

CENTRO INTERNATIONAL DE ESTUDIOS  
SOBRE ROMANTICISMO HISPÁNICO  
ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI

# Romanticismo 7

La poesía romántica



Il Capitello del Sole

## ÍNDICE

ESCOBAR José	
Introducción: Sobre la significación de la poesía romántica	5
ALVAREZ BARRIENTOS José	
La misión del poeta romántico	11
AYALA M <sup>a</sup> de los Ángeles	
Vetas poética de un escritor costumbrista: Serafín Estébanez Calderón	21
CALDERA Ermanno	
La poesía romántica vista por los románticos	29
CANCELLIER Antonietta	
Apuntes para una poética de la luz en José M <sup>a</sup> de Heredia	37
DÍAZ LARIOS Luis F.	
La selección poética del <i>Album Literario Español</i> , ¿una propuesta canónica?	49
ESPLÍN TEMPLADO M <sup>a</sup> Pilar	
Poesía y teatro en Bécquer	59
FLITTER Derek	
Hacia una poética ideológica de la historia: romanticismo y medioevo	69
FREIRE LÓPEZ Ana M <sup>a</sup>	
El anti-romanticismo de Juan Nicasio Gallego	81
GARCÍA CASTAÑEDA Salvador	
Para una edición de las <i>Leyendas</i> de Zorrilla	89
GIES David T.	
La poesía romántica y la creación de una nación	99
GONZÁLEZ HERRÁN José Manuel	
Una romántica rezagada: la poesía juvenil de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)	107
GONZÁLEZ TROYANO Alberto	
Figuras femeninas y figuras masculinas en la poesía romántica	125
MAYORAL Marina	
De ángel de luz a estúpida. (El triste destino de la amada romántica)	133

MENARINI Piero	
José Zorrilla: una "autocrítica" en verso de <i>Don Juan Tenorio</i>	143
RUBIO CREMADES Enrique	
Poesía satírica y festiva en la prensa madrileña	159
RUBIO JIMÉNEZ Jesús	
Serenatas románticas. Una aproximación	169
SHAW Donald	
En torno al Rivas de los <i>Romances históricos</i>	185

## Introducción: Sobre la significación de la poesía en el Romanticismo

El tema central de nuestro VII Congreso -la poesía romántica-, además de exigir investigaciones concretas sobre su acontecer históri-co-literario cuyos resultados se exponen en diversas comunicaciones aquí reunidas, reclama una reflexión sobre la especificación que determina la naturaleza y fin de la poesía en el ámbito histórico, cultural y estético que llamamos Romanticismo. ¿Cuál es la significación de la poesía en ese periodo determinado? Es una cuestión general que, desde distintos puntos de vista, parece estar subyacente teóricamente en la mayor parte de las intervenciones de los distintos especialistas que participaron en nuestras jornadas napolitanas.

El Romanticismo nace de la Ilustración haciendo frente a lo que de insatisfactorio se siente en los resultados de su propio proyecto. Es un enfrentamiento de la Ilustración con ella misma que, inevitablemente, inspira con desasosiego la poesía romántica en sus fundamentos. A ello se refiere Octavio Paz cuando considera los orígenes románticos de la poesía moderna señalando su situación conflictiva con la modernidad despoblada espiritualmente: "Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad"<sup>1</sup>. Su origen es, por lo tanto, la poesía romántica, entendiendo el Romanticismo, de acuerdo con los mismos románticos, como "tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despoblado la razón crítica" (p. 121). Despoblación espiritual por la razón crítica como la conciben los románticos en los primeros usos de la palabra *modernidad* en los textos de Heine y Chateaubriand que luego citamos; pero sus efectos baldíos se perciben desde los primeros románticos alemanes, en Novalis ("Hay que romantizar el mundo para volver a encontrar su sentido original"), en Friedrich Schlegel ("La poesía romántica es una poesía universal progresiva" que deberá "hacer la poesía viva y sociable y poetizar la vida y la sociedad"),<sup>2</sup> por ejemplo. Expresaron la necesidad de poetizar (romantizar) el mundo, la vida y la sociedad. Inspirada por estos anhelos románticos, la poesía debe infundir la idealidad perdida a la prosa del mundo, confundir la poesía con la prosa.

