



Luces y sombras en la obra narrativa de Antonio Ros de Olano

Victoria Galván González

La obra de Antonio Ros de Olano ha recibido el calificativo de extraña en las letras españolas por Menéndez Pelayo[[1]], quien lo consideró precursor de los simbolistas y de los decadentistas. Se perciben además vínculos con la obra de Quevedo, de Hoffmann, de Richter y de Poe al crear una literatura dolorosa, en la que se agudizan todas las sensaciones y en la que lo material se evapora y lo ideal se materializa. Sus propios contemporáneos apreciaron su singularidad y su marcada individualidad, como los juicios vertidos por Valera[[2]]. O, más recientemente, la inclusión de su novela *El doctor Lañuela* en *Los raros* de P. Gimferrer[[3]], que la considera la obra más rara de la literatura española. La recepción crítica de su obra ha subrayado esta marca distintiva. M. Baquero Goyanes[[4]] confirma, al respecto, el desconcierto de la crítica ante la prosa de Ros, porque parece no haber nada detrás de ella e incluso hace imposible resumir cualquiera de sus cuentos estrambóticos.

Antonio Ros de Olano[[5]] (Caracas, 1808-Madrid, 1886) -general de los ejércitos de España, marqués de Guad-Al-Jelú, conde de Almina y político liberal moderado- participa activamente en el proceso de afianzamiento del Romanticismo en España. Su obra comprende tanto la prosa como el verso. Colabora con Espronceda y Miguel de los Santos Álvarez en diferentes proyectos literarios, como la revista *El Pensamiento*[[6]] –entre otras-, en donde publicó cuentos y fragmentos de sus memorias. Así redacta el prólogo a *El diablo mundo* y escribe con su amigo la comedia *Ni el tío ni el sobrino* (1834). Destacó por sus relatos fantásticos en *La noche de máscaras. Cuento fantástico* (1840), *El ánima de mi madre. Cuento fantástico* (1841), *El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez* (1841), *Los niños expósitos* (1841), y por otros que él mismo calificó de “cuentos estrambóticos”, en consonancia con la indeterminación genérica propia del Romanticismo: *Maese Cornelio Tácito. Origen del apellido de los Palomino de Pancorvo* (1868) e *Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo* (1869). Cultivó también la novela de ambiente contemporáneo con *El diablo las carga* (1840) y la novela de corte fantástico *El doctor Lañuela* (1863), donde se funden rasgos propios de Hoffmann, de Cervantes o de la picaresca con la superposición del mundo y del trasmundo. Escribe, asimismo, memorias personales, relatos autobiográficos, sentimentales, sobre episodios militares, etc. La diversidad de intereses, como puede apreciarse, preside su particular producción literaria. J. Pont[[7]] revela que la escritura de Ros presenta una simbiosis de estilo y de formas, con una actitud desrealizadora, con deformación humorística de la realidad (humor, ironía, grotesco), con el cruce de géneros, la apuesta por la literatura de la idea o la búsqueda incesante de la sorpresa del lector...

En relación con el asunto que nos atañe en estas páginas, la dialéctica amorosa se perfila en su obra narrativa a partir de su mirada hacia el conjunto de la sociedad y del mundo. No puede entenderse esto sin resaltar su

manera de percibir a sus contemporáneos, la sociedad, la política, la ciencia, el hombre, la mujer o el matrimonio. Su obra pertenece al Romanticismo, que está presente en no pocos aspectos. Pero más determinante es quizá su escritura tamizada por el filtro de lo fantástico y de lo grotesco. Ello se ilustra especialmente en sus cuentos y en su novela *El doctor Lañuela*, en la que a continuación nos centraremos para reflexionar sobre los hábitos del amor representados.

