen* (1882), de Pedro Castera, señala la confluencia de ambas tendencias: “*Carmen* pertenece en su género a la novela sentimental, y la novela sentimental, como las vestales romanas, es la sacerdotisa que conserva el fuego de los nobles sentimientos, del amor caballeresco y de los tiernos goces del hogar y de la virtud” (“Prólogo”, en P. Castera, *Carmen*, iii-iv); debe decirse, sin embargo, que *Carmen* era también llamada *leyenda* por los decimonónicos: “Un estilo elegante y espiritual campea en los capítulos que de *Carmen* hemos leído, y el interés no decae, sino por el contrario. Broche de oro deseamos para esa simpática leyenda que, a no dudar, dejará satisfechos a los lectores de *La República*” (“Gacetilla. Carmen”, *El Diario del Hogar*, 1 de marzo de 1882, 2). Se advierte

involucra una serie de sucesos desdichados que menoscaban la felicidad de los amantes y de los personajes en general. Así puede verse en “Leyenda del año de 1648. Trinidad de Juares”, de Manuel Payno,⁷⁹ en la que el amor entre Trinidad y Arturo se ve frustrado debido a los celos de Don Hernando, quien incluso los acusa falsamente ante el Santo Oficio, por lo que son sometidos a terribles torturas. Ambos personajes, no obstante, conservan varias cualidades caballerescas, desde la belleza y la sensibilidad de Trinidad hasta el valor y el brío de Arturo para hacer frente a las adversidades.

Este antagonista malvado y perverso es también una constante en algunas leyendas. Sin llegar a los niveles de Don Hernando, en “Luisa”, de Emilio Rey, el

así la necesidad de una indagación más puntual y detallada sobre la posible influencia de la novela sentimental europea en la leyenda. De carácter más bien general, y dedicado exclusivamente a la novela, puede consultarse el estudio de Beatriz Sarlo, *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*, del cual destaco el siguiente fragmento: “Este hilo conductor de las tramas, que establece límites entre las clases representadas, tiene variantes diferenciales en América. Tanto en el Sur como en el Norte, América no enfrenta procesos tan fuertemente marcados por la hegemonía de una aristocracia de origen. En las novelas que se escriben en América la intriga también propone un sistema de diferencias, de carencias y desigualdades de mérito y de virtud. El vicio y la pureza tienen una encarnación menos sociológica. El caso más abstracto en cuanto al origen de esas desigualdades es, probablemente, la célebre *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs, donde los amantes, ambos puros y virtuosos, ambos miembros por origen o adopción de la misma clase, deben aceptar la separación sólo por mandato paterno, como prueba de su lealtad de un sumiso, aunque dolido, acatamiento de la autoridad patriarcal, unida en el *pater familias* a la potestad sobre la tierra y sus habitantes campesinos y esclavos” (42). Curiosamente, el ejemplo referido por Sarlo —de nuevo— era llamado también *leyenda* durante el siglo XIX: “*María*, su bellísima *María*, esa leyenda divina para cuyo elogio nos faltan palabras, y para cuya lectura invitamos a todos los que amen lo verdaderamente sublime” (Ignacio M. Altamirano, “Bosquejos. «La América», periódico literario”, *El Federalista*, 29 de mayo de 1871, 1); “Quien no haya leído esa sublime leyenda de Jorge Isaacs, esa *María*, ese canto de un corazón herido mortalmente y que aspira incesantemente al cielo, puede decir que su alma no ha gozado de una de las más dulces fruiciones de este mundo” (“Sección literaria. La literatura del hogar”, *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de abril de 1874, 2). Sobre la confluencia entre leyenda y novela, hago algunos apuntes adicionales en las conclusiones de esta investigación.

⁷⁹ Manuel Payno, “Leyenda del año de 1648. Trinidad de Juares”, *El Museo Mexicano*, t. 3 (1844), 289-303.

marqués de Galeano, “joven altivo y cruel”,⁸⁰ se interpone entre los amores de Genaro y la condesa hasta que logra separarlos. Una situación similar se advierte en las traducciones, como en “Juana de Holanda”, cuya protagonista se casa con Wenceslao, emperador y rey de Bohemia, a quien “[los] desórdenes le habían vuelto también cruel y nada le faltaba de lo que constituye a un monstruo”,⁸¹ o en “Beatrice Cenci”, cuyo padre “parecía el hijo primogénito del pecado” y “hollaba todo derecho humano y divino”.⁸² Es claro entonces que, en varias ocasiones, las leyendas tratan de historias de amores desdichados, a veces caballerescas, en las que abundan la tragedia y los sucesos tremebundos.

Un último aspecto puede apuntarse. Se ha dicho ya que, en general, la ambientación de las leyendas remite a un tiempo y a un espacio remotos. Sin embargo, vale la pena subrayar que esta situación pasada no se actualiza como en la leyenda oral. Se trata de un hecho que ocurrió en el pasado, pero que no vuelve a suceder ni se proyecta en el presente. Desde luego, como se ha apuntado, la historia narrada tiene importancia para el momento de enunciación en tanto que las emociones involucradas siguen vigentes y dicen algo a los autores, pero no porque dicho suceso, en sí, se repita de algún modo en una realidad concreta. Hay algunas excepciones a esta consideración, pero, como debe suponerse, se hallan en las traducciones. Las leyendas originales del periodo, en general, abogan por una

⁸⁰ Emilio Rey, “Luisa. Leyenda”, *Presente Amistoso Dedicado a las Señoritas Mexicanas*, 1851, 245.

⁸¹ C. Y., “Variedades. Juana de Holanda”, *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de mayo de 1843, 2.

⁸² Salvador Constanzo, “Beatrice Cenci. Leyenda”, *El Monitor Republicano*, 28 de septiembre de 1849, 3.

verosimilitud referencial y dejan de lado, en lo posible, los recursos de la tradición oral, quizás en un intento por distanciarse de lo que podría considerarse extranjero y, en otros casos, falso.

“EL FILIBUSTERO. (LEYENDA DEL SIGLO XVII)”, DE JUSTO SIERRA O’REILLY

En las páginas anteriores, se han dado algunos ejemplos para mostrar, en general, las características de la leyenda del periodo, pero no está de más detenerse en un caso concreto que permita ahondar en aquellas particularidades.⁸³ Como refería, fue en 1841 cuando Justo Sierra O’Reilly publicó una de las primeras leyendas originales de las que tengo noticia.⁸⁴ “El filibustero. (Leyenda del siglo XVII)” apareció, en tres entregas, en las páginas del *Museo Yucateco*, entre cuyos

⁸³ Como he dicho, aunque se reconoce la existencia del género leyenda en el periodo, suelen obviarse sus características por considerarse idénticas a aquellas de la leyenda oral y tradicional, o porque se le asimila a otros géneros, siguiendo paradigmas del siglo XX, como el cuento. Este es el caso de “El filibustero”, el cual ha sido estudiado por Ángela García Soria, junto a otras narraciones, como un cuento (A. García Soria, “Justo Sierra O’Reilly y el cuento histórico de *El Museo Yucateco*”, en Eva Álvarez Ramos, María Martínez Deyros y Leyre Alejandre Biel, coords., *Actas del Primer Congreso Internacional El cuento hispánico: nuevas miradas críticas y aplicaciones didácticas*). De manera similar, Manuel Sol considera que el paratexto *leyenda* es endeble y que hoy bien podría llamársele a este texto una novela corta (M. Sol, “Introducción”, en Justo Sierra O’Reilly, *El filibustero y otras historias de piratas, caballeros y nobles damas*, 17). Aunque los críticos reconocen, en cierto modo, la historicidad de los términos empleados —cuento y novela corta—, desestiman la leyenda y buscan en ella antecedentes de otros géneros. Por su parte, Leticia Algaba Martínez sostiene que en la narración se advierte un encabalgamiento entre novela corta y leyenda; no obstante, en su texto llama con frecuencia a “El filibustero” simplemente *novela corta*. Aunque el título de su artículo, “*El filibustero*: la novela y la leyenda”, parecería atender con cuidado a la cuestión genérica, lo cierto es que la estudiosa poco se ocupa de las características legendarias del texto. Con lo anterior, desde luego, no niego los aportes de los análisis referidos, pues sus intereses se dirigen a otros ámbitos, más bien enfatizo que el texto no ha sido estudiado como leyenda, en tanto que género decimonónico, literario y escrito.

⁸⁴ Si bien reconozco los problemas asociados al uso de *leyenda original* —que no son menos en el caso de *leyenda mexicana* o *leyenda nacional*, por ejemplo—, el término es de utilidad para aproximarse al género en el periodo 1835-1852, en particular con respecto de traducciones o leyendas anónimas —las cuales, a su vez, podrían ser traducciones no declaradas—. De este modo, como he dicho antes, debe entenderse por *original* la leyenda con una firma de autor —un seudónimo incluso— que no se presenta como una traducción, y no en el sentido de que su trama sea de factura exclusiva del autor.

responsables estaba el propio autor. La composición se acompañaba de una pequeña nota al calce que decía: “Esta leyenda es toda histórica, casi hasta en sus más insignificantes circunstancias. Consta de varias partes, y hoy damos en este número la primera, para observar si agrada; en cuyo único caso, continuaremos su publicación”.⁸⁵ Ya he dicho que el inicio de esta frase no debe entenderse en relación con los requerimientos o paradigmas del discurso histórico, sino que representa una afirmación sobre la verosimilitud de lo narrado.⁸⁶ En este sentido, hay que enfatizar que la cualidad histórica del relato implica el abandono —cuando no el rechazo— de todo componente sobrenatural y, en este caso, incluso tradicional o popular. Lo anterior se verifica en el contenido de la leyenda, pues, como diría Manuel Gutiérrez, contemporáneo de Sierra O’Reilly, no hay “ni vestiglos ni engaños”⁸⁷ en “El filibustero”. De hecho, la única referencia a la tradición oral es, en cierto modo, irónica, y señala la ingenuidad de quienes creen en cuestiones sobrenaturales:

Allá a lo lejos se distinguía un barco que a toda vela cruzaba sobre el puerto de Campeche. El Vengador, bergantín de 12 cañones que mandaba Diego el Mulato, recibió entonces los honores, que las gentes sencillas de aquel siglo creían tributar al barco que condujo al Señor de San Román a las felices playas de Campeche, y que según una tradición popular se presentaba en frente del puerto, cada día 14 de setiembre.⁸⁸

Al respecto, debe enfatizarse que no hay ninguna mención de posibles fuentes orales: nunca se dice que la leyenda enmarcada haya sido oída en algún sitio ni que

⁸⁵ José Turriza [Justo Sierra O’Reilly], “El filibustero. (Leyenda del siglo XVII)”, en *Museo Yucateco. 1841-1842*, t. 1, 187.

⁸⁶ *Vid.* “«Sin enredos ni engaños, sin ayuda de vestiglos». De las traducciones a las leyendas originales”, en este mismo capítulo.

⁸⁷ Manuel Gutiérrez, “La rosa”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de noviembre de 1842, 3.

⁸⁸ José Turriza [Justo Sierra O’Reilly], “El filibustero. (Leyenda del siglo XVII)”, en *Museo Yucateco. 1841-1842*, t. 1, 310.

se contará tal como se escuchó o que sea algo que el pueblo cuente; de modo que la narración no se presenta como una historia referida. A ello se añade que tampoco hay actualización; es decir, la leyenda, en su textualidad, no manifiesta ningún tipo de influjo en el presente de enunciación. Tales características son relevantes para el género en este momento, pues evidencian un distanciamiento de la tradición oral, tanto de manera genuina como a nivel de artificio o emulación, rasgo común en este primer periodo.

Por otro lado, el paratexto “Leyenda del siglo XVII” y el nombre de ciertos personajes, así como algunas situaciones narradas, anclan el relato a un tiempo y a un momento histórico precisos.⁸⁹ Si bien estos elementos poseen una referencialidad concreta —como Diego el Mulato—, no hay que olvidar que responden, desde el horizonte literario en el que se inscriben, a un pacto de verosimilitud. Como se ha visto en otros casos, las leyendas pueden ser históricas —en tanto que verosímiles— incluso si ninguno de los personajes o situaciones involucrados tiene algún referente explícito en el mundo extratextual. Esto confirma la consciencia genérica y discursiva de Sierra O’Reilly, quien sabe que puede crear una Conchita —tanto como Juan Bautista Carriedo podrá crear una Zetooba en su “Leyenda zapoteca” (1852)—, pues su texto forma parte de un género literario con características no sólo

⁸⁹ Como he dicho antes, Manuel Sol ha señalado ya la importancia de las fuentes escritas frente a las orales en la obra de Sierra O’Reilly: “sin negar la presencia de la tradición oral, tan rica en la península, habría que reconocer que la fuente principal de la literatura de tema colonial en Yucatán tenía en su mayoría un origen culto o erudito, esto es, procedía de obras históricas o de documentos que se encontraban en los archivos académicos, gubernamentales o parroquiales” (M. Sol, “Introducción”, en J. Sierra O’Reilly, *El filibustero y otras historias de piratas, caballeros y nobles damas*, 13). En lo que refiere a “El filibustero”, la inspiración histórica viene de la *Historia de Yucatán* de Diego López Cogolludo, en la cual, como habría de esperar, no existe la leyenda enmarcada, es decir, la trágica historia de amor entre Conchita y Diego el Mulato (15-16).

reconocibles, sino también atendibles, y que esta textualidad se distingue, a su vez, de las preocupaciones correspondientes al discurso histórico.

“El filibustero” entonces permite señalar varias de las particularidades que serán frecuentes en la leyenda mexicana del periodo. Así, vale la pena reiterar que la narración se ubica en un tiempo remoto. Esto se anuncia desde el subtítulo, pero también se explicita en el relato:

¡A las armas valientes campechanos! Los bárbaros vienen a robaros, a insultaros, a saquear vuestras casas, a violar vuestras hijas y a incendiar la población. ¡El rey! ¿Qué es el rey cuando se trata de conservar el honor y la existencia de lo que tenéis de más caro en la tierra? ¡No! La causa del rey no es la que vais a defender: es la vuestra, es la causa de Yucatán; es la de la muy noble y leal villa de Campeche.

Era el 11 de agosto de 1633: diez naos piratas se habían presentado enfrente del puerto y todo el vecindario estaba en la mayor consternación y angustia, contemplando aquel aparato hostil [...].⁹⁰

Es de notar que el preámbulo de la leyenda, que suele introducir la ambientación histórica y, por ello, tiene una marcada referencialidad extratextual, no es aquí muy extenso y se mezcla de manera orgánica con el relato. De hecho, casi enseguida nos enteramos de los actores principales: Diego el Mulato y Conchita. Como era usual en el género, la trama se desarrolla a partir de un triángulo amoroso, de la historia de unos amantes desdichados cuya unión se ve obstaculizada por el villano, el tercero en discordia. Pero el papel de los amantes virtuosos, descendientes de las historias caballerescas y presentes de manera paradigmática, por ejemplo, en “Trinidad de Juares” (1844), de Manuel Payno, se complejiza en esta leyenda. Conchita, en efecto, es una mujer *virtuosa*; así lo reitera una y otra vez el narrador,

⁹⁰ José Turriza [Justo Sierra O'Reilly], “El filibustero. (Leyenda del siglo XVII)”, en *Museo Yucateco. 1841-1842*, t. 1, 187.

quien enfatiza su inocencia, su cualidad angelical y su pureza. Los constantes desmayos de la protagonista frente a la adversidad subrayan estas características; además de que ella, en realidad, nunca transgrede ninguna norma. Es el destino el que trastoca su suerte y, frente al cual, no puede hacer nada: “Pero estaba escrito en las inalterables páginas del libro eterno de los destinos que Conchita, nacida al parecer para la felicidad, sería sin embargo, víctima de los más crudos pesares” (238). El fragmento evidencia la condición de *víctima* del personaje, quien, como en muchas leyendas, sufre los embates de la fatalidad, pese a su cualidad virtuosa.

El drama se desencadena entonces cuando el filibustero, Diego el Mulato, se enamora de Conchita, también a causa del destino: “La *fatalidad* ha sembrado mi carrera de los vicios más espantosos: la *fatalidad*, si vos lo queréis, será la que me haya inspirado hoy un noble y virtuoso sentimiento. Yo amo, amo, padre mío, a esta hermosísima criatura” (191). Sin embargo, el enamoramiento es mutuo y el narrador lo revela casi de inmediato:

Cuando Conchita reparó en él, estaba apoyado sobre el fogón, con una mano en la mejilla y contemplándola con interés, con ansiedad. Sus miradas se encontraron, ¡ay!, el mal ya estaba hecho. *Jamás los ojos del pirata se habían fijado inútilmente en los de una mujer: jamás habían dejado de inspirar amor, amor delirante y frenético. ¡¡Desventurada Conchita!! ¿A dónde podrá huir?* (192)

Es relevante que, a lo largo de la leyenda, se insiste en el papel de la mirada y su influjo en los amantes. De hecho, apenas unas líneas antes, en la prolija descripción que el narrador hace de Diego el Mulato, los ojos juegan un papel central: “y sobre todo sus ojos tenían un brillo indefinible, fascinador e insinuante; un brillo divino, o acaso infernal: era un brillo irresistible” (192). Este enamoramiento a primera vista

está cifrado, así, por el destino. Casi como un embrujo, resulta una fuerza superior a la que ninguno de los amantes puede escapar. Destaca, asimismo, la valoración negativa de este amor, que es percibido por el narrador como un mal, y no podría ser de otro modo, pues Conchita se ha enamorado de Diego el Mulato, asesino de su padre, y, en una terrible ironía, desconoce su identidad hasta prácticamente el final del relato; en ello se resume la naturaleza imposible de este amor.

Por otra parte, la frase “Jamás los ojos del pirata se habían fijado inútilmente en los de una mujer” parecería sugerir que, a diferencia de Conchita, Diego el Mulato se ha enamorado ya en reiteradas ocasiones y que, por tanto, se trata de un amor pasajero, casi un capricho. La misma Conchita se cuestiona al respecto:

¿Cómo, en efecto, revelar con todas sus circunstancias aquel misterio que debía sepultar en lo más recóndito de su corazón? ¿Cómo justificarse, a los ojos de su familia, de una pasión tan extravagante? ¿Qué seguridad tenía para creer que fuese amada? Al contrario, la prolongada ausencia de aquel extranjero ¿no le estaba probando que le era una mujer indiferente? Y sobre todo ¿quién era este extranjero desconocido? ¿Cuál su patria y su familia? ¿Cuáles sus medios y relaciones? ¿Y si era casado? ¿Y si no era digno de ella? (237-238)

Sin embargo, el desarrollo narrativo muestra que el amor de Diego el Mulato es genuino y que no se trata de una simple aventura. Así, tras varios años, cuando el filibustero se reencuentra con ella y ocurre el rapto, lo primero que pasa por su mente es declararla su esposa:

[Diego el Mulato] dirige una mirada de fuego a Conchita y la niña..., ¡ay!, se ha sentido arrebatada a una región desconocida: en los umbrales de la eternidad, los espíritus infernales la van a iniciar en sus misterios...

—¡Tú eres mi esposa! —exclamó el pirata.

—¡Sí..., hasta la muerte! —repuso Conchita. (316)

¿Es entonces Diego el Mulato también un héroe virtuoso? El narrador deja en claro que no es éste el caso, pero lo cierto es que Sierra O'Reilly ha creado un personaje complejo que queda fuera del maniqueísmo. De este modo, el pirata se conmueve cuando ve por primera vez a Conchita desmayada en la iglesia, por lo que decide salvarla; incluso, hacia el final de la leyenda, duda sobre lo que debe hacer frente a la orden que ha recibido de volver a atacar la villa, pues ella sufrirá también las consecuencias: “El pliego encerraba varias instrucciones, que el pirata leyó para sí. El rostro encendido o pálido alternativamente; en actitud de un hombre que sufre en su interior la lucha de diversas pasiones que se disputan el imperio del corazón” (310). Se añade a esto la conducta heroica del filibustero, que salva del fuego no sólo a Conchita, sino también a su madre y a su hermano:

Mientras más de cuatrocientas personas, a cuya cabeza se veía el impávido joven don Fernando García Gutiérrez, hacían vanos e inútiles esfuerzos por penetrar en el interior de la casa, y librar a la señora de Mantilla, a Conchita y a un hermanito suyo, únicas personas que no pudieron escaparse a la primera explosión, un extranjero se presenta, rompe por en medio de la multitud y, sin detenerse en ningún peligro, penetra y se abalanza, dejando sorprendidos a todos: pocos momentos después trae en sus brazos a Conchita y al niño; y cuando al parecer ya era imposible salvar a la desventurada señora, hiende nuevamente la formidable barrera que le oponen las llamas, el humo y los escombros, y casi sofocado la saca indemne, aunque desmayada y sin sentido. (313-314)

Diego el Mulato entonces comparte rasgos con el héroe prototípico de leyenda, pero, al mismo tiempo, ha sido llevado por el “mal camino”. Así, en contrapunto con Conchita, “ángel de candor y pureza” (236), el filibustero recuerda al ángel exterminador: “su figura gallarda y aterradora ofrecería la imagen del arcángel maldito, bello y soberbio, cuando se preparaba a luchar, hasta contra Dios mismo” (313). Al parecer, lo único que podría salvarlo de esta situación es el amor, pero sus

sentimientos por Conchita estaban destinados al fracaso desde un inicio. Así lo repite el narrador a lo largo de la leyenda, tanto en el momento en que se conocen como cuando están a punto de consumir su amor: “Sus miradas se encontraron, ¡ay!, el *mal* ya estaba hecho” (192; las cursivas son mías); “Iba a consumarse un *crimen*: Diego el Mulato iba a poner un sello a su brutalidad voluptuosa y salvaje; pero el cielo que protege el candor y la inocencia lo impidió” (316; las cursivas son mías). Incluso la misma Conchita se cuestiona sobre lo inapropiado de su sentimiento: “—Hay seguramente en este amor —decía entonces— alguna cosa de horrible, alguna cosa irregular, pues que siento tanta repugnancia en manifestarlo. ¿Estaré en el camino de la perdición? ¡Santo Dios! —exclamaba y volvía a sus recuerdos con una impetuosidad más fuerte y más exaltada” (238).

Como se ha advertido entonces, el destino juega un papel central en la leyenda y determina el signo trágico de la historia. En este sentido, es relevante que se sugiera que Diego el Mulato estaba preparándose para pelear “hasta contra Dios mismo” (313), pues el filibustero lucha contra el destino por el amor de Conchita; pero el combate estaba ya decidido, y el pirata resulta, inevitablemente, derrotado.⁹¹ Sin embargo, aunque aquí sólo se alude a ello, en otros pasajes —de los cuales ya he citado algunos— la referencia al destino, al hado o a la fatalidad es explícita. En particular, los intercambios entre el filibustero y su padre vuelven una y otra vez sobre el asunto; de manera especialmente detallada en el primer encuentro:

⁹¹ El padre de Diego el Mulato incluso expresa: “¡Ella! Ella correrá la suerte de los demás y, si ya hubiere tocado la raya ominosa que la prefijó el destino, morirá sin duda como los otros. ¿Quién puede evitar el cumplimiento de los horribles decretos del *hado funesto*? ¿Eres tú por ventura, ¡débil y cobarde criatura!, el que osaría contrarrestar su influencia?” (311).

—Sí, padre mío, dudo: vos mismo me habéis dado motivo. “¡Aún más crímenes!”, exclamasteis horrorizado, como reprobando y echándome en cara una acción, que, si hubiera sido inicua, no estaba en mis manos evitar. Vos me habéis dado el ser en el crimen; nací en el crimen: arrancasteis la vida de mi madre, sin más motivo que por ser de distinto color al vuestro, he allí un nuevo crimen. Vos me instruisteis y educasteis en el crimen. Vos me habéis inclinado al robo, al asesinato y a la piratería. Vos habéis hecho desarrollar en mí el germen de todos los delitos y las iniquidades. Cuando alguna vez, arrebatado, horrorizado de vuestras atrocidades y las mías, quería huir de vos, alejarme para siempre de una vida tan impía, “¡Necio!”, me decíais, “¿A dónde, a dónde te dirigirías que el crimen no te persiguiese? El *destino*, la *fatalidad* con su pesada mano de hierro te detiene, te arrastra y te sume en un insondable abismo”. ¡Huir! ¿Qué es huir de la influencia del destino? Y nuevos asesinatos, nuevos incendios, más sangre y más devastaciones eran el inmediato resultado de vuestras infernales palabras, de vuestras fatídicas sentencias. ¿Qué podéis pues reprobarme en mi conducta? La *fatalidad* ha sembrado mi carrera de los vicios más espantosos: la *fatalidad*, si vos lo queréis, será la que me haya inspirado hoy un noble y virtuoso sentimiento. Yo amo, amo padre mío, a esta hermosísima criatura. (191)

El pasaje señala la responsabilidad del padre en el mal camino que ha seguido el hijo, el cual está marcado, desde su nacimiento, por el crimen; pero, sobre todo, subraya un determinismo cuyo fundamento está en el destino. Así, a Diego el Mulato le es imposible alejarse de esa vida, pues, como el padre señala, el crimen lo seguirá a donde quiera que vaya. Sin embargo, el pirata nunca ha tenido alternativa: nacido bajo ese signo —cifrado en la violenta muerte de la madre—, se le ha quitado toda posibilidad de decisión y de voluntad, y, una vez con ese peso, está condenado a cargar con él. Es una acción que, como su enamoramiento, “no estaba en mis manos evitar”. De este modo, el filibustero no puede escapar a su condición y ni siquiera es responsable de ella.

La índole trágica del relato se explica, entonces, a partir del destino. Debido a él, ambos protagonistas son arrastrados por la desgracia sin posibilidad de huir, y ni el amor mutuo que se profesan es suficiente para salvarlos, pues éste ha nacido de la

misma fatalidad. De hecho, lo único que sostiene esta virtual relación es que Conchita desconoce la verdad. Pero el recurso de la revelación y el reconocimiento, usual en la leyenda del momento, responde aquí a una sofisticada elaboración. Así, mientras que el lector lo sabe desde el inicio, los personajes, poco a poco, van intuendo —y descubriendo— las particularidades de lo sucedido. La primera en enterarse, hasta cierto punto, es la madre, cuando la hija rechaza a su primo por esposo:

Atónita la señora de Mantilla y horrorizada, enmudece al escuchar la respuesta de su hija: anegada en lágrimas se retira de aquel sitio y va a encerrarse en su estancia, sumergida en un piélago de penas, conjeturas y extraños pensamientos.

Conchita, sin embargo, conoció desde luego la imprudencia de su conducta, y se arrepintió de ella; pero era ya tarde: su secreto había dejado de serlo [...]. (237)

Desde luego, la madre sólo concibe que la hija está enamorada de otro muchacho, y no del filibustero —cosa que la propia Conchita ignora—. Más adelante, Don Fernando, el primo, cuando escucha al beodo, empieza a sospechar también:

Un pensamiento, un recuerdo se le ha presentado de repente. El día que los filibusteros tomaron la villa y la dieron saco, Conchita cayó desmayada en la parroquia... sí... un extranjero la vio por casualidad, la separó de aquel sitio y la recomendó al cuidado de un anciano respetable. ¡Santo Dios! Todo lo ha descubierto. Conchita desde aquel día terrible está abatida y triste... no hay duda... el *extranjero* es su amante, es el que ofreció volver a verla; el anciano respetable... es el miserable beodo, que con su canto infernal ha hecho tan profunda impresión en el alma tierna de su prima. (239)

Pese a lo contundente del pasaje, subrayo que Don Fernando apenas sospecha, pues no logra comprobar su intuición ni identificar al dichoso extranjero; no será sino hasta el final de la leyenda cuando esto se le revele:

—¿Y quién es —repuso Don Fernando— el insolente que así se atreve a insultarnos?

[...]

—¿Preguntabais quién soy? ¿No me conocéis? Soy vuestro rival: soy Diego el Mulato... ¿Me conocéis ahora?

[...] Don Fernando, petrificado de horror por aquel misterio que se le descubre por primera vez, queda por el momento en absoluta inacción. ¿Cómo? ¡Conchita, hija de tan nobles padres, la primera belleza de Campeche, la joya más preciosa de su familia, ama a Diego el Mulato, de tan baja ralea, asesino de su padre, a un criminal antropófago, al hombre más feroz y brutal! [...].

—¡Tú, “mi rival”, infame! ¡Tú, el amante de Conchita! —gritó arrebatado de furor el noble caballero, apenas hubo vuelto en sí de la sorpresa que le causó el descaro y atrevimiento de su adversario, quien, sin embargo, acaba de descubrir una amarga verdad, una verdad que debiera quedar para siempre sepultada en el abismo [...]. (314)

En el fragmento se explicita que, por primera vez, el misterio se le descubría a Don Fernando, de modo que se sobreentiende que, aunque él casi tenía la certeza de lo ocurrido desde hacía ya algún tiempo, guardaba todavía la incertidumbre. La frase enfatiza, además, el descubrimiento, pues incluso si el primo ya lo intuía, en esta ocasión el enigma se le resuelve del todo por boca del amante mismo. Por otra parte, nótese que para Don Fernando, de acuerdo con el orden en el que expresa sus ideas, es más relevante que Diego el Mulato sea de “baja ralea”, antes que el asesino de su tío, lo cual proporciona una nueva dimensión en el tema del amor imposible. El hecho ya había sido apuntado por Conchita —al cuestionarse sobre el posible origen del extranjero—, pero la protagonista no vuelve a preocuparse por ello después. Es claro que, para el resto de los personajes, la casta de Diego el Mulato sería una marca social importante para que el matrimonio tampoco pudiera consumarse, pero esto, como otras características que se han señalado, queda fuera de la volición del pirata y compete únicamente al destino, que ha determinado toda su existencia. De cualquier modo, en el relato no se insiste más en este detalle. Antes bien, se subraya

que ni él puede abandonar su condición criminal —a pesar del valor redentor de su amor por Conchita—, ni ella puede liberarse de este fatídico enamoramiento y de todo lo que conlleva.

El punto culminante en el proceso de reconocimiento y revelación se da prácticamente al final de la leyenda, antes del epílogo. En su desmayo, Conchita es raptada por Diego el Mulato, y, cuando recobra el sentido, se resiste a ser rescatada. Es en este momento cuando se entera de la terrible verdad:

—¡Dejadme, dejadme, malvados! —gritaba la infortunada joven—, ¡dejadme morir con mi amante!...

Ya casi se anegaba...

—¡Conchita, ven, toma un cable, ven por Dios!... —le gritaban desde la barca.

[...]

—¡Por piedad! —decía Conchita—, ¡bárbaros, dejadme morir con él!

—¡Cómo! —gritó la voz de un hermano de su padre—, ¡quieres morir con Diego el Mulato!

—¡¡Diego el Mulato!! ¡Ay de mí! ¿A dónde huiré? ¿A dónde podré huir? —exclamó la niña. (316-317)

Hay que advertir que el enigma se ha construido *in crescendo*, pues si bien el lector conoce de antemano la resolución, el relato genera una expectativa respecto de cuándo sucederá. Así, primero la madre conjetura algo, luego el primo sospecha, más tarde éste lo confirma y, sólo al final, Conchita se entera de una situación que se percibe como conocida por todos, excepto por la misma afectada. Desde luego, no todos los personajes lo saben, pero se crea un efecto de intriga, de modo que el lector, cada vez más, espera el momento culminante de la revelación.

Todo lo anterior permite plantear una última cuestión: ¿Quién es el villano de esta historia? ¿Qué personaje funge como tercero en discordia, como aquel dispuesto, a toda costa, a separar u obstaculizar a los amantes? En definitiva, el papel

de los héroes virtuosos —complejizado, sobre todo, en Diego el Mulato— corresponde a Conchita y al filibustero, quienes se aman mutuamente. Don Fernando, entonces, podría ser candidato al último vértice de esta triangulación amorosa, pero, de hecho, el primo tiene poca o nula injerencia en los amores de los protagonistas. Así, aunque dedica atenciones a Conchita y busca ganarse su afecto, no realiza, propiamente, ninguna acción que separe a los amantes. Diego el Mulato también podría considerarse una opción, pues sus obras, al mismo tiempo que determinan su encuentro con Conchita, obstaculizan su relación y los llevan a la tragedia. Se trataría de un gesto interesante, pues, en ese caso, ambos papeles confluirían en un solo personaje, algo poco usual en el periodo. Sin embargo, todos los impedimentos asociados con Diego el Mulato, como se ha señalado, están condicionados por la fatalidad y no tanto porque él, en sí mismo, quiera sabotearse. En este sentido, el destino parece ser la única alternativa restante: por su influjo los amantes no han podido consumir su amor, y no hace sino complicar, a cada paso, la desventura. Claro que el hado no actúa como tercero en discordia. Si consideramos únicamente el hecho de pretender a la heroína, y no tanto el conflicto con los amantes, Don Fernando bien podría ocupar ese papel. En todo caso, es significativo el tratamiento que Sierra O'Reilly ha dado a los componentes de la leyenda. Diego el Mulato es un héroe polifacético, la revelación y el reconocimiento ocurren de una manera elaborada, el triángulo amoroso se complica y, mientras que la presencia del destino era común en el género, no solía dársele un lugar tan protagónico como en esta composición.

Estas observaciones permiten advertir las particularidades de “El filibustero” como leyenda, lo cual será de utilidad para comparar su especificidad textual respecto de otros ejemplos, tanto contemporáneos como posteriores. Sin embargo, aclaro que el interés no está en verificar que se cumplan todas las características del género, pues, como se ha advertido en la sección anterior, no debe esperarse —ni habría por qué— que estos elementos se correspondan con un modelo abstracto. Antes bien, lo que se pretende es contrastar los rasgos de esta leyenda concreta con otros que son usuales tanto en traducciones como en leyendas originales. Se espera, en todo caso, que el género, como entidad dinámica, *no siga* al pie de la letra esas cualidades, sino que las modifique o que, incluso, prescinda de ellas. Estas supuestas *divergencias* nunca deben considerarse anomalías, pues representan elementos constitutivos del género en su dimensión histórica. Lo más dicente, como podrá advertirse en el capítulo siguiente, no es aquello que permanece en el género, sino los cambios que se operan en él.

CAPÍTULO 3

HACIA UNA LEYENDA DE TEMÁTICA SOBRENATURAL (1853-1885)

LA INCURSIÓN INUSUAL DE PABLO J. VILLASEÑOR

Como debe suponerse, la incorporación del elemento sobrenatural en la leyenda mexicana no siguió un camino sencillo. De hecho, se ha mostrado ya la reticencia de los escritores nacionales por incluir este tipo de componente, así como su aspiración a narrar leyendas verosímiles, sustentadas en el mundo referencial. Sin embargo, para 1885, con la publicación de *Tradiciones y leyendas mexicanas*, de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, parece que el componente sobrenatural estaba ya integrado en el género. ¿Cómo se llegó a esta situación? El año de 1853 es significativo en este proceso, pues Pablo J. Villaseñor publica “Zelos. Leyenda fantástica” en *La Ilustración Mexicana*.¹ No fue éste necesariamente el primer momento de incursión en la leyenda de temática sobrenatural y tal vez no represente un cambio de dirección en el género, en tanto que no se advierten repercusiones directas de este tipo de ejercicio en otros autores contemporáneos, pero, sin duda, la composición de Villaseñor recurre a motivos hasta entonces poco o nada explorados en la leyenda, lo que la vuelve una obra de excepción en la tradición mexicana, aunado a que revela una gran consciencia en el autor, quien, al tanto de las modificaciones realizadas al género, acota los alcances de su obra con la indicación “leyenda fantástica”.²

¹ La cual estaba dedicada “A mi amigo el Sr. D. Ignacio Cumplido”.

² Este paratexto, de hecho, no es muy común en las leyendas mexicanas, por lo que rara vez se explicita su filiación “fantástica”. Recuérdese además que, en este contexto, lo *fantástico* tiene que ver con la *fantasía*, con aquello que se desprende directamente de la imaginación.

“Zelos” sigue, en lo fundamental, los rasgos característicos de la leyenda decimonónica: el triángulo amoroso, la historia de amor desdichada, la intromisión del destino, el final trágico o tremendo; pero Villaseñor añade a ellos un componente sobrenatural que, aunque común en las traducciones, no lo era en las obras nacionales. Así, la leyenda cuenta cómo Antonio, esposo de Rosalía, en un arranque de celos y por creer que ésta lo engañaba con Fernando —un antiguo enamorado suyo—, asesina a ambos. No obstante, una vez consumado el crimen, Antonio experimenta una insoportable culpa que lo lleva a pedir la absolución de sus pecados frente a un religioso. Éste le concede el perdón, con la condición de rezar una estancia en el sitio de la muerte de Fernando, en la hora del toque de ánimas. El ambiente se ha preparado, y es aquí donde se presenta el suceso sobrenatural:

Al lugar se llegó donde su acero
abrió la tumba al mísero Fernando;
hirió su oído un grito lastimero
que en los aires después se fue volando:
y al fulgor de una luz amarillenta
un espectro miró; cerró los ojos,
que era una imagen hórrida y sangrienta,
de blancos huesos y contornos rojos...
Hablar quiso, o gritar, y en su garganta
expiraba la voz... pero entre tanto
llegó con firme y misteriosa planta
aquel fantasma, aparición o espanto...
Y soltando una horrible carcajada,
y después un gemido, así le dijo
la aparición horrible y descarnada:³

Fernando se pronuncia entonces y refiere que ambos sólo serán perdonados por su riña cuando Antonio muera también. En seguida, el espectro le clava un puñal al

³ Pablo J. Villaseñor, “Zelos. Leyenda fantástica”, *La Ilustración Mexicana*, t. 4 (1853), 115.

esposo, quien se desmaya y despierta hasta la mañana siguiente; a causa de esto, Antonio se vuelve religioso y guarda siempre la incertidumbre sobre lo que le sucederá en el más allá. Como se apuntó, la intromisión del elemento sobrenatural está precedida por todo un ambiente que se crea en los versos anteriores, en los cuales se enfatiza el carácter nocturno, tétrico y lúgubre del espacio:

Triste la noche estaba... densas nubes
enlutaban el cielo y rudo viento
chocando en los sepulcros imitaba
un lánguido lamento,
que en el espacio tétrico expiraba.
Sonó la voz de rogación; los muertos
en sus nichos de muerte la escucharon,
y sus pálidos rostros asomaron
buscando algún consuelo;
mas sólo hallaron soledad y olvido,
y a su lecho volviéronse de hielo,
y dieron un gemido.
¡Nada encontraron!... Pálida hermosura,
buscaba en vano en su sepulcro flores,
el guerrero buscó su lanza dura,
y el poeta sus cánticos de amores;
pero en vano; sus manos descarnadas
sólo hallaron la piedra silenciosa,
y al gemir las campanas angustiadas
olvido eterno tras la dura losa.