La poesía romántica aparece como una negación del presente en el que el poeta se siente desterrado, y como una ansia de libertad vital que trascienda las limitaciones impuestas por los intereses materiales y positivos, de que habla Larra, en la moderna sociedad burguesa. En un mundo moderno de "civilización extremada" (II, 117a),<sup>3</sup> "estéril y nada creadora" (II, 119b) el ideal inalcanzable de su visión romántica, el "bello ideal de la sociedad", sería el reunir "a las ventajas aritméticas de la civilización, el encanto y las ilusiones, la poesía de un pueblo primitivo" (II, 117a). Es la poesía que expresaría el encanto mítico de un momento originario de armonía primigenia. En ella se hallaría el sentido original que Novalis consideraba perdido y que anhelaba recuperar romantizando el mundo. Es la nostalgia causada por la pérdida de una unidad armónica premoderna, expresada por la poesía popular, en la España romántica representada por la recuperación del romancero tradicional.

Si el Romanticismo es una reacción a la modernidad representada por el proyecto ilustrado, la cuestión será dilucidar de qué manera la poesía expresa la problemática que entraña esa situación conflictiva de insatisfacción con el presente, con la actualidad construida mediante el proceso de la revolución cultural burguesa. Problema central de la poesía romántica es su situación en la sociedad burguesa en que se desarrolla el Romanticismo. ¿Cuál es la misión del poeta y de la poesía en la nueva sociedad burguesa, en la "vida civil" que la Ilustración dieciochesca, en ese proceso revolucionario, ha propuesto como objeto de la imitación estética, en la literatura y en el arte en general? ¿Qué objeto tiene la poesía en el yermo de un mundo prosaico?

Los poetas y críticos románticos se plantean el problema de la situación de la poesía y de los poetas en la sociedad moderna preguntándose por la pertinencia de la poesía en su propio tiempo, en un momento europeo en ese momento que Larra llama de "civilización extremada", dominada por "intereses positivos", "intereses materiales" (II, 117a), en que como había dicho Heine impera el culto al dinero como valor supremo y que el egoísmo siempre al acecho había impulsado a los literatos de la escuela romántica alemana a abominar del presente y refugiarse en el pasado propugnando la restauración de los valores medievales, en busca de la espiritualidad perdida.

Como ya sabemos, es la insatisfacción romántica a que el poeta alemán alude con el neologismo *modernidad*: "unerfreuliche Modernität",<sup>4</sup> desagradable e insatisfactoria modernidad de la sociedad postrevolucionaria que se estaba construyendo en Europa y que produce el desasosiego de los poetas románticos revolucionarios, como Heine y Espronceda, que expresan en su poesía el intento de compaginar contradictoriamente los logros de la moderna "civilización extremada", según los principios de la Ilustración, con la rebelión angustiosa contra esa misma civilización. Es lo que se ha llamado el mal del siglo en el tono de la poesía romántica: el mal del siglo burgués que infunde la poesía angustiada de los jóvenes poetas románticos liberales y el mal del siglo aristocrático de los primeros románticos a los que se refiere Heine - sus maestros- que ven devastados sus castillos y sus templos por el furor revolucionario y sienten nostalgia por una armonía premoderna que había quedado fragmentada. Chateaubriand expresa la melancolía del mal del siglo aristocrático cuando al cruzar el paisaje sublime de los Alpes contrasta la poesía de la naturaleza y del antiguo espíritu religioso medieval con el prosaísmo vulgar de la sociedad secularizada -la "desagradable modernidad"- cuyo símbolo es la moderna burocracia: "La vulgaridad, la modernidad de la aduana y del pasaporte, contrastaban con la tormenta, la puerta gótica, el sonido del coro y el fragor del torrente".<sup>5</sup>

En este mundo prosaico, despoblado de espiritualidad ¿cuál es la misión del poeta? Hölderling en su elegía *Pan y vino* se pregunta si acaso su tiempo, en un mundo abandonado por los dioses, es un tiempo de poetas:

Pero llegamos tarde, amigo. Ciertamente los dioses viven todavía, pero allá arriba, sobre nuestras cabezas, en un mundo distinto. Allí actúan sin tregua, y no parece que les inquiete si vivimos o no, ¡tanto los celestiales cuidan de nosotros!