Como indica J. Pont, el más reciente crítico y conocedor de la obra de Ros de Olano, *El doctor Lañuela*[[8]] (1863) responde a una doble estructura discursiva. En la primera parte se asumen los principios de la literatura fantástica (capítulos II-XV) y la segunda (capítulos XVI-XVII) se explica por el modelo de la picaresca. A ello se añaden unas reflexiones metaliterarias en el último capítulo que enlazan con el primero, titulado “Sinfonía”. Los dos niveles se unen a través del personaje protagonista Joseph. En la primera parte impera el relato en primera persona con descripciones subjetivas y una presentación de los personajes alejada de la realidad, próxima a la abstracción. Subraya el crítico catalán la actitud desrealizadora de la prosa de Ros en consonancia con Hoffmann (sonambulismo, hipnotismo, magnetismo).

La novela relata cómo Joseph, instado por su tío el clérigo Cleofás, acude a casa del doctor Lañuela, callista, con la intención de obtener unos parches para sus pies. En la casa del doctor le suceden cosas extrañas. Se encuentra con Luz, criatura celestial, presentada como figura angélica. Pierde la noción del tiempo y del espacio. Se adentra en la casa del doctor, especie de mago, sabio, alquimista, que el narrador define como “pedículo extirpador profundo de callos consolidados, médico electro-magnético-espiritualista”. Lañuela se vale de su hija Luz para sus experimentos, a quien hipnotiza y sonambuliza. A medida que tienen lugar los experimentos, desfilan por la casa personajes variopintos, como Camila, antigua amante del protagonista, Madamisela Pontempié, la mora Lindaraja -ambas con dolencias en los pies- o Peranzules, epítome del político corrupto. Concluye esta visita con el regreso de Joseph a su casa, que le permitirá reflexionar sobre las mujeres y el amor tras sumirse en un sueño, en el que se difuminan los contornos entre la realidad y la imaginación.

En esta primera parte, que ocupa prácticamente toda la novela desde el capítulo I al XV, el amor irrumpe en la obra a través de la relación de Joseph con Camila y Luz. Ya en el primer capítulo de la novela el narrador declara: “El libro que acabas de saborear y la mujer que empiezas a leer son a tu gusto los mejores, pero cierta fatalidad orgánica hace que la mujer concluya pronto y que el libro no excite a ser recommenzado: hay, pues, que buscar nueva mujer y tomar otro libro...”[[9]]. Este tono es el que presidirá toda la obra no sólo en lo que al tratamiento de la mujer y del amor se refiere, sino de los restantes asuntos abordados. El recurso al humor barroco, que se desliza en su obra por los derroteros del grotesco y de la caricatura, define su estilo. Por medio de ellos, Ros, como autor romántico, desmonta la realidad y el lenguaje. Como dijera Bajtin, lo grotesco subvierte los cánones tradicionales, trayendo a un primer plano lo feo, lo absurdo, elementos marginados en el discurso oficial. El individuo se sitúa en la confrontación, en el desmembramiento, que en relación con el amor lo conducen desde el ideal sublime a la realidad más descarnada; esto es, que en virtud del aciago destino el hombre ha de aceptar el amor como objeto que se degrada, que se rebaja. Esta contraposición afecta al personaje de la novela, que se desdobra a cada paso. Por ejemplo, en el capítulo II, dice: “Pues por eso que no hay nadie siente miedo José, me respondí yo a mí; y por fin, en la lucha de esta dualidad contrapuesta que casi siempre hay dentro de mi individuo, venció José el consejero a José el aconsejado” (22). Y líneas abajo: “y me sacase de entre mis

dos fantasmas aterradores, la nada y el nadie” (22). Esta lucha expresa los deseos del individuo de solucionar las contradicciones que la fantasía puede remediar. En palabras de R. Jackson:

La fantasía ha articulado siempre un anhelo de unidad imaginaria, es decir, un anhelo de unidad en el reino de lo imaginario. En este sentido, la fantasía es idealista por definición. Expresa un deseo de absoluto: un significado absoluto, un sentido absoluto[[10]].