Don Antonio, entre tanto con pavora
se acercó al cementerio,
rasgado el corazón por mano dura
y medroso temblando en el recinto
de muerte y soledad, llanto y misterio...
Llevaba dos pistolas en el cinto...
¡Inútil precaución! Su alma cobarde
temblaba cuando el viento repetía
la voz de la campana que sonaba
como acento perdido en la agonía. (114-115)

Se establece así un medio propicio para el desenvolvimiento de lo sobrenatural:
los sepulcros, la noche triste, el cielo enlutado por las nubes, el lánguido lamento

del viento; a lo cual se añade el propio miedo experimentado por Antonio al estar en este espacio, pues se acerca al cementerio “con pavora”, “temblando medroso”. Y no sólo eso, la voz narrativa anuncia ya la “inútil precaución” de llevar “dos pistolas en el cinto”, con lo que se sugiere la inminencia de lo sobrenatural, ante lo cual no se tiene control y no hay nada que pueda hacerse. Podría pensarse que esta aparición es producto del miedo, la culpa o la imaginación de Antonio, pues éste se describe como cobarde y medroso, pero hay que subrayar que, en el texto, nunca se pone en duda el suceso. De hecho, no se dan mayores explicaciones y ni siquiera se sabe si el culpable recibió algún castigo o no después de la muerte:

Su destino, ¿cuál sería?
Dios lo sabe solamente,
si su vida penitente
sus crímenes borraría...
Mas siempre al dar la plegaria
de las ocho en el convento,
se oye en su celda un lamento
triste, una voz solitaria...
Y de la luna a la luz
he visto también, temblando,
donde yace Don Fernando
una misteriosa cruz. (115)

Las últimas dos estrofas introducen, asimismo, un elemento poco común en las leyendas del momento, pues ofrecen una actualización del suceso que emula ciertos rasgos de la tradición oral al proponer una explicación etiológica, sólo que aquí ésta funciona únicamente dentro del relato: desde entonces, en el convento, a cierta hora, se escucha un triste lamento. Nótese que no existe ninguna referencia extratextual que nos permita ubicar ese convento específico ni el lugar donde se encuentra; más aún, el autor tampoco juega con la idea de la oralidad, en tanto que no refiere

—como sí lo hará en otra leyenda— que la historia se haya escuchado directamente del pueblo o que se contará tal como se escuchó. La actualización constituye, en todo caso, un recurso literario que busca dar una idea de tradicionalidad aparente.

Lo presentado por Villaseñor en 1853, sin embargo, no era lo común. De hecho, él mismo deja fuera esta composición de su libro *Leyendas históricas y tradicionales*, publicado ese mismo año en Guadalajara, y que constituye el primer volumen que he localizado en el que se reúnen, específicamente, obras de este tipo. Los textos —“La esposa del insurgente”, “Nobleza mexicana”, “La campana de capuchinas”, “Don José Antonio Torres” y “El fraile de la calavera”— siguen las tramas habituales e incluyen los elementos característicos del género. El mayor cambio, quizás, se da en “La esposa del insurgente”, donde se explicita el carácter de historia escuchada y referida, ausente en “Zelos”:

¡Oh cuán bello es Chapala!
En sus orillas hermosas,
se pasan horas sabrosas
al lado de un pescador;
de cuya boca escuchamos
mil fantásticas historias,
que son guardadas memorias
del patriótico valor.

Hoy voy a contaros una
tal como me la contaron
y del pueblo la tomaron
y el pueblo dizque la vio.
Si no es un bello romance,
no puede llamarse cuento;
“y pues la historia no invento,
responda el pueblo y no yo”.⁴

⁴ Pablo J. Villaseñor, “La esposa del insurgente”, en *Leyendas históricas y tradicionales*, 11-12.

Como se advierte, se juega con la idea de las fuentes orales —quizás de ahí provenga la acotación de leyendas *tradicionales*—, en tanto que el relato que está por contarse se escuchó de boca de un pescador —es decir, gente del pueblo—, y ésta va a ser referida “tal como me la contaron / y del pueblo la tomaron”, recurso inusual en la leyenda mexicana hasta el momento. Se apela, no obstante, a una veracidad histórica —*histórica* en el sentido que se discutió en el capítulo anterior, es decir, como sinónimo de verdadera, verosímil e incluso *realista*—, de modo que al decir el yo poético que ha escuchado “mil fantásticas historias” de boca del pescador no debe suponerse una filiación sobrenatural de estos relatos, pues este elemento está prácticamente ausente de todas las leyendas incluidas en el volumen.⁵ Lo *fantástico*, en todo caso, se relaciona con lo excepcional o extraordinario que pueda desprenderse de las acciones en defensa de la patria. La ausencia de lo sobrenatural y el menosprecio por la falsificación de la verdad se subraya, además, en los últimos versos: “Si no es un bello romance, / no puede llamarse cuento; «y pues la historia no invento, responda el pueblo y no yo»”. Se da una brevísima *captatio benevolentiae*, en tanto que se reconoce que el poema que está por leerse podría no ser “un bello romance”, pero, al mismo tiempo, se enfatiza el carácter verídico de lo narrado —característica de la leyenda— frente a aquello que podría ser catalogado como un cuento y que resultaría pura invención. El descrédito de lo popular, que trastoca una supuesta verdad originaria, está también implícito en las

⁵ Ni siquiera se halla en “El fraile de la calavera”, cuyo título sugeriría un componente sobrenatural. Fuera de todas las referencias históricas sobre fray Antonio Alcalde, el dato más peculiar de la leyenda es que este personaje conservaba en su celda una calavera blanca y que, al nombrarlo Carlos III obispo, lo recordó como el fraile de la calavera.

estrofas antes citadas, pues, cuando la voz narrativa dice que referirá la historia tal como se la contaron, añade: “y el pueblo *dizque* la vio”; frase que subraya el pronunciamiento final con respecto a la veracidad de lo narrado: si hay quejas sobre lo que cuento, que se le reclame al pueblo y no a mí.

El mismo prologuista del volumen, José María Vigil, reconoce también el carácter verosímil de las narraciones. Así, tras presentar al autor y referir que en este libro “se ensaya en un nuevo género difícil y hermoso” —es decir, la leyenda—, destaca que, en aquellos textos consagrados “al recuerdo de algunos hechos gloriosos de la historia de nuestra independencia”, el autor respeta “la verdad histórica, adornada con animadas descripciones y graciosos diálogos”.⁶ La otra composición, “La campana de capuchinas”, de factura original de Villaseñor, resulta de gran interés para el prologuista, pues dedica algunas páginas a su comentario; la leyenda, no obstante, sigue el camino usual en lo que refiere a las características del género. En este contexto, no deja de sorprender el ejercicio realizado por Villaseñor en “Zelos. Leyenda fantástica”, pues el relato se aleja de la estética que el volumen propone, pero también de las tendencias del momento, al incluir un componente sobrenatural, que se anuncia desde el subtítulo y que transgrede, en cierta medida, las convenciones de la leyenda mexicana.

ESCEPTICISMO SOBRENATURAL. “LA CUESTA DEL MUERTO”, DE ROA BÁRCENA.

No será hasta 1860 cuando encontremos otro ensayo relevante en lo que refiere a la incorporación del elemento sobrenatural en el género. En esta fecha, José María Roa

⁶ J. M. Vigil, “Prólogo”, en Pablo J. Villaseñor, *Leyendas históricas y tradicionales*, i.

Bárcena publica, en el periódico *La Sociedad*, un fragmento de “La Cuesta del Muerto”.⁷ La obra se incluyó en su totalidad como parte de la sección “Leyendas mexicanas”, en el libro *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*, de 1862.⁸ El poema, de nueva cuenta, es una excepción dentro del conjunto, pues de las ocho composiciones que integran la sección, siete están dedicadas a temas prehispánicos, mientras que ésta se ambienta en la Colonia y sólo en ella ocurre, propiamente, una incursión sobrenatural.⁹ Sin embargo, a diferencia de la propuesta de Villaseñor, Roa Bárcena introduce el elemento con cautela.

⁷ J. M. Roa Bárcena, “Fragmentos de una leyenda inédita intitulada «La Cuesta del Muerto»”, *La Sociedad*, 7 de septiembre de 1860, 2-3, y 8 de septiembre de 1860, 1-2. // Se trata de los apartados I-IV de la composición.

⁸ La obra de José María Roa Bárcena ha recibido cierta atención crítica, en particular desde los estudios de la literatura fantástica y, sobre todo, con motivo de su texto “Lanchitas” (*vid.*, por ejemplo, Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, 89-103; Pedro Lasarte, “José María Roa Bárcena y la narración fantástica”, 10-16; Fortino Corral, *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX*, 93-114; Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, 62-67). En este sentido, la cuestión de la leyenda suele ser de interés para los investigadores en tanto que paso previo por el camino hacia el cuento fantástico; a esto se añade la consideración de la leyenda como forma popular o tradicional. Si bien estas indagaciones llevan a resultados significativos para su respectivo ámbito, debe subrayarse que, como se verá en este apartado, el componente sobrenatural en “La Cuesta del Muerto” es más bien un rasgo excepcional en este momento —es decir, no era un elemento constitutivo del género— y, en cambio, las características de la leyenda enmarcada —conflicto amoroso, tragedia, amor imposible, tremendismo— sí corresponden con el modelo de la leyenda que hasta entonces se practicaba. Lo sobrenatural, entonces, no hacía a “La Cuesta del Muerto” una leyenda, sino los otros rasgos señalados.

⁹ Debe tomarse en cuenta que los sucesos sobrenaturales en la leyenda de tema prehispánico —como los sueños proféticos— se consideran parte de esa visión de mundo, por lo que, como en la leyenda bíblica, no representan transgresiones a la verosimilitud. En el ámbito de los estudios de la literatura fantástica, Rafael Olea Franco ha señalado lo propio: “Me he detenido en esta leyenda [«La princesa Papantzin»] porque el motivo de la resurrección del que parte se enmarca a plenitud dentro de una creencia religiosa que acepta en su seno lo sobrenatural, entendido como un suceso milagroso; es decir, no hay ni el más mínimo viso de una postulación fantástica” (“La obra narrativa de José María Roa Bárcena”, en *Literatura fantástica y realista en México [de Roa Bárcena a Azuela]*, 36).

“La Cuesta del Muerto” se compone de once secciones bien diferenciadas. La primera de ellas es, ante todo, un exordio lírico, en el que el yo poético describe el medio natural que circunda Coatepec y que lo une con Xalapa: “Voy *el camino* a trazarte / que al sur de la villa parte / y al pueblo expresado va”.¹⁰ Aunque podría parecer accesorio, el pasaje, en realidad, se adecúa a los cánones genéricos, pues configura el preámbulo contextual, usual en las leyendas, que ubica al lector en el lugar y el espacio precisos donde se llevará a cabo la acción. El segundo apartado es otro encuadre que presenta a un nuevo personaje, Andrade, quien acompaña al yo poético en su empresa de caza. Los primeros versos de esta sección enlazan con la anterior y justifican la prolija descripción realizada: “Como a mitad del *camino* / a pie llegaba una tarde” (182-183; las cursivas son mías). De manera implícita, se pide al lector que tenga presente el ambiente creado, pues por esa senda transitan ambos cazadores. La caracterización de Andrade es significativa para el relato, pues representa un contrapunto respecto del yo poético, ya que, al mismo tiempo que se describe como un hombre valiente frente al mundo natural, se enfatiza su cobardía, producto de las creencias y supersticiones:

Era el guía, como he dicho,
hombre resuelto, y sus lances,
sabidos en la comarca,
fama le dieron y grande.
Mas es la gente del campo
supersticiosa, y Andrade
—que así se apellida el hombre—
sin que le tiemblen las carnes
al lobo dispara o burla
al bravo toro pujante,

¹⁰ José María Roa Bárcena, “La Cuesta del Muerto”, en *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*, 176. Las cursivas son mías.

mata la enroscada víbora,
 domeña al potro salvaje,
 [...]

Mas si, por ventura, oye
 de boca de las comadres
 historias de aparecidos
 con sus pelos y señales;
 si al atravesar el bosque
 suenan gemidos distantes,
 o estando la noche encima
 y él lejos de sus hogares,
 fuegos fatuos o luciérnagas
 por aquí brillan o arden;
 [...]

helada siente la sangre,
 se le erizan los cabellos,
 la lengua se le contrae,
 a su voluntad las piernas
 dóciles no son cual antes;
 se santigua, en sus adentros
 clama a los custodios ángeles,
 y ofrece en solemne voto
 llevar cera a los altares. (182-183)

Estas características se confirman apenas unos versos después, pues si aquí se advierte que Andrade, al caer la noche, es susceptible a los fuegos fatuos o a alguna otra supuesta aparición —se bromea con que el personaje, en este estado, se asusta incluso con la luz de las luciérnagas—, en seguida se añade: “Venía en esto la *noche* / al par que se iba la tarde” (184; las cursivas son mías). El ambiente nocturno preludia el desvanecimiento del guía, situación que se agrava pues ambos cazadores se han detenido en la Cuesta del Muerto y Andrade se muestra pavoroso:

—¿Qué es esto, Andrade? ¿Qué viste
 que así te vas por delante,
 de enfermo que está con fríos
 llevando en tu rostro el aire?
 ¿Por qué aceleras el paso
 y es tu distracción tan grande
 que los lebreles van sueltos

sin que otra vez los amarres?
—¡Ay, señor! ¡Ay, amo mío!
¡Quién, como usted, ignorase
que está en la Cuesta del Muerto
estando al morir la tarde!
No bien las sombras se espesan
cuando en esta fecha sale
todos los meses un bulto
por el claro que se abre (185-186)

El yo poético entonces apresura a Andrade para que le dé más detalles. Así, nos enteramos de que, según el guía, en ese sitio se aparece un muerto que carga un pesado costal a la espalda y que, una vez que lo arroja al barranco, ambos, muerto y costal, desaparecen. El yo poético decide esperar en el lugar para presenciar el suceso y, mientras tanto, convence al guía para que le cuente la terrible historia que da motivo a la aparición. Estos versos son significativos, pues en ellos se explicita el artificio literario que supone la escritura del relato, en tanto que evidencian que aquello que se leerá no es la versión tal y como se escuchó de Andrade, sino que el yo poético ha realizado las modificaciones necesarias:

hago preguntas al guía
y acaba, al fin, por contarme
la historia que a los espantos
que vamos a ver dio margen.
Procuraré reducirla
a términos razonables,
que en circunloquios eternos
y en digresiones mortales
mi rústico se divaga
por afición, por carácter, (189)

Hay que destacar que el yo poético no ha ocultado su desdén por ciertas manifestaciones tradicionales, a las que ha llamado, de manera peyorativa, *supersticiones*, lo cual se enfatiza en este fragmento, pues el relato proviene de un

“rústico” —es decir, gente del campo—. De hecho, las supersticiones son responsables de que un hombre tan valiente como Andrade adquiriera una actitud pusilánime en determinadas condiciones —“Mas es la gente del campo / supersticiosa” (82), dice el narrador—. Nótese, en este sentido, que lo que desagrade de la narración de Andrade es, precisamente, lo que proviene de su carácter oral —digresiones, circunloquios, divagaciones— y que, como hemos dicho en el capítulo anterior, lo que realiza el yo poético es una literaturización de ese texto oral —que se asume como existente en la diégesis—, ya que reduce la historia “a términos razonables” (189). Lo contado por Andrade —y lo que se oye de “boca de las comadres” (183)— es entonces *superstición*, pero lo construido por el poeta es *leyenda*, en tanto que sigue un paradigma genérico que sí se reconoce, en ese momento, como parte del sistema literario.¹¹

Las secciones intermedias (III-X) cuentan la leyenda enmarcada, la cual presenta matices significativos respecto del paradigma genérico. Así, la narración se ubica en un tiempo remoto: “Casi un siglo hace ya que en los lugares / do hallarás melancólicas ruinas / [...] se alzó de un español la rica hacienda” (190), pero no se halla el triángulo amoroso usual, como en “El filibustero”, de Sierra O’Reilly, o “Trinidad de Juares”, de Payno, sino que se tiene un enredo amoroso que involucra a Don Lope, Doña Inés, Román y Francisco. En el relato, Román —sobrino de Don Lope— y Francisco —hijo del mayordomo— pretenden a Doña Inés, quien está

¹¹ En el último apartado, el yo poético incluso dirá: “iba a explicarme [el guía] en su lenguaje extraño / a cultura y ficción” (254; las cursivas son mías).

casada con Don Lope. Ésta, sin embargo, desprecia al esposo —lo mismo que a Francisco—, pero siente cierta inclinación por Román.

Como se ha visto, los amantes solían ser obstaculizados por un tercero en discordia, pero la particularidad de “La Cuesta del Muerto” es que dicho personaje es, irónicamente, el esposo. Sin embargo, ¿es Don Lope, en verdad, un villano? Si bien la leyenda sugiere que el esposo no ha cumplido del todo con sus obligaciones y con ello se justifica, en cierto modo, la animadversión que Doña Inés le tiene, también es cierto que ésta es representada como una mujer malvada y perversa, lo que la aleja del modelo de heroína virtuosa, que se encontraba en leyendas previas.¹² Así, es ella quien, fingiendo que desea escapar con Francisco, planea con éste el asesinato de su esposo, pero acuerda con Román el lugar donde ambos emprenderán la verdadera fuga. No conforme con ello, le pide ayuda a Francisco para deshacerse del cuerpo de Don Lope. Es aquí donde ocurre la terrible escena que dará pie a la tan temida aparición sobrenatural referida por Andrade:

Abre Inés angosta puerta
con llave a todos oculta,
y la pareja resulta
en la campiña desierta.
Della marchando al través,
van a salir al camino
con su carga el asesino,
tras él, vigilante Inés.
[...]
muy avanzada la ruta,

¹² Las heroínas de la leyenda, así como otros componentes del género, en adelante suelen distanciarse de esos modelos. Esto no debe entenderse como una desviación, pues la leyenda está en un continuo proceso de cambio; lo relevante está en analizar esas particularidades en el devenir histórico del género, así como las modificaciones que se suscitan. Debe enfatizarse, además, que con *modelos* no me refiero a una entidad ideal, sino a los paradigmas propios de la leyenda previa a 1853, como las referidas “El filibustero”, de Sierra O’Reilly, o “Trinidad de Juarez”, de Payno, en donde encontramos, por ejemplo, heroínas virtuosas.

con él la carga divide,
y él, que otra cosa no pide,
asaz alivio disfruta;

sin advertir el bellaco
que Inés, con maña infernal,
de su ropilla al ojal
ata las cuerdas del saco.

[...]

Y entre uno y otro arrumaco,
mientras el peso comparte,
más y más liga con arte
del mozo a la ropa el saco.

Cuando en instante propicio,
tras angustiosas faenas,
llegan, respirando apenas,
al borde del precipicio,

[...]

Francisco afirma la planta
en el húmedo terrero,
orillas del hondo seno
cuya apariencia le espanta.

A corta distancia Inés,
con atención inaudita
mirando al joven, tiritita
de la cabeza a los pies.

Para lanzarlo al abismo
Francisco mece el costal;
lo arroja, y con fuerza igual
parten el saco y él mismo.

Un punto, al sentir el rudo
tirón, alargó aterrado
las manos, y asir al lado
árbol o zarza no pudo.

Roncos gritos de agonía,
que a Román hieren cual dardos,
repiten los ecos tardos
de la barranca sombría;

y el grave rumor los sella
de un cuerpo que, en lo más hondo,
en los peñascos del fondo

tras cien rebotes, se estrella.¹³ (244-249)

Se aprecia, en todo caso, que el papel usual del antagonista en la leyenda se ha bifurcado en “La Cuesta del Muerto”. Por un lado, se tiene al tercero en discordia, a Don Lope, cuya presencia impide la consumación amorosa entre Doña Inés y Román —amor, en este caso, no sólo irrealizable, sino también prohibido—; asimismo, está Francisco, quien, debido a su enamoramiento, hará cosas terribles que le costarán la vida. Por otro lado, está el villano, de nuevo Don Lope, que no ha sabido tratar a su esposa, pero, sobre todo, Doña Inés, quien, fríamente, aunque por amor, ha planeado las muertes de su esposo y de Francisco. En este sentido, la protagonista de “La Cuesta del Muerto” se aleja del modelo virtuoso de los héroes en la leyenda, aunque, con ello mismo, pervive la orientación trágica y tremenda de la historia.

Por otra parte, debe advertirse que “La Cuesta del Muerto” se compone de varios niveles de ficción. El primero de ellos coincide con el primer apartado, que está sujeto a un referente extratextual, pues describe el camino que va de Xalapa a Coatepec, lugar donde se desarrollará la acción de la leyenda enmarcada, aunque en otro tiempo. El segundo nivel involucra la conversación entre el yo poético y Andrade. Si bien se sabe que ambos personajes se ubican en el espacio antes creado, éstos carecen de referentes extraliterarios; quiero decir que, si partimos únicamente

¹³ Destaca el modo en que el yo poético describe este mismo barranco en el segundo apartado, casi como anunciando la forma en que caerá Francisco: “Si del cantil de la izquierda / llega una peña a soltarse, / rueda al través del camino / y sin que nada la ataje, / zumbando estrepitosamente / hacia el hondo seno parte, / se oye chasquido de ramas / y luego el estruendo grave / de la mole que en las rocas / rebota despedazándose” (185).

del texto, no puede determinarse —y tampoco es en verdad relevante— si Andrade y su interlocutor tienen un correlato en el mundo, como sí lo tienen Coatepec y Xalapa. El último nivel de ficción es la historia referida por el yo poético, a partir de lo contado por Andrade. A diferencia del ensayo de Villaseñor, en donde el suceso sobrenatural ocurría en el último nivel —es decir, en la leyenda enmarcada—, en el relato de Roa Bárcena esto se desarrolla en el plano intermedio —es decir, en el preámbulo—, aunque con una carga importante de escepticismo. Ya se ha visto que, hacia el final del segundo apartado —todavía en el preámbulo que antecede a la leyenda enmarcada—, ambos personajes llegan a la Cuesta del Muerto, lugar en el que Andrade ofrece los detalles de la aparición:

—Pues, señor, como decía,
por el portillo y en traje
de cristiano, sale un muerto,
carga pesada llevándose
a la espalda en un costal
cuyas señas... —¡Adelante!
—Digo (y su merced dispense
lo rudo de mi lenguaje)
que anda un trecho del camino
el muerto, cual si pujase
al peso de lo que lleva
y que debe de quemarle.
A la orilla del abismo,
do ser más profundo sabe,
se para; los pies afirma;
mece en infernal balance,
siempre en las espaldas puesto,
el costal para lanzarle,
y a poco desaparecen
muerto y costal, y unos ayes
resuenan, que con oírlos
para morirse hay bastante;
y luego el macizo golpe
de quien tortilla se hace,
como huevo que se estrella

en duro suelo de jaspe. (186-187)

El último apartado de la leyenda, de manera similar, devuelve al lector a este mismo nivel de ficción. El fragmento concluye con los detalles de la historia de Doña Inés e introduce la incursión sobrenatural propiamente dicha, pero con la misma carga de escepticismo que caracterizó al yo poético a lo largo de la leyenda:

Iba el guía a contarme
esto y acaso más, cuando le falta
de repente la voz, su diestra tiende
hacia el camino, y del asiento salta.
Se le eriza el cabello, se santigua;
suelos aúllan los lebreles viendo
a la espesura lóbrega contigua.
Traidor ataque súbito temiendo
de bandoleros yo, mi rifle tomo
a la defensa listo y, entretanto,
el buen Andrade que temblaba como
débil hoja al embate de la brisa,
“Es el muerto”, me dijo con espanto,
emprendiendo la fuga a toda prisa.
En vano yo seguirle pretendiera,
que a la del ciervo iguala su carrera
en rapidez, e insólito deseo
tengo de ver la aparición terrible;
los ojos abro hasta donde es posible,
lector, y, sin embargo, nada veo. (255-256)

Lo anterior es el punto final en la estrategia de *mediación* que ha seguido el poeta para incluir el componente sobrenatural, el cual, como se advierte, no sucede en la narración en sí, sino en la actualización del relato.¹⁴ La leyenda enmarcada, incluso con sus divergencias, no presenta ningún elemento fuera de lo normal —ni de lo verosímil—; en cambio, es en el nivel intermedio, que corresponde todavía al

¹⁴ A propósito de la actualización, recuérdese que es un elemento novedoso en la leyenda mexicana y que el antecedente inmediato es el de Villaseñor. Antes está prácticamente ausente.

preámbulo, donde lo sobrenatural se manifiesta, pues se narra la aparición que mes tras mes, en determinada fecha, pueden ver los campesinos y viajeros que atraviesan la región: “Y esto lo han visto y oído / gentes de todas edades / de los inmediatos ranchos, / arrieros y caminantes” (187), dice Andrade. Habría que decir, quizás, *supuesta* aparición, pues es notorio que el yo poético se ha mostrado siempre impávido frente al suceso y que, incluso en el último momento, afirma no haber visto nada, pese a su empeño. La ambigüedad, sin embargo, persiste, pues Andrade, como muchos otros, lo ha visto, producto de la superstición, sí —por lo menos desde la perspectiva del narrador—, pero no por ello imposible de experimentar.

La incorporación del elemento sobrenatural en la leyenda parece entonces una labor complicada, pues, como se ha visto, se corre el riesgo de faltar a la verdad, de contar banalidades o caer en simples consejas y *cuentos de viejas*. En este sentido, transgredir la verosimilitud no era una cuestión cualquiera para los escritores decimonónicos. Ellos mismos tuvieron que buscar el modo y las formas más adecuadas para introducir lo sobrenatural sin con ello contravenir las pautas aceptadas de lo literario o, por lo menos, hacer creer que no las contravenían. Para describir esta situación he acuñado el término *mediación*, con el cual me refiero al conjunto de recursos, estrategias y procedimientos que permitieron a los autores justificar, matizar o atenuar la introducción de lo sobrenatural en sus leyendas. En el caso de Roa Bárcena, como habría que esperar de un paso inicial, la mediación es fuerte y lo sobrenatural queda relegado si no es que apenas sugerido o, incluso, negado. Podríamos resumir el proceso como sigue. Primero, obsérvese que la narración de la anécdota responde a que se ha creado un contexto propicio para

contarla —en este caso, hallarse justamente en la Cuesta del Muerto—, de modo que no se trata de una historia gratuita que el yo poético cuente sólo porque sí, sino porque la situación lo ha llevado a hacerlo; más aún, este narrador no cuenta propiamente la historia, sólo lleva a “términos razonables”, es decir, literarios, aquello que Andrade le ha referido. Con ello, el yo poético se distancia tanto de lo sobrenatural como de lo popular. Se añade, en segundo lugar, el escepticismo y la incredulidad reiteradas del yo poético, que terminan por confirmar el distanciamiento respecto del suceso. Nótese, de hecho, que la leyenda enmarcada se corresponde con los paradigmas de la leyenda histórica, en tanto que resulta verosímil, y es Andrade, en ambos casos, quien menciona los pormenores de la supuesta aparición. Esto nos lleva al tercer punto: lo sobrenatural no sucede en la leyenda enmarcada —es decir, en la lejana historia ocurrida en tiempos de la Colonia—, sino en la actualización que de ese relato hacen los campesinos y habitantes de la región —según la diégesis, debe aclararse—; así, es casi como si lo sobrenatural ocurriera *fuera* del relato, en un lugar, digamos, liminal, lo cual se enfatiza con el hecho de que el yo poético niega haber visto cosa alguna. Por último, esta consideración sobrenatural se presenta con una marcada valoración negativa, en tanto que se percibe como producto de la superstición, como un signo de incultura o de rusticidad, con lo cual, como se ha dicho, se subraya el carácter extraliterario de lo sobrenatural y se muestra como una categoría que no pertenece a la ficción.

Pero la mediación, precisamente, es lo que ha permitido al autor introducir el componente sobrenatural en la leyenda. En una especie de lítote continuada, el yo poético niega la veracidad del suceso sobrenatural, pero, al hacerlo, termina por

contarlo. Con ello, el autor se justifica, tanto con los lectores como con sus pares, pues, así, no puede acusársele de contravenir los preceptos literarios de la verosimilitud. Lo sobrenatural, sin embargo, ha quedado integrado en la leyenda.

AMBIGÜEDAD Y ATENUACIÓN EN JUSTO SIERRA MÉNDEZ¹⁵

El final de la década de 1860 marca otro punto relevante en el proceso de incorporación de lo sobrenatural en la leyenda mexicana. En 1868, Justo Sierra Méndez publica, como parte de su “Conversación del domingo”, un relato que más tarde recibirá el nombre de “Marina”. El narrador pronto revela su filiación genérica:

En la costa sudoccidental del estado de Campeche, a corta distancia de la capital, existe un pueblecillo todo lleno de aromas, de pájaros y de flores. En él recogí esta leyenda que me contaron en la hora del flujo vespertino, al misterioso rumor de la oleada y entre el intervalo que hay entre la puesta del sol incendiando el firmamento y la aparición tranquila de la estrella de los mares.¹⁶

Se aprecia de inmediato un cambio de perspectiva con respecto a “La Cuesta del Muerto”, de Roa Bárcena, pues en esta ocasión el narrador se proclama *recolector*. Ya no es alguien que escuchó el relato casi por accidente, sino que está implícita

¹⁵ Me ocupo en esta sección de dos leyendas de Justo Sierra Méndez: “Marina” y “La sirena”. La primera fue publicada el 19 de abril de 1868 como parte de “Conversación del domingo”, en el folletín de *El Monitor Republicano*, mientras que la segunda apareció en *El Renacimiento* en 1869. Ambos textos fueron recopilados, más tarde, con modificaciones, en *Cuentos románticos* (1896). Al respecto, puede consultarse la edición crítica de Eduardo Barenas (Justo Sierra Méndez, *Recuerdos del mar. Cuatro cuentos fantásticos*), que antologa, además de los textos referidos, “Playera” y “La fiebre amarilla”. Cabe decir que las leyendas aquí analizadas han sido estudiadas desde la perspectiva de la literatura fantástica y que los posibles caracteres legendarios, como en otras ocasiones, se entienden desde los paradigmas de la literatura oral y los estudios del folklore. Pueden verse, por ejemplo: Eduardo Barenas, “Estudio preliminar”, en Justo Sierra Méndez, *Recuerdos del mar. Cuatro cuentos fantásticos*, 89-99 y 115-121; César Rodríguez Chicharro, “Los cuentos fantásticos de Justo Sierra”, en *Estudios de literatura mexicana*, 39-64; Fortino Corral Rodríguez, *Senderos ocultos de la literatura mexicana...*, 117-136.

¹⁶ Justo Sierra, “Conversación del domingo. III”, folletín, *El Monitor Republicano*, 19 de abril de 1868, 25.

una voluntad por conservar la historia o, cuando menos, por contarla. Adviértase, además, que, en este acto de escuchar, la narración oral no está marcada por ningún signo negativo; al contrario, constituye algo placentero que se comparte con los otros a la orilla del mar y al atardecer. Este detalle es significativo, pues, de nueva cuenta, el relato se enmarca en una situación comunicativa que lo justifica; así, la narración no es gratuita, sino que responde a un momento en el que contarla resulta adecuado. No obstante, aunque el supuesto origen oral de la historia no conlleva un descrédito y aunque el propio narrador señala que “recogió” la leyenda, debe tenerse presente que se trata de una reelaboración literaria del material —si es que el relato oral en verdad existe—, reelaboración en la cual, como en “La Cuesta del Muerto”, están ausentes todos los rasgos de oralidad.

En el preámbulo se introduce el ambiente en el que se desarrollará la acción, pero, salvo la mención de Campeche, no se ofrecen coordenadas espaciotemporales precisas, como era usual en las leyendas. Por su lado, el triángulo amoroso también tiene sus particularidades. Así, nos encontramos con la historia de amor imposible entre Marina —la hija de un pescador— y un marinero. Éste sólo la visita esporádicamente y ella, con frecuencia, está triste y melancólica. El tercero en esta historia es Ramón; sin embargo, él propiamente no se opone ni obstaculiza el amor de Marina. Al contrario, cuando se entera de que ella está enamorada, prefiere hacerse a un lado: “Entre sus compañeras, unas lo sabían todo, otras lo comprendieron, todas empezaron a llamarle Marina la enamorada. Tanto que Ramón, el franco, el buen marinero, piloto de un buque mercante, no se atrevió a pedir su mano, a pesar de que la amaba grandemente” (28-29). Parece, en todo caso,

que Marina, como Conchita en “El filibustero”, de Sierra O’Reilly, se ha fijado en la persona equivocada. ¿Pero es esto culpa suya? ¿Es por ello menos virtuosa? Las respuestas quedan en manos del lector, ya que el narrador no se pronuncia al respecto. Lo cierto es que el estar enamorada de este hombre inadecuado sí es lo que fragua, en cierto modo, su desgracia, pues ello es la causa de su ánimo decaído. Éste es el componente trágico del que la protagonista no puede escapar, porque, aunque pareciera que ella está eligiendo su propio mal, en realidad nunca decidió —ni podía— de quién enamorarse. Marina, no obstante, sí le miente a Ramón, ya que, cuando el marinero aparentemente la abandona, acepta la propuesta de casarse con aquél, pese a que sabe que no lo ama. Así, aunque Marina no es malvada, tampoco está encasillada en los padecimientos de la heroína virtuosa. De hecho, a diferencia de lo esperado, la pareja —me refiero a la protagonista y el marinero— tiene una especie de *final feliz*. El día de la boda con Ramón, Marina camina por la playa y ve cómo se acerca una barca, de la que desciende un “niño rubio y blanco, como el hijo del rico” (32), su marinero:

Entonces la niña sintió sobre su pie desnudo un beso ardiente y húmedo... Pero la barca tornaba a alejarse... el viento y las olas murmuraban un adiós lúgubre. Marina entró en el mar, se acercó, se acercó a su amante... llegó a él, sintió en derredor de su cintura unos suavísimos brazos, aspiró un aliento cálido y aromado... acercó sus labios, y sintió el beso amargo de la ola, que tendiendo sobre ella un sudario de cristal, fue a besar la playa, murmurando el eco del canto de Marina. Cuando acudieron Ramón y sus amigos, sólo hallaron el velo de la desposada flotando sobre las olas. (33)

El lírico pasaje está cargado de ambigüedad. Si bien se deduce la muerte de Marina a partir de la referencia al “sudario de cristal”, también puede entenderse que ésta *se fundió* con el mar y, por extensión, con su amante. Desde luego, la

imagen poética puede interpretarse como una metáfora de la muerte en sí, pero también es posible leerla como una forma de comunión. Vista así, se tendría una excepcional —aunque velada— consumación amorosa en la leyenda. Pero ¿era real este misterioso amante que no interactuó con nadie más, sino con Marina? ¿Son la muerte y la fusión con el mar, en verdad, una misma cosa? ¿Podría sostenerse que ella, literalmente, se volvió mar? ¿Acaso el amante estaba ya muerto también o era sólo una visión? No busco ahondar en las posibilidades interpretativas del fragmento, lo que me interesa es destacar que esa ambigüedad permite una lectura sobrenatural. Pero debe advertirse que esta incidencia es apenas sutil y que la cuestión, como en la leyenda de Roa Bárcena, se enfatiza en la actualización del relato:

Desde entonces todos los años hace el mar, en el mismo sitio, un ligero remolino, sobre el cual la espuma afecta la figura de un velo igual al de la pescadora, y vase a la orilla repitiendo... “ven... ven...”

Por eso las playeras enamoradas esquivan ese día la proximidad del mar, sobre todo en el intervalo que existe entre la puesta del sol incendiando el firmamento y la aparición tranquila de la estrella de los mares. (33)

Se da entonces una doble presencia del elemento sobrenatural, ya que se encuentra en dos niveles del relato. A ello se añade el carácter etiológico, ausente en las leyendas previas a Villaseñor, y que aquí también se despliega: primero, para indicar que, desde ese momento, ocurre un cierto fenómeno inusual en determinado sitio y, segundo, que, por su causa, las playeras evitan hacer una actividad específica. El tiempo y el lugar exactos que estas mujeres eluden son también significativos, pues coinciden con el momento en el que la leyenda fue escuchada:

“entre la puesta del sol incendiando el firmamento y la aparición tranquila de la estrella de los mares”.

La estrategia de mediación en este relato puede entonces sintetizarse como sigue: por una parte, como en “La Cuesta del Muerto”, se crea un ambiente propicio para introducir el elemento sobrenatural. Se trata de una historia referida; es decir, no se entra de lleno con el relato, sino que se justifica lo que se contará, con lo que se establece un distanciamiento. Sin embargo, nunca se cuestiona la veracidad del incidente, pues incluso al final se indica con certeza: *desde entonces* sucede tal cosa. Por otro lado, lo sobrenatural forma parte de dos niveles de ficción y, en uno de ellos, se narra de manera ambigua. No es que el suceso se despliegue plenamente, como sí ocurría con Villaseñor, sino que, como se ha visto, la ambigüedad posibilita una lectura sobrenatural —lectura que convive con otras más prototípicas del género—; aunado a ello, el cambio en el nivel de ficción cuando el relato se actualiza subraya, ahora sí, el carácter sobrenatural, aunque enmarcado por lo popular: no es que el narrador lo crea propiamente —no se tiene certeza de ello ni de lo contrario—, sino que, como lo ha advertido desde un inicio, simplemente está contando el relato que escuchó mientras miraba el atardecer. Con todo ello se matiza y justifica la intromisión de lo sobrenatural en la leyenda.

Las inquietudes expresadas por Justo Sierra Méndez en “Marina” tienen eco en otra composición, “La sirena. (Recuerdos del mar)”, publicada al año siguiente (1869) en *El Renacimiento*. Como en el texto anterior, la adscripción genérica se señala al inicio del relato y su origen oral está, también, apenas sugerido:

Pero lo que de más notable tiene el día 24 de junio no es el voltejeo ni la alegría ni la fiesta, no; en ese día acontece algo de más notable y misterioso.

Al rayar el alba, canta la sirena.

Aunque todos los escritores de la Antigüedad convienen en que las sirenas eran mitad mujer y mitad ave, la idea de darles una cola de pescado, fundada tan sólo en aquel verso de Horacio: “Desinit in piscem mulier formosa superne”, ha prevalecido sobre todo entre el vulgo, que siempre se ha ocupado mucho de esta caprichosa creación de la mitología.

El canto de la sirena en la bahía de Campeche el día del solsticio es una fábula en cuyo origen hay una leyenda.

Vamos a contarla.¹⁷

Varios elementos destacan en el pasaje citado. Para empezar, sobresale la prefiguración de lo sobrenatural, que se anuncia como algo “notable y misterioso”, pero que se explicita de inmediato: “Al rayar el alba, canta la sirena”. Adviértase cómo, con la afirmación, el narrador se posiciona, de manera sutil, respecto de la verosimilitud del relato, pues no duda ni añade frases como “se dice” o “dicen que”. Desde luego, el presunto carácter oral —y, por tanto, escuchado— de la narración se sobreentiende, pues más tarde se señala que el vulgo “siempre se ha ocupado mucho de [esa] caprichosa creación de la mitología”. El origen tradicional del relato se sugiere también en la línea siguiente: “El canto de la sirena en la bahía de Campeche el día del solsticio es una fábula en cuyo origen hay una leyenda. / Vamos a contarla”. Sin embargo, puede leerse aquí un ligero matiz peyorativo, pues está implícita la idea de que el pueblo, con sus añadidos y modificaciones, ha tergiversado el componente verosímil de la leyenda, con lo que la ha vuelto una fábula. El narrador, al parecer, elige contar la *verdad*, lo cual es significativo, pues representa un cambio importante, aunque velado, en el paradigma genérico, en tanto

¹⁷ Justo Sierra, “La sirena. (Recuerdos del mar)”, *El Renacimiento*, t. 1 (1869), 475-476.

que esta verdad involucra ya un componente sobrenatural, incluido, como antes, a través de mediaciones.

A diferencia de lo aquí presentado, en la versión que de esta leyenda publicó Justo Sierra en sus *Cuentos románticos* de 1896, el narrador resalta con insistencia los elementos de la tradición oral en el relato y se posiciona de manera contundente en términos de la verosimilitud, lo cual no debería sorprendernos si consideramos que han pasado casi treinta años y el género no ha permanecido estático:

Y, sin embargo, ni la alegría ni el voltejeo son lo más notable de la fiesta de San Juan; hay algo mayor y mejor, misterioso e inefable, enteramente real, aunque parezca imposible: al rayar el alba *canta la sirena*.