Y ante este abandono expresa su decepción:

[...] y ¿para qué poetas en tiempos de miseria?  
Pero, me dices, son como los santos sacerdotes del dios de los viñedos que de una tierra vagan a otra tierra en la noche sagrada.<sup>6</sup>

En España se perciben resonancias de estas inquietudes en la crítica de Larra que en su artículo (del que proceden las citas anteriores, II,117-119) sobre los tesoros artísticos en los conventos desamortizados,<sup>7</sup> símbolo de la secularización moderna, se pregunta si su tiempo de grandes adelantos es tiempo favorable para las artes. Hace ya años, en uno de nuestros congresos (*Entre Siglos*, 1990), recordaba yo cómo para él su propio siglo XIX es un "siglo harto matemático y positivo", apagador del entusiasmo poético, sofocado no sólo por "los intereses especuladores de financieros como Rotschild y Aguado (el culto al dinero al que se refería Heine), sino también por la mecanización del hombre que "se vuelve máquina él mismo a fuerza de hacer máquinas" (I,416-417). En un artículo de *El Español* (3 de julio de 1836) que hasta ahora no había sido coleccionado, en cuyo título anuncia unas "Reflexiones acerca de nuestra poesía moderna",<sup>8</sup> el crítico comienza señalando cómo esta sensación de vivir en un mundo moderno despoetizado, ya es, según él, opinión generalizada: "Dícese con frecuencia que éste no es el siglo de la poesía". Y con su sarcasmo característico caracteriza la situación de los poetas diciendo que "si no es nuestro siglo el de la poesía es al menos innegable que es el de los poetas", "abastecedores de poesía sonetescas y encomiástica", en que la trivialización de la poesía es lo predominante: "Tal es el carácter de nuestra época". Por encima de la frivolidad de los poetas de su tiempo Larra sitúa a Espronceda ("Marcha sin duda a la cabeza de nuestra moderna poesía romántica el joven don José de Espronceda"), señalando cómo "entre los aficionados corren con general y justísima admiración las canciones del *Pirata*, *El mendigo*, *El reo de muerte* y otras que honrarían aun a las primeras plumas de Europa". Para Larra la preeminencia de la poesía romántica de Espronceda, llena de musicalidad poética, consiste "en una calidad más esencial en este siglo, en que se busca algo más que canturía en los versos... una tendencia filosófica y política que da suma importancia a sus composiciones". Es decir, la misión poética que se debe exigir al poeta romántico como manifestación de una literatura -recordemos "apostólica y de propaganda".

JOSÉ ESCOBAR *Glendon*  
*College, York University (Toronto)*

<sup>1</sup> *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 10.

<sup>2</sup> He traducido los textos de Novalis y Schlegel incluidos por Lilian R. Furst en su antología bilingüe *European Romanticism. Self-Definition*, London & New York, 1980, pp. 2-4.

<sup>3</sup> Si no se indica lo contrario, cito a Larra por la edición de Carlos Seco Serrano en la BAE, Madrid, Atlas, 1960.

<sup>4</sup> H. Heine, "Die Nordsee", *Reisebilder, Werke, Säkularausgabe*, 6. V, p. 79. Véase J. Escobar, "Ilustración, romanticismo, modernidad", *EntreSiglos 2*, pp. 23-24.

<sup>5</sup> El texto de Chateaubriand procede de sus *Memorias de ultratumba*, según "Ilustración, romanticismo y modernidad", art. cit., pp. 126-127.

<sup>6</sup> Versión castellana de Jenaro Talens, en Friedrich Hölderling, *Las grandes elegías (1800-1801)*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 117.

<sup>7</sup> Ahora puede leerse la primera versión manuscrita de este artículo, en *Figaro*, edición de Alejandro Pérez Vidal, estudio preliminar de Leonardo Romero, Barcelona, Crítica, pp. 751-752. En esta versión manuscrita se insiste en la idea de que los intereses materiales, positivos de la civilización moderna más adelantada, en Inglaterra y los Estados Unidos, "ahogan el genio".

<sup>8</sup> "'Blanca'. Cuento romántico en verso, original de don J. F. Díaz. Reflexiones acerca de nuestra poesía moderna. Poetas jóvenes que más se distinguen", en la edición citada de Alejandro Pérez Vidal, pp. 690-693.

## La misión del poeta romántico

En el recuerdo de todos está la imagen del escritor comprometido que practica una literatura social e ideológica y entiende que su actividad ha de tener una proyección y utilidad que la justifique. En un momento del siglo XIX estos escritores comprometidos comienzan a llamarse intelectuales y su figura pervive, al menos en España, hasta los años que en nuestra historia reciente se conocen como "de la transición".