Esta dualidad dolorosa para el personaje se proyecta, por otra parte, en su visión de la mujer y del amor. A pesar del escepticismo, sueña con el ideal sublime. Al conocer a Luz exclama: “Yo que amo lo maravilloso, sentía con el afán devorador del que busca desentrañar un misterio. Un ángel diseñado en las formas de una virgen terrena, un ángel corpóreo entre la sombra y la luz era mi objeto; nada tan seductor, nada más bello, nada menos comprensible” (28). A los ojos de Joseph la mujer es ser intangible, etéreo, capaz de penetrar con su vista lo insondable. Ros de Olano incide en el cliché romántico de la mujer angelical o celestial. Pero en aras de la dualidad señalada, a esta imagen elevada se contraponen el personaje de Camila: “Mujer incalificable; mezcla extraña de flaqueza insensata y de valor heroico, de abnegación sublime y de orgullo satánico, suma de amor y de odio [...] ya hembra vulgar o poetisa sublime; mujer sin igual” (81). Representa la otra la mujer en prosa frente a la mujer lírica. Pero las dos imágenes correspondientes a Luz y a Camila se funden en la imaginación del personaje en una escena también confusa para el lector:

Estas dos mujeres me miraban sin apartar sus ojos de los míos desde el momento que las vi asomar; y mirándome siempre fuéronse juntando una a otra, se fueron identificando a medida que se aproximaban; y conforme venían, iban compenetrándose, hasta confundirse por completo y quedar una sola mujer (83).

Cuando ambas mujeres aparecen de nuevo separadas, independientes, Luz asciende al cielo y Camila desciende a la tierra. Con la fragmentación desaparece la mujer símbolo, que sería la suma de lo terrenal y lo espiritual, desvaneciéndose toda posibilidad de perfección en cuanto a la mujer se refiere (“De esta manera, se divorciaron y se desvanecieron ante mí las dos ilusiones; o de esta manera desapareció la mujer simbólica... el cuerpo volvió a su centro y el alma voló a su seno”, 84). De ahí los comentarios salpicados de humor, expresión del desengaño, y de la distorsión del ideal. Esto puede explicarse por la tendencia del grotesco, a mezclar lo sublime y lo abyecto, la bestia y el espíritu, como quería Hugo[[11]], en su *Prefacio de Cromwell* (1827). Lo grotesco y lo sublime se funden en la existencia y en la creación. Así el artista aprehende lo real a través del arte y reclama una realidad cruzada por la transgresión. Pero la salida que muestra Ros de Olano al sueño del ideal, a la mujer símbolo, es la de la desilusión y la frustración. El autor instaura la confusión en el lector al situar al personaje en los límites entre lo real y lo soñado. Nada es posible en la medida en que el personaje no sabe si esta teniendo una visión o si empíricamente ve esa fusión entre las dos mujeres. Téngase en cuenta que aquí recurre a un motivo propio de lo fantástico como es el doble. Amén de que el personaje puede estar afectado por lo que Kant describió en *Essai sur les maladies de la tête* como “el desequilibrado”, que, en palabras de R. Bartra,

-que invierte las nociones empíricas- sufre generalmente de hipocondría, un mal que recorre en forma errática los tejidos nerviosos en diversas partes del cuerpo y que de manera especial genera “un soplo melancólico en torno a la sede del alma”. Este desequilibrio se

Luces y sombras en la obra narrativa de Antonio Ros de Olano
halla muy cerca de la vida normal: el afectado por este mal es un
soñador despierto que vive en un mundo fantástico poblado de
quimeras, alucinaciones y formas grotescas similares a las que todos
hemos experimentado[[12].

Añade el citado crítico que Kant describió en 1785 el descontento vital del temperamento melancólico, que se caracteriza por la exacerbación de las sensaciones, por concederle a todo una importancia desmedida y por meditar en exceso. Nuestro personaje parece responder a este diagnóstico y a estas dolencias del alma contemporánea, que encuentran en lo fantástico y en lo grotesco territorios para explorar la psiquis individual y colectiva, de acuerdo a la teoría psicoanalítica.