La sirena campechana es (o era, ¡ay! ignoro si haya muerto), es, digo, conforme de toda conformidad con el tipo clásico inventado quizás por Horacio, que dice de ella: “Desinit in piscem mulier formosa superne”.

Y es cierto; en Campeche hay testigos oculares, la sirena es mitad mujer y mitad pez. Todas estas creencias populares tienen en su raíz una leyenda, de la que es necesario desentrañar la lejana y abscondita realidad de un hecho.

Si me seguís, lectores, he aquí la leyenda, tal como, en sustancia, me la refirió uno de esos viejos marinos *que han oído a la sirena*.¹⁸

Como antes, el relato se ubica con precisión —Campeche durante la fiesta de San Juan—, y se prefigura lo sobrenatural a través de los adjetivos “misterioso e inefable”, pero, esta vez, a la afirmación “al rayar el alba *canta la sirena*”, que además se enfatiza con cursivas, se añade que el suceso es “enteramente real, aunque parezca imposible”. No conforme con ello, el narrador subraya después tales rasgos de verosimilitud: “Y es cierto; en Campeche hay testigos oculares”, lo cual acentúa todavía más cuando explicita el carácter oral del relato, el cual, en la versión anterior, estaba sólo sugerido: “he aquí la leyenda, tal como, en sustancia, me la

¹⁸ Justo Sierra Méndez, “La sirena”, en *Cuentos románticos*, 119-130.

refirió uno de esos viejos marinos *que han oído a la sirena*”. Sin embargo, la ligera marca peyorativa hacia lo popular persiste, en tanto que aún se considera que la “lejana y abscondita realidad” del suceso —es decir, el hecho *verdadero*— se esconde detrás de la leyenda —se entendería entonces la ficción, el hecho literario, lo verosímil—, la cual, a su vez, ha devenido en mera creencia popular —ésta sí, corrupción del pueblo—. La línea final plantea entonces una curiosa resolución, pues el narrador señala que contará la *leyenda* tal y como se la refirió un marino que escuchó a la sirena. Éste es un recurso literario de verosimilitud y de oralidad simulada, pues, claramente, en el estilo de la narración, parnasiano desde la versión primigenia, está ausente todo rasgo popular. La situación, no obstante, es señalada por el narrador de manera sutil, quien indica: “he aquí la leyenda, tal como, *en sustancia*, me la refirió”, con lo cual se sugiere que sólo se retoma la trama, la cual se ha vuelto literaria al hacerla leyenda.

Pero volvamos a la versión publicada en *El Renacimiento*, cuyo argumento es idéntico al del texto incluido en *Cuentos románticos* y detengámonos en el asunto central: la incorporación del elemento sobrenatural. Hasta ahora, se han visto algunos recursos de la estrategia de mediación. Como en otras ocasiones, se trata de una historia referida, cuya narración se sustenta por el contexto —es decir, se cuenta a propósito del día de San Juan—, pero también por su origen, aparentemente popular, el cual fundamenta el posicionamiento del narrador en términos de verosimilitud; dicho en otras palabras, se justifica la narración en tanto que la historia no es una invención del narrador —no se trata de un capricho individual que busca atentar contra la verdad—, sino que otras personas podrían dar cuenta del

suceso y, en todo caso, el narrador sólo se limita a referir aquello que sabe o que ha escuchado.

A lo anterior se añade otro elemento. A diferencia de “Marina”, en donde la ambigüedad encubre la lectura sobrenatural, en “La sirena” ésta es explícita, pero se matiza a través del sueño:

El joven, arrullado por el perpetuo y sonoro balanceo del mar, se durmió. Soñó que un genio le brindaba su varita mágica para penetrar en el fondo del mar; soñó que penetraba en el elemento líquido y bajaba de ola en ola, como por una escalinata de esmeraldas, hasta llegar a una roca soberbia que parecía la cresta de hielo de una montaña. [...]

En una gruta espléndidamente iluminada por la fosforescencia de las olas, había una urna, sobre la cual brillaban las estrellas de Cáncer y de la cual brotaba un canto delicioso, divino; [...]

—¿Quién canta? —preguntó el joven.

—La urna —respondió el genio—, y mira su sombra.

El alférez vio que la sombra de la urna tenía la figura de una mujer bellísima. [...]

En ese instante el joven despertó. Su asombro fue inmenso. La urna cantaba con su voz, acompañada en las palmeras por el terral, subía a los cielos con una cadencia indecible. [...]

El alférez se incorporó; la voz venía del pie del baluarte; echado sobre la cortina del fuerte miró hacia abajo. Una fantasma negra se movía al pie de una palmera. ¿Era el fantasma o el árbol el que cantaba?¹⁹

La incursión sobrenatural continúa, pero lo que me interesa destacar es el modo en el que se ha presentado. Como se advierte, en principio, el componente disruptivo no lo es tal, pues todo sucede en un estado onírico, donde lo ocurrido estaría perfectamente justificado; sin embargo, pronto el alférez despierta y aquello que estaba en el sueño se traslada a la realidad. Éste es el punto culminante en la mediación, pues lo sobrenatural no se presenta de manera directa, sino que antes, de algún modo, se ha preparado al lector para esta ruptura. El sueño entonces media

¹⁹ Justo Sierra, “La sirena. (Recuerdos del mar)”, *El Renacimiento*, t. 1 (1869), 476-477.

entre dos estados, uno de relativa *normalidad* y otro en el que este orden se ha alterado; en este sentido, es como si lo onírico hubiera *contaminado* la realidad y, tras su paso, permitiera acciones que, de otro modo, no serían posibles. Así, el sueño es parte de la estrategia de mediación, en tanto que justifica la intromisión sobrenatural y atenúa lo que podría interpretarse como una transgresión a la verosimilitud.

La coda de este proceso está en la actualización, pues con ella el evento sobrenatural es llevado a otro plano de ficción, que representa la realidad inmediata: “Era la fiesta de San Juan. Desde entonces los pescadores oyen cantar [lo siguiente] a la entrada de la rada ese mismo día” (477). La cita, como en “Marina”, involucra un ligero distanciamiento del narrador. Es cierto que éste se ha posicionado en términos de verosimilitud sobre el relato, lo cual enfatiza la incursión sobrenatural, pero nótese que, en la actualización, refiere: “Desde entonces *los pescadores* oyen cantar” a la sirena en ese día, con lo cual se desmarca de la nueva realización que perciben los pescadores, es decir, la gente del pueblo.

GUILLERMO PRIETO Y LO SOBRENATURAL (CASI) PLENO

Como en otras manifestaciones de la literatura decimonónica, Guillermo Prieto es uno de los autores en los que mejor se advierte el desarrollo de la leyenda a lo largo del siglo. El análisis conjunto de su obra legendaria es una labor pendiente y, aunque en este breve apartado me ocupo de una incursión sobrenatural específica, vale la pena recordar que, ya desde 1841, el mismo año de “El filibustero. Leyenda del siglo XVII”, de Justo Sierra O’Reilly, Guillermo Prieto había publicado “El insurgente.

(Leyenda mexicana dedicada al señor licenciado don Carlos María de Bustamante)”, así como “La calle de la Buena Muerte. (Leyenda mexicana dedicada a la señorita doña María de los Ángeles Caso de Prieto)”, ambas en *Museo Teatral*. A los ejemplos anteriores, en cuyo título se enfatiza el carácter *mexicano*, puede contraponerse “Una leyenda de la época de Luis XI de Francia”, de 1844, la cual apareció en *El Museo Mexicano* y que se enmarca, siguiendo las consideraciones de Montserrat Galí Boadella, en la tendencia medievalista, cuyo auge se alcanza en ese periodo.²⁰ Varios años más tarde, Guillermo Prieto publica el texto que aquí nos ocupa: “El callejón del muerto”, incluido en su primera colección poética, *Versos inéditos*, de 1879, y recogido por Filomeno Mata para la *Musa callejera* de 1883. En el mismo año de 1879, Prieto también publica “Leyenda azteca”, en *La Colonia Española*, y, para 1884, aparece “La leyenda de Quetzalcóatl”, en *El Álbum de la Mujer*. Este breve panorama permite observar los intereses del autor, que atienden a temáticas diversas y a formas distintas —prosa y verso—, y en los cuales las convenciones literarias de la verosimilitud también presentan particularidades. Tal es el caso de “El callejón del muerto”, en donde Prieto introduce un componente sobrenatural.

Como era usual en los textos legendarios, “El callejón del muerto” inicia con un preámbulo que antecede a la leyenda enmarcada.²¹ Sin embargo, no se construye un

²⁰ Sobre el *Revival* o medievalismo, propio de la época, *vid. supra* nota 74, en el Capítulo 2.

²¹ Si bien el poema lleva por subtítulo “Cuento”, en el relato se explicita, como en otras ocasiones, la cualidad legendaria de lo narrado: “y, formando todos rueda, / a Don Modesto suplican / que les cuente una *leyenda*” (Guillermo Prieto, “El callejón del muerto. [Cuento]”, en *Versos inéditos*, 228; las cursivas son mías).

ambiente histórico para ubicar el relato, sino que se apela a una estética costumbrista, pues se describe con precisión el espacio doméstico en el que habitan Don Pedro Hernández, Doña Canuta —su esposa— y sus hijos. En este mismo ámbito privado se introduce otro personaje, un hombre mayor que resulta ser muy bueno para contar historias:

Es Don Modesto Zorongo
hombre que va en los ochenta,
como de nuez el semblante,
las carnes como de yesca,
las manos como ramales,
boca bolsuda, tos seca,
los ojillos lagrimosos,
y la espalda como etcétera.
[...]
Y así, con esa fachilla,
Don Modesto es una fiesta.
¡Qué cuentos sabe tan lindos
y qué sabrosas leyendas!
¡Oh y cómo su rostro anima
y se exalta y se endereza,
y cómo se ven palpables,
en sus hermosas contestas,
a los señores obispos,
al virrey y a las virreinas,
el Pendón, el Toro de once,
las Tres caídas, Noche Buena,
el Rorro que celebraba
San Juan de la Penitencia
y cosas de Garatuza,
el Chucho y Pillo Madera!²²

A diferencia de otros ejemplos, en la caracterización de Don Modesto destaca una valoración positiva de la tradición oral, pues no se explicita ni se sobrentiende algún tipo de matiz peyorativo. Por el contrario, el personaje es presentado como un

²² Guillermo Prieto, “El callejón del muerto. (Cuento)”, en *Versos inéditos*, 227.

hombre de gran conocimiento popular, el cual se debe, entre otras cosas, a su edad avanzada. La vejez se vuelve entonces un sinónimo de sabiduría, a lo que se añaden las dotes de Don Modesto como buen narrador, ya que en sus “hermosas contestas” se hacen palpables los personajes y las situaciones a las que se refiere. Más aún, estas historias, como las de Andrade en Roa Bárcena, no han sido refinadas por la escritura, sino que provienen de la oralidad, aunque aquí esto acrecienta su valor. Desde luego, este detalle es un recurso literario, pues es evidente que, en su trabajo con el lenguaje, Guillermo Prieto busca emular ciertos rasgos populares, a lo que se suma la posibilidad de que el relato no provenga, en realidad, de fuentes tradicionales o que haya sido modificado de manera sustancial por el autor; a final de cuentas, el texto no es una transcripción de la oralidad, aunque pretenda pasar por ello.

El preámbulo, por otra parte, crea un ambiente propicio para contar la historia. No me refiero sólo a que se justifique la narración de la leyenda —como se ha visto en ocasiones anteriores—, sino a que se simula todo un contexto de oralidad:

Es hora de la plegaria:
Hernández, de sobremesa,
acariciando a sus hijos,
con su consorte contesta:
el taller está en silencio,
opaca alumbra la vela,
los chicos el equilibrio
pierden seguido y bostezan,
cuando se oye que rechina
entreabriéndose la puerta,
y Don Modesto Zorongo
en escena se presenta.

[...]

Anímanse los esposos,
los chiquitines despiertan,

se levantan los manteles,
se despabila la vela,
viene el trinquis de la calle,
y, formando todos rueda,
a Don Modesto suplican
que les cuente una leyenda;
y éste, prendiendo su puro
después de mojar la lengua,
tose dos veces seguidas,
su mano a la frente lleva,
cierra los ojos un punto,
y así sosegado empieza: (227-228)

La leyenda entonces se cuenta en el momento oportuno: por la noche, tras el día de trabajo, en la hora de sobremesa y cuando la familia está reunida. Como se ha advertido, se crea además la fantasía de que aquello que se leerá proviene directamente de boca de Don Modesto, es decir, del pueblo y de la oralidad, sin ningún tipo de modificación. Esta es una diferencia con respecto a textos anteriores, como los de Roa Bárcena y Sierra Méndez, en donde se mencionaba el origen del relato, pero se señalaban también las modificaciones que era necesario realizar, tanto por la incorrección del lenguaje oral, como por las alteraciones que el *vulgo* habría introducido. A ello se añade que esta ficción no involucra la participación directa del narrador. En sentido estricto, no es una historia referida que se escuchó y ahora se cuenta, sino que se ha recreado todo un contexto popular que permite al lector, aunque sólo de manera aparente, acceder a la oralidad de primera mano.

La narración sobrenatural en sí constituye el meollo de la leyenda enmarcada. La trama se desarrolla en la época de la Colonia e involucra el proceso de tres hombres y tres mujeres que son acusados de judaizantes. Mientras que las mujeres resisten el suplicio, los hombres pronto confiesan bajo el influjo de la tortura y son ahorcados.

Hasta aquí prevalece el componente histórico, si así quiere verse; pero entonces Don

Modesto añade lo siguiente:

Años después se escucharon
en el lugar de los muertos,
en el peso de la noche,
agudos gritos siniestros:
eran las mismas mujeres
que de la prisión salieron,
y, maltratadas sus carnes,
descoyuntados sus huesos,
venían como tres furias,
mejor dicho, tres *espetros*,
consumidos los semblantes,
vistiendo harapos los cuerpos,
las bocas lanzando espuma
y en desorden los cabellos.
Y venían noche a noche
adonde estaban los muertos,
y les lanzaban injurias
y epítetos tan blasfemos,
por viles y por cobardes
delatores traicioneros,
que se temía que hablasen
los cráneos mudos y yertos.
Y así las noches pasaban;
y destruyéndose fueron
sobre sus mismas escarpías
aquellos fúnebres restos;
y dos de aquellas tres furias
del lugar desaparecieron;
mas quedaba la tercera
con la cabeza de un muerto,
y noche a noche, entre aullidos,
llevaban los aires lejos
sus quejas y maldiciones
que rasgaban el silencio.
Al fin cesaron las voces
y se perdieron los ecos,
y la ronda que pasaba
se quedó atónita viendo
a una mujer que sin vida
caida se hallaba en el suelo,
con los dientes enclavados

en la cabeza del muerto...
Y del Muerto desde entonces
al callejón le dijeron,
y con horror lo miraban
en aquel remoto tiempo. (234-235)

Se aprecia aquí otra diferencia importante, pues el elemento sobrenatural se introduce de manera directa, sin mediación aparente. No hay ambigüedad, no hay un estado onírico o alterado, no hay descalificación o escepticismo por parte del narrador. La intromisión simplemente sucede. Sin embargo, a la par de esto, debe advertirse que tampoco hay actualización. Lo sobrenatural sólo ocurre en el relato contado por Don Modesto y no hay ninguna indicación de que ello siga sucediendo o que se despliegue de algún modo en el mundo extraliterario; la única manifestación es de carácter etiológico: no se dice que desde entonces la mujer se aparezca o se escuchen ruidos, pero sí que, desde ese momento, se le llamó a ese callejón por dicho nombre.

A lo anterior, hay que añadir la creación de un ambiente propicio para el desenvolvimiento de lo sobrenatural, característica novedosa —e inusual en el género—, que antes había sido practicada por Pablo J. Villaseñor. Así, pronto en la leyenda, se dice que el callejón era “silencioso, / angosto y lóbrego y feo”, que “las tinieblas se abrigan ahí”, e incluso se le llama “aquel sepulcro negro” (229). De hecho, en el pasaje citado en extenso, todo ocurre “en el peso de la noche” y se advierten imágenes lúgubres o espeluznantes que podrían infundir miedo o terror. Independientemente de si esto tiene efecto en el lector, los personajes sí se ven afectados por ello, como se aprecia en la conclusión del narrador:

Los niños están dormidos,

cabizbajo el carpintero:
Canuta reconocida
da las gracias a Modesto;
pero dicen que esa noche
no pudo probar el sueño. (235)

Aunque el suceso sobrenatural no se oculta ni busca matizarse en el relato de Don Modesto, debe advertirse que en la composición global se han seguido algunas estrategias de mediación para justificar la introducción de este elemento. Así, se establece un distanciamiento respecto de lo narrado, en tanto que no es el yo poético quien lo enuncia, sino otro personaje. Lo sobrenatural entonces queda circunscrito a la narración de Don Modesto —es decir, a la leyenda enmarcada—. La ausencia de actualización enfatiza este detalle, pues no trae el suceso al momento actual ni lo configura como un hecho que se repita ni del que otros den constancia. Se añade a esto la creación de un contexto que explica y justifica la narración. Como en otras ocasiones, la historia no se cuenta sólo porque sí: se ha creado todo un ambiente propicio en el que este tipo de relato es pertinente y adecuado. Sin embargo, también hay que apuntar que esta mediación es mucho más sutil, pues el relato no llama la atención sobre la veracidad de lo contado; de hecho, no se emplea el recurso de la historia referida —que subrayaría el distanciamiento—, sino que, tras los dos puntos, se da la palabra, de manera orgánica, al nuevo narrador. En este sentido, es importante insistir en que el yo poético se muestra imparcial, si no es que positivo, frente a las manifestaciones de la tradición oral.

Debe observarse, por último, que esta leyenda es la primera de las analizadas en que la trama amorosa ha sido obviada. Todos los elementos que se desprenden de ella, en consecuencia, están también ausentes. El abandono de este rasgo esencial

apunta a que lo sobrenatural, para este momento, era ya un elemento constitutivo del género o que, por lo menos, estaba en proceso de normalización, hecho que resulta mucho más evidente si se tienen presentes los casos de Manuel José Othón y de Cero —Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza—. ²³ Se advierte, de cualquier modo, que “El callejón del muerto”, de Guillermo Prieto, está muy cerca de aceptar lo sobrenatural como algo verosímil que no necesita sustentarse para ser narrado.

LA SUBLIMACIÓN SOBRENATURAL DE MANUEL JOSÉ OTHÓN

Apenas un año después del ejercicio casi pleno de Guillermo Prieto en “El callejón del muerto”, Manuel José Othón publica sus *Poesías* (1880), libro que divide en dos partes: “Violetas” y “Leyendas y poemas”. En esta última sección incluye “La estatua de carne. Leyenda”, único texto del volumen en donde explicita nuevamente dicha filiación genérica. ²⁴ Pese a sus intereses, Othón pocas veces nombró así alguna composición suya. ²⁵ De hecho, a “La estatua de carne” sólo se añaden dos ejemplos:

²³ Desde luego, no me refiero a que la trama amorosa caiga en desuso en el género, pues ejemplos posteriores confirman su permanencia, sino a la coexistencia de ambas tramas —amorosa y sobrenatural—, y al hecho de que, paulatinamente, la trama sobrenatural termina por ser suficiente para que un texto se nombre *leyenda*.

²⁴ De acuerdo con la edición de Joaquín Antonio Peñalosa, el apartado “Leyendas y poemas” se compone de los siguientes textos: “Blanca de nieve. Cuento”, “La loca de las olas. Balada marina”, “Historia de un beso. Poema”, “Paolo. Poema”, “La estatua de carne. Leyenda” y “Los amores de la tierra. Poema”.

²⁵ En la dedicatoria a Victoriano Agüeros de *Nuevas poesías* (1883), el autor refiere: “Ofrecile un tomo de *Leyendas y Poemas* —género a que me he dedicado casi exclusivamente—, pero las circunstancias hanme impedido terminarlo. / Mientras aquél sale [...], el presente servirá para pagar, siquiera en parte, la deuda que de antaño contraída tengo. Acéptelo V., que con él va mi gratitud sincera y mi profundo y acendrado cariño” (Manuel José Othón, *Obras completas*, vol. 1, 211). Al parecer, el volumen nunca fue publicado, pues el compilador de las *Obras completas*, Joaquín Antonio Peñalosa, no ofrece ninguna noticia adicional al respecto. El investigador señala, no obstante, que en *Poemas internos* —libro recopilatorio que Othón finalmente no publicó y cuya planeación data, por lo menos, de 1901— se habría incluido un apartado de “Leyendas” con los siguientes textos: “Blanca de nieve”, “Historia de un beso”, “La loca de las olas”, “La estatua de carne”, “El lago de los muertos” y “El canto de Lodbrok”; como se advierte, varios de estos textos

“El canto de las náyades. Leyenda fantástica” (1880), que se conoce por sus manuscritos, y “Scherzo trágico. (Fragmento de una leyenda inédita)”, que apareció en *El Tiempo Ilustrado* en 1895 y que, para 1902, con modificaciones, retitularía “Lobreguez” en sus *Poemas rústicos*.²⁶ Habría que señalar, además, la particularidad de “La loca de las olas”, incluida también en *Poesías* (1880), pues, si bien en el libro sólo lleva por subtítulo “Balada marina”, en una carta a Esther —Josefa Esther Jiménez y Muro, quien sería su esposa—, el autor señala: “Yo como te he dicho ya no he vuelto a hacer versos, porque no puedo, quién sabe qué es lo que tengo. Hasta creo algunas veces que es porque tú no estás aquí. Sólo he escrito una leyenda que tal vez publicaré y que se titula «La loca de las olas»”.²⁷

habían formado ya parte de “Leyendas y poemas”, en *Poesías* (vid. J. A. Peñalosa, prólogo a “Libro I. Poesía”, en Manuel José Othón, *Obras completas*, vol. 1, 23-24). A lo anterior se añade que, entre “los poemas que se quedaron en los limbos de lo inédito o lo soñado” (31), se encuentran composiciones como “La noche de Navidad” —leyenda— y “Justicia de Dios” —tradición/leyenda tradicional— (33). Por su lado, Rafael Montejano y Aguiñaga, al hablar de los cuentos de Othón, señala lo siguiente: “Analizando los índices hechos por él en diversas épocas y los papeles que dejó su viuda, aparecen muchos cuentos que no existen, aunque hay razón para creer que algunos de ellos sí fueron escritos, ya que tres de tales índices, cuando menos, agrupan cuentos con los que Othón pensaba formar sendos libros y aun indica los nombres de los mismos” (R. Montejano y Aguiñaga, *Manuel José Othón y su ambiente*, 89-90). Entre estos “cuentos” se incluyen dos leyendas, correspondientes al virtual volumen *En prosa* (1881): “La azucena tronchada (Leyenda)” y “La venganza de los muertos (Leyenda)”, textos que, como otros más, “andan perdidos o no escribió o no alcanzó a concluir” (94).

²⁶ El primer volumen de las *Obras completas* de Othón, compilado por Joaquín Antonio Peñalosa, incluye los poemarios del autor, además de un apéndice que reproduce materiales provenientes de fuentes hemerográficas y de sus manuscritos. La única leyenda que Othón publicó explícitamente con ese paratexto, como parte de un libro, fue “La estatua de carne. Leyenda”, en *Poesías* (1880); “El canto de las náyades. Leyenda fantástica” (1880), de acuerdo con Peñalosa, proviene de sus manuscritos. Por otro lado, aunque de manera independiente localicé “Scherzo trágico. (Fragmento de una leyenda inédita)” (1895), debo a Peñalosa los indicios de su tránsito textual hacia “Lobreguez” (vid. J. A. Peñalosa, prólogo a “Libro I. Poesía”, en Manuel José Othón, *Obras completas*, vol. 1, 34-35, 274). El resto de las composiciones que el investigador identifica como leyendas —“Blanca de nieve”, “Historia de un beso”, “Paolo”, “Los amores de la tierra”, “El lago de los muertos” y “El viaje del alma”— carecen de dicho paratexto, por lo que no las he considerado para esta sección; debe decirse, además, que Peñalosa las estudia como parte de los “cuentos en verso” (vid. J. A. Peñalosa, introducción a “Libro II. Cuento”, en Manuel José Othón, *Obras completas*, vol. 2, 9).

²⁷ Manuel José Othón a Esther, 27 de febrero de 1878, en Manuel José Othón, *Epistolario*, 34.

A diferencia de este último texto, las otras composiciones presentan elementos significativos que ponen de relieve la flexibilidad del género en este momento y muestran el singular ejercicio legendario de Othón.²⁸ Así, “El canto de las náyades. Leyenda fantástica” es un poema breve, de apenas veinticuatro versos, en donde el componente narrativo es mínimo. En él, se cuenta —o mejor, se describe— el enamoramiento de Alfonso, joven señor de un castillo —se deduce que medieval o renacentista—, por una náyade. La composición presenta varios rasgos comunes en el género, pero altamente condensados, ya sugeridos o ya resumidos en un verso: ubicación lejana, pero imprecisa; protagonista noble; enamoramiento a través de la mirada; espacio cortesano; tragedia cifrada en la imposibilidad amorosa. Se añade a ello la acotación “fantástica”, es decir, sobrenatural del texto. Este elemento se incluye a través de la mitología y se sintetiza en la posible existencia de la náyade: “una tarde tranquila y silenciosa, / *creyó* mirar Alfonso los reflejos / de un misterioso ser desconocido”.²⁹ El fragmento sugiere, por lo menos, dos posibilidades interpretativas. La primera es que el yo poético adopte la perspectiva del personaje y sea éste quien dude sobre lo observado. La segunda es que la voz lírica misma ponga en duda que el personaje haya visto algo. En ambos casos sobresale la ambigüedad de lo retratado, pues incluso si el yo poético se desmarca de la subjetividad del personaje, no se confirma ni se niega que Alfonso, en efecto, haya

²⁸ Aunque no es claro si el autor mismo decidió omitir el paratexto *leyenda* en “La loca de las olas. *Balada marina*” o si se trató de una cuestión editorial, lo cierto es que la composición resulta un poco más convencional en lo que refiere a los paradigmas genéricos, pues mantiene la trama amorosa y el sentido trágico de la misma, así como otros elementos relacionados con este aspecto.

²⁹ Manuel José Othón, *Obras completas*, vol. 1, 426. Las cursivas son mías.

presenciado el suceso. De hecho, sabemos que se trata de una náyade sólo por el título de la composición, pues en el texto se hace referencia a ella como un “misterioso ser desconocido”. En este sentido, el poema no transgrede los paradigmas de verosimilitud, pues se ampara en estrategias de mediación que justifican el componente sobrenatural como parte del universo mitológico y como resultado de la ambigüedad.

Othón da un paso más allá en su otra leyenda —ésta sí publicada—, “La estatua de carne”, pues en ella casi todas las características prototípicas del género están ausentes. Como en el ejemplo anterior, se trata de un poema lírico, con una trama mínima: el yo poético observa a un hombre que se dirige al cementerio para velar el cuerpo de su madre. No hay preámbulo, no hay historia amorosa, no hay héroes, no hay predestinación, no hay actualización del relato ni carácter etiológico, y tampoco se gesta, plenamente, algún suceso sobrenatural. ¿Qué es lo que queda entonces de la leyenda en “La estatua de carne”? Como advertía, la composición es un signo de la gran flexibilidad del género y muestra, ante todo, la original propuesta de Othón, quien condensa las características legendarias al mínimo —como hizo, aunque en otro sentido, en “El canto de las náyades”—. Así, aunque el elemento sobrenatural o es inexistente o resulta muy sutil, el autor no ha prescindido de todo aquello que se relaciona con él. A la manera de Pablo J. Villaseñor o de Guillermo Prieto, Othón crea un ambiente propicio para lo sobrenatural, emplea sus recursos y estrategias, pero nunca llega a incluirlo propiamente.

De este modo, el yo lírico, al inicio del poema, construye un espacio tétrico y lúgubre, lleno de imágenes oscuras y nocturnas: “la noche era negra”, “todo estaba

lóbrego, espantoso, negro”, “el aire zumbaba penetrante y fiero”, “gemían los sauces”,³⁰ para entonces introducir un elemento de intriga:

A la medianoche — salía del templo
un triste murmullo — de quejas y rezos.
Sonó la campana — produciendo un eco
muy triste, muy triste, — que sentí aquí dentro. (191)

El tiempo y el espacio se precisan, y aunque se explicita el carácter apesadumbrado de la situación, se crea una expectativa de lo sobrenatural, pues el “triste murmullo de quejas y rezos” sale de un templo a la medianoche. Más tarde, el yo lírico enfatiza esta incertidumbre, cuando observa un bulto que se dirige hacia allá:

Un leve gemido — perdióse a lo lejos
y sentí que el frío — helaba mis huesos;
me encontraba solo — y tenía miedo...
cuando vi una sombra — dirigirse al templo. (191)

La intriga se acrecienta, pues únicamente se ve una sombra, además de que el pasaje subraya lo que el observador experimenta: escalofríos, soledad y miedo. Todo el ambiente parecería haberse preparado y estar listo para el advenimiento de lo sobrenatural; sin embargo, tras unos versos, el yo poético resuelve la duda:

¿Qué busca aquel hombre? — ¿Qué negro misterio
allí le conduce? — ¿Qué encierra su pecho?...
Lo supe: en la noche — su madre había muerto
y él iba a buscarla — al asilo tétrico. (192)

Lo anterior no significa una renuncia al espacio y el ambiente construidos hasta ahora, por el contrario, el poema sigue por esa línea y abunda en imágenes similares a las ya presentadas: “fúnebre cortejo”, “oscuro panteón”, “desgarrado esqueleto

³⁰ Manuel José Othón, *Obras completas*, vol. 1, 191.

de gigante”, “luz triste y mortecina”, “cavernas de espectros llenas”, “bóveda sombría”, “espantosa soledad”, “cráneos regados en el negro pavimento”, “mansión de muerte”, “la soledad profunda de espectros el aire puebla”. Así, se aprovecha al máximo esa característica elegida del género, la cual se ha condensado y reducido, en cierto modo, hasta su mínima forma posible.

Pero es necesario volver a una afirmación previa, pues antes refería que el elemento sobrenatural o era inexistente o muy sutil, y es que la parte final de la leyenda presenta al hijo junto a la tumba de la madre. Sin embargo, lo que parecería una simple —aunque desgarradora— contemplación de la muerte, se carga de ambigüedad conforme avanzan los versos. Así, primero el hijo tiene “la mirada lúgubre y pérdida”, luego se queda inmóvil, como “labrado sobre el mármol de la tumba”, enseguida se enfatiza su cualidad humana, pues contempla “reconcentrado en su dolor terrible” (196), pero entonces se señala que es tal su paroxismo que “ni siente / si se halla en este mundo muerto o vivo”; esta ambigüedad se enfatiza en la penúltima estrofa, cuando se dice que “es una estatua del dolor” (197), y alcanza su punto más alto en el cierre de la leyenda:

La noche terminó. Vino la aurora
luciendo brilladora
y allí lo halló, sobre la tumba, inerte.
Pasó después un día y otro día...
¡y allí está todavía,
en un diálogo eterno con la muerte! (197)

El elemento sobrenatural, si se acepta, se ampara en la ambigüedad. Dado que el misterio del embozado que se dirige al templo a medianoche se resuelve pronto en la leyenda, una lectura más literal sería la inmediata e implicaría entender las

imágenes presentadas de manera metafórica: el dolor del hijo por la muerte de la madre es tan grande que está absorto frente a su tumba y parece una estatua —una estatua de carne, pues es humano—, ya que no alcanza la resignación, y la visita con tanta frecuencia que parece estar ahí siempre. No obstante, con los indicios presentados, es posible también interpretar que el hijo realmente se volvió una estatua. Desde esta perspectiva, los últimos versos sugerirían una actualización del relato e incluso un sutil carácter etiológico, pues estaría implícito que, desde entonces, se puede ver al hijo, convertido en estatua, en ese lugar; nótese, sin embargo, que es un sitio impreciso, que no puede ubicarse, y que se trata de un suceso que nadie más confirma, además del yo lírico.

En caso de aceptar la lectura sobrenatural, la mediación se sustenta por la ambigüedad, pues de este modo se da un distanciamiento respecto de un suceso, que, muy probablemente, se percibiría como una falta a la verosimilitud. Sin embargo, ésta no parece ser una preocupación para Othón, por lo menos en esta leyenda. Quiero decir que la intención del texto no parece dirigirse a una justificación o encubrimiento de lo sobrenatural; más bien, la ambigüedad es resultado del discurso poético mismo, que rehúye de la literalidad —como sucede, también, en “Marina”, de Sierra Méndez—. En este caso, Othón juega con las posibilidades del discurso poético-legendario, sublimando el componente sobrenatural, que sintetiza en el ambiente propicio para su desarrollo, pero sin incluirlo. Así, como se ha visto, esta sublimación se caracteriza por el empleo de imágenes lúgubres y tétricas: la noche, el cementerio, la oscuridad, los muertos, los sonidos; por la creación de una intriga que hace pensar que el suceso sobrenatural

se desarrollará de manera plena; y por la ambigüedad poética de lo contado, que permite una lectura sobrenatural; sin embargo, ésta no se enfatiza ni representa el punto climático del relato, sino que se ubica en un plano secundario; es decir, la composición puede leerse o no en clave sobrenatural y ello no afecta su cualidad legendaria.

“La estatua de carne” (1880) —como “El callejón del muerto” (1879), de Guillermo Prieto— muestra entonces que lo sobrenatural no es ya un elemento accesorio. Bien sabemos que la denominación *leyenda* refería, en general, a textos que apelaban a la verosimilitud referencial y que se alejaban, por tanto, de las cuestiones sobrenaturales. Se ha visto también cómo los escritores hallaron estrategias para justificar su inclusión, pero el gesto de aprovechar los recursos asociados con él, en su ausencia, y en ausencia de cualquier otra característica legendaria, y que, aun así, se conserve el apelativo *leyenda*, revela que lo sobrenatural formaba ya parte del género, tanto que su sola presencia era suficiente para que un texto perteneciera a él, y tanto que Othón podía permitirse llevarlo a su expresión mínima sin ningún riesgo.³¹

³¹ Debe aclararse que el componente sobrenatural tampoco se vuelve necesario. Habrá leyendas que prescindan de él y habrá otras que lo incluyan; lo importante es advertir la naturalización de su uso. Esto, desde luego, tampoco significa que, en general, se zanje el conflicto entre verosimilitud y sobrenaturalidad.

“LA LEYENDA DE LA CALLE DE OLMEDO”, ¿PARADIGMA DE LEYENDA SOBRENATURAL?

La normalización del componente sobrenatural, que puede advertirse ya en el ejercicio no sólo lúdico sino también cada vez menos justificado de Prieto y Othón, se hace evidente un par de años más tarde, en 1882, cuando Cero³² —pseudónimo de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza— publica “La leyenda de la calle de Olmedo” en el periódico *La República*. Además de ésta, los autores incluyeron otras cuatro composiciones en el soporte en fechas sucesivas: “El Puente del Clérigo”, “La calle de la Joya”, “La calle del Puente o Salto de Alvarado” y “La mujer herrada. Leyenda de la calle de la Puerta Falsa de Santo Domingo”.³³ Tres años después, a las cinco composiciones publicadas originalmente en la prensa, los autores añadirían

³² Sobre las minucias de esta autoría, *vid.* Clementina Díaz y de Ovando, *Un enigma de Los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*.

³³ *Vid.* Jorge Ruedas de la Serna, “Una literatura para la vida”, en Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, *Obras escogidas*, t. 2: *Tradiciones y leyendas mexicanas*, 11n. // Cabe decir que “La leyenda de la calle de Olmedo” ha recibido cierta atención crítica. Jorge Ruedas de la Serna interpreta la publicación de ésta y las otras cuatro composiciones de *La República* en clave ideológica. Así, de acuerdo con el investigador, los textos responden a una pugna entre liberales y positivistas, donde los primeros buscaban provocar a sus contrincantes de *La Libertad*: “Probablemente Riva Palacio esperaba enconadas críticas de parte de los «científicos» por recrear historias piadosas impregnadas de superstición, lo que le *habría* venido de perlas para exhibir la intolerancia de *La Libertad* en un asunto delicado que *podía* desviar la polémica al terreno del dogma religioso” (J. Ruedas de la Serna, “Una literatura para la vida”, en Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, *Obras escogidas*, t. 2: *Tradiciones y leyendas mexicanas*, 17; las cursivas son mías). Las afirmaciones de Ruedas de la Serna, no obstante, habrían de matizarse, pues, como se ha visto a lo largo de esta investigación, las preocupaciones sobre la verosimilitud y su transgresión en el ámbito de la leyenda escrita no se originaron con el advenimiento del positivismo, sino que estuvieron presentes desde los primeros ejercicios *originales* de los escritores decimonónicos. Por otro lado, Rafael Olea Franco y Fortino Corral Rodríguez se acercan a los textos desde los presupuestos de la literatura fantástica. Así, el primero se ocupa de “La leyenda de la calle de Olmedo” en su dimensión estética y reconoce la capacidad de los autores para crear un texto efectivo y que linda con el horror (R. Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, 110-113). Por su lado, Fortino Corral estudia, dentro del corpus de las *Tradiciones y leyendas mexicanas*, sólo aquellas composiciones que considera parte del género fantástico, y hace énfasis en las conexiones entre éste y la tradición oral (F. Corral Rodríguez, *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX*, 139-143).

otras once para conformar su volumen *Tradiciones y leyendas mexicanas* (1885). Es de notar que, en ambos casos —periódico y libro—, sólo dos de los textos explicitan la denominación genérica *leyenda* en el título: “La leyenda de la calle de Olmedo” y “La mujer herrada. Leyenda de la calle de la Puerta Falsa de Santo Domingo”. Sin embargo, otros más aluden a ello en el cuerpo mismo —“Don Juan Manuel”— o lo incluyen como parte de una nota aclaratoria —“La calle del Puente o Salto de Alvarado”—.