Pero, como suele suceder, esta actitud tiene antecedentes, una historia. Siempre, de un modo u otro, quien se dedicaba a las letras o al pensamiento buscó justificar su actividad (en los primeros tiempos como un servicio a Dios) e influir sobre su alrededor, ya fuera mediante la docencia, ya mediante el ejercicio de la política. En este sentido, un filósofo como Fichte sintetizaba en 1800 la situación indicando que "sabio es el educador del género humano" (p. 63). Recogía una idea que se conformó al hilo del desarrollo de la actividad literaria y que tenía como referente el modelo del monje que dedicaba su tiempo y actividad al conocimiento de la Verdad y a la educación del pueblo (por eso la literatura va a estar marcada por la moral y el didacticismo). El proceso de secularización que se dio en esta figura, pasando de un modelo religioso a otro de sacerdocio laico, lo estudió para Francia Paul Bénichou hace ya años.

Sin embargo, esta idea según la cual el sabio, y, en un sentido más amplio, el literato, es un educador no siempre ha sido plenamente aceptada, al menos en los términos habituales de su planteamiento. Por no retroceder demasiado en el tiempo y no salirme del espacio hispano, Saavedra Fajardo indica en su *República Literaria* que por lo general los escritores dicen a los demás lo que deben hacer, sin conocerse a sí mismos; quieren ser modelos de conducta, cuando en realidad son sacos que acogen todos los vicios y defectos. El caso de Saavedra es sumamente peculiar, pues se trata de uno de los literatos con mayor influencia política de su momento que, sin embargo (pero como otros), recrimina y desdeña la labor de los hombres de letras.

Su postura, a pesar de la crítica, es un indicio de esa idea generalizada, según la cual el autor debe enseñar algo al lector y ese algo ha de servirle para navegar por el mar proceloso de la vida. En definitiva, debe ofrecer una respuesta válida a las preguntas que los demás, menos sabios, se hacen. Esta función didáctica fue también, a partir de un momento, justificación de una actividad por demás inútil e improductiva como es la literaria, no sujeta a gremios y sin legislación hasta hace relativamente poco.

La misión, por tanto, del escritor comienza muy pronto y a ella se alude en numerosas ocasiones, aunque no siempre se la denomine de ese modo. Pero si es cierto que a menudo uno no se conoce a sí mismo mucho más de lo que conoce a los otros, no es menos cierto que en la historia de la literatura se han dado casos -aunque puedan ser accidentales- de grandes sabios y de grandes simuladores o charlatanes que jugaron con la confianza de los más inocentes y que pueden justificar, si fuera necesario, opiniones como las de Saavedra.

Alumbrar, iluminar, ser faro fue, por tanto, un rasgo distintivo del escritor. De hecho es una metáfora que se emplea con frecuencia en el XVIII y durante el Romanticismo para referirse a su actividad (Abrams). Más tarde otros darán continuidad a la metáfora romántica de la teoría de la imaginación poética: recuérdese a Cernuda en poemas como "Soliloquio del farero", de *Invocaciones*, y "A un poeta muerto", de *Las nubes*, donde muestra además la impronta que la poesía romántica tuvo en la concepción de su propia teoría (Gil de Biedma).

Pero hasta llegar al momento romántico en que parece que se da una función específica al poeta, hay que pasar por otros episodios literarios en los que no se habla de misión del poeta y sí de función del escritor, como se ha visto. En la España del siglo XVIII esa función se querrá directiva, en el caso de aquellos que se acercan a la política, y didáctica en su más amplio sentido, en el de los que investigaron y dieron a conocer la Historia nacional. Ambas, formas de dirigir la sociedad que fueron a menudo criticadas por miembros de la clase aristocrática, pues su órbita de influencia se veía paulatinamente reducida, neutralizada por la mayor presencia de elementos "burgueses". Un testimonio de esta situación lo ofrecieron los hermanos Rodríguez Mohedano al defender la aceptación de cargos públicos y políticos, puesto que el escritor estaba mejor preparado que los demás para dirigir la sociedad y figurar a su cabeza, y no "estar, por sabios, a la cola siempre del ignorante" (1779, p. 25).

La necesidad de encontrar una función se hizo más fuerte cuando en el siglo XVIII, siglo utilitarista, cada elemento de la sociedad tenía la suya y pertenecía, además, a un estado o grupo social. El de literato no era propiamente un estado, pero el hecho de pertenecer a un grupo, que desarrollaba una actividad determinada, que ejercía cierta influencia y que se relacionaba con otros estamentos sociales de clara función, como eran el de los nobles y la Iglesia, así como pertenecer a las academias (que casi era considerado un título equiparable a los de nobleza), contribuía a hacer que así pareciera. Por otra parte, el contacto con esos dos grupos desclasaba al escritor, que en muchos casos tendió a que su conducta y su indumentaria se parecieran a los de la nobleza -si quería ser aceptado por ella y dado que a menudo tenían el control sobre las gracias y concesiones- y que utilizó el modelo del sacerdocio, aunque laico, para hacerse aceptar por la sociedad.