Y qué decir del amor a partir de esta dualidad de naturaleza femenina. Hay una parte de Ros de Olano que cree en lo que G. de Nerval expresa en estos versos:

Una mujer es el amor

La mujer es amor y gloria y esperanza;
De los niños que guía, del hombre que consuela
Alza los corazones y el sufrimiento acalla,
Como un ángel del cielo exiliado en la tierra[13].

O como expresara su amigo Espronceda, en *El diablo mundo*:

El dulce anhelo del amor que aguarda
Tal vez inquieto y con mortal recelo,
La forma bella que cruzó gallarda
Allá en la noche, entre el medroso velo;
La ansiada cita que en llegar se tarda
Al impaciente y amoroso anhelo,
La mujer y la voz de su dulzura,
Que inspira al alma celestial ternura;[14].

Tras la breve alusión al asunto de las callosidades del tío Cleofás en el capítulo X, en el siguiente, el narrador-personaje afirma que quién tuviera una cítara para expresar la sensación de amor, y añade más abajo: “El amor es música; el amor es armonía; el amor es concepto sin concepto; enlace inmaterial de los sentidos con la esperanza; y el encantamiento del alma en el bien infinito” (90). O: “El amor es más que una belleza física, es más que una pasión determinada” (90). Encierra juntas la voluptuosidad y la moral. La amada es el centro del paraíso, en palabras de Novalis[[15]]. Recrea aquí Ros de Olano el erotismo trascendental del Romanticismo en su significado de deseo de lo absoluto. Joseph se acerca a Luz, la mujer angelical, que ha despertado del trance de sonambulismo, la coge de las manos, que estaban “crispadas” como las de un cadáver y le provoca la sensación de la muerte. Él quiere desasirse de ella, pero es absorbido magnéticamente. Es conducido por la mujer hasta la sala del doctor. Permanece inmóvil ante el pedestal de lo que le parece una diosa hasta que la besa. Expone a continuación su teoría del beso, que además da título al capítulo. De los tres tipos de beso que propone, el tercero es el beso supremo y sacrosanto de la religión universal. Se trata del ósculo místico, que une a los hombres en un amor inmaterial, abstracto y absoluto. Desde el “Cantar de los cantares”, el beso en la

tradicción occidental es el intercambio de las almas. El beso en clave neoplatónica y bíblica simboliza la unión de las almas y la boca vehículo espiritual e intelectual. Encontramos huellas en un autor del siglo XVIII como Meléndez Valdés en *Los besos de amor*. Ya en el siglo XIX, G. Serés[[16]] afirma que la teoría neoplatónica del amor con sus trueques, transformaciones, conversiones no encaja con la mentalidad romántica. Si bien se percibe en versos de Carolina Coronado, García de Tassara o Bécquer, la lectura, no obstante, es ya ajena a los ideales neoplatónicos, pues prima una visión del amor alejada de la correspondencia, la armonía o la participación de las almas.