Curiosamente, “La leyenda de la calle de Olmedo” fue la primera que apareció en *La República* y es con la que cierra el volumen. Como se verá, el texto es paradigma de la leyenda de temática sobrenatural y, en palabras de Olea Franco, es de los mejores logrados en el libro, a lo que se suma el gran interés que otros escritores mostraron por el asunto tratado.³⁴ Las leyendas de Cero, y en particular “La leyenda de la calle de Olmedo”, se ubican en un punto climático para la leyenda de temática sobrenatural. Como “El callejón del muerto” y “La estatua de carne”, confirman la normalización del componente sobrenatural, y, en específico, revelan la existencia de un paradigma que, más tarde, se volverá modélico. Esta situación es también un signo del proceso de institucionalización de la leyenda sobrenatural, en tanto que los textos que siguen dicho modelo serán los que el siglo XX entienda, en general, como leyendas, excluyendo, con ello, otro tipo de modalidades legendarias

³⁴ La versión más antigua que se conoce del relato es la que José María Roa Bárcena asentó en “Lanchitas” (1877). La historia gozó de gran éxito a lo largo del siglo XIX, por lo que fue refundida por otros escritores, con mayor o menor éxito. Sobre esta situación, *vid.* Rafael Olea Franco, “La leyenda de la calle de Olmedo: de Roa Bárcena a Valle Arizpe”, en *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, 75-133; en particular, 103-133.

no sobrenaturales. En este sentido, y a diferencia de otros textos aquí analizados, es poco probable que el lector actual dude de la filiación genérica de este relato; por el contrario, seguramente y sin pensarlo, concederá que se trata de una leyenda. Sin embargo, hay que advertir que sus características distan mucho de lo que, prototípicamente, se habría considerado una leyenda cuarenta años atrás. El mayor síntoma de cambio —que se observa también en Prieto y en Othón— es la ausencia de una historia amorosa, de amantes desdichados que luchan contra el destino y se oponen a las adversidades, atributo legendario por excelencia en el ámbito mexicano. No obstante, otros rasgos aún permanecen. Así, la leyenda inicia con un preámbulo que ubica el desarrollo de la acción:

Si el recuerdo es oportuno
y va en su cuenta acertado,
era en el siglo pasado
el año de treinta y uno.
Ya de fijo no hay ninguno
que conserve en la memoria
esta fantástica historia
que a referir paso yo
y que un fraile me contó,
a quien Dios tenga en su gloria.³⁵

Debe advertirse que se trata de una ubicación remota, cuya precisión se explicita en el ámbito temporal (1731), pero que se sobreentiende en su dimensión espacial. Quiero decir que el título mismo —“La leyenda de la calle de Olmedo”— lleva al lector decimonónico a un sitio reconocible por cualquiera, así que puede prescindirse de una descripción más detallada. A diferencia de otros ejemplos, que

³⁵ Cero [Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza], “Tradiciones de México. La leyenda de la Calle de Olmedo”, *La República*, 20 de febrero de 1882, 1.

se detenían de manera cuidadosa en el contexto histórico, aquí los únicos estímulos referenciales son el año y el nombre de la calle —el cual sólo se reitera en la sexta estrofa del poema—. En el pasaje también se aprecia, como en otros casos, que el yo poético únicamente se limita a referir la historia; sin embargo, debe notarse que no se crea ningún tipo de contexto que justifique la narración, sino que su pertinencia se ampara únicamente en el primer verso: “Si el recuerdo es oportuno”. A ello se añade que quien ha referido la historia no es una persona del pueblo —un campesino o un pescador—, sino un testigo autorizado: un fraile. Más aún, ni siquiera se dice que el pueblo cuente esta historia o que sea conocida por todos; de hecho, se subraya que ya nadie puede dar cuenta de ella: “Ya de fijo no hay ninguno / que conserve en la memoria / esta fantástica historia / que a referir paso yo”. Independientemente de si existían versiones previas del relato o si la historia, en efecto, tenía un origen oral o tradicional, la leyenda se muestra al margen de estas situaciones, más como un objeto arqueológico que como una historia viva entre el pueblo, de modo que el posible carácter popular del relato o se desestima o se obvia.

Cabe adelantar que el componente sobrenatural se presenta en la narración de manera explícita y que la mediación es mínima. En este sentido, la primera décima muestra cómo el yo poético se distancia de lo narrado, en tanto que la historia no es invención suya ni él ha sido testigo directo de lo ocurrido, sino que se limita a referir lo contado por alguien más. Esta persona, el fraile, es, además, un testigo autorizado, de modo que la anécdota queda fuera del ámbito de la superstición y no transgrede

la verosimilitud.³⁶ Asimismo, el yo poético se aparta de lo popular, ya que subraya que la historia no vive más en la memoria colectiva y nunca señala que quiera reincorporarla a este ámbito —aunque tal finalidad podría sobreentenderse—; por el contrario, parece contarla sólo como una curiosidad —como pieza arqueológica—. Todo esto se enmarca en apenas diez versos y el yo poético nunca vuelve a retomarlo en la leyenda. Lo anterior, entonces, representa una mediación sutil, sobre todo si se piensa que, en otros casos, el narrador justificaba con insistencia la intromisión del suceso sobrenatural y buscaba estrategias para matizarlo; en cambio, aquí este elemento adquiere protagonismo y se introduce con gran libertad y sin algún juicio negativo por parte del yo poético.

Por otro lado, el preámbulo es más bien breve —las tres primeras estrofas— y se enfoca en la construcción, más que del espacio histórico, de una atmósfera

³⁶ A propósito de la figura del fraile, debe decirse que, como ha señalado Kari Soriano Salkjelsvik, su importancia para la trama es más destacada en la versión de José María Roa Bárcena, “Lanchitas” —la cual carece de un paratexto explícito y se ha leído como cuento—, que en la leyenda que aquí se estudia: “Las diferentes adaptaciones de esta leyenda vistas en conjunto crean una red de reconfiguraciones, entre las que resalta el cuento «Lanchitas», de J. M. Roa Bárcena, debido al papel central que adquiere el confesor en esta adaptación. Si en las otras versiones el centro de la historia era el misterio alrededor de la aparición del objeto en la casa abandonada, aquí el cura y su transformación llevan el peso de la historia.” (K. Soriano Salkjelsvik, “«Lanchitas» [1877], de José María Roa Bárcena: realismo sacramental literario y el proceder de la religión”, 377). Sin embargo, debe subrayarse que en “La leyenda de la calle de Olmedo”, de Cero, nunca se explicita que el fraile que refirió la historia sea el mismo fray Mendo. Desde luego, es una posibilidad interpretativa, pero en el ámbito textual únicamente se indica: “y que un fraile me contó, / a quien Dios tenga en su gloria”. Lo anterior no quita relevancia a fray Mendo, pues, con motivo de la confesión, se desarrolla el resto de la intriga y se desenvuelve el propio componente sobrenatural. Pero lo que me interesa enfatizar es que el fraile, como figura de autoridad en la que descansa la religiosidad oficial, aleja el relato de la superstición, con lo cual se contribuye al proceso de mediación; es decir, el hecho de que un fraile lo refiera legitima la historia. Esta situación es clara en otra leyenda de Cero, “La mujer herrada”, en donde el yo poético se justifica por incluir algo que podría considerarse una superstición, y para ello no se basa en que lo contado provenga del pueblo —lo que sería, más bien, propio de la religiosidad popular—, sino en que hay autoridades que confirman la historia: “Ya, buen lector, me imagino / lo que, con mi actual leyenda, / vas a pensar, sospechando / que doy crédito a consejas; / mas debo prevenirte / que si para ti no es cierta, / autores muy respetables / la consignan y comentan / y ha salido en los sermones / y se ha escuchado en la iglesia” (Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, *Tradiciones y leyendas mexicanas*, 83-84).

específica, la cual ya se veía, de manera adelantada, en Villaseñor, pero también en Prieto y en Othón:

Envuelta en la *oscuridad*,
México *triste* dormía;
ni un rumor interrumpía
la calma de la ciudad.
La *fúnebre* soledad
de sus calles causa *espanto*;
sólo brilla de algún santo
la lámpara amarillenta
y en las torres *amedrenta*
la lechuza con su canto. (1; las cursivas son mías)

Se tiene, como en los autores aludidos, un ambiente nocturno, triste, lúgubre, con sonidos, silencios y alguna iluminación, que infunde miedo o provoca inquietud. Se trata, en todo caso, de un espacio *propicio* para lo sobrenatural, que genera una expectativa sobre su advenimiento. La situación había sido ya anunciada en la primera estrofa, cuando el yo poético dice que referirá una “fantástica historia”, y, a lo largo de la leyenda, se enfatiza esta ambientación: “fúnebre campana”, “natural temor”, “torvo semblante”, “última expresión del miedo”, “sus entrañas heló”, “casa maldita”, “antro vacío”, etc.

Como se recordará, la leyenda cuenta la historia de fray Mendo, que es interceptado por un hombre, ya entrada la noche, para que le tome confesión a una mujer que está por morir. La situación inquieta al fraile, pero al final acepta, así que ambos se dirigen al sitio. Una vez ocurrida la confesión —de la que el lector no sabe los pormenores—, el hombre saca al fraile del cuarto por la fuerza y se sobreentiende que entonces mata a la mujer. El padre queda ofuscado y, mientras camina sin rumbo, advierte que ha olvidado su rosario en el lugar. Como teme que lo acusen del crimen,

decide ir con la justicia y contar lo sucedido. Sin embargo, cuando vuelve con los alguaciles, notan que la puerta parece no haber sido abierta desde hace mucho tiempo. Fuerzan entonces la entrada y hallan, en efecto, un esqueleto y, sobre él, un rosario. El padre, al darse cuenta, muere de la impresión.

Obsérvese que, en principio y pese al ambiente creado, el pasaje de la confesión no presenta ningún matiz sobrenatural; de hecho, el padre se preocupa por una cuestión terrenal, pues su rosario muestra su presencia en la escena del crimen:

Si denuncia es delator,
pero, si sella su boca,
sacrílego se coloca
entre Dios y el matador.
En esa duda crüel
busca con trémula mano
su rosario, pero en vano,
que no lo lleva con él.
Quedó testigo fiel
de aquella escena sangrienta;
esto su terror aumenta
y medita acongojado,
que, si calla, habrá dejado
un cómplice en cada cuenta. (1)

Sin embargo, el yo poético narra todo el acontecimiento de un modo en el que lo sobrenatural está latente. Desde luego, el suceso es inquietante, perturbador, violento e intrigante, pero el miedo que experimenta el padre va más allá de la afectación por el asesinato:

Como un hombre que despierto
tras largo sueño espantoso,
dudando queda medroso
si está vivo o está muerto. (1)

La anécdota bien podría narrarse desde lo tremendo, pero, en cambio —de acuerdo con la construcción espacial y anímica—, se cuenta como una situación

desconcertante, como si hubiera algo más que se desconoce y que aún no se ha revelado. En este sentido, el final sintetiza toda esa expectativa, pues no sólo permite la lectura sobrenatural, sino que la determina:

Hallan un antro vacío
que miedo, pavor, inspira,
donde sólo se respira
un ambiente húmedo y frío.
Hacia el rincón más sombrío
el fraile extiende la mano.
Su juramento no es vano,
con asombro extraordinario
miran todos un rosario
sobre un esqueleto humano.

Y advierten los alguaciles
que en aquellos huesos queda
algo de un traje de seda
y de arreos femeniles.
En los dorados perfiles
de aquel traje recamado,
tal huella el tiempo ha dejado
que nadie duda un momento
que de aquel crimen sangriento
muchos años han pasado.

¡Muchos años! Lo revela
el cráneo seco, amarillo,
del cual opacan el brillo
las arañas con su tela;
el fraile su rostro vela,
siente la razón perdida,
y con voz estremecida
grita, al fin, con hondo espanto:
“He confesado, Dios santo,
un alma de la otra vida”.

El alcalde consternado
acércase al religioso
que en funerario reposo
yace en la tierra postrado.
Toca su rostro, está helado;
toca su mano, está yerta;
y la gente por la puerta
huye espantada diciendo:
“Se murió el padre fray Mendo

porque confesó a una muerta”. (2)

A diferencia de otros casos, en donde la ambigüedad simultáneamente justifica y posibilita lo sobrenatural, aquí este elemento se muestra de manera explícita, aunque se construye poco a poco. Así, la lectura sobrenatural adquiere sentido de manera acumulativa —en la construcción progresiva de una atmósfera propicia— y retrospectiva —en tanto que el final resignifica lo sucedido en clave sobrenatural—. Lo anterior abona a la existencia de una mediación mínima: el acontecimiento apenas se justifica en la primera décima y el yo poético no vuelve a pronunciarse al respecto, ni para cuestionar lo narrado en términos de su verosimilitud ni para ofrecer una actualización de ello. Quiero decir que la historia sobrenatural se basta a sí misma, nunca se trae al presente ni el yo poético la retoma para su propio momento de enunciación; así pues, no se dice que desde entonces se escuchen ruidos o se vean cosas en ese sitio —de hecho, recuérdese que, según el yo poético, nadie recuerda ya la historia—. En este sentido, el carácter etiológico está también apenas sugerido o es muy sutil, pues el relato no explica el nombre de la calle ni establece algún tipo de relación con ella, más allá de que es un suceso que ocurrió ahí hace mucho tiempo —y, reitero, según el pacto de lectura nadie lo tiene en mente ni repercute en el presente en modo alguno—.

Aunque esto, como he dicho, puede interpretarse en términos de mediación, en tanto que, de este modo, los autores se escudan frente a alguna posible queja por transgredir los límites de la verosimilitud, lo cierto es que, como Prieto y Othón, no parece que Cero esté muy preocupado por justificar lo sobrenatural y, en cambio, su

propuesta se acerca mucho más a una voluntad de entretenimiento.³⁷ En este sentido, según el trato que se ha dado a las estrategias de mediación, puede pensarse que dichos elementos han sido incluidos porque son *convencionales* en el género. Sin duda, justifican la incursión sobrenatural, pero la brevedad y la rapidez con que se pasa por ellos y, en cambio, el énfasis que se hace en la ambientación y el desarrollo del suceso son un indicio de su normalización, un signo de la paulatina automatización de estos recursos en el género.

Lo anterior es también un síntoma de la aceptación del componente sobrenatural como parte de la leyenda, sin que esto signifique, como he dicho antes, que represente un hecho generalizado —hay muchas leyendas que no incorporan tal elemento— ni que la inclusión de lo sobrenatural, en términos de verosimilitud, deje de ser un problema en la literatura mexicana del periodo.³⁸ “La leyenda de la calle de Olmedo” confirma que, para este momento, el modelo de la leyenda sobrenatural estaba ya asentado, que era posible y vigente. Las composiciones de Cero, entonces, representan un punto clave en el proceso de institucionalización de este tipo de leyenda, cuyo paradigma se extenderá en el siglo venidero. Debe enfatizarse, sin

³⁷ Esta situación ha sido señalada también por Rafael Olea Franco: “Más cercana a la posición artística e ideológica de Roa Bárcena es la de sus contemporáneos Riva Palacio y Peza, quienes privilegian las posibilidades estéticas de las leyendas, propósito global expresado enfáticamente al final de su versión de «La Llorona» [...]. / Es decir, ellos no plantean a su probable lector la disyuntiva entre creer o no creer en los argumentos extraordinarios que cuentan, pues les basta con que sus leyendas «diviertan» a los receptores, quienes harán sobre todo una lectura estética de ellas” (R. Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, 108-109).

³⁸ Algo más debe añadirse: una cosa es que lo sobrenatural empiece a aceptarse como parte de las convenciones de la ficción y otra, muy distinta, que su estatus extraliterario cambie y adquiera prestigio. Lo último está lejos de suceder: creer en cuestiones de este tipo sigue cayendo en el ámbito de la superstición, como puede verse en “El vampiro”, de José Vigil y Robles (*vid. infra* “La parodia de José Vigil y Robles en «El vampiro””, en el Capítulo 4).

embargo, que es poco preciso considerar que Cero, por sí solo, establezca el precedente de esta modalidad legendaria. La obra de estos autores —Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza— es sólo un síntoma de lo que está sucediendo en el periodo; con ella no se alcanza un punto climático —aunque sí sintetiza muchas de las preocupaciones creativas en lo que refiere a la trama sobrenatural—. Más bien, se ubica en ese punto climático junto a la de otros autores, que también participan de este proceso —como Othón, con una propuesta distinta—. En conjunto, muestran que la temática sobrenatural era una vía más. La labor de Cero, más que referente para sus coetáneos, lo será para las generaciones siguientes, y su modelo, sin duda, es el que se asienta, pero su misma existencia apunta ya hacia la automatización del componente sobrenatural en la leyenda.

CAPÍTULO 4

PASOS PREVIOS AL FIN DE SIGLO

MÍMESIS REALISTA EN LA LEYENDA HISTÓRICA

El capítulo previo ha permitido observar el —difícil— camino hacia la incorporación del componente sobrenatural en la leyenda decimonónica. Sin embargo, no debe pensarse que esto significó el abandono de las tramas históricas, en las que primaba una búsqueda de la verosimilitud referencial. Por el contrario, la leyenda histórica tenía una gran vigencia y siguió cultivándose hasta avanzado el siglo. De hecho, sería más preciso considerar lo opuesto: las incursiones sobrenaturales fueron, durante mucho tiempo, la *anomalía* en el panorama legendario —tanto que los escritores, como se ha visto, tuvieron que buscar el modo de justificar dichas creaciones—, mientras que la vía histórica —usualmente determinada por una trama amorosa— era el paradigma natural de la leyenda. Pero esta situación tampoco significa que la leyenda histórica no presentara cambios o innovaciones en sus componentes, pues cada autor adecuaba dichos elementos a sus propios intereses. El mismo Sierra O'Reilly complejiza el papel de los amantes, al modificar la cualidad virtuosa de los héroes y la relación que establecen con el antagonista; e incluso en la búsqueda —consciente o no— de una verosimilitud sobrenatural, se advierten las modificaciones a la trama amorosa, como en “La cuesta del Muerto”, de Roa Bárcena, en donde la protagonista es quien articula una parte significativa de la desgracia.

Otro ejemplo representativo de estos cambios es *Magdalena. Leyenda histórica* (1871), de Francisco Sosa, “publicada por primera vez en *El Domingo*”, según se

indica en la portada.¹ Como habría de esperar, Sosa rehúye, en esta leyenda, del componente sobrenatural y se alinea a las preocupaciones históricas del relato, en lo que refiere a la verosimilitud. El narrador mismo, aunque a propósito de un asunto específico, se pronuncia al respecto:

Y preciso es confesar que una de las grandes conquistas del siglo actual debiera haber sido la propagación de una doctrina sobre la pluralidad del amor, con la cual se ahorrarían muchas lágrimas a los celosos. Porque convendrán con nosotros los lectores en que ese romanticismo que hace morir de tisis a los amantes calabaceados es bastante ajeno de una época de luz y examen, como lo es la presente; y los novelistas, en vez de continuar por la trillada senda de los narradores de pasiones inverosímiles, debían circunscribirse a trasladar a sus obras *los cuadros de la vida real*, en que a menudo acontece que un hombre ame a dos mujeres, o por el contrario.²

Con independencia del tema tratado, se advierte que, en la voluntad por representar tales “cuadros de la vida real”, pervive la noción de que, en el ámbito legendario, lo histórico —más allá de su carácter cronológico y cronístico— se corresponde con lo verosímil, verdadero e, incluso, realista, en un sentido amplio. No sólo eso, la cita enfatiza que los escritores deberían ocuparse de estas cuestiones y no de aquellas “pasiones inverosímiles” que los mantienen tan ocupados. Aunque no se explicita, podría pensarse además que, si dichas “pasiones inverosímiles” resultan tan chocantes para el narrador, también lo serían aquellas otras ficciones en las que se introdujeran, por ejemplo, elementos sobrenaturales, que no sólo atentan contra la verdad, o cuando menos contra la verosimilitud, sino que también se oponen a la “época de luz y examen” en la que se vive.

¹ Francisco Sosa, *Magdalena. Leyenda histórica*, México, Imprenta de F. Díaz de León y S. White, 1871. // Esta composición sería más tarde incluida en: Francisco Sosa, *Doce leyendas*, México, Imprenta y Litografía de Ireneo Paz, 1877.

² Francisco Sosa, *Magdalena. Leyenda histórica*, 54. Las cursivas son mías.

Lo histórico, sin embargo, se manifiesta de una manera peculiar en *Magdalena*, sobre todo en relación con las leyendas históricas previas. Así, la narración no se ubica en un tiempo y en un espacio remotos; todo lo contrario, la acción sucede apenas unos años antes, tal como indica el narrador casi al inicio del relato: “Era la mañana del 2 de octubre de 1868, el cielo estaba un tanto sombrío y la banda del batallón de Zapadores tocaba la «Caída de las hojas» de Lamotte, en el centro de la Alameda” (8); más tarde, hacia el final del capítulo, añade: “Lo que Arturo nos refirió en la Alameda, aquella mañana de octubre de 1868, forma la mayor parte de esta leyenda, cuya conclusión no hubiéramos podido escribir, si nuevamente no hubiéramos tenido ocasión de conversar con nuestro amigo” (11). El pasaje da a entender, incluso, que hubo algún encuentro posterior; se deduce que entre 1868 y 1871, que es cuando se publica el relato. A ello se añaden otras temporalidades, pues la historia referida por Arturo sucede principalmente en 1864 y algún capítulo más en 1867. Al margen de las fechas exactas, lo que destaca es su carácter contemporáneo, casi inmediato, si se compara con otros ejemplos que ocurren en la Colonia o en la época prehispánica. Este hecho confirma la consideración de lo histórico como un parámetro de verosimilitud: el autor llama *histórica* a su leyenda porque es una historia *verdadera*, con “cuadros de la vida real”, o, como se hubiera dicho en otros tiempos, “sin engaños ni vestiglos” —es decir, sin monstruos fantásticos—.

Otras particularidades de *Magdalena* como relato legendario son también significativas. Si bien el texto sigue la pauta usual del triángulo o enredo amoroso, no se encuentra a los amantes virtuosos que son separados por un villano o por una

fuerza superior. En cambio, se tiene a dos parejas de amigos: Magdalena y Amparo; Arturo y Luis. Ambas mujeres están enamoradas de Luis, mientras que los dos hombres sienten atracción por Magdalena. Pero el supuesto amor entre Magdalena y Luis no encuentra obstáculo en sus respectivos amigos; de hecho, Amparo y Arturo se hacen a un lado al darse cuenta de lo evidente. Tampoco es el destino lo que condiciona la suerte de los amantes, pese a que Amparo parece invocarlo muy pronto en la leyenda: “Escucha, Magdalena; pienso que esos dos jóvenes han de llegar a influir demasiado en nuestra vida. Tengo un secreto presentimiento que me lo dice” (14-15). En realidad, la razón es mucho más terrenal, pues es la propia Magdalena quien causa la ruptura. Ella considera que Luis no le conviene debido a su condición económica y social, la cual no le permite moverse en los mismos círculos que a ella; más aún, Magdalena sabe que debe buscar a un *buen partido* que la salve de la cercana ruina del padre y, con ello, mantener las apariencias ante la sociedad:

Te voy, Amparo, a revelar un secreto. Mi padre está en quiebra; su posición actual es muy falsa; tal vez mañana tendremos que reducirnos a una condición miserable.

Yo no debo amar a un pobre, porque éste no me salvaría del ridículo en que caeré cuando aquellos a quienes he menospreciado puedan a su vez volverme mis desprecios. Yo debo aceptar, antes de que eso suceda, un enlace ventajoso, porque aún es tiempo de que mi posición actual, es decir, la aparente, sea la escala que me conduzca a una posición brillante y elevada. Luis, el sueño más hermoso de mi vida, se ha disipado; su recuerdo será un martirio lento para mi corazón. Yo no debo, no puedo amarle; si alguna vez me revela su amor, créeme, Amparo, le rechazaré; le diré que él no debe pensar en mí; heriré su amor propio para que me deteste y olvide. (31-32)

Así, pese a que Magdalena ama a Luis, es ella misma quien obstaculiza la consumación amorosa. Pero esto, en realidad, se escapa de sus manos, pues está

determinado por el medio social en el que ha nacido y crecido. Así lo apunta Amparo: “No puedes imaginarte lo que sufro cuando considero que la educación que has recibido y la sociedad que has frecuentado te han hecho una altiva u orgullosa” (19). Algunas páginas antes el narrador se había pronunciado de manera similar:

Magdalena era orgullosa, y había de sofocar los latidos de su corazón al sentirse enamorada de un hombre que no figurara en los primeros círculos de la sociedad; le agradaba eso que llaman en el gran mundo *galantería de los salones*, porque allí su amor propio se sentía satisfecho. Magdalena era, sin embargo, de índole noble y generosa, y sólo a la educación que había recibido podían atribuirse los defectos que hemos ligeramente apuntado [...]. (16-17)

El narrador, sin embargo, tampoco es imparcial, pues en varias ocasiones juzga con severidad a Magdalena, mientras que se muestra más benévolo con el resto de los personajes. En todo caso, lo importante, en términos genéricos, es que el destino se ha suplido por la sociedad y su influjo en el individuo. De este modo, si Conchita —en “El filibustero”, de Sierra O’Reilly—, heroína virtuosa, se veía abatida por el destino y, sin saberlo ni poder evitarlo, se había enamorado del asesino de su padre, la tragedia de Magdalena está determinada por el medio social, al que no puede escapar, pues, decida lo que decida, será juzgada de cualquier forma. Así procede el narrador, que presenta la resolución como un hecho patético para Magdalena, mientras que enfoca el buen camino que finalmente tomaron Luis y Amparo hacia la felicidad.

En una senda similar a la seguida por Francisco Sosa, José T. Viesca explora también la vía de la leyenda histórica con “Parras de la Fuente”, publicada en 1876

en *El Monitor Republicano*.³ En el texto, sin embargo, se distinguen varias particularidades con respecto a este paradigma legendario. Así, se trata de un relato fundacional que explica el origen de la ciudad en cuestión, en el cual se ha prescindido de la trama amorosa en favor del carácter etiológico:

Llegó, pues, como dijimos,
la extranjera comitiva
(a la gruta de Texcalco,
que así se nombra en el día).

El capitán, a su acento,
reunió su escolta atrevida:
hizo de la gruta un templo,
mandó decir una misa
ante una imagen sagrada
del salvador de las víctimas...
Y allí sonó el primer eco
de la “palabra divina”.

Después de esa ceremonia
tan sublime y tan magnífica,
el año de mil quinientos
noventa y cuatro, la linda
ciudad de Parras fundose
entre jardines y viñas;
siendo orgullo, por lo hermosa,
de las flores y las brisas. (2)

Esta situación, como se ha visto, era poco común en la leyenda histórica, tanto en lo que refiere a la presencia y énfasis del carácter etiológico, como en la omisión de la trama amorosa. En el pasaje, se advierte, además, la ausencia de todo componente sobrenatural; de hecho, como en otros textos, se hace una crítica de las supersticiones y creencias del pueblo:

brazos de la Sierra Madre
que en estrecharla se afanan,
brindándole las riquezas

³ José T. Viesca, “Parras de la Fuente. La palabra divina. Leyenda histórica”, *El Monitor Republicano*, 29 de octubre de 1876, 2.

que entre sus greñas entrañan,
y de las cuales se cuentan
leyendas extraordinarias,
como de “tener por base
inmensos bancos de plata”.

Y el vulgo, que a todo cuento
da en sus creencias entrada,
acredita las hablillas
que se esparcen y propagan;
mas documentos históricos,
como el de la imagen santa,
y varios que, en el Colegio,
por ser de importancia se hallan,
de esta leyenda acreditan
la verdad que en ella se habla,
teniendo, además, testigos
en su gruta y sus montañas. (2)

Si bien con “leyendas extraordinarias” no se refiere aquí a cuestiones sobrenaturales, sino a exageraciones de la verdad —es decir, *mentiras*—, las afirmaciones del fragmento colocan a dichas leyendas en el mismo espectro de verosimilitud que a los hechos sobrenaturales, los cuales constituyen, como se ha dicho antes, falsificaciones de la verdad. A ello se añade el papel del pueblo, que se percibe como ingenuo, crédulo y corruptor de las historias originales. Según el pasaje, lo verdadero sería entonces aquello sustentado por los testigos —aquí testigos metafóricos—, pero, sobre todo, por los documentos. Este hecho es significativo, tanto por la proposición en sí, como porque establece un cruce entre leyenda histórica y leyenda religiosa. Así, uno de los documentos referidos en el relato es una imagen católica y su pervivencia da cuenta de la verdad del suceso.⁴

⁴ Se ha visto ya en reiteradas ocasiones el papel privilegiado de los documentos sobre las fuentes de tradición oral en el ámbito de la leyenda mexicana. Desde luego, hay excepciones y, como se ha observado en el capítulo anterior, la integración del componente sobrenatural, en ocasiones, lleva

El recurso no es tan extraño, pues recuérdese que ambas vertientes buscan deslindarse, en lo posible, de lo sobrenatural, de aquello ligado con las supersticiones y creencias del pueblo, y que, en este sentido, lo milagroso constituye parte de la verdad. No obstante, en el relato, el énfasis se pone en el carácter histórico de lo narrado. Esto se advierte desde el paratexto, pero también en el desarrollo de las acciones, las cuales, propiamente, nunca mencionan la cualidad milagrosa de los sucesos; antes bien, son las personas quienes *deciden* iniciar con un ritual religioso específico la historia de esta ciudad.

La búsqueda de una verosimilitud referencial puede observarse también en “El convento” (1886), de Eduardo E. Zárate. La leyenda cuenta la historia de dos jóvenes que se enamoran a primera vista en una feria en el puerto de Acapulco, celebrada con motivo de la llegada del galeón de Manila. La joven es obligada a profesar de monja y el enamorado se vuelve fraile para poder tener contacto con ella. Así, durante una procesión, sus miradas se encuentran y la religiosa acude a confesarse para declarar su amor por él; sin embargo, para sorpresa de la joven, el confesor resulta ser su mismo enamorado:

Alzose de su sillón
el fraile súbitamente,
la monja echó atrás su velo,
y al cruzarse sus miradas

asociada la idea de testigos que pueden referir o confirmar la historia —los testigos, entonces, tendrían una función similar a la de los documentos—. En general, es raro que dichos testigos sean gente del pueblo, pues, en ese caso, suele ponerse en duda su credibilidad —lo cual, no obstante, abona a la mediación—. En lo que refiere a este ejemplo, es significativo que uno de los “documentos históricos” —es decir, un testigo— sea la “imagen santa”; de manera análoga, puede pensarse entonces que, en “La leyenda de la calle de Olmedo”, de Cero, el rosario de fray Mendo funge como *documento* en tanto que confirma la historia del padre; dicho documento, sin embargo, es sólo diegético, pues nunca se habla de su pervivencia más allá del relato referido.

brillaron cual dos espadas
que se chocan en un duelo.
Después... de un beso el rumor,⁵

Posteriormente, se muestra a la religiosa a punto de tener un hijo, en compañía del fraile y una enfermera. Llegan entonces los agentes de la justicia, ocurre un forcejeo entre éstos y el fraile, y este último termina por huir. La leyenda concluye más de un siglo después, en la época de la Reforma, cuando se indica que, tras derribar un muro de cierto convento, se hallaron dos momias, una de un niño y otra de una mujer, la cual parecía haber sufrido “del hambre los horrores” (88), pues así lo expresaba su semblante.

Aunque el relato sigue, en líneas generales, el paradigma de la leyenda histórica —preámbulo contextual, ubicación remota, trama amorosa, final trágico, tremendismo, ausencia de elementos sobrenaturales y tradicionales—, pueden destacarse algunos aspectos que lo singularizan. El punto más significativo, quizás, es la intervención del cuerpo social como obstáculo para la consumación del amor, y no una fuerza superior como el destino. Desde luego, esto ya se apreciaba en *Magdalena* (1871), de Francisco Sosa, donde el medio determinaba, en gran medida, la desgracia de la protagonista. Se añaden también a esto las modificaciones a la cualidad virtuosa de los héroes. Así, la joven de “El convento”, como Conchita en “El filibustero”, es una mujer buena, condenada a un final inevitable por su propia familia, que la ha obligado a profesar de monja, con tal de alejarla del joven; no obstante, se subraya también su falta de fe, pues no logra la dedicación requerida y,

⁵ Eduardo E. Zárate, “El convento. (Leyenda)”, *El Álbum de la Mujer*, 28 de febrero de 1886, 85.

en cambio, cede ante sus pasiones. Algo similar ocurre con el enamorado, que es menos maniqueo —y menos virtuoso—. Sin duda, ama a la religiosa, pero su sentimiento no se sobrepone a la adversidad, ya que, en el momento del conflicto, prefiere huir y salvar su vida, antes que quedarse al lado de su amada; a ello se suma que su conversión se debe únicamente a un deseo terrenal y no a una vocación genuina.

Se vislumbra entonces otra característica relevante en lo que compete a la trama. Bien es cierto que el argumento de las leyendas suele dirigirse hacia lo tremendo, por lo que refiere situaciones crudas o con una fuerza dramática importante; sin embargo, como se habrá notado, “El convento” toca un tema sensible, pues desarrolla una relación no permitida en el ámbito religioso. En este sentido, se muestra al fraile y a la monja como seres corruptibles, con una fe endeble y para los cuales el amor mundano está sobre el divino. Además de las implicaciones que este hecho tiene para las convenciones genéricas, en tanto que modifica y amplía las posibilidades narrativas, saltan a la vista las reacciones que el público tuvo frente a este asunto. Así, unos días después de la publicación de la leyenda, un redactor de *El Tiempo* señalaba lo siguiente: “nuestro deber nos impone la necesidad de hacer notar que en el *Álbum de la Mujer* han aparecido de vez en cuando escritos que, como el de la leyenda del Sr. Zárate, son, cuando menos, inconvenientes, porque nuestras damas, a las que esa publicación se dirige, son cristianas y piadosas y se han sentido lastimadas por tales artículos o poesías”.⁶ De acuerdo con el redactor,

⁶ “Gacetilla”, *El Tiempo*, 3 de marzo de 1886, 3.

los religiosos solían estar sometidos a calumnias injustas, por lo que le pedía a la directora del *Álbum*, Concepción Gimeno de Flaquer, tener cuidado de incluir este tipo de materiales. G. Naro, de *La Voz de México*, expresó una opinión similar:

El *Álbum* [...] ha publicado en su último número el final de una leyenda, así como un cuadro referente a la misma, los cuales confesamos ingenuamente que no son muy a propósito para un periódico católico, moral y, sobre todo, dedicado exclusivamente a las familias de nuestra mejor sociedad, quienes no deben sentirse muy satisfechas de que se lastime su religión de esta manera.⁷

El articulista terminaba el fragmento dedicado al asunto con la misma petición que el redactor de *El Tiempo* había expresado para la directora: “le suplicamos que, por su propio interés, evite publicar trabajos como los referidos, pues sabemos de muy buena fuente que algunas suscriptoras han resentido esta circunstancia” (1). La respuesta no se hizo esperar y, al día siguiente, los redactores de *La Voz de México* incluyeron una breve carta de Gimeno de Flaquer donde se pronunciaba respecto de esta situación: “La directora del *Álbum* [...] les manifiesta muy atentamente que por hallarse enferma confió el periódico esta semana a ilustrados literatos mexicanos y que en manera alguna le puede ser grato se hieran sentimientos religiosos, que son los suyos”.⁸

“El convento”, así, junto a los ejemplos antes discutidos, muestra la vitalidad del paradigma histórico en el ámbito de la leyenda. Si bien, a propósito de la introducción del componente sobrenatural, se ha visto cómo la trama amorosa se

⁷ G. Naro, “De aquí y de allá”, *La Voz de México*, 4 de marzo de 1886, 1.

⁸ “El Álbum de la Mujer”, *La Voz de México*, 5 de marzo de 1886, 1. // La primera parte de esta leyenda, es decir, el preámbulo y el apartado en que ambos jóvenes se encuentran por primera vez, volvió a publicarse un mes después: Eduardo E. Zárate, “El convento. Leyenda”, *La Patria Ilustrada*, 29 de marzo de 1886, 153-154. Curiosamente, no se incluyó —o no he localizado— la parte susceptible de polémica.

suple por otro tipo de argumentos, no debe pensarse que la historia de los amantes desdichados se abandona por completo; antes bien, como el propio carácter virtuoso de los héroes, se complejiza y adquiere nuevas características y proporciones. Los autores, de ese modo, buscan innovar en esta vertiente, la cual, debe subrayarse, era la tendencia dominante en el panorama mexicano. Lo sobrenatural, aunque se inserta y normaliza de manera paulatina en el género, era sólo una modalidad más que convivía con lo histórico y lo bíblico.

VEROSIMILITUD HAGIOGRÁFICA Y BÍBLICA

Como se ha dicho, la leyenda de tendencia hagiográfica era otra posibilidad en este panorama legendario. Ya se han mencionado composiciones de este tipo en el capítulo segundo, tales como “Zara y Jonás. Leyenda bíblica” (1844), de Antonio Rodríguez Galván; “Las hermanas de Bethania” (1845), de Manuel Payno; “La Magdalena. Leyenda fantástica religiosa” (1851), de Anselmo de la Portilla; o “El lirio de oro. Leyenda mística” (1852), de Juan Miguel de Losada. A dichos ejemplos pueden añadirse otros posteriores: “Un ángel desterrado del cielo. Leyenda religiosa” (1853, 1855), de Niceto de Zamacois; “El patriarca Booz y Ruth. Leyenda bíblica” (1859), de Rafael Casasola; “Susana. Leyenda bíblica en cinco cantos” (1861), de José Sebastián Segura; “La leyenda del Gólgota” (1874), de Francisco G. Cosmes; “El Cristo de la Antigua. (Leyenda)” (1885), de Alejandro Manly de Azofra; o “La Piocha. (Leyenda)” (1886), de Rosa Carreto. Si bien muchas de estas leyendas son de inspiración bíblica, algunas otras parten, por ejemplo, del modelo

de las vidas de santos. Tal es el caso del último texto: “La Piocha”, de Rosa Carreto,⁹ el cual permite subrayar algunas particularidades de esta modalidad legendaria en el último cuarto del siglo XIX.

“La Piocha” cuenta la historia de Margarita, una joven bella que queda al cuidado de su medio hermano Don Álvaro y su esposa Doña Laura, ambos “taciturnos, poco comunicativos y avaros hasta el extremo”.¹⁰ Doña Laura trata mal a la huérfana, apenas le provee vestido y una casi nula educación religiosa. Un día, un joven libertino, Don Luis, ve pasar a Margarita frente a la iglesia, después de la misa, y apuesta con sus amigos a que puede conquistarla. Doña Laura descubre sus intenciones y se molesta, pero no porque el joven pretenda a Margarita, sino porque no se ha fijado en su propia hija. La madre entonces abofetea a la huérfana, por lo que ésta decide huir con Don Luis. Tiene, así, una vida de lujos y excesos; sin embargo, al poco tiempo el libertino se cansa de ella y la abandona, de modo que Margarita se vuelve cortesana, bajo el apodo de la Piocha.¹¹ Un día, al pasar por el convento de las capuchinas, la Piocha toca a la puerta en broma y clama: “¡Rogad a Dios por una alma que está en pecado mortal!” (3). Tras ello, la cortesana tiene un

⁹ Existen un par de estudios dedicados a Rosa Carreto, pero sin énfasis particular en su obra legendaria: Luis Mario Schneider, “Rosa Carreto. Una escritora desatendida”, en Rosa Carreto, *Obras completas*, 7-17; Alicia V. Ramírez Olivares y Berenice Carsolio, “La didáctica en las *Fábulas* (1882) de Rosa Carreto”, en Fortino Corral Rodríguez, Gloria Vergara Mendoza y Alejandro Palma Castro (coords.), *Revisiones críticas de la literatura hispanoamericana: poéticas, identidades, desplazamientos*, 149-159; Úrsula García de Gante y Alicia V. Ramírez Olivares, “Heroínas intelectuales del México decimonónico: Rosa Carreto, la voz olvidada de Puebla”, en A. V. Ramírez Olivares y Patricia González Gómez-Cásseres (coords.), *Confluencias en México. Palabra y género*, 179-192.

¹⁰ Rosa Carreto, “La Piocha. (Leyenda)”, *Diario del Hogar*, 21 de octubre de 1886, 2.

¹¹ Como se indica en el relato, “[e]n aquella época llamaban *piocha* a un rico adorno de brillantes que usaban las mujeres, prendido al pecho, y que semejaba una flor” (Rosa Carreto, “La Piocha. [Leyenda]”, *Diario del Hogar*, 21 de octubre de 1886, 3).

par de visiones de muerte, lo que la hace rectificar su camino. De esta forma, la mujer se vuelve penitente en una casa de ejercicios, donde muere “en olor de santidad” (3).