Pero, al tiempo, los escritores, que se regían por una supuesta igualdad que gobernaba la democrática República de las Letras, introdujeron cambios que les alejaban de los parámetros clásicos de la aristocracia. Y, de este modo, los valores que defendieron desde sus obras poco tuvieron que ver con los de la aristocracia: la sensibilidad, la beneficencia, la utilidad, el respeto al otro, el valor del trabajo, la hombría de bien en definitiva, nada tenían que ver con las cualidades del noble (hablando en términos generales). Es claro que son cualidades que reportan beneficio al individuo y a la sociedad en la que vive, valores burgueses. Y aunque la procedencia de los escritores sea de lo más dispar, sí se puede afirmar que formaron un grupo de ideología burguesa, lo que redundaba en beneficio de la idea de utilidad.

El poeta ilustrado del siglo XVIII se valió del verso para educar, dejando poco y tardío espacio a las efusiones del corazón. La literatura debía entretener educando mientras enseñaba a los jóvenes a amar la virtud y rechazar el vicio. En este sentido, la literatura y la filosofía cooperaban con la política y la legislación, pues las primeras mostraban y difundían las verdades morales que las últimas regulaban. Así pues, salvo excepciones, los escritores estuvieron al servicio de las ideas políticas del momento, haciéndolas variar en ocasiones, pero principalmente apoyando o matizando a los gobernantes, que a menudo eran ellos mismos, como sucede de forma palmaria y más controvertida durante los años de las Cortes de Cádiz y de la Guerra de la Independencia.

La función del literato, incluido el poeta, es la de dirigir a la sociedad y hacerle llegar los mensajes.

Desde otro punto de vista, había quien, como Diderot, pensaba que a medida que la filosofía progresaba, decaía la inspiración poética (*Salon de 1767*), haciendo imposible en el siglo de la verdad y de la razón el espacio para la ficción poética.

Resultado de esta idea es, en parte, el consejo de Jovellanos a sus amigos salmantinos, pidiéndoles que dediquen su talento poético a asuntos de más importancia que los tratados en sus composiciones bucólicas, eróticas y burlescas, lo mismo que el deseo de algunos hombres de letras, como el mismo Jovino y Cadalso, de hacer desaparecer al final de sus días sus ocios poéticos. La poesía no es una actividad seria en esa época si no refiere asuntos educativos y no reviste utilidad pública, que puede ser desde luego política. A este respecto es indicativa la censura de Ceán Bermúdez cuando señala que se veía con malos ojos que los miembros del gobierno y de la jurisprudencia se dedicaran a la poesía.

Planteándolo de forma drástica, se podría decir que contra este estado de cosas se revolvieron los poetas románticos. Fueron rebeldes (aunque en seguida aceptaran puestos políticos o diplomáticos), propusieron modelos alternativos (aunque entraran en academias y en el sistema burgués), y desarrollaron las posibilidades del mundo onírico y sentimental que sus predecesores sólo habían transitado ocasionalmente. La nueva figura del escritor, del poeta romántico en este caso, viene definida por una revisión del hombre de letras civilizado y civilizador dieciochesco, generación ya anciana frente a la que se levanta el empuje de los jóvenes. Y si ese hombre de letras era filósofo y razonador, educativo y útil, el nuevo hombre de letras, poeta romántico, potenciará la introspección, lo religioso, la comunión con la naturaleza y la exaltación del yo. Tendrá algo de profético y oracular, y se acercará de nuevo a la imagen del sacerdote y al malditismo del solitario incomprendido.

Frente al literato del XVIII, más corporativista, el romántico buscará el éxito individual, pero uno como otro se considerarán guías de la humanidad, si bien sus enseñanzas apuntarán a miras distintas.