De hecho, en *El doctor Lañuela* la pretendida fusión de los amantes por medio del beso se trastoca, cuando el personaje dice que su beso fue el holocausto, pues Luz muere, después de manifestarse ambos su amor. Sólo alcanzará el amor verdadero en un brevísimo instante. En el momento en que el cadáver de su amada es recogido por Lañuela, el padre, Joseph besa sus labios fríos y profiere de nuevo su teoría del beso de la religión universal. Pero acto seguido Lañuela le habla con palabras que rompen la trascendencia de sus sentimientos: “Ahora dame mi muerto y vete ya” (118). Sale de la estancia y se encuentra finalmente solo, y dice: “y apenas estuve en la calle sonó a mi espalda el golpe de la puerta, que se cerraba, como suena cuando cae sobre su hueco la lápida de un sepulcro” (119). Mediante estas situaciones grotescas el hombre arriba a la soledad, a la caída del pedestal desde los más intensos deseos. Como afirma J. Pont: “La realidad fracturada entre la aspiración del ideal y el mundo en prosa –el diablo mundo esproncediano o la ilusión como futilidad de los sentidos- ocupa el centro de operaciones de toda la obra de Ros de Olano”[[17]]. Apunta J. Pont en otro artículo: “La ‘otra’ realidad de Ros de Olano surge de la confrontación del ‘yo’ del hombre en soledad con el espectáculo del mundo exterior. El resultado es el advenimiento de la quimera interior del alma romántica, el ensimismamiento de una psique larvada en el sueño y la fantasía”[[18]]. Por ello el personaje quedará sumido en un estado hipnótico, en el que se superponen las imágenes del doble femenino: Luz/Camila, mujer ángel/mujer diablo.

Joseph en su búsqueda del amor patentiza el enfrentamiento del individuo contemporáneo con las limitaciones del mundo, de la razón, del conocimiento, de los ideales, que los pensadores enuncian. Cabe traer a colación las críticas de Shelling o de Scheleiermacher a la razón kantiana al proclamar el primero que no hay saber absoluto, porque lo absoluto no es compatible con la conciencia individual finita y:

El secreto de toda vida es síntesis de lo absoluto con la limitación [...]
La visión de la limitación pura desde el punto subsumido es, tan pronto abrumadora, tan pronto dolorosa, tan pronto insultante incluso, y, en todo caso, contraria. Para la razón y la fantasía la limitación. Concebida, bien como forma de lo absoluto, o bien como limitación, se convierte también en fuente inagotable de la broma y el juego, pues con la limitación está permitido bromear, ya que, siendo en sí mera inanidad, no se priva de nada a la esencia[19].

Si nos centramos en algunos de sus cuentos[[20]] calificados por la crítica de fantásticos, constatamos la ambigüedad de su mirada hacia el amor, atravesada por esa fractura de la realidad. En *La noche de máscaras. Cuento fantástico* (1840), primer cuento en el que experimenta con el género, Leoncio, su protagonista, narra en primera persona su historia. Asiste a un baile de máscaras, a pesar de que le duele la cabeza por un amor no correspondido. Antes de llegar a la sala de baile, tiene sensaciones que semejan alucinaciones. Pues hace un gesto que se graba en la pared. Es su sombra, que se la colocará como máscara de carnaval. Una vez en el baile, todo está deformado por efecto de los espejos. Los personajes anónimos del relato se comportan de acuerdo a la inversión y a la subversión propias del carnaval. Se encuentra con el coronel Pozuencos, que tiene un espejo en el cielo de la boca por el que se le ve el estómago vacío y el corazón. Aparece María, la esposa del coronel, con la que tiene experiencias igual de enloquecidas y con la que se sugiere una relación amorosa ocurrida entre ambos en el pasado. El rostro de María se desdobra, también su cuerpo, del que una mitad es fiel a su esposo, y la otra quiere estar con Leoncio. A continuación acuden los tres a una comida, en la que las perdices asadas del plato cobran vida, María escupe sapos por la boca y enciende el ponche con el dedo índice. Al beberlo Leoncio cae ebrio a los pies de María, es conducido a su casa donde pasa siete días enfermo. Termina el relato con la presencia de un médico que le diagnostica su probable muerte. Para D. Roas[[21]], el relato no debe adscribirse

al fantástico. Pues el efecto que provoca en el lector es de desconcierto, no ominoso. Además insiste en que no se da la ambientación realista y verosímil habituales en la literatura fantástica. Aparecen motivos fantásticos de procedencia hoffmaniana, como el doble, y el personaje de María, pero se acaba ahí la conexión con el fantástico. J. Pont, por su parte, vincula el cuento a la caracterización romántica del *doppelgänger*. En virtud del recurso del “baile de máscaras”, ritual fantástico y grotesco, se desvelan los frágiles límites de un mundo expuesto al proceso complejo de la carnavalización. Añade el crítico que se trata del relato que “mejor ilustra la afección fantástica de Ros de Olano”[[22]].