El modelo hagiográfico del relato es evidente y, en particular, destacan las similitudes con la historia de santa María Egipciaca. Así, en “La Piocha”, tenemos a una heroína de gran belleza, lo cual se reitera a lo largo de la leyenda: “una bellísima niña que no pudo recibir ni un beso de la que le dio el ser”, “La hermosura de la huérfana era casi sobrenatural. Era una de esas hermosuras dominadoras” (2), “célebre por sus prodigalidades, su opulencia, y más que nada por su maravillosa hermosura que parecía aumentarse con el tiempo” (3), a ello se suma el papel de la vista, pues la joven “atraía a cuantos tenían la fortuna de mirarla” (2). Esta misma situación se advierte en la *Estoria de santa María Egipcíaca*: “Mucho era fermosa a maravilla e muy bien tajada e muy fresca e muy pagadora de todas otras fechoras”,¹² “Ella era muy fermosa, así como vos dixes, e deseávanla mucho los mançebos de la tierra” (38), “asý que toda la mançebía de la tierra era ençendida por su beldat, e todos eran cofondidos por ella” (40). A lo anterior, se añade la dicotomía entre la belleza interna y externa de la joven. De este modo, en “La Piocha” —como en *María Egipcíaca*—, la protagonista, al inicio del relato, es bella por fuera, pero lleva una vida de pecado, mientras que, después de su conversión, su cuerpo está lacerado —pues pecó con él—, pero su interior es ahora virtuoso: “Aquel delicado cuerpo, envuelto antes en sedas y encajes, sólo estaba cubierto con áspero sayal; [...] los

¹² “Aquí comiença la estoria de santa María Egipcíaca”, en Carina Zubillaga (ed.), *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*, 37.

ojos cuya irresistible mirada enloquecían no se levantaban de la tierra, y aquella apostura de reina había desaparecido bajo un cuerpo encorvado por los cilicios, las privaciones y la penitencia”.¹³ El punto crítico, como en el relato medieval, ocurre cuando Margarita se da cuenta de que, si sigue por el mismo camino, le estará vedada la entrada al paraíso y no podrá reencontrarse con el Creador.¹⁴

Rápida como esas blancas exhalaciones que cruzan por el cielo, pasó por la mente de la pobre Margarita el recuerdo de su pasada vida y golpeando su marmóreo pecho exclamó:

“¡Señor, pequé! ¡Ten misericordia de mí! [...]

¡Señor, piedad! Acaso el término de mi vida está próximo y aún me concedes un instante para arrepentirme y no presentarte mi alma mancillada por mis innumerables culpas.” (3)

Sin embargo, aquí es donde los relatos más se apartan, pues mientras que en *María Egiçiacca* seguimos el camino de purificación de la protagonista, en la leyenda decimonónica dicho proceso sólo se menciona someramente y, en cambio, se desarrolla con mayor detalle el pasaje previo a su arrepentimiento. En este sentido, se describe con precisión cómo la cortesana ve toda su estancia encendida en llamas, sin que a ella le causen algún daño, y, más tarde, cómo, en ese mismo sitio, se aparece un féretro en el que se contempla a sí misma:

Disponíase a dormir, cuando vio que su magnífica estancia era presa de las llamas que prontamente invadieron las colgaduras de su lecho y las colchas de seda que la cubrían. Con un terror imposible de describirse, saltó de la cama atravesando la recámara en medio del fuego que abrasaba hasta las gruesas

¹³ Rosa Carreto, “La Piocha. (Leyenda)”, *Diario del Hogar*, 21 de octubre de 1886, 3.

¹⁴ Recuérdese que María Egiçiacca inicia su penitencia en el desierto tras serle impedida la entrada al templo de Jerusalén: “E ellos [los peregrinos] sobieron por las gradas e entraron en el templo; mas María non pudo entrar, ca quanto más quería entrar tanto más non podía. E metíase en la mayor priesa por entrar, mas non le tenía pro. E semejávale que veía cavalleros que tenían espadas desnudas en las manos, e que le vedavan la entrada. Entonce se fue meter en un rencón, e començava a pensar qué podía ser aquello que non podía entrar. E a la çima tovo que era por su pecado, que la destorvava” (“Aquí comiença la estoria de santa María Egiçiacca”, en Carina Zubillaga, ed., *Antología castellana de relatos medievales* [Ms. Esc. h-I-13], 41).

alfombras que cubrían el pavimento. Mas, ¡oh prodigio!, el fuego no tocaba sus ligeras ropas de dormir y su mórbido cuerpo permanecía ileso en medio del devastador elemento. Abandonó la estancia y despertó a sus criados, los que penetrando a ella no encontraron ni el más leve indicio del incendio que tanto aterrizó a Margarita.

“Acaso —dijo ésta— los vapores del licor no se han desvanecido aún y trastocan mi cerebro...”

No... no, mi cabeza está bien, pero mi corazón es presa de terrible angustia. Tengo miedo.”

Margarita volvió a su cámara; pero apenas se había reclinado en el dorado lecho, cuando vio en el centro de la estancia un féretro cubierto de negro y alumbrado por la pavorosa luz de cuatro cirios amarillos. Sobre el féretro estaba tendido un cadáver. Como si una mano irresistible la empujara, la aterrorizada cortesana saltó del lecho deteniéndose ante aquel horroroso espectáculo. Apenas podía contener los latidos de su corazón, apenas podía sostenerse ante el horrendo túbulo. Acababa de mirarse en el rígido cadáver. No podía dudarlo... era ella. (3)

En el fragmento destaca la insistencia sobre el estado anímico de la Piocha, sobre el modo en que percibe lo sucedido, pues, antes de cualquier revelación religiosa, están el miedo, el terror y la incertidumbre. Así, tras ver la estancia en llamas, la protagonista salta de la cama “con un terror imposible de describirse”; luego, cuando advierte la presencia del féretro, el narrador señala que ella está aterrorizada, que apenas puede sostenerse en pie y que su corazón late con gran fuerza. Pero, a la par de estas emociones, el narrador crea toda una atmósfera que, si se observa, se corresponde con la ambientación propia de la leyenda de temática sobrenatural. Así, por ejemplo, el féretro es alumbrado por una “pavorosa luz” y el suceso se describe como un “horroroso espectáculo”. Lo anterior es significativo, pues muestra que las estrategias asociadas con el componente sobrenatural son ya usadas para otros fines. Me refiero a que, en el modelo hagiográfico, no es necesario este tipo de ambientación. Rosa Carreto bien pudo haber prescindido —como ocurre en *María Egiçiaca*— de toda la atmósfera atemorizante, sin que por ello se afectara en modo

alguno la trama hagiográfica; sin embargo, decidió incluir dichos elementos. En tal elección subyacen, por lo menos, dos posibilidades: o se trata de una mediación en la que lo sobrenatural se explota dentro de los límites permitidos por el relato hagiográfico;¹⁵ o se reafirma la progresiva automatización del componente sobrenatural, en tanto que se muestra que la leyenda puede ya echar mano de ciertas estrategias asociadas con él, pues se trata de elementos convencionales en el género. Desde luego, nada descarta la simultaneidad de ambas posibilidades.

LA HIBRIDACIÓN HISTÓRICO-SOBRENATURAL

El camino seguido por Othón, que prescindía, en sentido estricto, de lo sobrenatural, pero se valía de sus recursos —en especial, de la ambientación—, fue también frecuentado por otros autores en el último cuarto del siglo XIX. Así, hallamos textos que enfatizan el carácter histórico —*verídico*— de lo narrado y, de manera simultánea, construyen espacios que se muestran susceptibles de lo sobrenatural, pero sin incluir este elemento o, por lo menos, no a plenitud. Dicho de otro modo, en estas composiciones el elemento histórico es el que domina y el que da estructura al relato, mientras que los recursos asociados con lo sobrenatural se supeditan a él. Ejemplos de ello son “La ventana. Leyenda histórica en tres cantos” (1884), de Antonio Zaragoza, y “La cueva del pastor. (Leyenda histórica)” (1888), de Carlos Federico Jens. El primer rasgo significativo de estos textos es su filiación explícita

¹⁵ Nótese que, en ese caso, hay apenas una mediación sutil: no hay un preámbulo que introduzca la narración ni que la justifique, nada prepara la intromisión sobrenatural y, en realidad, ésta se cuenta de manera explícita, sin ambigüedad o algún otro matiz. Desde luego, el componente hagiográfico es el que permite introducir libremente el episodio sobrenatural y en él descansaría, entonces, el proceso de mediación, en tanto que, con pretexto de él, se toman libertades para crear una atmósfera específica.

a la modalidad histórica de la leyenda. En este sentido, se diferencian de la propuesta de Othón, quien llamó a “La estatua de carne” simplemente como “leyenda”. Sin embargo, las similitudes son claras, pues, como se verá, en ambas composiciones se aprovechan algunas estrategias de lo sobrenatural, pero sin recurrir propiamente a dicho elemento.

Así, en “La ventana”, de Antonio Zaragoza, se advierten rasgos característicos de la leyenda histórica, pero con modificaciones importantes. La trama, por ejemplo, cuenta cómo una niña —María, quien, por cierto, es buena, bella y virtuosa—, queda huérfana y es adoptada por una malvada mujer, la cual sólo espera a que tenga la edad suficiente para venderla al mejor postor. Cuando ese momento llega, la mujer adormece a la joven y acuerda con un hombre para que entre a su cuarto de noche; no obstante, al acudir, la joven está ya muerta, por lo que su propósito no se consuma. El hombre vive arrepentido, así que se vuelve religioso para expiar sus culpas, y la mujer se ve atormentada por visiones, como consecuencia de sus malos actos. Como se observa, no se desarrolla la usual trama amorosa, pero la joven presenta cualidades prototípicas de la heroína de leyenda, mientras que, tanto el hombre como la mujer, tienen un perfil antagónico, a lo que se añade el carácter tremendo, terrible y desdichado de la historia. A propósito, se añade otro cambio, pues el yo poético matiza la situación con una suerte de final *feliz* para la protagonista, lo que es poco común en el género: “Y María en el cielo, hunde su

alma / en un piélago inmenso de ventura, / [...] vuelve a hallar de sus padres los
amores, / ya el temor de perderlos no la aterra”.¹⁶

Por otra parte, el preámbulo es lírico y no introduce una historia que forme parte
del acervo comunitario, sino un recuerdo individual:

Siento a veces venir a la memoria
dulces recuerdos de la edad temprana
las gratas remembranzas de una historia
unida íntimamente a una ventana.
Una alegría triste,
pensando en esa historia el alma siente,
bello es soñar con lo que ya existe
y que en nosotros vive eternamente.¹⁷

Si bien se habían observado modificaciones al preámbulo, como en Roa Bárcena,
donde también es lírico —aunque ahí sí se detalla una ubicación precisa—, o en
Prieto, donde se desarrolla una escena costumbrista y más tarde se describe el sitio
de la acción legendaria, en este caso es notoria la falta de una contextualización
histórica de aquel pasado remoto. De hecho, como en *Magdalena*, la historia de “La
ventana” se ubica en un presente casi inmediato, pues esos “dulces recuerdos de la
edad temprana” no se equiparan con los antiguos tiempos de la Colonia. Más aun,
después de dos octavas que subrayan el carácter individual —en oposición a
popular, tradicional o comunitario— de lo que se contará, el relato en sí inicia con
la misma subjetividad lírica:

Era una solitaria callejuela
de tristeza impregnada y de misterio,

¹⁶ Antonio Zaragoza, “La ventana. Leyenda histórica en tres cantos”, *La Patria Ilustrada*, 21 de abril de 1884, 253. // El autor recogió más tarde esta leyenda como: Antonio Zaragoza, “La ventana. Leyenda histórica en tres cantos”, en *Versos*, Guadalajara, Establecimiento Tip. de “La República Literaria”, 1890, 217-240.

¹⁷ Antonio Zaragoza, “La ventana. Leyenda histórica en tres cantos”, *La Patria Ilustrada*, 24 de marzo de 1884, 188.

que en su silencio y soledad tenía
una tranquilidad que parecía
la calma sin igual de un cementerio.
Cuando yo atravesaba
de esa calle los ámbitos desiertos,
en aquellos paseos clandestinos
en sus casas hallaba a los vecinos
mudos, como en sus nichos a los muertos. (188)

Hay que destacar que el pasaje sugiere ya una atmósfera específica, propicia para lo sobrenatural, con lo cual se genera una expectativa sobre la inclusión de este elemento. Sin embargo, gran parte de la composición no se desarrolla en este tono; de hecho, tal perspectiva sólo se retoma hacia el final de la leyenda y, en realidad, nunca se consuma propiamente la orientación sobrenatural, pues la conclusión del relato, en consonancia con la filiación *histórica* de la leyenda, presenta una solución racional —*realista*— de lo narrado. Así, cuando la mujer busca quien compre “la honra de la niña”, el yo poético refiere:

La sombra por doquier envuelve al mundo
con un inmenso paño funerario,
es el silencio lúgubre y profundo,
toque de ánimas lanza el campanario,
del triste bronce al escuchar la queja
piensa María en los despojos yertos
de aquellos seres que la muerte aleja,
y murmura: “¡Recemos por los muertos!”.
Y se estremece de pavor la vieja,
en éxtasis de horror y de misterio
siente que, en ella la mirada fija,
se alza la madre allá en el cementerio
para pedirle cuentas de su hija.¹⁸

¹⁸ Antonio Zaragoza, “La ventana. Leyenda histórica en tres cantos”, *La Patria Ilustrada*, 14 de abril de 1884, 237.

A partir de este momento, la atmósfera se intensifica, así como la expectativa de la incursión sobrenatural. En este sentido, es relevante que se explicita el miedo de la mujer, quien “se estremece de pavor” y experimenta un “éxtasis de horror y de misterio”. La situación se subraya en los versos siguientes:

Con el oído atento a los rumores
a cada instante su impaciencia crece,
duda, teme, se asombra,
la soledad le espanta, y se estremece
con la silueta de su misma sombra.¹⁹

Lo mismo pasa con el hombre, quien, al llegar a la casa de la mujer y no ser recibido por nadie, experimenta un terror idéntico:

Impaciencia al fin siente,
y acaba por sentir cierta pavora,
al ver que le rodean solamente
hondo silencio y lóbrega negrura.
El espanto le aqueja con violencia
[...]
Y siente flaquear, desfallecido,
sus sentidos escasos,
y tiembla al no escuchar ningún ruido
y tiembla al eco de sus propios pasos.
Aquella extraña situación le espanta. (253)

Aunque el yo poético señala que el miedo, en parte, se debe al remordimiento y al cargo de conciencia que ambos empiezan a sentir, lo cierto es que la situación mantiene una tensión sobrenatural. De hecho, el pasaje recuerda a la construcción realizada por Cero en torno a fray Mendo, cuyo miedo se orientaba hacia la incertidumbre, como si hubiera una fuerza de otro tipo involucrada. Lo anterior hace pensar que la leyenda se dirigirá a una resolución sobrenatural; sin embargo, como

¹⁹ Antonio Zaragoza, “La ventana. Leyenda histórica en tres cantos”, *La Patria Ilustrada*, 21 de abril de 1884, 253.

ya se ha advertido, la conclusión es racional: María muere por la sobredosis de láudano que recibió y la mujer pierde el juicio, de modo que la locura explica sus posteriores visiones tortuosas.²⁰

Otro tanto ocurre con “La cueva del pastor. (Leyenda histórica)”, de Federico Carlos Jens. El relato cuenta la historia de Don Crescencio, quien era platero y con frecuencia se endeudaba en los juegos de azar, por lo que su familia sufría constantes penas. Al ver su difícil situación, su compadre, un hombre indígena de Xochimilco, le ofrece ayuda. Así, Don Crescencio, con los ojos vendados, es llevado por el compadre a una cueva, donde se hallan unos polvos que pueden fundirse en oro. Pero la ambición del platero es grande y, no conforme con lo recibido, pide luego a las autoridades que se le permita beneficiarse del mineral que se encuentra en la cueva. Como no logra su cometido, intimida al compadre para que le revele la ubicación del lugar, pero éste se niega. Don Crescencio entonces busca por su cuenta el sitio y, casi por accidente, lo halla. No obstante, el compadre había tomado precauciones y esperaba en secreto la llegada del platero. Así, cuando éste entra a la cueva, el compadre deja caer una gran roca para impedirle la salida y que nadie se entere de la existencia del lugar.

²⁰ La perspectiva aquí planteada podría matizarse, pues es posible interpretar que la madre cuida a la hija desde el más allá, lo cual constituiría un rasgo sobrenatural, lo mismo que la acotación final, en la que el yo poético refiere que María se reúne con sus padres. Al decir que la leyenda presenta una solución racional, me refiero a que tanto la muerte de la joven como las visiones de la anciana se explican de manera natural y que no se hace mayor énfasis en la posible intervención de la madre. De hecho, el presumible elemento sobrenatural es más piadoso que inquietante, por lo que su inclusión se emparentaría más con las preocupaciones de la leyenda hagiográfica y bíblica. A ello habría que sumar que se trata de ideas relacionadas con creencias católicas, las cuales, aunque desde una perspectiva racional se perciben como sobrenaturales, constituyen una realidad válida en ese sistema de creencias.

Al igual que en las leyendas de Prieto, Othón y Cero, Jens ha abandonado, en su texto, la trama amorosa y, en cambio, ha optado por una anécdota criminal. Debe mencionarse, sin embargo, que, para contar la leyenda enmarcada, el autor crea, como en otros ejemplos, un medio de enunciación propicio, en este caso a partir de la simulación de un contexto de oralidad. De este modo, el preámbulo muestra al narrador, en compañía de Jacinto, “indio de raza pura, de aspecto simpático y carácter franco”,²¹ en su camino hacia Xochimilco, en “una tarde del mes de junio” (57); esta situación permite que Jacinto —como Andrade en Roa Bárcena— aluda a la historia en cuestión:

—¿Cómo se llama el pueblo que acabamos de pasar?
 —Tepepa, *señor amo*, y aquel que está allá lejos es el de Xochitepec, donde *es que* vivían los compadres del desgraciado Don Crescencio.
 —¿Quién era ese Don Crescencio y por qué le llamas desgraciado?
 —¡Ah, *señor amo*, esa es una historia muy horrible! —contestó Jacinto a tiempo que se santiguaba con la mayor buena fe del mundo.
 —¿Puedes contármela? Así se nos hará menos largo el camino que aún nos falta por recorrer.
 —La verdad, *señor amo*, yo no la sé con todos sus pelos y señales, pero si la quiere usted conocer, espérese hasta que lleguemos y el señor cura se la contará, porque él sí que la sabe, como que tiene unos papeles a los que llama *documentos*, donde está escrita toda la historia. (58)

El fragmento llama la atención sobre la pertinencia y la adecuación del relato para un momento en el que hace falta aliviar la fatiga o el aburrimiento —“Así se nos hará menos largo el camino que aún nos falta por recorrer”—, pero Jacinto subraya que esta necesidad debe ser cubierta por un buen narrador —“yo no la sé con todos sus pelos y señales”—. Éste, sin embargo, no constituye un personaje

²¹ Federico Carlos Jens, “La cueva del pastor. (Leyenda histórica)”, *La Familia*, 1 de septiembre de 1888, 58.

cualquiera, sino, de nueva cuenta, representa un testigo autorizado: el señor cura, quien, debe subrayarse, no conoce la historia por la vía de la tradición oral —es decir, la superstición—, sino por documentos que avalan lo sucedido. A esta pertinencia situacional, se añade otro contexto de enunciación. Si bien el tránsito por estos sitios permite que la historia se mencione y que, en consecuencia, su narración se justifique, no es sino en la sobremesa con el señor cura y su amigo, Don Ruperto, quienes cenaban juntos de manera habitual, cuando el relato se cuenta. No obstante, debe decirse que quien refiere la leyenda enmarcada no es el religioso, sino el amigo. Aunque la razón de esto no se manifiesta en la leyenda, puede entenderse que Don Ruperto estaba familiarizado con la historia, pues el cura se la habría contado e incluso habrían discutido sobre ella. Independientemente de la causa, Don Ruperto, como se verá, compartía con el cura esa misma “inteligencia nada vulgar” (58). A lo anterior, debe añadirse el deseo por emular el habla de Jacinto, lo cual se indica en el pasaje citado a través de cursivas y se repite en otras partes de la narración: “No más *pa* que usted *regule*, *siñor amo*, mire aquel cerro maldecido, aquel *altote* que está allá; ése es el cerro de Xochitepec, donde *es que* desapareció el dicho Don Crescencio” (58). Sin embargo, a propósito de esta oralidad simulada que se construye, hay que destacar un contrapunto, pues, pese a que se crea todo un contexto que permite y posibilita que la historia se cuente, no se trata de un relato tradicional, sino de un hecho que se presenta como una historia *verídica*, basada en documentos escritos.

Por otro lado, el pasaje ofrece una sutil indicación sobre la expectativa sobrenatural en el relato, en tanto que Jacinto alude a su contenido como “una

historia muy horrible” y de inmediato se santigua. Esta situación se enfatiza unas líneas después, cuando el mismo personaje añade: “Sí, *siñor amo*, y no sé en qué artes, pero luego dicen que fue el Diablo el que se lo llevó a los infiernos por jugador y por haber traicionado a sus compadres” (58). Si, de manera inicial, lo horrible no necesariamente involucra un componente sobrenatural, el resto de la conversación confirma que Jacinto se refiere a ello y destaca el motivo por el que se santigua. Pero debe advertirse que, a diferencia de otras leyendas, la atmósfera sobrenatural no se construye aquí poco a poco; de hecho, más que una ambientación, lo que se explicita desde el inicio es una expectativa de lo sobrenatural. Así, el lector espera, por ejemplo, que se cuenten los pormenores del encuentro de Don Crescencio con el Diablo. Sin embargo, la resolución de la leyenda es racional: para evitar que el platero explote los recursos de la cueva y revele su existencia, el compadre bloquea la entrada y el artesano muere dentro. De hecho, Don Ruperto, el narrador de la leyenda enmarcada, se queja de quienes, como Jacinto, creen en esa posibilidad sobrenatural: “Todo pasa en esta vida y también pasó la impresión que en los ánimos produjo la desaparición de Don Crescencio, la que en el primer tiempo dio margen a una multitud de consejas inspiradas en la ignorancia de las masas”.²² Acto seguido, el narrador explica que el mismo compadre reveló el crimen en su lecho de muerte, y concluye enfatizando el carácter histórico —en tanto que verosímil— del relato: “Esta es la verdadera historia —continuó Don Ruperto— del desdichado Don Crescencio, quien, en el exceso de su ambición, jamás pensó que había de dormir el

²² Federico Carlos Jens, “La cueva del pastor. (Leyenda histórica)”, *La Familia*, 8 de septiembre de 1888, 72.

sueño eterno en una tumba de oro, y todos saben, después de entonces, que en el cerro existe esa cueva a la que se ha dado el nombre de «La Cueva del Pastor» (72). Nótese que, a diferencia de “La Cuesta del Muerto”, de Roa Bárcena, en este caso ni siquiera se alude al posible relato sobrenatural; éste simplemente se omite.

Los ejemplos anteriores muestran entonces una confluencia significativa entre leyenda histórica y sobrenatural. En ambos casos, se emplean los recursos que permiten la introducción del elemento sobrenatural, pero el componente en sí queda fuera. No se trata aquí de una experimentación con el género, pues la dimensión *histórica* de la leyenda enfatiza su carácter verosímil, de relato *verdadero* o *verídico*; en cambio, la conjunción de estrategias muestra la paulatina automatización de los elementos asociados al componente sobrenatural, lo que subraya que éste era ya un elemento asentado en el género y que, en consecuencia, los autores podían tomar de él aquello que les pareciera significativo o pertinente para sus nuevas creaciones.

LA PARODIA DE JOSÉ VIGIL Y ROBLES EN “EL VAMPIRO”

Como se habrá advertido, la década de 1880 constituye un punto climático para la leyenda decimonónica, en particular respecto de la inclusión de tramas sobrenaturales, vertiente que se consolida en este periodo. Desde luego, la aceptación de dicho elemento no es unánime, pero cada vez se le presentan menos obstáculos, tanto que, conforme avanza el siglo, la mediación realizada por los autores se vuelve más sutil e incluso resultan claros, hacia el final, los signos de un uso convencional, ya no del elemento en sí, sino de aquello relacionado con él. Pero la canonización de ciertas estrategias legendarias da pie a nuevas posibilidades

expresivas. Así, al alcanzarse una especie de *cúspide* en el género, inicia también la automatización de sus recursos, lo que lleva a la búsqueda de otros procedimientos, como la parodia.

Tal es el caso de “El vampiro”, de José Vigil y Robles, perteneciente a la serie “Leyendas cómico-fantásticas”, que el autor publicó entre 1885 y 1886 en las páginas de *La Patria Ilustrada*. Cabe decir que éste fue un medio representativo en la difusión de textos legendarios. Ahí se incluyó “La ventana. Leyenda histórica en tres cantos” (1884), de Antonio Zaragoza, la serie “Leyendas cómico-fantásticas” (1885-1886), de José Vigil y Robles, “El convento. (Leyenda)” (1886), de Eduardo E. Zárate, así como el largo ciclo de Ireneo Paz —director del semanario—, titulado “Leyendas históricas” —iniciado en 1886— y que se ocupaba de figuras relevantes para la historia de México.²³ Habría que señalar entonces a Ireneo Paz como un agente interesado tanto en la divulgación de este tipo de materiales como en su creación, pues si bien sus “Leyendas históricas” son la empresa a la que más tiempo dedicaría, también realizó otros ejercicios legendarios, como “El asesino. Leyenda” (1875), que incluyó en su colección *Cardos y violetas*.²⁴ No deja de ser significativo que el propio Ireneo Paz, interesado sobre todo en la vertiente histórica de la leyenda —como se observa en los ejemplos aludidos—, diera cabida a un proyecto como el

²³ A estos ejemplos pueden añadirse las *Doce leyendas* de Francisco Sosa, publicadas por la Imprenta y Litografía de Ireneo Paz en 1877.

²⁴ La obra consta de tres tomos: *Álbum del alma*, *Ensayos dramáticos*, y *Colección de sonetos del Padre Cobos*. “El asesino” se encuentra en el primero de ellos. Únicamente he podido consultar la edición de 1892; sin embargo, de acuerdo con una nota de *El Padre Cobos*, la primera entrega de la edición *princeps* apareció “el último día de abril” de 1875 (“Cardos y violetas”, *El Padre Cobos*, 15 de abril de 1875, 3).

de Vigil y Robles, que se alejaba de la solemnidad y el tremendismo de la leyenda y apostaba, en cambio, por narraciones cargadas de ironía y humor.

Curiosamente, el padre del autor, José María Vigil, había practicado el género varios años antes, pues en su volumen de 1866, *Flores de Anáhuac*, incluyó dos composiciones de este tipo: “Morir de amor. (Leyenda)” y “La corona de jazmines. (Leyenda)”. Sin embargo, la propuesta de Vigil y Robles, por lo menos en “El vampiro”, se distancia por completo de la vertiente histórica. En todo caso, podría señalarse cierta afinidad con el hermano, Guillermo Vigil y Robles, quien, sin ocuparse de la leyenda, escribió relatos que lindaban con “lo raro, lo insólito, y lo inexplicable”,²⁵ de modo que se evidencia su interés por la temática sobrenatural. Pero ya desde el título de la serie, “Leyendas cómico-fantásticas”, se anuncia el diferente tratamiento que se da a la materia narrativa. Así, en “El vampiro”, se hallan diversos elementos de la leyenda, pero resignificados hacia una función paródico-burlesca. La trama del relato es sencilla. David Austrebert, que pasa de los cincuenta años, se ha casado con Brígida, “una joven que aún no cumple diecinueve”.²⁶ Todo se trastorna cuando Cristian, sobrino de Austrebert, le comunica su deseo de pasar el verano con ellos. Ante la idea generalizada de que el sobrino es un vampiro, Austrebert se convence de que Cristian ha ejercido una influencia negativa sobre Brígida, la cual un día simplemente desaparece. Austrebert enferma y, en un viaje

²⁵ Luz América Viveros Anaya, “Guillermo Vigil y Robles, explorador del relato fantástico”, en *Prensa periódica, géneros e historia literaria. Siglos XIX y XX*, 471.

²⁶ José Vigil y Robles, “Leyendas cómico-fantásticas. El vampiro”, *La Patria Ilustrada*, 22 de junio de 1885, 395.

para recuperar fuerzas, ve a Brígida tomada de la mano del *vampiro*. El narrador sentencia: “Austrebert había perdido la razón” (397).

El argumento muestra ya algunas singularidades de esta propuesta legendaria. De este modo, se tiene una historia amorosa, pero ésta no se caracteriza por la imposibilidad ni por la tragedia —por lo menos no para Brígida y Cristian—, a lo cual se añade el tono particular del narrador, cuya visión se dirige hacia la burla y la ironía, sobre todo con respecto al esposo: “Todo en Austrebert indica la fuerza indomable de su carácter; así las manos, del tamaño de la cabeza de un niño, como los pies, de las dimensiones de una cabeza de caballo” (395). Aunque el conflicto planteado también se había visto —la pareja de amantes que es *obstaculizada* por el esposo de la heroína—, en esta ocasión el foco se pone en el que antes habría sido el villano o, por lo menos, el tercero en discordia, es decir, Austrebert, quien, cabe subrayar, se caracteriza por su patetismo y credulidad. A ello se agrega el componente sobrenatural. Si se recuerda, al integrarse este elemento en la leyenda, la historia amorosa fue dejándose de lado —piénsese en Prieto, Othón y Cero—, de modo que la conjunción es poco usual —un ejemplo previo es “Marina”, de Sierra Méndez— y, en este caso, cumple una función paródica, pues con ayuda de lo sobrenatural se subvierte el paradigma histórico de la leyenda.²⁷ En este sentido, la

²⁷ No me refiero, desde luego, a que la trama amorosa se abandone por completo ni en todos los casos —se ha visto que en la vertiente histórica estaba más que vigente—, sino a que, conforme avanza el siglo, cuando una leyenda sigue una trama sobrenatural, ésta suele excluir el componente amoroso. Como menciono en el cuerpo, es poco común que una historia de amantes desdichados involucre, simultáneamente, un componente sobrenatural y menos aún ocurre que éste sea predominante para el relato; antes bien lo sobrenatural o los elementos que se relacionan con él suelen estar supeditados al componente histórico, como en “La Cuesta del Muerto”, de Roa Bárcena, o en “Marina”, de Sierra Méndez.

escena en que se narra la llegada del sobrino proporciona múltiples elementos por comentar; de entrada, como habría de esperar, se construye un ambiente nocturno:

Cristian debe llegar al oscurecer. Son las cuatro de la tarde y el salón de la casa de Brígida empieza a llenarse de invitados que llegan presurosos en disposición de admirar al viajero.

[...]

Brígida se ha puesto su más elegante traje y a cada instante consulta el reloj con impaciencia. Le parece que camina demasiado lento.

Empieza a oscurecer y una luna clarísima baña la ventana cuyo hueco traza sobre el piso oscuro de la estancia una lengua de luz azulada. (396)

A diferencia de ejemplos antes vistos, no se apela aquí a un ambiente lúgubre o que infunda miedo. Como se verá, esto no significa que los personajes no experimenten tales emociones, pero sí que el narrador se distancia de la situación, no con un afán escéptico, sino burlesco. De este modo, no invita al lector a compartir el estado anímico de sus personajes, sino a que éste resulte humorístico. La noche, así, se emplea como un elemento convencional, pero resignificado del temor hacia la risa. La oración intermedia es también significativa y representa un punto de indeterminación: ¿Por qué Brígida está impaciente y casi parece nerviosa? La leyenda no ofrece mayores detalles por ahora, aunque volverá más tarde a ello, sin que nunca aclare por completo la razón. La escena entonces sigue, ahora sí con énfasis en lo que experimentan los invitados:

Una viuda supersticiosa comienza a ponerse nerviosa. La oscuridad le asusta y teme ver salir espectros de algún rincón.

El caritativo Austrebert, con el fin de tranquilizarla, cuenta una historia tétrica, en que los muertos dejan su sepulcro para venir a chupar la sangre de los vivos. En vez de una nerviosa, ya hay otras dos. El susto de las señoras es un estimulante para que los hombres sigan narrando aventuras espeluznantes en que los vampiros representan principal papel. [...] Los mismos que en son de burla han contado leyendas fantásticas no se resuelven a dejar su asiento por temor de encontrarse a su espalda algún trasgo. (396)

El pasaje confirma la percepción que se tiene de la noche, como un momento que posibilita la incursión de lo sobrenatural; sin embargo, el narrador aclara que esta percepción corresponde, en principio, a una mujer *supersticiosa*. En este sentido, debe advertirse que el efecto atemorizante se construye de manera acumulativa. Primero parece que es una cuestión debida únicamente a la superstición, luego el miedo se extiende a las mujeres en general y, por último, los hombres, que habían contado historias de vampiros —queriendo molestar a las mujeres—, son quienes, irónicamente, terminan también atemorizados. Pero, como adelanté, este miedo es sólo diegético, pues, desde la perspectiva del lector, la situación es más bien risible, lo cual queda patente en el momento en que, en otro gesto irónico-burlesco —que linda con lo absurdo—, Austrebert empieza a contar una historia tétrica para *tranquilizar* a la viuda supersticiosa. Debe subrayarse la alusión a las historias de vampiros, pues, cuando el sobrino llega, es percibido de este modo. Así, el efecto atemorizante sigue acumulándose hasta que parece volverse *realidad*: “Están en lo más importante de la leyenda, en la que un espectro llamaba tres veces a una puerta, cuando suenan en la vidriera del salón tres golpes secos. / La concurrencia siente que la sangre se le hiela en las venas” (396). El pánico es entonces total: las personas se desmayan, sufren ataques nerviosos, se apresuran a salir o se quedan en sus asientos, paralizados por el miedo, lo cual se enfatiza con la siguiente frase: “«¡El vampiro!», grita la viuda en medio de espantosas convulsiones” (396). Cristian, confundido, se queda estático en medio de la sala; el narrador lo describe del siguiente modo: “La luna que baña su pálido rostro y su cuerpo alto y delgado le da una apariencia fantástica; sus ojos brillan extraordinariamente y anchas ojeras los

rodean. De sus manos delgadas y amarillas se escapa el violín que traía” (396). Brígida entra en seguida con una luz en la mano —al parecer es la única que nunca experimentó miedo—, y, cuando ve al recién llegado, “deja escapar la vela, que se apaga, y, cayendo en sus brazos [del esposo], quizá desmayada, exclama: «¡Él!...»” (396).

La última línea resuena con la impaciencia e intranquilidad que experimentaba la esposa desde antes, pero esto es sólo el inicio de un juego entre la ironía y la ambigüedad, lo que pone en duda el componente sobrenatural. ¿Es Cristian en verdad un vampiro? El narrador revela su postura desde el inicio, pero, no por ello, se cierran otras posibilidades. Así, se observa una bifurcación: mientras que el narrador cuenta la anécdota en tono burlesco, de modo que la cuestión del vampiro funciona como un eufemismo de la infidelidad, los personajes ofrecen indicios sobre la veracidad del asunto, en especial Austrebert. Esta bifurcación, debe subrayarse, se sustenta en la ambigüedad. Así, tras la llegada del sobrino, la leyenda continúa con una conversación entre Austrebert y Brígida, en la que se comenta dicha situación:

Ha pasado un mes de lo que acabo de narrar. Austrebert, notablemente desmejorado, y Brígida, pálida y ojerosa, acaban de cenar y están de sobremesa. Brígida pregunta a su marido con interés sobre Cristian [...].

—Ojalá se decidiera a marcharse [...]. Cristian es muy extravagante; su aire sombrío infunde terror y en su persona se nota algo que sale de lo natural.

—¿Serás tú como nuestra amiga la viuda, que cree que tu sobrino es un vampiro? ¿Piensas quizá en eso?

—Yo te diré: la razón nos manda no dar crédito a estas ideas, ¡pero suceden a menudo tales cosas sobrenaturales! (396)

El fragmento añade nuevos puntos de indeterminación, pues si antes Brígida estaba impaciente y emocionada por la llegada del sobrino, ahora está también

“pálida y ojerosa”. Se tienen entonces, por lo menos, dos opciones: o Brígida se enamoró del sobrino, ya sea de oídas o a primera vista, pero sin la intervención de ningún agente sobrenatural, o éste en verdad es un vampiro y ha ejercido su influencia sobre la mente y la voluntad de la esposa. En cualquier caso, la emoción inicial parece responder al hecho mismo de la novedad, pues la llegada del joven rompe con la monotonía doméstica en la que vive Brígida, y el punto de quiebre se ubica en el instante en que ambos se conocen. Así, las dos posibilidades antes referidas se sintetizan no sólo en el desmayo de la esposa, sino también en su exclamación: “¡Él!...”. Esta situación se extiende al pasaje recién citado, pues ahora los efectos del sobrino son evidentes tanto en Brígida, quien muestra palidez y ojeras, como en el esposo, que se observa desmejorado. De nuevo, la ambigüedad permite una doble lectura: la sobrenatural, en la que el malestar de ambos se debe a un asunto vampírico, o la racional —que sigue el narrador—, según la cual Austrebert está desmejorado por su propia sugestión —él cree que, en efecto, el sobrino es un vampiro—, mientras que Brígida está pálida y ojerosa debido a los encuentros nocturnos con su ahora amante. Por otro lado, aunque Austrebert se muestra dubitativo sobre la veracidad de la cuestión, unas líneas después confirma su postura al respecto:

—Te aseguro —sigue Austrebert— que todos los que conocen a Cristian participan de mis temores, por más que aseguren que lo consideran como a un ser de la tierra. No, Brígida: mi sobrino no es un hombre como los demás; tiene algo de fantástico, de extraordinario. Hace un mes se encuentra entre nosotros y apenas le he visto tres veces, y eso breves momentos; por lo demás, los que le conocen me cuentan cosas tan extraordinarias...

—En cambio, me le encuentro yo muy seguido. ¡Es casual, apenas sales tú de casa llega él!

—¡Casual! ¡Casual! Esto pica en historia... ¿Será efectivamente un vampiro? Su físico así lo indica... pálido, casi amarillo, flaco, sombrío... Tan misterioso; jamás se le ve en ninguna parte, si no es en el cementerio. ¿Sabes? Le han visto pasear entre los sepulcros. (396-397).

Es notorio que se sigue el mismo camino irónico-burlesco antes planteado. Así, lo que es una evidente infidelidad para el narrador, se atenúa con la credulidad —e implícita superstición— del esposo, de modo que ni las constantes visitas del sobrino en su ausencia le causan desconfianza, antes bien, le confirman su condición vampírica. La ironía de esta consideración se enfatiza en las líneas siguientes, cuando Austrebert, al recordar que los vampiros muerden a sus víctimas, revisa el cuello de Brígida y encuentra “una mancha rojiza, amoratada, casi negra en el centro y que se desvanece hacia los extremos” (397). Frente a la irrefutable prueba, el narrador sentencia: “Austrebert palidece y se pone rojo alternativamente; no se atreve a creer lo que mira. Allí está la marca fatal; no hay duda: Cristian es un vampiro y su mujer la víctima” (397). Lejos de pensar en el adulterio, el esposo ratifica sus sospechas respecto de la situación sobrenatural, lo cual termina siendo, si no humorístico, cuando menos burlesco. Se corrobora entonces la bifurcación planteada, pues mientras que para el narrador no hay componente sobrenatural, para Austrebert sí, y tiene razones para creerlo, pues nosotros mismos, como lectores, no tenemos la certeza —pese a las burlas y la ironía del narrador— de que Brígida esté o no bajo el influjo del vampiro. Más aún, el propio narrador promueve esta ambigüedad, pues nunca señala con claridad lo que pasa por la mente de la esposa y menos por la del sobrino. En este sentido, aunque la perspectiva racional —que es la que sigue el narrador— sea la que domina el relato, la ambigüedad posibilita esa

otra lectura. De hecho, tal indeterminación se mantiene hasta el final de la leyenda. Así, pocos días después de lo referido, Brígida desaparece y Austrebert piensa que se debe al vampiro. Como su salud empeora, emprende un viaje a Varsovia y ahí ve una pareja de amantes:

La pareja no ha reparado en él y continúa su marcha. Pasan cerca de Austrebert y en la sombra se oye el ruido de un beso. Un rayo de luna ilumina a los paseantes.