Como ya indicó Allison Peers, la idea de la misión del romántico se convirtió en latiguillo, llegando a ser uno de los tópicos objeto de burla del mundo romántico. A los que como Zorrilla, insistentemente, hablaron de la misión del poeta -recuérdense los poemas dedicados a la muerte de Larra y a Salas y Quiroga, por ejemplo-, hay que unir los que, desde el mismo Romanticismo, no pretendieron tal misión o, incluso, rechazaron el cáliz. Es el caso del duque de Rivas que, paladinamente, confiesa desde los *Solaces de un prisionero* no haber pretendido cumplir la "alta misión del poeta, dando lecciones al mundo y mejorando la sociedad" (cit. por Peers, II, p. 350).

Sin embargo, si entre los poetas franceses y alemanes cundió la idea de la misión como algo trascendental y más allá de las posibilidades humanas, acercando al poeta a los dioses o haciéndolo un ser demoníaco, miserable e incomprendido, ese mismo espejismo se dio entre los románticos españoles, con las diferencias que ha señalado la crítica. Espronceda en poemas como *El diablo mundo* sería el mejor exponente del poeta que lo abarca todo y es altivo en su mirada solitaria pero que, a la vez, fracasa en su intento. Un fracaso que deviene, y lo expresa con lucidez, de las limitaciones de la lengua (Lloréns), y un fracaso que percibe porque es consciente y cree en la misión del poeta. Algo que no les sucede a los escritores que se refieren a dicho cometido de forma retórica y grandilocuente.

Junto a esta noción de la misión romántica, interesa la que Larra (y el mismo Espronceda en otros textos) representa, al dar a su concepción del concepto una dimensión social y útil, que le vincula con el discurso ilustrado. Su conocido artículo de enero de 1836 titulado "Literatura" pone de relieve esta dimensión: el escritor debe ofrecer a "la multitud ignorante" una literatura "apostólica y de propaganda; enseñando verdades". Debe ser expresión de "la sociedad nueva que componemos" y ha de ser "faro del porvenir"; y, en el segundo artículo sobre *Antony*, "el poeta tiene la alta misión de reformar la sociedad". Larra y Espronceda consideran que el escritor debe ser guía de la sociedad, papel semejante al que habían propuesto para él los ilustrados hermanos Mohedano.

Aunque Larra acepte una misión para el poeta, y Alberto Lista tres años después niegue esa supuesta misión, en realidad los dos no están tan lejos.

Lista, en su conocido artículo de 1839 titulado "De la supuesta misión de los poetas", burla y critica en aquellos "corifeos del nuevo romanticismo" el empleo de un sintagma, que ve excesivo en el uso y mal utilizado, por lo que para él significa la poesía y ha de ser la función del poeta. Desde la misma seriedad que llevó a Espronceda y Larra a escribir en términos de compromiso, Lista indica que la misión del poeta es dirigirse a "la sociedad en que vive", lo cual le acerca al Larra que pide una literatura del día, que sea expresión de lo que somos y no una literatura muerta, de corte exclusivamente clasicista. La diferencia está en que Lista limita los objetivos del poeta circunscribiéndolos al clásico recrear el ánimo para exaltar la virtud y arrumbar el vicio, rechazando toda dimensión sacerdotal a los poetas (que él deja para los profetas). No estoy del todo conforme con aquéllos que han señalado en Lista un servidor de la belleza y del orden establecido. Creo que lo que se da es un uso de diferentes códigos, lo cual no significa necesariamente un indicio de progresismo o conservadurismo (Larra y Mesonero, por ejemplo, emplean la palabra *sociedad* y sus mensajes son diferentes). Larra se vale del término "sociedad" y Lista del de "naturaleza" para referirse a la materia literaria, pero los dos rechazan lo que el Romanticismo tiene de negativo y perjudicial para el hombre (recuérdese la reseña de *Antony*), y tanto uno como otro pretendieron colocar al literato en la sociedad, haciendo de él su guía.

En este paso del poeta ilustrado al poeta romántico, el primero tiene *función* y el segundo *misión*. Las palabras indican bien el lugar de cada uno. El primero, como ya se vio, será útil, más filósofo que poeta y encontrará el valor de su obra en el más acá; el segundo tratará de explicar el valor de la poesía en el más allá, en la trascendencia y en lo sobrenatural. La misión y la verdad se aliarán para producir la poesía, expresión del yo.