La lectura del relato pone de manifiesto que el tratamiento del amor se supedita a la visión deformante del carnaval, que, en clave bajtiniana, trastoca el orden establecido. El mundo inferior de la carnalidad asciende para ocupar la posición del discurso oficial. Aunque en el siglo XIX, afirma Bajtin:

[...] el grotesco romántico es un grotesco de *cámara*, una especie de carnaval, que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento. La cosmovisión carnavalesca es traspuesta en cierto modo al lenguaje del pensamiento filosófico idealista y subjetivo, y deja de ser la visión vivida (podríamos incluso decir *corporalmente* vivida) de la unidad y el carácter inagotable de la existencia, como era en el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento[23].

El personaje de Leoncio comienza el relato sumido en su dolorosa soledad, porque su amada lo rechaza. Y regresa solo tras su asistencia al baile en un estado de extrema debilidad próximo a la muerte. Esta situación sería aplicable al tratamiento del amor, que aquí se materializa en María, esposa del coronel Pozuencos. De la imagen que nos dibuja Ros de Olano de la mujer se desprende su concepto del amor. De entrada, como hace en otros relatos suyos, el narrador apunta que no hay más mujer que la madre. Hay una defensa a partir del desengaño de la familia, de las figuras paterna y materna, en casos como *Los niños expósitos* o *El ánima de mi madre*. Y, por ende, una visión desencantada de la mujer y del matrimonio. De la mujer declara en el texto:

Di un salto atrás, como quien tropieza con un lobo en su camino; y aquella mujer, antes tan ideal y llena de sentimentalismo, tomó a continuación el falsete de máscara, y viniéndose a mí, me chilló estas palabras a la oreja:

-Si no traes dinero, bien puedes empapelar los suspiros, lloronzuelo.

-¡María! ¡Mí bien, mi única ilusión! ¿Te desvaneces? ¡En todo cuanto toco, siempre lo mismo! ¡Solo, a los bordes de la felicidad y luego nada! [...].

[...] La mujer, hijo mío, es el arpa del sentimiento melancólico y apacible, a cuyos ecos se duermen las fieras pasiones nuestras. Estoy por decirte, hijo mío, que el hombre a no vivir asociado a la mujer, se comería a sus semejantes, y mascaría en sus dolores, de sus propias entrañas;

[...] el único amigo posible es la mujer propia tomada a nuestra elección. Bien que dirás tú: Adán no tenía donde escoger; pero el Hacedor le ahorró ese trabajo, formando la primera mujer a pedir de boca, cosa que no nos sucede a nosotros, porque de mí sé decir que he rodado cincuenta años hasta dar con la mujer; y tú si la tienes, cuenta desde el día de tu nacimiento hasta el de tus bodas, y hallarás en esos años, que por no convenir a tu baza en el juego de la vida, te has descartado de más mujeres que de sotas jugando a los naipes.[24].

En todo el relato María aparece con manchas de papilla de los niños en la ropa, que pretende limpiar desesperadamente al ritmo de los sonidos “man... cham... param... tan... tarán ...tan...tan...tan”. Luego presenta