Austrebert da un grito espantoso. Ha reconocido a Cristian que da el brazo a Brígida.

—¡El vampiro! —exclama en el paroxismo del espanto y cae en medio de horribles convulsiones.

Austrebert había perdido la razón. (397)

Desde una perspectiva racional, se confirma la infidelidad y la traición de Brígida y Cristian, lo cual, de nuevo, se presenta con un gesto de ironía, en tanto que Austrebert no cae en la cuenta de esta situación, sino que, incluso en el último momento, se deja llevar por la superstición y la credulidad. Por otro lado, la vía sobrenatural confirma el rapto de la esposa en manos del vampiro, quien ha ejercido su influencia sobre ella; de hecho, cuando Austrebert los ve, el narrador indica que ella se apoya *lánguidamente* en el brazo de Cristian, es decir, con debilidad. La línea final añade otra alternativa, pues la locura de Austrebert hace pensar que lo visto puede deberse a una simple alucinación, consecuencia de la enfermedad del ahora viudo.

Se advierte, así, un despliegue en la leyenda. Por una parte, la visión dominante, la del narrador, sigue una pauta racional, guiada por una perspectiva irónico-burlesca, en la que Austrebert es mostrado con patetismo, pues, debido a la superstición, no ha notado la evidente infidelidad de su esposa. Por otra parte, la

ambigüedad y la indeterminación, sustentadas por el propio narrador, posibilitan una lectura sobrenatural, en la que, en efecto, Brígida ha sido víctima de un vampiro. Esto, como se ha visto en otros casos, puede interpretarse en términos de la mediación, en tanto que coloca la lectura sobrenatural en un plano secundario frente a la perspectiva dominante. Sin embargo, debe enfatizarse que el narrador mismo admite esta ambigüedad —y por tanto dicha lectura—, pues habría estado en sus manos aclarar las indeterminaciones del relato. Pero existen también otras posibilidades además de la mediación. Si bien las estrategias descritas permiten que lo sobrenatural se introduzca en la leyenda sin temor de atentar contra la verosimilitud, lo cierto es que el énfasis en la burla y la ironía dirigen la intención del texto hacia otros ámbitos. Así, como en el *Quijote* —que no alude a un único libro caballeresco—, el modelo legendario se parodia en “El vampiro” a través de la refuncionalización de sus elementos, los cuales sirven para nuevos fines. Por motivos de extensión, me he detenido aquí, sobre todo, en los detalles de la trama amorosa. A propósito, debe subrayarse que el foco no está ya en los amantes, sino en el que habría sido el tercero en discordia; que el signo trágico se ha suplido por uno de carácter cómico; y que todo ello se realiza gracias al componente sobrenatural, que subvierte los paradigmas de la leyenda histórica. Sin embargo, debe resaltarse también que esta parodia no involucra una burla del modelo y sus convenciones, sino de las personas que creen en la veracidad de lo sobrenatural. Ni siquiera se censuran en la leyenda los relatos de esta temática —como sí se ha visto en otros casos—, sino que se enfatiza su cualidad *ficticia* —leyendas *fantásticas*—. La burla entonces no recae en la existencia de leyendas sobrenaturales, sino en

quienes, como Austrebert, creen en las supersticiones y en la realidad de dichos relatos.

CONCLUSIONES

Para este punto es evidente que la leyenda constituía un género literario en el sistema decimonónico y es también clara su relevancia para el mismo, en tanto que, como se ha mostrado, no se trataba de una manifestación marginal, sino que su cultivo fue constante y respondió a un interés generalizado por parte de los escritores. Aunque su adopción inicial no presentó mayores dificultades, debe subrayarse la distancia que los autores tomaron respecto de las temáticas sobrenaturales, usuales en las leyendas traducidas. Entre otros factores, esta situación podría deberse a una voluntad por distanciarse de aquella realidad que se percibía como no propia —es decir, *extranjera*—, pero también podría aducirse el deseo por ser vistos como una nación *civilizada*. Si bien en Europa la revaloración romántica de la tradición oral parece un hecho evidente, en México no ocurrió del mismo modo. En el ámbito de la leyenda, por lo menos, se rehúye —e incluso se reniega—, por mucho tiempo, de aquello que se considera una superstición, una conseja o un *cuento de viejas*. En este sentido, ya en 1844, Manuel Payno, a propósito de otro asunto, advertía de esa imagen que Europa tenía de México y de la cual los escritores querían desprenderse:

Si por acaso llegaren estas líneas alguna vez a manos del autor [Eugène Sue], lo que acaso no sucederá nunca, sepa que, en este lejano y bello rincón del mundo, *que con tanta injusticia llaman algunos un país bárbaro y sin civilización*, hay quien entiende su idioma elocuente, quien admire sus pensamientos, quien llore con sus escritos y quien le tribute el justo homenaje que es debido al genio.¹

¹ M[anuel]. P[ayno]., “Revisión de obras. *Los misterios de París*, por Eugenio Sue”, *El Museo Mexicano*, t. 4 (1844), 114. Las cursivas son mías.

La leyenda decimonónica optó, entonces, por una verosimilitud referencial, que se apartaba, en principio, de lo oral, lo popular y lo tradicional; más aún cuando dichos elementos estaban en conjunción con lo sobrenatural. Pero muy pronto los escritores buscaron la manera de introducir este componente en sus leyendas. Así, a través de un conjunto de procedimientos y estrategias, que he llamado *mediación*, los autores justificaron, matizaron o atenuaron los elementos sobrenaturales que pudieran transgredir las convenciones de dicha verosimilitud referencial.

La cuestión de la leyenda es, entonces, antes que todo, un problema de verosimilitud y el siglo XIX mexicano es el siglo de justificación de las ficciones. En esta medida, varios de los presupuestos asociados con la mediación podrían extrapolarse a otras modalidades narrativas: ¿No es la función didáctica —con frecuencia aludida en los estudios de la novela decimonónica— un tipo de mediación que permite a los escritores hablar sobre lo que desean? En términos de postura pública, el autor enfatiza el *enseñar deleitando*, pues sabe que, de otro modo, se acusará su falta de compromiso político en una situación que podría ameritarlo:

Tal vez habrá muchos que digan que sólo un niño o un loco es el que piensa en escribir en México en esta época aciaga de desmoronamiento social, y pretender ser leído a la luz rojiza del incendio y al estruendo de los cañones. Acaso tengan razón. Pero, ¡Dios mío!, ¿se han acabado ya también esos hombres sensibles, esparcidos en todas las clases de nuestra sociedad, que se deleitan con esas tristezas, esos desconsuelos, esas esperanzas, presentimientos y deseos vagos que forman los cantos de los poetas?²

De manera similar, en el ámbito de la leyenda, el autor sustenta la incursión sobrenatural valiéndose de los espacios indeterminados que quedan en dichas

² Juan Díaz Covarrubias, *El Diablo en México. Novela de costumbres*, en *Obras completas*, t. 2, 403.

convenciones literarias. Así, la posible interpretación sobrenatural —como el entretenimiento puro de la novela— queda en manos del lector o de alguna otra instancia, con lo cual el creador se deslinda, en cierto modo, de una parte de su responsabilidad autoral.³

Pero, como resultado de este ejercicio, las convenciones de la verosimilitud se amplían paulatinamente. Si, en un principio, el componente sobrenatural se rechaza de manera explícita, con el avance del siglo se advierte una aceptación de tal elemento. Desde luego, algunas situaciones, que hoy consideraríamos sobrenaturales, se amparaban ya en una perspectiva que las hacía posibles. Así, el milagro y otras manifestaciones relacionadas se sustentaban en la cosmovisión católica, lo mismo que, por ejemplo, los sueños proféticos formaban parte —por lo menos en el imaginario— del mundo prehispánico. En ninguno de esos casos, tales elementos representaban transgresiones a la verosimilitud. Me refiero entonces a ese componente sobrenatural otro, conflictivo, que bien sintetizó Ignacio Manuel Altamirano:

Una nueva escuela, alemana por cierto, ha añadido todavía a la forma romanesca un atractivo más, lo fantástico; lo fantástico, a que son tan inclinadas las imaginaciones del Norte. Pero lo fantástico de cierta especie, no lo fantástico de los pueblos primitivos que es común a todos los países y que ha nacido del terror religioso y de la ignorancia, sino lo fantástico ideal, si podemos expresarnos así.⁴

³ En la leyenda de la segunda mitad del siglo, cuando hay un componente sobrenatural involucrado, usualmente hay ambigüedad —que el lector puede interpretar en términos sobrenaturales— o hay un distanciamiento de lo contado, en tanto que el narrador se posiciona como un simple intermediario —la narración se presenta como una historia referida—. Pueden también convivir ambas opciones.

⁴ Ignacio Manuel Altamirano, *Revistas literarias de México*, 39.

Debe subrayarse que, en esta búsqueda por la verosimilitud, las incursiones sobrenaturales se erigen sobre la leyenda histórica. No podía ser de otro modo: es en esa modalidad, la preexistente —y de antemano verosímil—, el único lugar en donde podía insertarse el nuevo componente. Estos ejercicios, con el avance del siglo, crean un nuevo paradigma de verosimilitud en el que lo sobrenatural se acepta —aunque nunca de manera unánime— como una posibilidad más para la ficción: quedaba en manos de cada escritor optar por ese camino o no hacerlo. Así, las estrategias de mediación nunca se abandonan, pero, hacia el final, se observa un uso convencionalizado de ellas. Lo que prima, en muchos casos, es la función estética.

Esta situación parece extenderse hasta el siglo XX. Si bien me he limitado a los años en torno a 1885 y a un género específico, no pueden obviarse otras manifestaciones narrativas, particularmente las ligadas al decadentismo, en las que el componente sobrenatural responde a un uso fundamentalmente estético y su aceptación resulta clara. El ámbito mismo de la leyenda perfila esta circunstancia, no sólo por la normalización de lo sobrenatural, sino también por la pervivencia del género en el siglo venidero. Así, ante este panorama positivo para lo sobrenatural a finales del XIX, el punto de quiebre que se vislumbra es la Revolución mexicana. Con ella se acaba —o se quiere acabar con— el mundo porfiriano y, en gran medida, con la cultura literaria asociada a él. En este sentido, tal vez lo sobrenatural se percibiera como una materia de regusto porfiriano o, quizás, como en otros momentos históricos, se pensara que el cultivo de tales temáticas constituía una evasión para el escritor, quien debía atender al momento de crisis. La falta de unanimidad en la aceptación de lo sobrenatural —que persiste incluso en nuestros

días— abonaría a este hecho. Pero estas cuestiones, como otros aspectos relacionados con la leyenda, son un campo de estudio abierto y a la espera de indagaciones más profundas.

Debe enfatizarse entonces que la leyenda gozó de una gran vitalidad. Desde los primeros ejercicios documentados en la prensa en la década de 1840, el género se extendió a lo largo del siglo XIX. Así, en el periodo convivieron obras originales —de autores nacionales— con traducciones y recortes de composiciones provenientes de otras latitudes, y, a partir de 1853, por lo menos, se hallan compilaciones de leyendas en formato de libro. El paso de un soporte a otro constata la consagración del género, así como el interés que éste suscitaba en el sistema literario. A ello se añade una observación más: la leyenda circuló, en el ámbito decimonónico, del mismo modo que otros géneros dominantes, como la poesía y la novela, lo que reafirma su relevancia para dicho sistema. En esta longeva existencia, deben subrayarse, también, las diferencias entre la leyenda decimonónica y aquella que se cultivará en el siglo XX. Aunque las particularidades de esta última requieren de un estudio más amplio, es clara, hacia el final del siglo, una refuncionalización de la leyenda, ya que los autores empiezan a dirigir sus fines hacia el ámbito del folklore. Así se observa, por ejemplo, en Luis González Obregón, cuyo *México viejo*, con todo lo literario que pueda tener, responde en gran medida a un interés documental; algo similar sucede en las *Leyendas históricas mexicanas*, de Heriberto Frías, o, de manera mucho más clara, en la leyenda “Macuilxochiquetzalli”, recogida por Celtatecatl —Agustín Hunt y Cortés—, cuyo título completo es el siguiente: “Macuilxochiquetzalli. Leyenda tomada de las tradiciones conservadas

por los indios descendientes de la casta sacerdotal que habitan en el estado de Guerrero y recogidas por Celtatecatl”.⁵ Se advierte, en cierto modo, un debilitamiento de la función autor, pues, en casos como éstos ya no es tan relevante la firma. Desde luego, las obras siguen circulando en relación con ella, pero el énfasis no está tanto en la creación propia, como en el hecho de que los textos constituyen un bien común que se rescata y que se pone al alcance de todos, a lo cual se suma la pretendida fidelidad documental en la que la invención queda en segundo plano o se vuelve poco deseable.

A propósito, vale la pena también recordar que, en el siglo XIX, la *leyenda* era únicamente la escrita, y que las manifestaciones orales que hoy consideraríamos parte de ella se catalogaban entonces como creencias, supersticiones o consejas, las cuales, además, estaban al margen del sistema literario. En este mismo sentido, es importante tener presentes los rasgos de la leyenda en el siglo XIX. No es mi objetivo asentar una definición totalizadora del fenómeno, pero sirva esta breve conceptualización como un marco de referencia. Así, la leyenda decimonónica, de corte histórico, se caracterizaba por una trama amorosa, con amantes virtuosos y desdichados que se oponían a la adversidad, con frecuencia encarnada por un tercero en discordia. El papel del destino o de una fuerza superior era fundamental para el desarrollo de la trama, la cual tenía un signo trágico y tremendo. La ambientación

⁵ La leyenda fue publicada en dos ocasiones en fechas próximas: Michconetl, “Macuilxochiquetzalli. Leyenda tomada de las tradiciones conservadas por los indios descendientes de la casta sacerdotal que habitan en el estado de Guerrero y recogidas por Celtatecatl, Mr. Agustín Hunt y Cortés”, *El Tiempo*, 11 de mayo de 1890, 4-5; y, con el mismo título, en *La Patria Ilustrada*, 26 de mayo de 1890, 249-251. En ambos casos, la leyenda estaba acompañada de profusas notas aclaratorias y explicativas de la autoría de Celtatecatl.

correspondía, en principio, a tiempos antiguos, como la época prehispánica o la Colonia, y, en menor medida, la Edad Media; con el avance del siglo, sin embargo, la ubicación también podía ser contemporánea, es decir, el propio México decimonónico. Se advierte, asimismo, un cambio en la configuración de los personajes. Pronto en la historia del género se problematiza la virtud de los amantes, de modo que, según el caso, se describen como seres más complejos y menos maniqueos. Se establece así una tensión entre la cualidad virtuosa de los héroes y las acciones que deben tomar frente a los infortunios que los aquejan. Sobre este modelo, fundamentalmente, se agrega el componente sobrenatural, que no existía en la leyenda mexicana previa. Como se ha visto, el proceso fue arduo y no estuvo exento de dificultades. Así, de manera paulatina, la trama amorosa fue sustituyéndose por argumentos en cuyo centro estaba lo sobrenatural. Esto no significa la desaparición de historias amorosas en la leyenda mexicana, sino que, con el avance del siglo, cuando se involucraba un elemento sobrenatural, dicha trama solía estar ausente. La leyenda histórica, cuyas particularidades he apuntado arriba, se cultivó siempre y convivió, desde la segunda mitad del siglo, con tramas sobrenaturales, así como bíblicas y hagiográficas; se trataba, de hecho, de la tendencia dominante, cuya aceptación era innegable, y sólo hacia el final se observa una diversificación mayor de los argumentos. Debe subrayarse, no obstante, que el hecho de que lo sobrenatural se volviera una posibilidad más para la ficción no significó que su estatus cambiara como realidad extraliteraria, en donde seguía representando una superstición, algo propio del pueblo, el cual se percibía, además, como inculto. De este modo, lo sobrenatural podía incorporarse en el entendido de

que era *ficción*, pero no como algo que fuera posible al margen de la literatura o en lo que debiera creerse. Por último, en lo que refiere a la estructura, la leyenda involucraba, por lo menos, dos partes bien diferenciadas: un preámbulo contextual, que ubicaba de manera precisa el tiempo y el espacio de la acción, y el relato en sí, al cual he llamado *leyenda enmarcada*. El preámbulo solía tener un fuerte carácter extraliterario, pues aludía a sucesos, espacios o personajes históricos concretos, mientras que la leyenda enmarcada constituía un claro producto de ficción.

Algunas de las características antes referidas, a propósito de la leyenda de tema histórico, pueden constatarse en las reflexiones de los propios escritores decimonónicos. Así, Pastor Fido, en la introducción a *El fístol del Diablo* (1887), aunque señala que “[n]ovelas, cuentos, leyendas, casi son sinónimos”, pues “son obras de imaginación”,⁶ pronto reconoce la necesidad de distinguirlos: “Las leyendas difieren de los cuentos en que generalmente son de caballeros antiguos, de santos, de castillos feudales, de cosas viejas y raras que suelen tener un fondo de verdad y por lo común están en verso” (13). De manera similar, aunque mucho más breve, Vicente Riva Palacio, en el prólogo a *Carmen* (1882), de Pedro Castera, refiere que en las leyendas “se pintan las luchas del amor o el triunfo de un sentimiento noble”.⁷ En ambos casos se advierten rasgos distintivos que ya se han señalado, como la ubicación remota —antigua—, el carácter heroico y virtuoso de los protagonistas —en tanto que caballeros—, la importancia de la verosimilitud

⁶ Pastor Fido, “Introducción. Novelas, leyendas y cuentos”, en Manuel Payno, *El fístol del Diablo. Novela de costumbres mexicanas*, t. 1, 10.

⁷ Vicente Riva Palacio, “Prólogo”, en Pedro Castera, *Carmen. (Memorias de un corazón)*, iii.

—pues se tiene “un fondo de verdad”—, así como la presencia de una trama amorosa y sus dificultades —las luchas del amor—. Este último punto permite establecer, además, una comparación entre novela y leyenda. Aunque habría que atender a las particularidades de cada caso, puede decirse que la diferencia sustancial entre una y otra está en la importancia que se da a la trama amorosa —de signo trágico— y al papel que en ella juega el destino. Así, por ejemplo, en *Netzula* (1837), de José María Lacunza, o en *El inquisidor de México* (1838), de José Joaquín Pesado, existe una trama amorosa, pero ésta no constituye el meollo de la narración —como sí ocurre en las leyendas—. En la primera, todo se dirige hacia el enfrentamiento bélico entre españoles e indígenas, mientras que en la segunda la cuestión de la anagnórisis entre el padre y la hija es central.⁸ En novelas más tardías, por otro lado, se enfatiza el deseo de que los personajes posean una voluntad de acción y que no estén determinados por una fuerza suprema. Así lo señala el mismo Riva Palacio en el prólogo ya citado:

No es el corazón, la entraña encargada de dar el movimiento a la sangre, lo que late en el pecho de los protagonistas de ese romance; *los personajes se sienten dueños de sí y de su porvenir*, entre las amarguras de la vida, entre la lucha terrible de encontradas pasiones, la humanidad ve en cada individuo, no al personaje de Esquilo que lleva la marcha inflexible que le marca una deidad ciega, sino a un ser que armado de su inteligencia atraviesa la ruda prueba con entereza, buscando su perfeccionamiento en el crisol de los dolores. (iii-iv; las cursivas son mías)

Ignacio Manuel Altamirano, en sus ya conocidas *Revistas literarias* (1868), también se pronuncia al respecto: “¿Acaso en nuestra patria no hay un campo

⁸ Se añade, en estos ejemplos, otra dificultad, pues ninguno de ellos explicita una filiación genérica. Se han leído, en todo caso, como novelas o novelas cortas.

vastísimo de que pueden sacar provecho el novelista, el historiador y el poeta para sus leyendas, sus estudios y sus epopeyas o sus dramas?”.⁹ El fragmento es significativo, pues, si se lee en términos de correspondencias, se entiende que el novelista escribe leyendas, el historiador hace estudios y, el poeta, epopeyas y dramas. Aunque tal afirmación parecería complicar la situación —en tanto que, en cierto modo, se equiparan novelas y leyendas—, lo cierto es que, a lo largo de la exposición de Altamirano, queda implícita la misma diferenciación antes propuesta.

Así, unas páginas después, expresa lo siguiente:

La novela hoy no es solamente un estúpido cuento, forjado por una imaginación desordenada que no respeta límites en sus creaciones, con el sólo objeto de proporcionar recreo y solaz a los espíritus ociosos, como las absurdas leyendas caballerescas a que vino a dar fin el famosísimo libro de Cervantes. No: la novela hoy ocupa un rango superior, y aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, [...]. (17)

Si bien, en el pasaje, con “leyendas caballerescas” se refiere a los libros de caballerías, es significativo que la leyenda decimonónica comparta rasgos con dicha “leyenda antigua” —incluso en el carácter recreativo y de entretenimiento— y que, en consecuencia, la novela moderna deba diferenciarse de ella. Pero es también relevante que Altamirano, en reiteradas ocasiones, llame leyendas a algunas obras contemporáneas.¹⁰ De hecho, a su propia *Clemencia* (1869), el narrador le llama de

⁹ Ignacio Manuel Altamirano, *Revistas literarias de México*, 9.

¹⁰ Lo hace varias veces en sus *Revistas literarias*, entre ellas: “Ésta [*El fistol del Diablo*] no fue la única novela de Payno; a ella siguieron pequeñas leyendas, todas graciosas e interesantes, y cuyo único defecto era ser demasiado pequeñas” (45), o “Sus pequeñas y hermosísimas leyendas de amores [de Florencio M. del Castillo] son la revelación de su genio y de su carácter” (47). En otra instancia, se refiere del mismo modo a la *María* de Isaacs: “Respecto de las obras romancescas, bástenos decir que allí han escrito José Mármol su *Amalia*, Cisneros su *Julia*, la Orrego su *Alberto*, y Jorge Isaacs su *María*, su bellísima *María*, esa leyenda divina para cuyo elogio nos faltan palabras,

ese modo: “Pero dejando aparte la enumeración de sus cualidades que, lo confesamos, no importa gran cosa para entender esta humilde *leyenda*, y que sólo hacemos aquí como un justo elogio a tan excelente sujeto, continuaremos la narración”.¹¹ Desde luego, en otras ocasiones, el narrador también se refiere a la obra como una novela, pero lo destacado es que *leyenda*, como término marcado, se use para designar una composición que, justamente, está atravesada por una historia amorosa de gran relevancia para la trama.¹²

Finalmente, pueden señalarse algunas consideraciones en lo que respecta al público. Sin duda, es un lugar común pensar que las leyendas están asociadas con un elemento popular, en el entendido de que éstas *emanan* del pueblo y que, en consecuencia, son conocidas —y leídas o escuchadas— por él mismo. Quizás, más que lugar común, es una perspectiva que se desprende de los estudios del siglo XX, en los cuales se advirtieron características propias de la leyenda en ese momento, pero que, como es natural, no se corresponden con la realidad decimonónica. La leyenda, así, se percibe hoy como una manifestación popular, del pueblo para el

y para cuya lectura invitamos a todos los que amen lo verdaderamente sublime” (Ignacio M. Altamirano, “Bosquejos. «La América», periódico literario”, *El Federalista*, 29 de mayo de 1871, 1).

¹¹ Ignacio M. Altamirano, “Cuentos de invierno. Clemencia”, *El Renacimiento*, t. 2 (1869), 40. Las cursivas son mías.

¹² Curiosamente, *Clemencia* tiene también un preámbulo contextual —histórico—, que antecede a lo que sería la *leyenda enmarcada*. El narrador, de hecho, reconoce el carácter extradiégetico de dicho preámbulo y enfatiza que lo que contará es una historia de amor: “Debo cesar aquí en el fastidioso relato histórico que me he visto obligado a hacer, primero por esa inclinación que tenemos los que hemos servido en el ejército, a hablar de movimientos, maniobras y campañas, y además para establecer los hechos, fijar los lugares y marcar la época precisa de los acontecimientos. / Ahora comienzo mi novela, que por cierto no va a ser una novela militar, quiero decir, un libro de guerra con episodios de combates, etc., sino una historia de sentimiento, historia íntima, ni yo puedo hacer otra cosa, pues carezco de imaginación para urdir tramas y para preparar golpes teatrales. Lo que voy a referir es verdadero; si no fuera así, no lo conservaría tan fresco, por desgracia, en el libro fiel de mi memoria” (69).

pueblo, en la que el autor —cuando lo hay— simplemente *embellece* una textualidad preexistente. Se ha visto, sin embargo, que no es éste el caso, pues durante el siglo XIX la leyenda se apartó, por mucho tiempo, de lo popular y, en este sentido, constituyó un producto *culto*, perteneciente al sistema literario. De este modo, las leyendas decimonónicas no parecen dirigidas al gran público, sino fundamentalmente a los círculos letrados, lo cual se hace mucho más evidente en su momento climático, que coincide con el Porfiriato. Este público *culto* sería entonces el lector inmediato del género. La entrada de ciertos argumentos de apariencia tradicional en la leyenda confirmaría lo anterior, pues es poco probable que el pueblo tuviera un gran interés por relatos que conocía de primera mano y que circulaban en la oralidad. A ello se suma la posibilidad de réplica u objeción: bien se sabe que la literatura oral vive en variantes y nada impide que la versión asentada por un escritor fuera catalogada por algunos como *falsa*, en tanto que se considerara, por ejemplo, que lo contado no había sucedido de ese modo. No descarto, desde luego, las prácticas de lectura en voz alta y el hecho de que ciertos textos pudieran popularizarse y reincorporarse a la tradición oral, pero, en esos casos, el autor poco importa ya.

La leyenda decimonónica, ante todo, se erige como un producto *culto*, literario, dirigido, como he dicho, a los propios círculos letrados —tanto como, a su modo, la poesía y la novela—. En principio, por las tramas no populares y ligadas, fuertemente, a la tradición escrita, pero también porque, cuando empiezan a usarse ciertos recursos de apariencia oral o tradicional, la leyenda adquiere un regusto folklorizante. Así como hoy, en el estado de Oaxaca, por ejemplo, existen

propuestas *gourmet*, pero supuestamente tradicionales, que, por un alto costo, prometen acercar al turista —especialmente al extranjero— a la experiencia de la cocina típica, tanto en sabores como en sensorialidad, de manera similar, cuando las tramas populares empiezan a adoptarse en la leyenda decimonónica —hacia el final del siglo—, es la sociedad porfiriana la que desea tener acceso a tales experiencias, vivir las cosas del pueblo, pero sin el pueblo y sin tener que entrar a él. Se trata de un producto dirigido a alguien que desconoce esas historias, que no tiene acceso directo a ellas y que prefiere, entonces, las versiones *mejor* contadas de los escritores y no las *imperfectas* que provienen de la oralidad, las cuales, como obra del pueblo, eran consideradas simples supersticiones, consejas o *cuentos de viejas*.

La aproximación que aquí he tenido al fenómeno de la leyenda hace evidente la necesidad e importancia de acercarse a los géneros literarios desde una perspectiva histórica, pues así se atiende a las particularidades de los textos analizados y no a concepciones preexistentes que, por el contrario, dificultan la comprensión de las dinámicas propias que un género establece en determinado periodo histórico. Varias de las anotaciones finales que he presentado requieren, desde luego, de indagaciones profundas y específicas, que puntualicen, confirmen o desmientan, con nueva información documental, las afirmaciones planteadas. Como señalé al inicio de esta investigación, se trata de un paso inicial, de un bosquejo de tendencias, características y cambios a lo largo del siglo; de la confirmación de la existencia de un género literario llamado *leyenda* en el siglo XIX, que poseía rasgos propios. Se trata, en este sentido, de un asunto apenas explorado, con amplias vetas pendientes. Subrayo, entonces, ya para concluir, que aquello que hoy concebimos como leyenda

no es lo mismo que los autores, editores e impresores decimonónicos entendían como tal. Que la leyenda, a lo largo del siglo XIX, pasó por múltiples modificaciones, añadiduras y cambios, y que, como todos los géneros literarios, vistos desde una perspectiva histórica, constituye un entidad heterogénea que no debemos intentar homologar ni comprender desde los paradigmas de los siglos XX o XXI, sino en su propia variabilidad discursiva decimonónica.

ANEXO

NÓMINA DE LEYENDAS DEL SIGLO XIX

El siguiente listado de leyendas decimonónicas publicadas en México o por autores mexicanos es producto de una búsqueda en la Hemeroteca Nacional Digital de México con base en la palabra clave *leyenda*. A ello se suman, en una cantidad comparativamente menor, algunas referencias de medios bibliográficos. La búsqueda ha comprendido el periodo que va de 1792 —primer resultado que se registra en la HNDM— a 1890. Ésta constituye una muestra significativa de textos en el periodo, pero es una labor que dista de estar terminada. Deben considerarse, por ejemplo, las dificultades del reconocimiento óptico de caracteres, la falta de digitalizaciones de periódicos y revistas que están disponibles únicamente en el Fondo Reservado, así como la necesidad de una búsqueda cuidadosa en la HNDM que cubra los años posteriores a 1890. Con todo, se han incluido en esta nómina algunos ejemplos del periodo de entre siglos. Esta tarea ha involucrado, además, búsquedas e indagaciones más específicas, tanto bibliográficas como hemerográficas, pues, con frecuencia, los resultados de la HNDM no proporcionan la información completa relativa a las obras, ya sea en lo que refiere a títulos, autores, pies de imprenta, total de entregas, etc.

Para la elaboración del listado se tomaron en cuenta los siguientes aspectos:

- Se han considerado aquellos textos que explícitamente indican su filiación genérica en el título, en algún otro paratexto, o bien, si el término se menciona en las primeras líneas de la composición.

- Se han asentado tanto traducciones como obras de autores extranjeros, siempre y cuando se hayan publicado en la prensa nacional. También se incluyen, cuando se han localizado, obras de autores mexicanos publicadas en otras latitudes.
- Se respeta la ortografía de títulos de obras y nombres de autores, según aparecen en las fuentes.
- Cuando la leyenda se extiende por más de un número en una publicación diaria —como los periódicos—, se indican únicamente las fechas y no el número de páginas.
- En algunas ocasiones, no ha sido posible localizar todas las entregas de una obra. Se incluyen los datos obtenidos.

Espero que este esfuerzo inicial por ofrecer una nómina de leyendas decimonónicas publicadas en México o por autores mexicanos propicie nuevas investigaciones y que, con el tiempo, pueda ampliarse y nos permita tener una mejor comprensión del género *leyenda*.

1839

- “La leyenda de la abuela”. *Diario de los Niños*, t. 1 (1839), 62-64.
 “Los doce apóstoles. Leyenda”. *Diario de los Niños*, t. 1 (1839), 131-132.

1841

- José Turriza [Justo Sierra O'Reilly]. “El filibustero. (Leyenda del siglo xvii)”. *El Museo Yucateco*, t. 1 (1841), 187-193, 235-240, 310-317.
 José Turriza [Justo Sierra O'Reilly]. “Los bandos de Valladolid. (Leyenda del siglo xvii)”. *El Museo Yucateco*, t. 1 (1841), 391-398, y t. 2 (1842), 61-67, 153-160.
 N. “Los ojos de la novia”. *Repertorio de Literatura y Variedades*, t. 1 (1841), 193-194.

- PRIETO, Guillermo. "El insurgente. (Leyenda mexicana dedicada al señor licenciado don Carlos María de Bustamante)". *Museo Teatral*, 1841, 123-134.
- PRIETO, Guillermo. "La calle de la Buena Muerte. (Leyenda mexicana dedicada a la señorita doña María de los Ángeles Caso de Prieto)". *Museo Teatral*, 1841, 58-67.
- SZSHOKKE, Henry [Heinrich Zschokke]. "Las tres novias. Leyenda alemana". Traducción de V. R. *El Mosaico Mexicano*, t. 6 (1841), 226-232.

1842

- CALERO QUINTANA, Vicente. "La Peruana". *El Registro Yucateco*, t. 2 (1842), 145-152.
- "La víspera de San Juan". Traducción de Torrente. *Repertorio de Literatura y Variedades*, t. 2 (1842), 216-220.

1843

- C. Y. "Variedades. Juana de Holanda". *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de mayo de 1843, 2-4.
- E. P. "El canónigo de Cambremer. (Leyenda)". *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de noviembre de 1843, 3.
- GUTIÉRREZ, Manuel. "La rosa". *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de noviembre de 1842 y 9 de abril de 1843.
- MARCEL, Emilia. "Leyenda groenlandesa". Traducción de M. G. *Repertorio de Literatura y Variedades*, t. 2 (1842), 154-155.
- MOORE, Tomás [Thomas Moore]. "Literatura. Lalla Rookh, leyenda oriental". Traducción de Agustín A. Franco. Folletín. *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 9-10 de enero de 1842.
- "La capilla de san Jorge. Leyenda ateniense". *El Siglo Diez y Nueve*, 15-16 de noviembre de 1843.
- "Leyenda. El monte de San Miguel". *El Museo Mexicano*, t. 2 (1843), 238-240.

1844

- FRANCO, Agustín A. "La ninfa de la fuente. Leyenda". *Liceo Mexicano*, t. 1 (1844), 130-133.
- PAYNO, Manuel. "Leyenda del año de 1648. Trinidad de Juarez". *El Museo Mexicano*, t. 3 (1844), 289-303.
- PRIETO, Guillermo. "Una leyenda de la época de Luis XI de Francia". *El Museo Mexicano*, t. 4 (1844), 165-170.
- RODRÍGUEZ, A. [Antonio Rodríguez Galván]. "Zara y Jonás. Leyenda bíblica". *Liceo Mexicano*, t. 1 (1844), 157-164.

1845

- CALERO QUINTANA, Vicente. "La carta misteriosa". *El Registro Yucateco*, t. 3 (1842), 41-57.
- FOJÁ, Narciso de [Narciso de Foxá]. "Leyendas cubanas. La loma del indio". *Revista Científica y Literaria de México*, t. 1 (1845), 313-319.
- PAYNO, M. "Las hermanas de Bethania". *Revista Científica y Literaria de México*, t. 1 (1845), 225-229.

1849

- COSTANZO, Salvador. "Beatrice Cenci. Leyenda". *El Monitor Republicano*, 28 de septiembre de 1849, 3.
- GARCÍA DE QUEVEDO, J. Heriberto. "Variedades. La caverna del Diablo. (Leyenda fantástica del siglo XVII)". *El Monitor Republicano*, 24 y 26 de mayo de 1849.
- José Turriza [Justo Sierra O'Reilly]. "La hija del judío". Folletín. *El Fénix*, 1 de noviembre de 1848 a 25 de diciembre de 1849.
- [PAYNO, Manuel]. "Pedro el Bueno y Pedro el Malo. Leyenda del tiempo de los insurgentes". *El Álbum Mexicano*, t. 1 (1849), 65-77, 272-275.¹
- ROS DE OLANO, A. "Variedades. Libro de memorias de Elisa. Libro de sus lágrimas". *El Monitor Republicano*, 5-6 de septiembre de 1849.

1850

- ZORRILLA, José. "Variedades. Leyenda de Al-Hamar el Magnífico. Libro de las perlas. Fragmento". *El Universal*, 12 de noviembre de 1850, 3.

1851

- BASSANVILLE, condesa de. "El trabajo y la pereza. Leyenda". Traducción de R. F. V. *El Espectador de México*, 29 de noviembre de 1851, 377-382.
- "El menestral de Germund. Leyenda alemana". *El Monitor Republicano*, 20 de septiembre de 1851, 2.
- GARCÍA DE QUEVEDO, J. Heriberto. "Delirium. Leyenda fantástica". *El Monitor Republicano*, 24 de mayo a 22 de junio de 1851.
- LOSADA, Juan Miguel de. *El conde de Peñalva. Leyenda yucateca*. Imprenta de José Dolores Espinosa, 1851.
- MIGUEL Y ROCA, Luis. "Ofelia. Leyenda del siglo VI". *El Monitor Republicano*, 16, 19 y 21 de noviembre de 1851.
- PORTILLA, Anselmo de la. "La Magdalena. Leyenda fantástica religiosa". *La Voz de la Religión*, 9 de agosto de 1851, 181-190.

¹ Autoría de Manuel Payno, según una nota publicada en *El Siglo Diez y Nueve* (vid. "El Álbum Mexicano", *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de enero de 1849, 4).

- REY, Emilio. "Luisa. Leyenda". *Presente Amistoso Dedicado a las Señoritas Mexicanas*, 1851, 243-256.
- RODRÍGUEZ GALVÁN, Ignacio. "La visión de Moctezuma. Leyenda". En *Poesías*, t. 1: *Composiciones líricas originales*. Méjico: Manuel N. de la Vega, 1851, 175-191.
- RUISECO, Tomás. "Los dos bastardos. Leyenda original. Dedicada a las señoritas mexicanas". *La Sinceridad*, 2 de abril a 4 de junio de 1851.
- ZORRILLA, José. "Cuento de cuentos. Mil leyendas granadinas, precedidas de una historia de locos". *El Siglo Diez y Nueve*, 5-7 de noviembre de 1851.
- ZORRILLA, José. "Cuento de cuentos. Mil leyendas granadinas, precedidas de una historia de locos". *El Universal*, 10-16 de noviembre de 1851.

1852

- CARRIEDO, Juan Bautista. "Leyenda zapoteca". *La Ilustración Mexicana*, t. 3 (1852), 336-345.
- CASANOVA, José. "Leyenda de costumbres andaluzas". *El Siglo Diez y Nueve*, 10 y 17 de noviembre de 1852.
- LOSADA, Juan Miguel de. "El lirio de oro. Leyenda mística". *El Espectador de México*, 10, 17, 21, 31 de enero, 7 y 14 de febrero de 1852.
- RUISECO, Tomás. "El page de la reina. Leyenda". En *Ensayos poéticos originales*. México: Imprenta de Luis Abadiano y Valdés, 1852, 190-226.
- RUISECO, Tomás. "Los dos bastardos. Leyenda". En *Ensayos poéticos originales*. México: Imprenta de Luis Abadiano y Valdés, 1852, 277-319.
- SZSHOKKE, Enrique [Heinrich Zschokke]. "Las tres novias. (Leyenda alemana)". *La Ilustración Mexicana*, t. 3 (1852), 178-182.
- VILLASEÑOR, Pablo J. *Leyendas históricas y tradicionales*. Prólogo de J. M. Vigil. Guadalajara: Tipografía de Dionisio Rodríguez, 1853.
- VILLASEÑOR, Pablo J. "Zelos. Leyenda fantástica". *La Ilustración Mexicana*, t. 4 (1853), 111-115.
- ZAMACOIS, Niceto de. "Un ángel desterrado del cielo". *El Siglo Diez y Nueve*, 26 de diciembre de 1853, 2.
- ZORRILLA, José. "Leyenda de Al-Hamar. (Fragmentos)". *La Ilustración Mexicana*, t. 3 (1852), 377-383.