Pero en este proceso hay un elemento habitualmente olvidado (y tal vez con razón). Me refiero a la idea que los ilustrados de final de siglo, ya menos rígidos que los de la primera hora, tuvieron de sí mismos y a como muchos de ellos acogieron, para representarse tras los fracasos de las reformas políticas y culturales, el modelo de Saturno y la melancolía, creando un tipo, el melancólico, que encontraba su teorización última en el artículo sobre la me-

lancolía incluido en la *Encyclopédie*, su visualización en retratos como el famoso de Jovellanos por Goya o el autorretrato de Luis Paret, y su dramatización en los protagonistas de novelas como *La filósofa por amor*, *Valdemaro*, *Serafina*, *Maclovia* y *Federico* y otros, pero sobre todo en *René* (1802), *Oberman* (1804) y *Adolphe* (1816), que son muestrarios de conductas sensibles, introspectivas y aisladas, sin olvidar el anterior *Werther* (1774) y la influencia de Rousseau e incluso Diderot. Para el pensamiento de la Ilustración, la melancolía era la consecuencia de conocer la imperfección propia, descubierta tras buscar la perfección y no encontrarla ni en la naturaleza ni entre los hombres.

Como demostraron los Wittkower, el artista melancólico, saturnal, fue cuajando desde los tiempos de la antigüedad, llegando a tener unos perfiles definidos que, en muchas ocasiones, encajan perfectamente con los del artista romántico y, desde luego, con muchos de los que nos ha proporcionado la imaginación hollywoodense. Fueron incluso, esos rasgos, los que llevaron a pensar a Lombroso que existía una personalidad artística concreta y definida más allá del tiempo.

La melancolía, como rasgo caracterizador del mal del siglo, es un puente que une al poeta del siglo XVIII, baqueteado por los fracasos en su proyecto de utilidad política y mejora de la sociedad, desengañado de sus proyectos de utopía y civilización, con el romántico, que, en sus figuras mejores, los asume también de forma más trascendente pero con la inseguridad que produce el desengaño de sus predecesores.

Otros, sin embargo, pasaron del gesto verboso y teatral a la "sensatez burguesa", como el mismo Zorrilla, cuando redactó el artículo "El poeta" para *Los españoles pintados por sí mismos*, donde ya la única misión del vate, si es que la tiene, es labrarse un cómodo pasar que le permita vivir bien. La declaración en que se dimite de esa misión y de la condición alternativa y especial de ser poeta se resume en estas frases: la de poeta "es una carrera como cualquier otra que conduce a una posición social decorosa y aun a destinos honoríficos del Estado, y que produce lo suficiente para vivir sin lujo, pero sin estrechez" (p. 151). "El poeta no se distingue en nada del resto de los hombres", aunque "el poeta es siempre poeta" (p. 156).

A partir de entonces el concepto de misión se transformará hasta recuperar de nuevo sus elementos mejores: utilidad, reforma de la sociedad, compromiso, etc., dando pie a los intelectuales comprometidos y a lo que Gabriel Celaya denominó, en verso afortunado, poesía como "un arma cargada de futuro".

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS  
*CSIC Madrid*

## Bibliografía

- AA.VV. 1843. *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Imp. Gaspar y Roig, 2 vols.
- Allison Peers, Edward. 1973. *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- Bénichou, Paul. 1981. *La coronación del escritor*, México, FCE.
- Ciplijauskaitė, Birute. 1966. *El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social)*, Madrid, Ínsula.
- Fichte, Johann Gottlieb. (s.a). *Destino del sabio y del literato*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- Furet, François (ed.). 1995. *El hombre romántico*, Madrid, Alianza Editorial.
- Gil de Biedma, Jaime. 1980. "Como en sí mismo, al fin", en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, pp. 331-347.
- Larra, Mariano José de. 1997. *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. Alejandro Pérez Vidal, est. preliminar
- Leonardo Romero Tobar, Barcelona, Crítica.
- Lista, Alberto. 1844. "De la supuesta misión de los poetas", en *Ensayos literarios y críticos*, I, Sevilla, Calvo-Rubio y Cía, pp. 167-169.
- Lloréns, Vicente. 1989. *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- Marrast, Robert. 1989. *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica.
- Rodríguez Mohedano, Pedro y Rafael. 1779. *Apología del tomo V de la Historia Literaria de España*, Madrid, Ibarra.
- Romero Tobar, Leonardo. 1994. *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- Schurlock, Donald E. 1987. "Alberto Lista: 'De la supuesta misión de los poetas'", *Dieciocho*, 10 (1987), pp. 168-181.
- Wittkower, Rudolf y Margot. 1992. *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra.
- Zorrilla, José. 1843. "El poeta", en *Los españoles pintados por sí mismos*, II, Madrid, Gaspar y Roig.