una mejilla sonrosada y otra pálida, un ojo melancólico, humilde y otro vivaracho, seductor, en una extraña anfibología. Cuando ella lo saca a bailar un rigodón, observa que tiene unos pendientes que representan dos espíritus, uno era un ángel y el otro un diablo. Su caracterización obedece al motivo del doble, en el que la mujer es percibida de forma contradictoria. Es la dualidad antagonica, las dos caras del sexo femenino, que se confirma en su obra en la idealización de la madre o de la mujer celestial en oposición a la mujer terrestre, trasunto de la mujer fatal, como María, que es infiel a su marido y que cree que sólo las tontas no juegan más partidas en la vida, en una asimilación del cortejo amoroso a un juego de cartas. En virtud del espejo deformante del carnaval en un momento Leoncio observa el espectáculo un tanto grotesco de las mujeres del baile, que comen con desenfado insultante, ríen a carcajadas y beben vinos ardientes. La luz artificial del recinto acaba “dando a cada mujer un aspecto satánico de maravillosa hermosura” (81). Cabe recordar aquí las recurrentes asociaciones diabólicas de la mujer perversa en el imaginario cultural decimonónico, como se constata en buena parte de la literatura y de la iconografía, desde la Matilda de *The Monk*, la Salammbô de Flaubert, la Céily de *Mystères de Paris* a la María Estuardo de *Chastelard* de Swinburne, que tan certeramente ha analizado M. Praz[[25]].

La mejor expresión de la visión que del amor nos propone el autor en este cuento se aprecia en estas palabras, pronunciadas en el momento de la comida de los tres personajes:

[...] yo que seguía con los ojos todos y cada uno de los movimientos de aquel *ángel de Estradella*, de aquel ángel caído que me traía vertiginoso, enamorado y loco, miré también la curva de sus labios, y vi que caía en los ladrillos; pero en aquel mismo instante y de la misma saliva se cuajó un sapo...

[...] En la contemplación de María estaba mi corazón, mis ojos, mi alma toda, y me precipité hacia ella, creyendo que se desvanecía entre las primeras tintas del alba que penetraba por los cristales (85-86)..

La mujer doble ofrece su cara grotesca, se devalúa a los ojos de Leoncio, que en la persistente búsqueda del ideal amoroso se precipita hacia la caída y la derrota. Finalmente, todo quedará en los límites entre la realidad y la embriaguez, entre la realidad y la alucinación, el sabor amargo de un recuerdo, como también le sucede a Fernando, personaje de su novela *El diablo las carga*, que pierde a su amada para siempre tras reencontrarse con ella. O bien la resignación, el consuelo de otro posible amor se instala como salida realista a los sueños, o bien la debacle y la tristeza en una lectura más descarnada y desencantada del universo amoroso.

La radiografía que del amor ofrece Ros de Olano en su obra puede explicarse de acuerdo a los criterios románticos, que R. Argullol resume así:

[...] el enamorado romántico percibe, con estricta simultaneidad, la posesión y la desposesión que conlleva su acción pasional. De ahí que la posesión amorosa –la estética es su paradigma porque el amor es la principal posibilidad de materialización de la belleza esencial- no solamente no escapa, sino que es el principal reflejo de la dialéctica romántica de los polos opuestos que se nutren y cercenan entre sí: vida-muerte, belleza-muerte, amor-muerte, placer-dolor, creación-destrucción, posesión-desposesión[26].

Definitivamente los personajes de Ros de Olano se estrellan contra la nada, sus deseos de amor absoluto se tropiezan con la burda realidad, unas veces la del desengaño, otras tantas la de las miserias del matrimonio. Todo ello queda remarcado en su obra por el empleo de los recursos del grotesco o del fantástico, que permiten la expresión del desdoblamiento entre realidad e ideal, entre la protección divina y la maldad diabólica, así como los conflictos de Eros a través de la mujer.