1854

- ROA BÁRCENA, José María. "Diana. Tercera parte". *El Universal*, 8, 14-15, 17, 21, 24 y 27 de febrero de 1854.
- ZORRILLA, José. *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*. México: Andrés Boix, 1854.²

² Publicado antes en Madrid por I. Boix entre 1840 y 1841.

1855

- D. "El loco. Leyenda del siglo XIV". *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de enero de 1855, 2.
"La anciana doncella de Boston. (Leyenda americana)". *La Ilustración Mexicana*, t. 5 (1855), 385-392.
- ZAMACOIS, Niceto de. *Un ángel desterrado del cielo. Leyenda religiosa*. Edición del Ómnibus. México: Imprenta de Vicente Segura, 1855.
- ZORRILLA, José. "Historia de dos rosas y dos rosales. Leyenda en dos partes". En *La flor de los recuerdos*. México: Imprenta del Correo de España, 1855, 121-372.

1856

- ASQUERINO, Eduardo. *Ecos del alma. Obras originales. Colección de poesías escogidas, leyendas religiosas, tradiciones mexicanas y obras dramáticas*. Segunda edición aumentada. Prólogo de Anselmo de la Portilla. México: Andrés Boix, 1856.³
- ASQUERINO, Eduardo. "Horas perdidas. Leyenda". En *Ecos del alma. Obras originales*. México: Andrés Boix, 1856, 173-289.
- ASQUERINO, Eduardo. "Sor Juana Inés de la Cruz. Leyenda". En *Ecos del alma. Obras originales*. México: Andrés Boix, 1856, 27-86.
- "Jesús y la hija del sultán". *La Cruz*, 3 de enero de 1856, 318-320.
- NODIER, Charles. "La hermana Beatriz". Traducción de Rafael Roa Bárcena. *La Cruz*, 24 de abril y 15 de mayo de 1856.⁴
- ROA BÁRCENA, J. M. "El canto del ave del paraíso. Leyenda". *La Cruz*, 10 y 17 de enero de 1856.

1857

- ARANGO Y ESCANDÓN, A. "El caballo de Estremadura. Leyenda tomada del italiano (L. Carrer) para *La Cruz*". *La Cruz*, 3 de diciembre de 1857, 326-330.
- "La leyenda de Fausto". *La Cruz*, 4, 18 de junio y 2 de julio de 1857.

1859

- CASASOLA, Rafael. "El patriarca Booz y Ruth. Leyenda bíblica". *La Sociedad*, 19 y 20 de octubre de 1859.
- LOZANO DE VILCHES, Enriqueta [Enriqueta Lozano de Vilchez]. "Leyenda religiosa. Eva". *Diario Oficial del Supremo Gobierno*, 13, 16, 17 y 18 de junio de 1859.
- LOZANO DE VILCHES, Enriqueta [Enriqueta Lozano de Vilchez]. "Leyenda religiosa. Eva". *La Sociedad*, 8-11 de junio de 1859.

³ La primera edición data de 1853 (vid. "El Sr. Asquerino", *El Universal*, 23 de junio de 1853, 3).

⁴ "Leyenda religiosa", de acuerdo con el índice de la publicación.

ROA BÁRCENA, José María. “Diana”. En *Poesías líricas*. Edición de *La Sociedad*. México: Imprenta de Andrade y Escalante, 1859, 93-213.

1860

[GÜELL Y RENTÉ, José]. “La virgen de las azucenas. Leyenda”. *Diario de Avisos*, 4, 7, 12, 14 de septiembre, 4, 11, 15, 25, 29 de octubre, 1, 6, 8, 9, 17, 21, 22, 23, 28, 30 de noviembre, 1, 3, 5, 10, 12, 13 y 14 de diciembre de 1860.

ROA BÁRCENA, J. M. “Variedades. Fragmentos de una leyenda inédita intitulada «La cuesta del muerto»”. *La Sociedad*, 7-8 de septiembre de 1860.

1861

SANTACILIA, Pedro. *Amor y deber, o el alcaide de Antequera. Leyenda histórica del siglo XV*. México: Imprenta de Juan Abadiano, 1861.

SEGURA, José Sebastián. “Susana. Leyenda bíblica en cinco cantos”. *La Unidad Católica*, 28-29 de junio y 2-4 de julio de 1861.⁵

TENORIO SUÁREZ, Ignacio. “María. Leyenda fantástica”. *El Bouquet de El Movimiento*, 7 de abril de 1861.

1862

CARRILLO, Crescencio. *Historia de Welinna. Leyenda yucateca en dos partes y un apéndice de notas históricas y críticas*. Edición del *Repertorio Pintoresco*. Mérida: Imprenta de José Dolores Espinosa, 1862.

“Leyenda del judío errante”. Folletín. *El Monitor Republicano*, 14 de julio de 1862.

ROA BÁRCENA, José María. “Casamiento de Nezahualcóyotl”. En *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*. México: Agustín Masse, 1862, 89-144.

ROA BÁRCENA, José María. “División de los aztecas durante su peregrinación”. En *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*. México: Agustín Masse, 1862, 71-74.

ROA BÁRCENA, José María. “Emigración de los aztecas hacia el Anáhuac”. En *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*. México: Agustín Masse, 1862, 65-69.

ROA BÁRCENA, José María. “Esclavitud y emancipación de los aztecas en Colhuacan”. En *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*. México: Agustín Masse, 1862, 75-81.

ROA BÁRCENA, José María. “Fundación de México”. En *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*. México: Agustín Masse, 1862, 83-87.

⁵ Incluida después en *Poesías* (1884) de José Sebastián Segura, únicamente como “Susana”.

- ROA BÁRCENA, José María. “La Cuesta del Muerto”. En *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*. México: Agustín Masse, 1862, 171-256.
- ROA BÁRCENA, José María. “La princesa Papantzin”. En *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*. México: Agustín Masse, 1862, 145-170.
- ROA BÁRCENA, José María. *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*. México: Agustín Masse, 1862.
- ROA BÁRCENA, José María. “Xóchitl, o la ruina de Tula”. En *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*. México: Agustín Masse, 1862, 11-64.

1863

- PEÓN Y CONTRERAS, José. “La cruz del paredón de monjas. Leyenda”. En *El Repertorio Pintoresco*. Mérida: 1863, 134-139, 167-171, 227-234, 302-307, 370-374, 399-408, 512-519.

1865

- CASASOLA Y GRANADINO, Rafael. “El patriarca Booz y Ruth. Leyenda bíblica”. En *Ocios poéticos*. México: Imprenta Literaria, 1865, 71-82.
- CASASOLA Y GRANADINO, Rafael. “Tradiciones vulgares. El hermano Juan. Leyenda”. En *Ocios poéticos*. México: Imprenta Literaria, 1865, 42-51.
- CASASOLA Y GRANADINO, Rafael. “Tradiciones vulgares. La beata Ortigosa. Leyenda”. En *Ocios poéticos*. México: Imprenta Literaria, 1865, 51-62.
- GOETHE, [Johann Wolfgang von]. “La leyenda del Paria”. Traducción de Fernández Matheu. *La Abeja*, t. 6 (1865), 151-152.

1866

- LA LANDELLE, C. de [Gabriel de La Landelle]. “El primer amigo. Leyenda”. Folletín. *La Sociedad*, 1 de mayo de 1866.
- Mery. “La leyenda en acción”. Folletín. *La Sociedad*, 25-26 de abril de 1866.
- NEVIRE, Henri. “La roca de las dos hermanas. Leyenda”. Trad. de Faustina Saez de Melgar. Folletín. *La Sociedad*, 18-20 de septiembre de 1866.
- VIGIL, José M. “La corona de jazmines. (Leyenda)”. En *Flores de Anáhuac. Composiciones poéticas*. Guadalajara: Tip. de J. M. Brambila, 1866, 624-674.
- VIGIL, José M. “Morir de amor. (Leyenda)”. En *Flores de Anáhuac. Composiciones poéticas*. Guadalajara: Tip. de J. M. Brambila, 1866, 569-624.

1868

- CABALLERO, Fernán. “La mediación de la virgen. (Leyenda cristiana)”. *La Revista Eclesiástica*, 5 de diciembre de 1868, 7-8.
- ESTEVA, José María. *La mujer blanca. Leyenda mejicana*. La Habana: Imprenta Militar de la V. e Hs. de Soler, 1868.
- GALLARDO, Aurelio Luis. *Leyendas y romances. Ensayos poéticos*. San Francisco: Enrique Payot y Cía., 1868.
- ORTIZ, Luis G. “Margarita. Leyenda”. *La Iberia*, 15 de septiembre de 1868, 2.
- RIVERA Y RÍO, José. *Flores del destierro. Colección de composiciones líricas, leyendas, baladas, traducciones, etc. etc.* Precedida de un prólogo y un juicio crítico por los eminentes escritores Guillermo Prieto e Ignacio M. Altamirano. México: Imprenta de J. Fuentes y Compañía, 1868.
- SIERRA, Justo. “Conversación del domingo. III. [Marina]”. Folletín. *El Monitor Republicano*, 19 de abril de 1868.

1869

- ALDANA, Ramón. “¡Funesto error! Leyenda tradicional”. *La Revista de Mérida*, t. 1 (1869), 44-46.
- CABALLERO, Fernán. “Padrino y ahijado. (Leyenda religiosa)”. *La Revista Eclesiástica*, 2 de enero de 1869, 5-6.
- ESTEVA, José María. “La mujer blanca. Leyenda mexicana. (Fragmento)”. *El Renacimiento*, t. 1 (1869), 273-276.
- GONZÁLEZ VERÁSTEGUI, Esteban. “Granada. (Introducción a la leyenda árabe «La tumba de la nazarena»)”. *El Renacimiento*, t. 1 (1869), 166-167.
- SIERRA, Justo. “La sirena. (Recuerdos del mar)”. *El Renacimiento*, t. 1 (1869), 475-477.
- SIERRA, Justo. “La sirena. (Recuerdos del mar)”. *La Ilustración Potosina*, t. 1 (1869), 226-232.
- SIERRA, Justo. “Leyenda de un muerto”. *La Ilustración Potosina*, t. 1 (1869), 248-254.
- SIERRA, Justo. “Marina”. *La Revista de Mérida*, t. 1 (1869), 221-224.
- Z. Z. Z. “Los busca-tesoros. Leyenda local contemporánea”. *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de septiembre de 1869, 2.

1871

- DÍAZ DE JUNO, Gumesindo. *Doña Esperanza de Haro. Leyenda del siglo XVII*. México: Imprenta de Félix Márquez, 1871.
- El Viejo. “María. Leyenda”. *El Monitor Republicano*, 27 de octubre de 1871, 2.
- SOSA, Francisco. *Magdalena. Leyenda histórica*. Publicada por primera vez en *El Domingo*. México: Imprenta de F. Díaz de León y S. White, 1871.

1872

- ECHAIZ, Jesús. "La sacerdotisa de Mextli. Leyenda mexicana". *México y sus Costumbres*, 19 de diciembre de 1872, 3-7.
- GARIBAY, J. de J. "Temblores. Leyenda". *El Espanto*, 17 de octubre de 1872, 2-3.
- GONZÁLEZ, Matías. "Etelvina. (Leyenda)". *El Monitor Republicano*, 16 de junio de 1872, 2-3.
- MATEOS, Juan A. "Una leyenda de amores". *México y sus Costumbres*, 7 de noviembre de 1872, 2-3.
- PIZARRO SUÁREZ, Nicolás. *Leyendas y fábulas para los niños*. México: Castañeda y Rodríguez, 1872.
- SOSA, Francisco. "El privado. Leyenda yucateca". *El Federalista*. Edición literaria, t. 1 (1872), 25-32.
- VARGAS, Julio. "Aldegunda. Leyenda". *El Monitor Republicano*, 10 de noviembre de 1872, 2-3.
- VARGAS, Julio. "Guadalupe. Leyenda". *El Monitor Republicano*, 11 de agosto de 1872, 2.

1873

- GARIBAY, J. de J. "Valonas. Leyenda". *Juan Diego*, 28 de enero de 1873, 2-3.
- José. "La voluntad paterna. Leyenda". *Revista Universal*, 4-8 de agosto de 1873.
- MORALES, Vicente. "La fruta del cercado ageno. Leyenda histórica dedicada a Juan de D. Peza". *El Eco de Ambos Mundos*. Revista Semanal, 1873, 57-59, 70-72.
- NOMBELA, Julio. *Horas de recreo. Cuentos, leyendas, poesías y baladas*. México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1873. (Biblioteca del *Eco de Ambos Mundos*).
- PALMA, Ricardo. "Flor de los cielos. Leyenda". *El Monitor Republicano*, 17 de agosto de 1873, 3.
- PEZA, Juan de D. "Desde el convento. (Revelaciones de una hija de la Caridad). Leyenda original". *El Eco de Ambos Mundos*. Revista Semanal, 1873, 107, 118, 127, 142, 155, 168, 190, 202.
- PEZA, Juan de D. "La última prenda. Leyenda". *El Eco de Ambos Mundos*. Revista Semanal, 1873, 39-42.
- SOTOMAYOR, José Francisco. *El solitario del Teira. Ensayo de una leyenda histórica, moral y patriótica*. Zacatecas: Imp. Económica de Mariano Ruiz de Esparza, 1873.
- TÉLLEZ, Joaquín. "Amor de madre. Leyenda". En *Ratos perdidos, o sean Algunas composiciones en verso*. México: Imprenta de I. Cumplido, 1873, 102-113.
- TÉLLEZ, Joaquín. "La loca de la montaña. (Leyenda)". *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de julio de 1873, 2-3.
- TÉLLEZ, Joaquín. "La loca de la montaña. (Leyenda)". En *Ratos perdidos, o sean Algunas composiciones en verso*. México: Imprenta de I. Cumplido, 1873, 114-124.
- VARGAS, Julio. "La dicha en el dolor. (Leyenda)". *El Monitor Republicano*, 22 y 24 de junio de 1873.

1874

- COSMES, Francisco G. “La leyenda del Gólgota”. *El Eco de Ambos Mundos*. Diario de Política, Literatura, etc., 2 de abril de 1874, 1.
- “La mujer de piedra. Leyenda”. *El Monitor Republicano*, 8 de febrero de 1874, 2-3.
- “Pedro-Ramón. (Leyenda catalana)”. *El Eco de Ambos Mundos*. Revista Semanal, 1874, 45-50.
- RUCKERT, Federico [Friedrich Rückert]. “Leyenda brahmína”. *El Monitor Republicano*, 26 de agosto de 1874, 2.
- SOSA, Francisco. “Variedades. Clemencia”. *El Radical*, 14 de junio de 1874, 2.
- SOTOMAYOR, José Francisco. *Las ruinas del monasterio. Leyenda moral e histórica*. Zacatecas: Imp. Económica de Mariano Ruiz de Esparza, 1874.
- VARGAS, Julio. “Adelina. Leyenda”. *El Monitor Republicano*, 9 de septiembre de 1874, 1-2.

1875

- “La mujer malvada Destavoren. (Leyenda holandesa)”. *El Eco de Ambos Mundos*. Diario de Política, Literatura, etc., 12 de febrero de 1875, 2-3.
- MATEOS, Juan A. *Romances y leyendas*. México: Imprenta de I. Cumplido, 1875.
- ROBERT, Roberto. “Leyenda de amor”. *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de abril de 1875, 2.
- SIERRA, Eusebio. “Leyenda”. *El Monitor Republicano*, 11 de julio de 1875, 2.
- VALLE, Ramón. “Cidalia. Leyenda”. *El Monitor Republicano*, 12 de septiembre de 1875, 2-3.

1876

- ALFARO, Anselmo. *Leona. Leyenda*. México: Imprenta de La Colonia Española de A. Llanos, 1876.
- VIESCA, José T. “Parras de la fuente. La palabra divina. Leyenda histórica”. *El Monitor Republicano*, 29 de octubre de 1876, 2.

1877

- COLLANTES Y BUENROSTRO, Juan. *Leyendas fantásticas*. México: Imprenta, Litografía y Encuadernación de Ireneo Paz, 1877.
- FÁBREGUES, Salvador M. de. “Variedades. Heroísmo de la virtud”. *La Patria*, 29 de julio de 1877, 2-3.
- José [Victoriano Agüeros]. *Dos leyendas*. 1877.⁶

⁶ No he podido corroborar los datos exactos de esta obra. Al parecer, se publicó primero en el folletín de *El Siglo Diez y Nueve* (vid. “Gacetilla. Nuestro folletín”, *El Siglo Diez y Nueve*, 25 de julio de 1877, 3) e incluía los textos “Leyenda de Navidad” y “Páginas íntimas” (vid. “Avisos. Dos

- PRIETO DE LANDÁZURI, Isabel. *Bertha de Sonnenberg. Leyenda póstuma*. México: Imp. De Jens y Zapiain, 1877.
- SOSA, Francisco. *Doce leyendas*. México: Imprenta y Litografía de Ireneo Paz, 1877.
- URGEL, Francisco de P. “La abadía de Alhama. Leyenda”, *El Monitor Constitucional*, 19, 26 de agosto y 11 de septiembre de 1877.
- VARGAS, Julio. “Mane, Thecel, Phares. (Leyenda)”. *El Combate*, 20 de mayo de 1877, 2.

1878

- [COSMES, Francisco G.] “La leyenda del Gólgota”. *La Libertad*, 18 de abril de 1878, 2.
- HERNÁNDEZ, J. R. *Azcaxóchitl, o La flecha de oro. Leyenda histórica azteca*. México: Imprenta de J. R. Barbedillo y C.^a, 1878.
- “La calabaza de Gautier”. *La Voz de México*, 6 de enero de 1878, 3.
- “La leyenda de las tres rosas. (Traducido para el Siglo XIX)”. *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de julio de 1878, 2.
- VARGAS, Julio. “La Navidad”. *El Combate*, 24 de diciembre de 1878, 1.

1879

- A. [Victoriano Agüeros]. “Confidencias y recuerdos. (Leyendas). Narración de Guillermo”. Folletín. *El Siglo Diez y Nueve*, 22 de marzo de 1879.
- CAMPS Y SOLER, Óscar. “El minué del buey. (Leyenda histórico-musical)”. *La Libertad*, 9 de febrero de 1879, 1.
- “El feroz cazador. (Leyenda alemana de Bugar)”. *La Voz de México*, 10 de agosto de 1879, 2.
- “Grizel Cochranne. Leyenda escocesa”. *La Voz de México*, 10-12 de diciembre de 1879.
- “Los reyes magos. Leyenda tuxtepecana”. *La Historia Cantante*, 5 de enero de 1879, 1-4.
- PANDO Y VALLE, Jesús. “Cuentos y leyendas. El pensamiento de la campana”. *La Libertad*, 6 de septiembre de 1879, 1.
- PEÓN Y CONTRERAS, José. “La cruz del paredón. Leyenda”. En *Poesías*. Edición de *La Patria*. México: Imprenta y Litografía de Ireneo Paz, 1878, 31-112.
- PIDAL Y MON, Alejandro. “La leyenda de Alberto Magno”. *La Ilustración Católica*, 23-26 de enero de 1879.
- PRADO Y TORRES, Pedro. “La hermosa Sara. Leyenda italiana”. *La Voz de México*, 25, 28 y 30 de diciembre de 1879.

leyendas”, *La Voz de México*, 17 de agosto de 1877, 3). Apareció también una reseña de la obra en *La Patria*, donde se explicitaba la autoría de Victoriano Agüeros (Francisco Gómez Flores, hijo, “Miscelánea”, *La Patria*, 8 de diciembre de 1877, 1). Por su parte, el catálogo de la Biblioteca Nacional de México asienta la siguiente entrada: José, *Dos leyendas*, México, I. Cumplido, 19--.

- PRIETO, Guillermo. "El callejón del muerto. (Cuento)". En *Versos inéditos*, t. 2: *Poesías festivas y Musa callejera*. México: Imprenta del Comercio de Dublán y Chávez, 1879, 225-235.
- PRIETO, Guillermo. "Leyenda azteca". *La Colonia Española*. Edición literaria, 19 de enero de 1879.
- WILSON, baronesa de. "El plato de esmeralda". *El Siglo Diez y Nueve*, 13 de septiembre de 1879, 2.
- X. "Leyenda de un presidente que tenía buenas intenciones". *La Libertad*, 13 de abril de 1879, 2.

1880

- [BALAGUER, Víctor]. "La cabeza del conde de Urgel. Leyenda". *La Voz de México*, 11, 13-15 de julio de 1880.
- HEINE, Enrique [Heinrich Heine]. "El tambor legrand". *La Libertad*, 13 de julio de 1880, 1.
- "Leyendas mexicanas. Episodios de la guerra por la Reforma". *El Combate*, 8 de febrero de 1880, 2.
- OTHÓN, Manuel José. "El canto de las náyades. Leyenda fantástica". En *Poesías*. San Luis Potosí: Imprenta de Dávalos, 1880.
- OTHÓN, Manuel José. "La estatua de carne. Leyenda". En *Poesías*. San Luis Potosí: Imprenta de Dávalos, 1880.
- PANDO Y VALLE, Jesús. "Cuentos y leyendas. El cabo de los peligros". *La Libertad*, 5 de septiembre de 1879, 1.
- "Tierna leyenda". *La Libertad*, 23 de septiembre de 1880, 2.

1882

- BÜCKERT, Federico [Friedrich Rückert]. "Leyenda brahmína". *El Telégrafo*, 16 de julio de 1882, 2.
- Cero [Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza]. "La leyenda de la calle de Olmedo". *La República*, 2 de enero de 1882.
- Cero [Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza]. "La mujer herrada. Leyenda de la puerta falsa de Santo Domingo". *La República*, 27 de marzo de 1882.
- "El cuervo y la paloma de Noé. Leyenda". *El Abogado Cristiano Ilustrado*, julio de 1882, 2.
- "Recuerdos de Peñíscola. (Leyenda histórica)". *El Centinela Español*, 17 de marzo de 1882, 1.
- VERDE, Jua[n] B. "Emilio, el de los cabellos de oro. Leyenda marítima". *El Diario del Hogar*, 7 de marzo de 1882, 2-3.
- WILSON, baronesa de. "Almeraya. Leyenda árabe". *El Centinela Español*, 26 de noviembre de 1882, 2.

1883

- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José. *Seis leyendas*. Guadalajara: Tip. de Francisco Arroyo de Anda, 1883.
- PRIETO DE LANDÁZURI, Isabel. "Bertha de Sonnenberg". En *Obras poéticas*. Coleccionadas y precedidas de un estudio biográfico y literario por José María Vigil. México: Imprenta y Litografía de I. Paz, 1883, 364-448.

1884

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*. Primera serie. México: Imprenta y Litografía Española, 1884.
- DÍAZ DE LEÓN, Jesús. "Lokman. Leyenda oriental". *El Instructor*, 15 de noviembre, 1 y 15 de diciembre de 1884, 15 de enero, 15 de febrero y 1 de marzo de 1885.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel. "El infierno del amor. Leyenda fantástica". *El Monitor Republicano*, 10 de agosto de 1884, 2-3.
- "La cruz de la doncella. (Leyenda)". *El Tiempo*, 16 de noviembre de 1884, 2.
- "La leyenda de la puerta del cielo". Traducción de Octavio Elizalde. *La Voz de México*, 28 de junio de 1884, 1.
- "Los efectos de un sueño. (Leyenda)". *El Tiempo*, 23 de marzo de 1884, 3.
- OVIEDO Y R., Aurelio M. "Xóchitl. Leyenda". *El Diario del Hogar*, 28 de agosto de 1884, 1-2.
- PRIETO, Guillermo. "La leyenda de Quetzalcóatl". *El Álbum de la Mujer*, 10 de febrero de 1884, 81, 83-84.
- PUJOL DE COLLADO, Josefa. "El fin de una raza. Leyenda bretona". *El Álbum de la Mujer*, 18, 25 de mayo y 1 de junio de 1884, 301-302, 313-315, 328-329.
- RÜCKERT, Federico [Friedrich Rückert]. "Leyenda brahmína". *La Época Ilustrada*, 7 de abril de 1884, 358-359.
- RUIZ AGUILERA, Ventura. "De la leyenda de Noche-buena". *La Libertad*, 25 de diciembre de 1884, 1.
- SILVA, Carmen [Carmen Sylva]. "Pauna. Leyenda tradicional". *La Libertad*, 24 de octubre de 1884, 1.
- ZARAGOZA, Antonio. "La ventana. Leyenda histórica en tres cantos". *La Patria Ilustrada*, 24, 31 de marzo, 7, 14 y 21 de abril de 1884, 188, 203-204, 219-220, 237, 253.

1885

- CAPELLA, Francisco de P. "El ama de llaves de S. Esteban. Leyenda catalana del Vallés". *El Nacional*, 20 de diciembre de 1885, 2.
- CAPELLA, Francisco de Paula. "El leño verde y el leño seco. Antigua leyenda popular". *El Nacional*, 25 de octubre de 1885, 2.
- [CAPELLA, Francisco de Paula]. "El leño verde y el leño seco. (Leyenda)". *El Tiempo*, 8 de noviembre de 1885, 3.

- CAPELLA, Francisco de Paula. "María de Rudenz. Leyenda fantástica alemana". *El Tiempo*, 1 de febrero de 1885, 2.
- CAPELLA, Francisco de Paula. "Un requiebro del Diablo, o Verónica de Milán. Leyenda milanese". *El Nacional*, 20 de diciembre de 1885, 2-3.
- [CAPELLA, Francisco de Paula]. "Un requiebro del Diablo, o Verónica de Milán. Leyenda milanese". *El Tiempo*, 8 de noviembre de 1885, 3.
- CARRETO, Rosa. "El voto. (Leyenda)". *El Diario del Hogar*, 5 de noviembre de 1885, 2.
- DÍAZ DE LEÓN, Jesús. "Lokman. (Leyenda oriental)". *La Familia*, 1 de agosto de 1885, 6-8.
- I. de la M. "La gruta del amor". *El Álbum de la Mujer*, 22 de noviembre de 1885, 4.
- JUÁREZ, Manuel B. "La leyenda del bosque". *La Familia*, 1 de agosto de 1885, 3-5.
- "La hechicera de Villejoib. Proceso célebre". *La Patria Ilustrada*, 15 de junio de 1885, 13.
- "La leyenda de la cruz en Toledo". *El Tiempo*, 22 de febrero de 1885, 2.
- "La leyenda del judío errante". *El Diario del Hogar*, 8 de mayo de 1885, 2.
- LEÓN Y DOMÍNGUEZ, José María. "Una noche en el castillo de Hus. Leyenda histórica". *La Familia*, 24 de septiembre de 1885, 87-88.
- MANLY DE AZOFRA, Alejandro. "El Cristo de la antigua. (Leyenda)". *El Diario del Hogar*, 7 de junio de 1885, 3-4.
- MENDÈS, Catulle. "La leyenda del último beso". *La Patria Ilustrada*, 16 de noviembre de 1885, 732-733.
- MONTEFORTE, J. E. "Carmela. Leyenda napolitana". *El Diario del Hogar*, 12 de julio de 1885, 4-5.
- MONTEFORTE, José E. "Maratón. La leyenda de los clásicos". *El Diario del Hogar*, 9 de agosto de 1885, 3-4.
- MORENO, Antonio de P. "La cruz de Culiacán. Leyenda". *La Voz de México*, 20 y 22 de diciembre de 1885.
- Netzahualpilli. "El Cristo de Esquipulas. Leyenda fantástica". *El Diario del Hogar*, 25 de junio de 1885, 2.
- Netzahualpilli. "La tienda quemada. (Leyenda)". *El Diario del Hogar*, 6 de diciembre de 1885, 2.
- "Nora. Leyenda inglesa". *El Diario del Hogar*, 13 de septiembre de 1885, 4.
- RIBEIRO, Tomás. "El telar de la reina". *El Álbum de la Mujer*, 22 de marzo de 1885, 115, 118.
- RIVA PALACIO, Vicente y Juan de Dios Peza. *Tradiciones y leyendas mexicanas*. México: J. Ballezá y Compañía, [1885].
- RÜCKERT, Federico [Friedrich Rückert]. "Leyenda brahmína". *La Familia*, 8 de octubre de 1885, 117-118.
- RUIZ AGUILERA, Ventura. "Leyenda de Noche-buena". *El Tiempo*, 25 de diciembre de 1885, 1-2.
- SAUVENIÈRE, Alfredo de [Alfred de Sauvenière]. "Los Lo'Christ. Leyenda bretona". *El Nacional*, 22 de noviembre de 1885, 3.
- SILVA, Carmen [Carmen Sylva]. "Pauna. Leyenda tradicional". *El Tiempo*, 10 de mayo de 1885, 2.

- VALLE, Eduardo del. "Las arras de la boda. Leyenda del siglo XVI". *El Álbum de la Mujer*, 16, 23, 30 de agosto, 6 y 13 de septiembre de 1885, 65, 68-69, 74-75, 78, 84-85, 88, 94-95, 98, 104-105.
- VALLE, Ramón. "El puñal de la virgen. Leyenda". *La Voz de México*, 23 de agosto de 1885, 2.
- VIGIL Y ROBLES, José. "Leyendas cómico-fantásticas. El espejo". *La Patria Ilustrada*, 13 de julio de 1885, 443-445.
- VIGIL Y ROBLES, José. "Leyendas cómico-fantásticas. El número trece". *La Patria Ilustrada*, 27 de julio de 1885, 470, 475-476.
- VIGIL Y ROBLES, José. "Leyendas cómico-fantásticas. El talismán". *La Patria Ilustrada*, 6 de julio de 1885, 422, 427.
- VIGIL Y ROBLES, José. "Leyendas cómico-fantásticas. El vampiro". *La Patria Ilustrada*, 22 de junio de 1885, 395-397.
- VIGIL Y ROBLES, José. "Leyendas cómico-fantásticas. La araña nocturna". *La Patria Ilustrada*, 29 de junio de 1885, 411-413.
- ZORRILLA, José. "Mariperla". *El Diario del Hogar*, 22 de febrero de 1885, 4-5.

1886

- CARRETO, Rosa. "La Piocha. (Leyenda)". *El Diario del Hogar*, 21 de octubre de 1886, 2-3.
- CARRETO, Rosa. "María Calderona. Leyenda histórica". *El Diario del Hogar*, 12, 19 de agosto y 2 de septiembre de 1886.
- CERVERA BACHILLER, Juan. "La hoja del tabaco. Leyenda árabe". *La Familia*, 24 de junio de 1886, 533-534.
- CORDERO, Juan N. "Leyenda". *El Tiempo*, 19 de diciembre de 1886, 2.
- "El torrente del diablo. (Leyenda provenzal)". *La Voz de México*, 27 de febrero de 1886, 2.
- FEVAL, Paul [Paul Féval]. "Nuestra señora de la familia. Leyenda". *La Familia*, 24 de enero de 1886, 5-6.
- GALLEGOS, Miguel. "Una mentira de amor". *El Diario del Hogar*, 15 de diciembre de 1886, 2-3.
- IRVING, Washington. "Rin Van Winkle, o un sueño de veinte años. Leyenda sacada de las obras de Washington Irving". *La Patria Ilustrada*, 8 y 15 de febrero de 1886, 70, 80-82.
- "La catedral de Colonia. Leyenda". *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de julio de 1886, 1-2.
- "La catedral de Colonia. Leyenda". *El Tiempo*, 4 de julio de 1886, 2.
- "La catedral de Colonia. Leyenda". *La Familia*, 24 de julio de 1886, 598-600.
- LÓPEZ-PORTILLO Y ROJAS, José. "La isla del paraíso. Leyenda". *La República Literaria*, t. 1 (marzo-agosto de 1886), 217-228.
- MORENO, Antonio de P. "Mexicanas célebres. La señora de Tula. (Leyenda histórica)". *El Álbum de la Mujer*, 13 y 20 de junio de 1886, 232-233, 242-243.
- PAZ, Ireneo. "Leyendas históricas. Leyenda primera. El Lic. Verdad". *La Patria Ilustrada*, 5 de julio de 1886 a 24 de enero de 1887.

- PESADO, José Joaquín. "Arenga de Nezahualpilli a Moctehuzoma. (Año de 1502)". En *Poesías originales y traducidas*. Tercera edición corregida y notablemente aumentada. México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1886, 233-235.
- PESADO, José Joaquín. "El rústico y el monarca. (Año de 1516)". En *Poesías originales y traducidas*. Tercera edición corregida y notablemente aumentada. México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1886, 235-238.⁷
- PESADO, José Joaquín. "La princesa de Colhuacan. (Año de 1338)". En *Poesías originales y traducidas*. Tercera edición corregida y notablemente aumentada. México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1886, 227-232.⁸
- RIVA PALACIO, Vicente. "Lorencillo. Episodio histórico. Año de 1683". *El Álbum de la Mujer*, 17 de enero de 1886, 24-25, 28.
- SIERRA Y HORCASITAS, Luis G. "El conde D. Pero. (Leyenda)". *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de marzo de 1886, 2.
- SIERRA Y HORCASITAS, Luis G. "El conde Don Pero. (Leyenda)". *El Tiempo*, 24 de octubre de 1886, 3.
- TAPIA DE CASTELLANOS, Esther. "Los parias. Leyenda. Traducción libre del francés. (F. Coppeé)". *La República Literaria*, t. 1 (marzo-agosto de 1886), 27-29, 62-64, 93-96, 125-128.
- "Una leyenda rumeliota". *El Tiempo*, 7 de febrero de 1886, 3.
- ZÁRATE, Eduardo E. "El convento. (Leyenda)". *El Álbum de la Mujer*, 21 y 28 de febrero de 1886, 75, 78, 85, 88.
- ZÁRATE, Eduardo E. "El convento. Leyenda". *La Patria Ilustrada*, 29 de marzo de 1886, 153-154.
- ZAYAS ENRÍQUEZ, R. de. "Filipo. (Leyenda)". *El Lunes*, 27 de julio de 1886, 1-3.

1887

- "Caín, Abel y la quijada del burro. Leyenda bíblica por Dumond". *El Diario del Hogar*, 27 de febrero de 1887, 2.
- CALDERÓN DE BECERRA, Pablo. *Margarita. Leyenda de costumbres*. México: Tip. El Gran Libro, 1887.
- DOBRTZ, F. "La leyenda de las golondrinas en Polonia". *El Diario del Hogar*, 23 de abril de 1887, 2.
- "El poder de la inocencia. (Leyenda de Noche Buena)". *El Tiempo*, 13 de febrero de 1887, 2.
- FEVAL, Paul [Paul Féval]. "Nuestra señora de la familia. Leyenda". *La Patria Ilustrada*, 3 de enero de 1887, 9.

⁷ Incluida en el subapartado "Leyendas mexicanas" de la "Parte cuarta. Las aztecas", en la edición citada. Se publicó antes como: J. J. Pesado, "Romance mexicano. El rústico y el monarca (Año de 1516)", *La Cruz*, 8 de octubre de 1857, 68-70.

⁸ Incluida en el subapartado "Leyendas mexicanas" de la "Parte cuarta. Las aztecas", en la edición citada. Se publicó antes como: J. J. Pesado, "Romance mexicano. La princesa de Colhuacan. (Año de 1338)", *La Cruz*, 27 de agosto de 1857, 545-547.

- FLORES ALATORRE, Rosario. "La aurora en la media noche. Leyenda". *El Álbum de la Mujer*, 20 de marzo de 1887, 91, 94, 98-99, 107.
- GUTIÉRREZ, Matías. "Cuatlicue. (Diosa de las flores). Leyenda". *El Diario del Hogar*, 4 y 8 de marzo de 1887.
- Isabel, reina de Rumania [Carmen Sylva]. "Pauna. (Leyenda tradicional)". *El Álbum de la Mujer*, 4 de diciembre de 1887, 178-179.
- LÓPEZ CARVAJAL, Francisco. "Dinnah. Leyenda hebrea". En *Poesías*. Orizaba: Aguilar, Mendoza y Compañía, 1887, 69-83.
- MAYORGA, Carlos. "La fuente de fray Francisco. Leyenda actopana". *La Voz de México*, 30 de octubre de 1887, 2.
- PAZ, Ireneo. "Leyendas históricas. Leyenda segunda. La Corregidora". *La Patria Ilustrada*, 31 de enero a 7 de noviembre de 1887.
- PAZ, Ireneo. "Leyendas históricas. Leyenda tercera. Hidalgo". *La Patria Ilustrada*, 14 de noviembre de 1887 a 3 de septiembre de 1888.
- SILVA, Carmen [Carmen Sylva]. "Los dos gemelos. Leyenda tradicional". Traducción de Faustina Sáez de Melgar. *El Diario del Hogar*, 22 de junio de 1887, 1.
- SILVA, Carmen [Carmen Sylva]. "Pauna. (Leyenda tradicional)". *La Familia*, 16 de julio de 1887, 568-569.
- VALLE, Eduardo del. "Coyolicaltzin. Leyenda del siglo xv". *El Álbum de la Mujer*, 16 y 23 de octubre de 1887, 126-127, 131, 134-135.
- VALLE, Eduardo del. *Coyolicaltzin. Leyenda del siglo xv*. Prólogo de Luis González Obregón. México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1887.

1888

- ACOSTA, Vicente. "El parricida. (Fragmentos de una leyenda)". *La Patria Ilustrada*, 23 de julio de 1888, 359.
- BÉCQUER, Gustavo A. "Los ojos verdes". *La Familia*, 1 de febrero de 1888, 297-300.
- CAPELLA, Francisco de P. "Las lavanderas fantasmas. Leyenda fantástica". *El Tiempo*, 4 de noviembre de 1888, 2.
- "Cíngulo de Sto. Tomás de Aquino. (Leyenda sacada de su vida)". *La Voz de México*, 22 de abril de 1888, 2.
- DELGADO, Sinesio. "Leyenda feudal". *El Monitor Republicano*, 30 de diciembre de 1888, 1-2.
- DOBRITZ, F. "Leyenda de las golondrinas, en Laponia". *La Familia*, 8 de julio de 1888, 548-550.
- FEUILLET, Octavio. "Alix. Leyenda alemana". *La Patria Ilustrada*, 5 de marzo a 23 de abril de 1888.
- JENS, Federico Carlos. "La cueva del pastor. (Leyenda histórica)". *La Familia*, 1 y 8 de septiembre de 1888, 57-60, 71-72.
- "La dama blanca". *El Tiempo*, 8 de abril de 1888, 2.
- "La dama blanca en el castillo de Berlín". *El Tiempo*, 22 de enero de 1888, 2.