Notas

- [1] Ramón Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana (II)*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1911-1913, 2 vols. I: págs. 19, 400-403.
- [2] Juan Valera, “Notas biográficas y críticas”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1942, págs. 1.318-1.319.
- [3] Pere Gimferrer, *Los raros*, Planeta, Barcelona, 1985, pág. 107.
- [4] Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (*Revista de Filología Española*, Anejo L), 1949.
- [5] Véanse sobre el autor: J. Antonio López Delgado, *El general Ros de Olano. Ensayo biográfico, bibliográfico y crítico*, Murcia, 1993; M^a del Rosario Salas Lamamié, *Ros de Olano, un general literato romántico (1880-1886)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1985. Puede consultarse información bibliográfica más completa en nota en el siguiente trabajo: Jaume Pont, “Género fantástico y grotesco romántico en *La noche de máscaras* de Antonio Ros de Olano”, en Rosa de Diego y Lydia Vázquez, [eds.], *De lo grotesco*, Vitoria-Gasteiz, Vicerrectorado Campus Álava, Facultad de Filología, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Filología Francesa, Diputación Foral de Álava, 1996, pág. 125.
- [6] Salvador García Castañeda, “El Pensamiento de 1841, y los amigos de Espronceda”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XLIV (1968), págs. 329-353.
- [7] Jaume Pont, “La narrativa fantástica de Antonio Ros de Olano: naturaleza demoníaca y grotesco romántico”, en Jaume Pont, [ed.], *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pág. 161.
- [8] Véase Jaume Pont, “Sentimiento subjetivo y género fantástico: *El doctor Lañuela*, de Antonio Ros de Olano”, en Jaume Pont, [ed.], *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997, págs. 127-143.
- [9] Antonio Ros de Olano, *El doctor Lañuela*, Madrid, Editorial Doncel, 1975, pág. 14. Las citas de la novela incluidas en estas páginas remitirán a esta edición.
- [10] Rosie Jackson, “Lo ‘oculto’ de la cultura”, en David Roas, [ed.], *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pág. 150.
- [11] Véase Javier Arnaldo, “El movimiento romántico”, en Valeriano Bozal, [ed.], *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, La Balsa de la Medusa, Madrid, Visor, 1996, pág. 197.
- [12] Roger Bartra, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pág. 27.
- [13] Cit. En *Antología de la poesía romántica francesa*, ed. de Rosa de Diego, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2000, pág. 689.
- [14] José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Clásicos Castalia, 1992, pág. 225; vv. 1564-1571.

- [15] Novalis, *Blütenstaub, frag. 50*, en Javier Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica. Con una antología de textos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1995, pág. 261.
- [16] Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Crítica, 1996.
- [17] Jaume Pont, “La narrativa fantástica de Antonio Ros de Olano: naturaleza demoníaca y grotesco romántico”, art. Cit., pág. 167.
- [18] Jaume Pont, “Mundo fantástico y visión alegórica en la narrativa de Antonio Ros de Olano”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo II, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pág. 1.403. Está publicado también en J. Pont, *La letra y sus máscaras. De Villiers de l’Isle-Adam a José Ángel Valente*, Lleida, Ensayos/Scriptura, 1, Sección de Lengua y Literatura Española del Departamento de Filología del Studi General de Lleida, 1990, págs. 25-36.
- [19] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, “Limitación pura de lo absoluto indivisible (1802)”, en Javier Arnaldo, [ed.], *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, 1987, pág. 46.
- [20] Véase Antonio Ros de Olano, *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, Enric Cassany, [ed.], Barcelona, Laia, 1980.
- [21] David Roas, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002, pág. 192.
- [22] Jaume Pont, “Género fantástico y grotesco romántico en *La noche de máscaras*, de Antonio Ros de Olano”, art. Cit. pág. 119.
- [23] Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1989, pág. 40.
- [24] Antonio Ros de Olano, “La noche de máscaras”, en *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, selección y prólogo de David Roas, Raros y Curiosos, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, págs. 67, 72-74.
- [25] Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, traducción de Rubén Mettini, Barcelona, El Acantilado, 1999. Véase también el conocido ensayo de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2001.
- [26] Rafael Argullol, *El héroe y el único*, Madrid, Ediciones Destino, 1990, págs. 386-387.

© Artífara

ISSN: 1594-378X