- “La hija del centurión. (Leyenda)”. *El Tiempo*, 4 de marzo de 1888, 2.
- “La hospitalidad. Leyenda servia”. *La Defensa Católica*, 2 de septiembre de 1888, 2.
- LÓPEZ-PORTILLO Y ROJAS, José. “Adalinda. Leyenda”. *La República Literaria*, t. 3 (marzo de 1887-marzo de 1888), 9-21.
- LÓPEZ PRIETO, Antonio. “Otilia. Leyenda polaca”. *La Familia*, 24 de agosto y 1 de septiembre de 1888, 46-48, 56-57.
- LOZANO VARGAS, Elvira. “Leyendas. Expiación y delito”. *Violetas del Anáhuac*, 18 de agosto de 1888, 438-440.
- LOZANO VARGAS, Elvira. “Leyendas. Misterio y confesión”. *Violetas del Anáhuac*, 5 de agosto de 1888, 412-415.
- LOZANO VARGAS, Elvira. “Leyendas. Pasión y desventura”. *Violetas del Anáhuac*, 2 de septiembre de 1888, 458-461.
- LOZANO VARGAS, Elvira. “Leyendas. Tradiciones de mi tierra”. *Violetas del Anáhuac*, 29 de julio de 1888, 400-401.
- LOZANO VARGAS, Elvira. “Leyendas. Traición y heroísmo”. *Violetas del Anáhuac*, 12 de agosto de 1888, 425-428.
- ORTEGA DE LA PARRA, Federico. “Leyenda”. *La Voz de México*, 5 de febrero de 1888, 1.
- PEZA, Juan de D. y Vicente Riva Palacio. “La leyenda de la calle de Olmedo. (Tradición mexicana)”. *El Siglo Diez y Nueve*, 24 de noviembre de 1888, 2-3.
- RIVA PALACIO, Vicente y Juan de D. Peza. “La mujer herrada. Leyenda de la calle de la Puerta Falsa de Santo Domingo”. *El Tiempo*, 1 de julio de 1888, 3.
- SIERRA, Justo. “Leyenda de un muerto”. *La Juventud Literaria*, 3 de junio de 1888, 181-182.
- SINUÉS, María del Pilar. “La florecita azul. (Leyenda danesa)”. *La Familia*, 16 de agosto de 1888, 31-33.
- ZARAGOZA, Antonio. “El primer beso. Leyenda”. *La República Literaria*, t. 3 (marzo de 1887-marzo de 1888), 707-712, 715-723.
- ZARAGOZA, Antonio. “La estatua del apóstol. Leyenda”. *La República Literaria*, t. 3 (marzo de 1887-marzo de 1888), 376-379, 397-406.
- ZARAGOZA, Antonio. “La ventana. Leyenda histórica en tres cantos”. *La República Literaria*, t. 3 (marzo de 1887-marzo de 1888), 598-604, 634-640, 663-670.

1889

- A. “La campana de Imst. (Leyenda del Tirol)”. *El Diario del Hogar*, 11 de septiembre de 1889, 1-2.
- Asrael. “Saar. Leyenda granadina”. *La Familia*, 24 de agosto de 1889, 42.
- BUSTILLOS, José M. “Margarita. (Fragmentos de una leyenda)”. *La Convención Radical Obrera*, 15 de septiembre de 1889, 3.
- CANTÚ, C. “La hija del sultán. (Leyenda holandesa)”. *El Diario del Hogar*, 17 de noviembre de 1889, 1-2.

- CANTÚ, C. "La hija del sultán. (Leyenda holandesa)". *El Tiempo*, 11 de agosto de 1889, 4.
- CARRILLO Y ANCONA, Crescencio. "Historia de Welinna. Leyenda yucateca". *La República Literaria*, t. 4 (marzo de 1888-marzo de 1889), 519-526, 551-558, 583-590, 615-621, 647-652, 679-685.
- COLORADO, V. "La leyenda de la envidia". *El Camarada*, núm. 72 (1889), 311-312.
- COLORADO, V. "La leyenda de la envidia". *El Escolar Mexicano*, 30 de junio de 1889, 4-5.
- "El caballero diosdado de Gozon. (Leyenda de la Camarga, Francia)". *La Voz de México*, 28 de julio de 1889, 1-2.
- "El puente del Diablo. (Tradición suiza)". *El Tiempo*, 20 de enero de 1889, 6.
- MICHEL, Alberto. "Bernardo el Ermitaño". *La Familia*, 16 de septiembre de 1889, 79-81.
- "Ofelia. (Leyenda noruega)". *El Tiempo*, 30 de junio de 1889, 1.
- PAZ, Ireneo. "Leyendas históricas. Leyenda cuarta. Morelos". *La Patria Ilustrada*, 4 de febrero de 1889 a 15 de septiembre de 1890.
- PLINKE, Augusto H. "Los tres árboles. Leyenda". *El Diario del Hogar*, 23 de julio de 1889, 2-3.
- PONCE Y FONT, Bernardo. "La cita misteriosa. (Leyenda yucateca)". *El Tiempo*, 29 de diciembre de 1889, 4-5.
- "Realidad de un sueño. (Leyenda)". *El Tiempo*, 8 de septiembre de 1889, 4.
- VILLASEÑOR, Alejandro. "Leyendas mineras. El cerro de Mercado (1552)". *El Tiempo*, 11 de agosto de 1889, 2.
- VILLASEÑOR, Alejandro. "Leyendas mineras. Flor del Valle (1716)". *El Tiempo*, 25 de agosto de 1889, 2.

1890

- ALDANA, Ruperto J. *Tezcatlipoca. Leyenda nacional*. Lagos: Ausencio López Arce, 1890.
- BENJAMÍN. "El tío miseria. (Leyenda)". *El Camarada*, núm. 124 (1890), 308-310.
- CAPELLA, Francisco de P. "Dos leyendas barcelonesas". *El Tiempo*, 19 de octubre de 1890, 4.
- CAPELLA, Francisco de Paula. "El bolero del Diablo. (Leyenda Mallorquina)". *El Tiempo*, 23 de marzo de 1890, 4-5.
- CASTRO, Francisco A. de [Francisco de Asís Castro]. "Leyenda del mes de mayo". *La Familia*, 24 de julio de 1890, 570-573.
- DUCLÓS SALINAS, Adolfo. "Ixora. (Leyenda fronteriza)". *El Universal*, 14 de julio de 1890, 2.
- E. D. "Leyenda de la eternidad". *La Voz de México*, 2 de mayo de 1890, 2.
- "El cuervo y la paloma de Noé. Leyenda". *El Faro*, 1 de julio de 1890, 98.
- Emilia de S. "La felicidad. (Leyenda bohemia)". *La Voz de México*, 18 de mayo de 1890, 2.

- FUENTE, Manuel de la. "La virgen blanca. (Leyenda)". *El Diario del Hogar*, 23 de noviembre de 1890, 1-2.
- FUENTE, Manuel de la. "Noche de invierno. (Leyenda de Navidad)". *El Diario del Hogar*, 28 de diciembre de 1890, 1-2.
- GONZÁLEZ DE SALCEDA, José. "Aben-Hamar. Leyenda morisca". *Revista Militar Mexicana*, 15 de marzo de 1890, 212-216.
- ICAZA, Francisco de. "La leyenda de un beso". *El Diario del Hogar*, 22 de junio de 1890, 2.
- "La bofetada. Leyenda". *El Diario del Hogar*, 29 de julio de 1890, 2.
- "La cruz de Varsovia. Leyenda polaca". *La Caridad*, 3 de diciembre de 1890, 2.
- "La florecilla. Leyenda holandesa". Traducción de Ma. Josefa Peña. *El Camarada*, núm. 139 (1890), 554-555.
- "La mosca verde. (Leyenda oriental)". *La Caridad*, 12 de octubre de 1890, 2-3.
- Michconetl. "Macuilxochiquetzalli. Leyenda tomada de las tradiciones conservadas por los indios descendientes de la casta sacerdotal que habitan en el estado de Guerrero y recogidas por Celtatecatl". *El Tiempo*, 11 de mayo de 1890, 4-5.
- Michconetl. "Macuilxochiquetzalli. Leyenda tomada de las tradiciones conservadas por los indios descendientes de la casta sacerdotal que habitan en el estado de Guerrero y recogidas por Celtatecatl". *La Patria Ilustrada*, 26 de mayo de 1890, 249-251.
- "Ofelia. (Leyenda noruega)". *El Mundo*, 13 de noviembre de 1890, 2.
- "Ofelia. (Leyenda noruega)". *La Patria Ilustrada*, 22 de diciembre de 1890, 614-615.
- PAZ, Ireneo. "Leyendas históricas. Leyenda quinta. Mina". *La Patria Ilustrada*, 22 de septiembre de 1890.
- SIERRA HORCASITAS, Luis. "El conde don Pero. (Leyenda)". *La Convención Radical Obrera*, 3 de agosto de 1890, 3.
- SOTOMAYOR, José Francisco. *Un santuario en el desierto. Leyenda original*. Zacatecas: Imp. La Rosa, 1890.
- ZARAGOZA, Antonio. "El arpa. (Leyenda sueca)". En *Versos*. Colección completa revisada por el autor. Guadalajara: Establecimiento Tip. de La República Literaria, 1890, 8-9.
- ZARAGOZA, Antonio. "La ventana. Leyenda histórica en tres cantos". En *Versos*. Colección completa revisada por el autor. Guadalajara: Establecimiento Tip. de La República Literaria, 1890, 217-240.

1891

- PEZA, Juan de Dios. *Poesías completas. Hogar y patria*. Paris: Garnier Hermanos, 1891.⁹
- RUIZ, Eduardo. *Michoacán, paisajes, tradiciones y leyendas*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1891.

⁹ Incluye un apartado llamado "Romances, leyendas y tradiciones".

1892

PAZ, Ireneo. “El asesino. Leyenda”. En *Cardos y violetas. Colección de poesías, composiciones dramáticas y sonetos festivos*, t. 1. Tercera edición. México: Imprenta, Lit. y Encuadernación de Ireneo Paz, 1892, 409-456.¹⁰

ROA BÁRCENA, José María. *Diana*. México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1892.

1893

ARENE, Paul. “La leyenda del Aven”. Traducción de Amalia Paz. *La Patria Ilustrada*, 23 de enero de 1893, 44-47.

El general Riva Palacio [Vicente Riva Palacio]. “Cuentos del general. La leyenda de un santo”. *La Ilustración Española y Americana*, 30 de abril de 1893, 285, 288.

PEZA, Juan de Dios. “El indio triste. Leyenda”. *El Universal*, 30 de julio de 1893, 1.

TORRES QUINTERO, Gregorio. *Versos, cuentos y leyendas*. Colima: Imprenta del Gobierno del Estado, 1893.

1894

ARELLANO, Ángel R. de. *Leyendas y tradiciones relativas a las calles de México*. México: J. J. Terrazas e Hijo, 1894.

1895

OTHÓN, Manuel José. “Scherzo trágico. (Fragmento de una leyenda inédita)”. *El Tiempo Ilustrado*, 27 de enero de 1895, 28.

1897

FRÍAS, Heriberto. “La cruz en Chapultepec. Leyenda azteca”. *El Imparcial*, 14 de noviembre de 1897, 1.

1898

PEZA, Juan de Dios. *Poesías completas. Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*. París: Garnier Hermanos, 1898.

¹⁰ Según consta en la prensa de la época, la primera edición data de 1875 (vid. “Cardos y violetas”, *El Padre Cobos*, 15 de abril de 1875, 3); sin embargo, no me ha sido posible localizarla.

1899

FRÍAS, Heriberto. *Leyendas históricas mexicanas*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1899.

1900

FRÍAS, Heriberto. *La leyenda del monje blanco*. México: Maucci Hermanos, 1900. (Biblioteca del Niño Mexicano).

FRÍAS, Valentín F. *Tradiciones y leyendas queretanas*. Primera serie. Santiago de Querétaro: Imprenta de la Escuela de Artes de Sr. S. José, 1900.

GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. *México viejo. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*. Nueva edición aumentada y corregida. París-México: Librería de la vda. de C. Bouret, 1900.

1903

MÉNDEZ DE CUENCA, Laura. "La leyenda de la reina maya". *Gaceta del Gobierno del Estado de México*, 11 y 14 de noviembre de 1903.

MURO, Manuel. *Miscelánea potosina. Biografías, artículos históricos y de costumbres, tradiciones y leyendas*. San Luis Potosí: Tipografía de la Escuela Industrial Militar, 1903.

PONCE Y FONT, Bernardo. "Don Juan de Montejo. Leyenda histórica". En *Obras. Prosa y verso*. México: Imp. de V. Agüeros, 1903, 13-34.

PONCE Y FONT, Bernardo. "Doña Inés de Saldaña. Leyenda histórica". En *Obras. Prosa y verso*. México: Imp. de V. Agüeros, 1903, 3-11.

PONCE Y FONT, Bernardo. "La cita misteriosa. Leyenda histórica". En *Obras. Prosa y verso*. México: Imp. de V. Agüeros, 1903, 65-90.

PONCE Y FONT, Bernardo. "La cruz del callejón. Leyenda histórica". En *Obras. Prosa y verso*. México: Imp. de V. Agüeros, 1903, 41-55.

1908

LANUZA, Agustín. *Romances, tradiciones y leyendas guanajuatenses*. Prólogo de Juan de Dios Peza. México: Eusebio Gómez de la Puente, [1908].

1910

FRÍAS, Valentín. *Las calles de Querétaro. Origen histórico, legendario y anecdótico de su nomenclatura*. Querétaro: Demetrio Contreras, 1910.

1915

LOZANO, Ignacio de. *Narraciones históricas mexicanas. Leyendas y tradiciones*. San Antonio: Casa Editorial Lozano, 1915.

1916

BARAJAS, Carlos. *Leyendas y paisajes guanajuatenses*. México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1916.

FUENTES

- ALGABA MARTÍNEZ, Leticia. “*El filibustero: la novela y la leyenda*”. *Fuentes Humanísticas*, año 20, núm. 37 (segundo semestre, 2008), 63-73.
- ALONZO, Elsy. “La calle de don Juan Manuel”. 11 de abril de 2017. Disponible en: <https://masleyendas.com/mitos-y-leyendas/la-calle-de-don-juan-manuel-1195> (consultado el 4 de abril de 2022).
- ALTAMIRANO, Ignacio M[anuel]. “Bosquejos. «La América», periódico literario”. *El Federalista*, 29 de mayo de 1871, 1.
- ALTAMIRANO, Ignacio M[anuel]. “Cuentos de invierno. Clemencia”. *El Renacimiento*, t. 2 (1869), 39-41, 69-71.
- ALTAMIRANO, Ignacio M[anuel]. *Revistas literarias de México*. México: T. F. Neve, 1868.
- “Aquí comienza la estoria de santa María Egiçiaca”. En Carina Zubillaga (ed.), *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*. Buenos Aires: Incipit, 2008. 37-55.
- ARELLANO, Ángel R. de. *Leyendas y tradiciones relativas a las calles de México*. México: J. J. Terrazas e Hijo, 1894.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974. (Biblioteca Románica Hispánica. IV. Textos, 8).
- “Avisos. Delirium. Leyenda fantástica por D. Heriberto García de Quevedo”. *El Monitor Republicano*, 7 de julio de 1851, 4.
- BARENAS, Eduardo. “Estudio preliminar”. En Justo Sierra Méndez, *Recuerdos del mar. Cuatro cuentos fantásticos*. Edición crítica, estudio preliminar y notas de E. Barenas. México: El Colegio de México, 2024, 15-132. (Perséfone, 4).
- BEN-AMOS, Dan. “Toward a Definition of Folklore in Context”. *The Journal of American Folklore*, vol. 84, núm. 331 (ene.-mar., 1971), 3-15.
- BROOKE-ROSE, Christine. “Géneros históricos / géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov”. En Miguel A. Garrido Gallardo

- (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988, 49-72. (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas).
- C. Y. “Variedades. Juana de Holanda”. *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de mayo de 1843, 2-4.
- CALERO QUINTANA, Vicente. “La peruana”. En V. Calero Quintana, *Obras reunidas*. Edición e introducción de Manuel Sol. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 347-354.
- CANDIDO, Antonio. “«Introducción» a *Formación de la literatura brasileña*”. En *Crítica radical*. Selección, cronología, bibliografía, traducción y notas de Márgara Russotto. Caracas: Ayacucho, 1991, 235-248.
- CARBAJAL LÓPEZ, David. “De profecía a leyenda: invención y reinversiones de la princesa Papantzin, 1558-1921”. *Historia Mexicana*, vol. 71, núm. 2 (oct.-dic., 2021), 679-711.
- “Cardos y violetas”. *El Padre Cobos*, 15 de abril de 1875, 3.
- CARRETO, Rosa. “La Piocha. (Leyenda)”. *Diario del Hogar*, 21 de octubre de 1886, 2-3.
- CARRIEDO, Juan Bautista. *Estudios históricos y estadísticos del departamento de Oaxaca*. Oaxaca: Imprenta del autor, 1847.
- CARRIEDO, Juan Bautista. “Leyenda zapoteca”. *La Ilustración Mexicana*, t. 3 (1852), 336-345.
- CASTRO, Miguel Ángel, Pablo Mora y Blanca Estela Treviño (coords.). *Una cartografía de las letras de México (1848-1876)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021. (Historia de las literaturas en México. Siglo XIX, 2).
- Cero [Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza]. “Tradiciones de México. La leyenda de la Calle de Olmedo”. *La República*, 20 de febrero de 1882, 1-2.
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (coords.). *La modernidad literaria: creación, publicaciones periódicas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020. (Historia de las literaturas en México. Siglo XIX, 3).

- CONSTANZO, Salvador. "Beatrice Cenci. Leyenda". *El Monitor Republicano*, 28 de septiembre de 1849, 3.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino. "Cuenta la leyenda: génesis del relato fantástico en México". En F. Corral Rodríguez (ed.), *Ruta crítica. Estudios de literatura hispanoamericana*. México: Universidad de Sonora, 2007, 97-116.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino. *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX*. Madrid: Pliegos, 2011. (Pliegos de Ensayo, 222).
- CORRAL-RODRÍGUEZ, Rosario Fortino. *La narrativa fantástica en México: época moderna*. Tesis. Tucson: The University of Arizona, 2000.
- CORTÉS GABAUDAN, Helena. "Introducción". En *Los cuentos de los hermanos Grimm tal como nunca te fueron contados. Primera edición de 1812. La versión de los cuentos antes de su reelaboración literaria y moralizante*. Edición de H. Cortés Gabaudan. [Madrid]: La Oficina, 2019, 9-42.
- DÉGH, Linda. "¿Qué es la leyenda después de todo?". En Martha Blanche (comp.), *Folklore urbano. Vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales*. Buenos Aires: Colihue, [1999], 19-66.
- DÍAZ COVARRUBIAS, Juan. *El Diablo en México. Novela de costumbres*. En *Obras completas*, t. 2. Estudio preliminar, edición y notas de Clementina Díaz y de Ovando. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959, 399-439. (Nueva Biblioteca Mexicana, 1).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo y Francisco Monterde. *Historia de la literatura española / Historia de la literatura mexicana*. 20.^a ed. México: Porrúa, 1984 [1955].
- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. *Un enigma de Los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. (Al siglo XIX. Ida y Regreso).
- E. P. "El canónigo de Cambremer. (Leyenda)". *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de noviembre de 1843, 3.

- EICHENBAUM, B. “La teoría del «método formal»”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1978, 21-54.
- “El Álbum de la Mujer”. *La Voz de México*, 5 de marzo de 1886, 1.
- “El Álbum Mexicano”. *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de enero de 1849, 4.
- “El menestral de Germund. Leyenda alemana”, *El Monitor Republicano*, 20 de septiembre de 1851, 2.
- ESCALANTE, Félix María. *María*. Edición crítica, estudio preliminar y notas de César García Gómez. México: El Colegio de México, 2024. (Perséfone, 3).
- FRENK ALATORRE, Margit. “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 12, núms. 3/4 (1958), 301-334.
- G. Naro. “De aquí y de allá”. *La Voz de México*, 4 de marzo de 1886, 1.
- “Gacetilla”. *El Tiempo*, 3 de marzo de 1886, 3.
- “Gacetilla. Carmen”. *El Diario del Hogar*, 1 de marzo de 1882, 2.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat. *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat. *La juventud de José J. Gómez de la Cortina, conde de la Cortina. Estancia en Madrid (1814-1832)*. México: Lépez Vela, 2022.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*. Madrid: Cátedra, 1992.
- GARCÍA DE GANTE, Úrsula y Alicia V. Ramírez Olivares. “Heroínas intelectuales del México decimonónico: Rosa Carreto, la voz olvidada de Puebla”. En A. V. Ramírez Olivares y Patricia González Gómez-Cásseres (coords.), *Confluencias en México. Palabra y género*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007, 179-192.
- GARCÍA DE QUEVEDO, J. Heriberto. “Delirium. Leyenda fantástica”. *El Monitor Republicano*, 24 de mayo a 22 de junio de 1851.
- GARCÍA DE QUEVEDO, J. Heriberto. “Variedades. La caverna del Diablo. (Leyenda fantástica del siglo XVII)”. *El Monitor Republicano*, 24-26 de mayo de 1849.

- GARCÍA GUAL, Carlos. *Los orígenes de la novela*. Barcelona: Gredos, 2022.
- GARCÍA SORIA, Ángela. “Justo Sierra O’Reilly y el cuento histórico de *El Museo Yucateco*”. En Eva Álvarez Ramos, María Martínez Deyros y Leyre Alejaldre Biel (coords.), *Actas del Primer Congreso Internacional El cuento hispánico: nuevas miradas críticas y aplicaciones didácticas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016, 239-250.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A. “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”. En M. A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988, 9-27. (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas).
- GÓMEZ DE LA CORTINA, José. “La calle de don Juan Manuel”. *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 551-560.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. *México viejo. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*. Nueva edición aumentada y corregida. París-México: Librería de la vda. de C. Bouret, 1900 [1895].
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. 13.^a ed. México: Porrúa, 1977 [1928].
- GUTIÉRREZ, Manuel. “La rosa”. *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de noviembre de 1842, 3.
- GUTIÉRREZ VICTORIA, Jesús Armando. *Tres visiones de la muerte de Cristo: Biblia y experiencia estética en la cuentística de Justo Sierra*. Tesis. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- HARTZENBUSCH, J. E. “Estudios literarios”. *El Siglo Pintoresco*, t. 3 (1847), 149-152.
- HAHN, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: La red de Jonás / Premia, 1982.
- HEREDIA, José María. “El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo X, leyenda en doce romances, por D. Ángel Saavedra”. *Revista Mexicana*, t. 1 (1835), 147-171.
- [HEREDIA, José María]. “Literatura. Ensayo sobre la novela”. *Miscelánea*, sem. 1, núm. 3 (marzo de 1832), 65-70, núm. 4 (abril de 1832), 97-107, y núm. 5 (mayo de 1832), 129-135.

- HOWLAND BUSTAMANTE, Sergio. *Historia de la literatura mexicana. Con algunas notas sobre Literatura de Hispanoamérica*. México: F. Trillas, 1961.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza / Emecé, 2007.
- J. I. “Revisión de obras. Leyendas sobre la guerra de México, por Jorge Lippard”. *El Álbum Mexicano*, t. 1 (1849), 185-189.
- JAUSS, Hans Robert. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. En *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos, 2013, 151-208.
- JENS, Federico Carlos. “La cueva del pastor. (Leyenda histórica)”. *La Familia*, 1 y 8 de septiembre de 1888, 57-60 y 71-72.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Historia de la literatura mexicana*. 3.^a ed. México: Botas, 1942 [1928].
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- José Turriza [Justo Sierra O’Reilly]. “El filibustero. (Leyenda del siglo XVII)”. En *Museo Yucateco. 1841-1842*, t. 1: *Enero de 1841-Diciembre de 1841*. Facsímil de la primera edición. Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014, 187-193, 235-240, 310-317. (Revistas Literarias Yucatecas).
- “La capilla de san Jorge. Leyenda ateniense”. *El Siglo Diez y Nueve*, 15 de noviembre de 1843, 3, y 16 de noviembre de 1843, 2.
- “La leyenda de la abuela”. *Diario de los Niños*, t. 1 (1839), 62-64.
- “La víspera de San Juan”. Traducción de Torrente. *Repertorio de Literatura y Variedades*, t. 2 (1842), 216-220.
- LASARTE, Pedro. “José María Roa Bárcena y la narración fantástica”. *Chasqui*, vol. 20, núm. 1 (mayo, 1991), 10-16.
- LEAL, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1956. (Manuales Studium, 2).
- LEAL, Luis. *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966. (Serie del Nuevo Mundo).

- LEJEUNE, Philippe. “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994, 49-87.
- “Leyenda. El monte de San Miguel”. *El Museo Mexicano*, t. 2 (1843), 238-240.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Obras completas*, t. 1: *Philosophía Antigua Poética*. Edición de José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- “Los doce apóstoles. Leyenda”. *Diario de los Niños*, t. 1 (1839), 131-132.
- LOSADA, Juan Miguel de. “El lirio de oro. Leyenda mística”. *El Espectador de México*, 10, 17, 21, 31 de enero, 7 y 14 de febrero de 1852.
- LUZÁN, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición digital basada en la de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737, y Madrid, Antonio Sancha, 1789. [S. l.]: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6d5q4> (consultado el 3 de marzo de 2025).
- M. P. *vid.* PAYNO, Manuel.
- MANDUJANO JACOBO, Pilar. “Un acercamiento al cuento fantástico mexicano del siglo XIX”. En Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, t. 1: *Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 273-286. (Al siglo XIX. Ida y regreso).
- MANRIQUE, Jorge. *Poesía*. Edición de J. M. Alda-Tesán. Salamanca: Anaya, 1969. (Biblioteca Anaya, 62).
- MARCEL, Emilia. “Leyenda groenlandesa”. Traducción de M. G. *Repertorio de Literatura y Variedades*, t. 2 (1842), 154-155.
- MARTÍNEZ, José Luis. *La expresión nacional*. México: Oasis, 1984. (Biblioteca de las decisiones, 7).
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. “¿Cuál es el método o sistema preferible para escribir la Historia?”. *El Mosaico Mexicano*, t. 4 (1840), 193-198.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Ana Manuela. *Cuentos de transmisión oral del Levante almeriense*. Tesis. Almería: Universidad de Almería, 2012.

- MARTÍNEZ LUNA, Esther (coord.). *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. (Historia de las literaturas en México. Siglo XIX, 1).
- Michconetl. “Macuilxochiquetzalli. Leyenda tomada de las tradiciones conservadas por los indios descendientes de la casta sacerdotal que habitan en el estado de Guerrero y recogidas por Celtatecatl, Mr. Agustín Hunt y Cortés”. *El Tiempo*, 11 de mayo de 1890, 4-5.
- Michconetl. “Macuilxochiquetzalli. Leyenda tomada de las tradiciones conservadas por los indios descendientes de la casta sacerdotal que habitan en el estado de Guerrero y recogidas por Celtatecatl (Mr. Agustín Hunt y Cortés)”. *La Patria Ilustrada*, 26 de mayo de 1890, 249-251.
- MIGNOLO, Walter D. “Discurso ensayístico y tipología textual”. En *Textos, modelos y metáforas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1984, 209-222.
- MONTEJANO Y AGUIÑAGA, Rafael. *Manuel José Othón y su ambiente*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2001.
- MOORE, Tomás. “Literatura. Lalla Rookh, leyenda oriental”. Traducción de Agustín A. Franco. Folletín. *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 9-10 de enero de 1842.
- MORALES OROZCO, Fernando Adolfo. “La metahistoria liberal en *Maximiliano*, 10a. leyenda histórica de Ireneo Paz”. *Revista de Historia de América*, núm. 161 (jul.-dic., 2021), 335-365.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México: El Colegio de México, 2002. (Serie Estudios de Lingüística y Literatura, 46).
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel. *Los muchachos de Letrán. Antología*. México: Factoría, 2004. (La serpiente emplumada, 32).
- N. “Los ojos de la novia”. *Repertorio de Literatura y Variedades*, t. 1 (1841), 193-194.

- OLEA FRANCO, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México / Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004. (Serie Literatura Mexicana, 7).
- OLEA FRANCO, Rafael. “La obra narrativa de José María Roa Bárcena”. En *Literatura fantástica y realista en México (de Roa Bárcena a Azuela)*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2023. (Cátedras Institucionales).
- OTHÓN, Manuel José. *Epistolario*. Recopilación, transcripción, introducción y notas de Rafael Montejano y Aguiñaga. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. (Al siglo XIX. Ida y Regreso).
- OTHÓN, Manuel José. *Obras completas*. Compilación de Joaquín Antonio Peñalosa. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. 2 vols. (Letras Mexicanas).
- Pastor Fido. “Introducción. Novelas, leyendas y cuentos”. En Manuel Payno, *El pistol del Diablo. Novela de costumbres mexicanas*, t. 1. Barcelona: Juan de la Fuente Parres, [1887], 1-40.
- PAYNO, Manuel. “Don Juan Manuel”. En Vicente Riva Palacio, Manuel Payno, Juan A. Mateos y Rafael Martínez de la Torre, *El libro rojo (1520-1867)*, t. 1. México: A. Pola, 1905 [1870], 393-409.
- PAYNO, Manuel. “Las hermanas de Bethania”. *Revista Científica y Literaria de México*, t. 1 (1845), 225-229.
- PAYNO, Manuel. “Leyenda del año de 1648. Trinidad de Juarez”. *El Museo Mexicano*, t. 3 (1844), 289-303.
- [PAYNO, Manuel]. “Pedro el Bueno y Pedro el Malo. Leyenda del tiempo de los insurgentes”. *El Álbum Mexicano*, t. 1 (1849), 65-77 y 272-275.
- P[AYNO]., M[anuel]. “Revisión de obras. *Los misterios de París*, por Eugenio Sue”, *El Museo Mexicano*, t. 4 (1844), 111-114.
- PAZ, Ireneo. “El asesino. Leyenda”. En *Cardos y violetas. Colección de poesías, composiciones dramáticas y sonetos festivos*, t. 1. 3.^a ed. México: Imprenta, lit. y encuadernación de Ireneo Paz, 1892 [1875], 409-456.
- PEDROSA, José Manuel. “La leyenda”. *E-Excellence*, ISBN 84-9822-110-2. Disponible en: www.liceus.com (consultado el 4 de abril de 2022).

- PEÑALOSA, Joaquín Antonio *vid.* OTHÓN, Manuel José. *Obras completas*.
- PÉREZ SALAS C., María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. (Monografías de Arte, 29).
- PORTILLA, Anselmo de la. “La Magdalena. Leyenda fantástica religiosa”. *La Voz de la Religión*, 9 de agosto de 1851, 181-190.
- PRIETO, Guillermo. “El callejón del muerto. (Cuento)”. En *Versos inéditos*. México: Imprenta del Comercio de Dublán y Chávez, 1879, 225-235.
- PRIETO, Guillermo. “El insurgente. (Leyenda mexicana dedicada al señor licenciado don Carlos María de Bustamante)”. En *Obras completas*, t. 10: *Crónicas de teatro y variedades literarias*. Compilación, presentación y notas de Boris Rosen Jélomer. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 405-427.
- PRIETO, Guillermo. “La calle de la Buena Muerte. (Leyenda mexicana dedicada a la señorita doña María de los Ángeles Caso de Prieto)”. En *Obras completas*, t. 10: *Crónicas de teatro y variedades literarias*. Compilación, presentación y notas de Boris Rosen Jélomer. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 428-446.
- PRIETO, Guillermo. “Una leyenda de la época de Luis XI de Francia”. *El Museo Mexicano*, t. 4 (1844), 165-170.
- QUINÓNEZ, Isabel. *De don Juan Manuel a Pachita la alfajorera. Legendaria publicada en la Ciudad de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990. (Divulgación).
- QUINÓNEZ, Isabel. “Prólogo”. En Juan de Dios Peza, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México*. México: Porrúa, 2018 [1988], vii-xxvii. (“Sepan cuantos...”, 557).
- R. [Ignacio Rodríguez Galván]. “Un coplero mejicano del siglo XIX”. *El Año Nuevo de 1838. Presente Amistoso*, 1838, 147-157.
- RAIBLE, Wolfgang. “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”. En Miguel A. Garrido Gallardo (comp.),

- Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988, 303-339. (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas).
- RAMÍREZ BARRETO, Ana Cristina. “Eréndiras de leyenda y carne y hueso”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 31, núm. 123 (verano, 2010), 85-118.
- RAMÍREZ OLIVARES, Alicia V. y Berenice Carsolio. “La didáctica en las *Fábulas* (1882) de Rosa Carreto”. En Fortino Corral Rodríguez, Gloria Vergara Mendoza y Alejandro Palma Castro (coords.), *Revisiones críticas de la literatura hispanoamericana: poéticas, identidades, desplazamientos*. Colima: Universidad de Sonora / Universidad de Colima / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2020, 149-159.
- REY, Emilio. “Luisa. Leyenda”. *Presente Amistoso Dedicado a las Señoritas Mexicanas*, 1851, 243-256.
- RIVA PALACIO, Vicente. “Prólogo”. En Pedro Castera, *Carmen*. (*Memorias de un corazón*). México: Tip. de La República, 1882, i-v.
- RIVA PALACIO, Vicente y Juan de Dios Peza. *Tradiciones y leyendas mexicanas*. México: J. Ballezá y Compañía, [1885].
- RIVA PALACIO QUINTERO, Mariana. “Las historias fantásticas del Conde”. En Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, t. 3: *Galería de escritores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 91-105. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- RIVAS VELÁZQUEZ, Alejandro. “Algunas apariciones de don Juan Manuel”. En Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, 2001, 493-510. (Cátedra Jaime Torres Bodet. Serie Literatura mexicana, 6).
- ROA BÁRCENA, J. M. “Fragmentos de una leyenda inédita intitulada «La Cuesta del Muerto»”. *La Sociedad*, 7 de septiembre de 1860, 2-3, y 8 de septiembre de 1860, 1-2.

- ROA BÁRCENA, José María. “La Cuesta del Muerto”. En *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa, y algunos otros ensayos poéticos*. México: Agustín Masse, 1862, 171-256.
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César. “Los cuentos fantásticos de Justo Sierra”. En *Estudios de literatura mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, 31-50.
- RODRÍGUEZ [GALVÁN], A[ntonio]. “Zara y Jonás. Leyenda bíblica”. *Liceo Mexicano*, t. 1 (1844), 157-164.
- RODRÍGUEZ GALVÁN, Ignacio. “La visión de Moctezuma. Leyenda”. En *Poesías*, t. 1: *Composiciones líricas originales*. Méjico: Manuel N. de la Vega, 1851, 175-191.
- ROSA, Luis de la. “Utilidad de la literatura en México”. En Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, 87-101. (Al siglo XIX. Ida y regreso).
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. “Una literatura para la vida”. En Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, *Obras escogidas*, t. 2: *Tradiciones y leyendas mexicanas*. Coordinación de José Ortiz Monasterio. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexiquense de Cultura, 1996, 11-28.
- SAAVEDRA, Ángel de. “Prólogo”. En *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo décimo, leyenda en doce romances*, t. 1. París: Librería Hispano-Americana, 1834, ix-xxxi.
- SABORIT, Antonio. “Prólogo”. En Heriberto Frías, *Leyendas históricas mexicanas y otros relatos*. 6.^a ed. México: Porrúa, 2006 [1986], ix-xxv. (“Sepan Cuantos...”, 494).
- SARLO, Beatriz. *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012. (Pasajes).

- SCHAEFFER, Jean-Marie. “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”. En Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988, 155-179. (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas).
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Traducción de Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza. Madrid: Akal, 2006.
- SCHNEIDER, Luis Mario. “Rosa Carreto. Una escritora desatendida”. En Rosa Carreto, *Obras completas*. Edición y prólogo de L. M. Schneider. México: Gobierno del Estado de Puebla / Comisión Puebla V Centenario, 1992, 7-17.
- “Sección literaria. La literatura del hogar”. *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de abril de 1874, 2.
- SIERRA [MÉNDEZ], Justo. “Conversación del domingo. III”. Folletín. *El Monitor Republicano*, 19 de abril de 1868, 25-36.
- SIERRA [MÉNDEZ], Justo. “La sirena. (Recuerdos del mar)”. *El Renacimiento*, t. 1 (1869), 475-477.
- SIERRA MÉNDEZ, Justo. “La sirena”. En *Cuentos románticos*. México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1896, 119-130.
- SIERRA O'REILLY, Justo *vid.* José Turriza.
- “Sir Walter Scott”. *El Mosaico Mexicano*, t. 1 (1840), 323-325.
- SOL, Manuel. “Introducción”. En Justo Sierra O'Reilly, *El filibustero y otras historias de piratas, caballeros y nobles damas*. Recopilación, edición e introducción de M. Sol. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007, 7-21. (Ficción).
- SORIANO SALKJELSVIK, Kari. “«Lanchitas» (1877), de José María Roa Bárcena: realismo sacramental literario y el proceder de la religión”. En *Sensibilidades conservadoras. El debate cultural sobre la civilización en América Latina y España durante el siglo XIX*. Edición de K. Soriano Salkjelsvik. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2021, 375-394. (Nexos y Diferencias. Estudios de la Cultura de América Latina, 67).
- SOSA, Francisco. *Doce leyendas*. México: Imprenta y Litografía de Ireneo Paz, 1877.

- SOSA, Francisco. *Magdalena. Leyenda histórica*. México: Imprenta de F. Díaz de León y S. White, 1871.
- SZSHOKKE, Enrique [Heinrich Zschokke]. “Las tres novias. (Leyenda alemana)”. *La Ilustración Mexicana*, t. 3 (1852), 178-182.
- SZSHOKKE, Henry [Heinrich Zschokke]. “Las tres novias. Leyenda alemana”. Traducción de V. R. *El Mosaico Mexicano*, t. 6 (1841), 226-232.
- TINIANOV, J. “Sobre la evolución literaria”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1978, 89-102.
- TODOROV, Tzvetan. “El origen de los géneros”. En Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988, 31-48. (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas).
- TODOROV, Tzvetan. “Los géneros literarios”. En *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, 9-32. (Trabajo Crítico).
- TREVOR-ROPER, H. R. *The Romantic Movement and the Study of History*. London: University of London-The Athlone Press, 1969. (The John Coffin Memorial Lecture).
- VIESCA, José T. “Parras de la Fuente. La palabra divina. Leyenda histórica”. *El Monitor Republicano*, 29 de octubre de 1876, 2.
- VIGIL, J. M. “Prólogo”. En Pablo J. Villaseñor, *Leyendas históricas y tradicionales*. Guadalajara: Tipografía de Dionisio Rodríguez, 1853, i-iv.
- VIGIL Y ROBLES, José. “Leyendas cómico-fantásticas. El vampiro”. *La Patria Ilustrada*, 22 de junio de 1885, 395-397.
- VILLASEÑOR, Pablo J. “La esposa del insurgente”. En *Leyendas históricas y tradicionales*. Guadalajara: Tipografía de Dionisio Rodríguez, 1853, 9-25.
- VILLASEÑOR, Pablo J. “Zelos. Leyenda fantástica”. *La Ilustración Mexicana*, t. 4 (1853), 111-115.
- VIVEROS ANAYA, Luz América. “Guillermo Vigil y Robles, explorador del relato fantástico”. En Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, Fernando Ibarra Chávez y L. A. Viveros Anaya (eds.), *Prensa periódica, géneros e historia literaria. Siglos*

- XIX y XX. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, 471-496. (Resurrectio, VI. Estudios, 13).
- Yo. “Memorias sobre el matrimonio. [Continúa]”. *El Museo Mexicano*, t. 2 (1843), 49-52.
- ZARAGOZA, Antonio. “La ventana. Leyenda histórica en tres cantos”. *La Patria Ilustrada*, 24, 31 de marzo, 7, 14 y 21 de abril de 1884.
- ZÁRATE, Eduardo E. “El convento. (Leyenda)”. *El Álbum de la Mujer*, 21 y 28 de febrero de 1886.
- ZÁRATE, Eduardo E. “El convento. Leyenda”. *La Patria Ilustrada*, 29 de marzo de 1886, 153-154.
- ZARCO, Francisco. “Discurso sobre el objeto de la literatura”. En Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, 163-174. (Al siglo XIX. Ida y regreso).
- ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes. *La tradición oral del noreste de México: tres formas poético-narrativas*. Tesis. México: El Colegio de México, 2006.
- ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes y Alejandra Camacho Ruán. *Manual para la recolección de literatura de tradición oral*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2018.
- ZORRILLA, José. *La flor de los recuerdos*, t. 1. México: Imprenta del Correo de España, 1855.