## Veta poética de un escritor costumbrista: Serafín Estébanez Calderón

El corpus poético de Serafín Estébanez Calderón se proyecta no sólo en específicas publicaciones monográficas pertenecientes a dicho género, sino también en otras cuya finalidad o contenido temático es bien distinto. Producción poética que se manifiesta en época temprana y de forma precisa con la publicación del libro *Poesías del Solitario*<sup>1</sup>. En la referida publicación predominan las composiciones formadas por estrofas de versos octosílabos y hexasílabos que riman tanto en consonante como asonante y van acompañadas de un estribillo. Los temas de las letrillas suelen ser de carácter festivo. Estébanez Calderón entronca con las debidas a Diego Hurtado de Mendoza y con varios poemas del *Romancero General* que si bien llevan el nombre de letrillas, presentan una estructura distinta (unas compuestas en zéjel, otras en villancicos octosílabos o hexasílabos y otras en romancillos de seis sílabas). Como es bien sabido dicha modalidad tiene una gran acogida en el Siglo de Oro, época que incide sobremanera en la obra poética de Estébanez Calderón. No se olvide, por ejemplo, los juicios emitidos por la crítica en el siglo XIX, que entroncaba dicho corpus literario con el debido a clásicos escritores de la literatura española, tal como apunta Mesonero Romanos en *Memorias de un setentón* o Blanco García en su parcial estudio sobre la literatura española en el siglo XIX<sup>2</sup>.

Los primeros escauceos poéticos de *El Solitario* remiten al lector al tradicional corpus poético configurado por las letrillas, una modalidad poética de grato sabor a los escritores costumbristas que colaboraron con el propio escritor en las páginas de célebres publicaciones, como *Cartas Españolas*, *El Laberinto*, *El Semanario Pintoresco Español*, entre otras. En esta última revista literaria el lector encuentra un copioso material poético referente a dichas composiciones líricas debidas, especialmente, a Mesonero Romanos, Bretón de los Herreros, Romero Larrañaga, Rodríguez Rubí, Antonio María de Segovia, Hartzenbusch y Gil y Carrasco. En este específico campo, Estébanez Calderón entronca con una ingente nómina de escritores que se decantaron por composiciones de rancio sabor popular, como sus letrillas pastoriles y moriscas o los romances galantes pastoriles -*La mañana de abril*,

*El estío, El presumido burlado, A las nubes, El amor y el tiempo y La siega.* No faltan en este conjunto poético de Estébanez Calderón composiciones de no menos ilustre tradición literaria, como el soneto. En dicho corpus se percibe la influencia y conocimiento de diversos autores célebres, precisamente, por dichas composiciones. Pese a que se advierte el corpus literario de poetas del Renacimiento (Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña) y Barroco (Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Calderón y Cervantes) será este último quien incida en Estébanez Calderón gracias a la modalidad del soneto dialogado. Evidentemente el gracejo y la mordacidad quevedesca se perciben, igualmente, en no pocas composiciones de carácter satírico, como las existentes en el corpus denominado *Poesías jocosas*. La veta satírica y la agudeza de ingenio surgen en ocasiones con gran fuerza, especialmente en las controversias literarias, en la rivalidad. Dicha veta satírica retrotrae al lector a las conocidas rivalidades dieciochescas protagonizadas con no poco encono por Forner. En este sentido Estébanez Calderón no le anduvo a la zaga y publicó contra el célebre bibliófilo Bartolomé José Gallardo -cuyo existir discurrió en una incesante guerra, en donde lo literario (su vehemente bibliofilia) y lo personal (su irascible y polémico carácter) se imbrican de manera inextricable- un celeberrimo soneto de filiación quevedesca que puede considerarse modélico en su género. En él, Gallardo aparece con el remoquete de Bartolo Gallardete:

Caco, cuco, faquín, bibliopirata,  
tenaza de los libros, chuzo, púa;  
de papeles aparte lo ganzúa,  
hurón, carcoma, polleja, rata.

Uñilargo, garduño, garrapata, para sacar  
los libros cabría, grúa, argel de biblioteca,  
gran falúa armada en corso, haciendo cala  
y cata.

Empapas un archivo en la bragueta, un  
Simancas te cabe en el bolsillo, te pones  
por corbata una maleta.

Juegas del dos, del cinco y por tresillo;  
y al fin te beberás como una sopa,  
llenas de libros, África y Europa.<sup>3</sup>

Dicho remoteque -Bartolo Gallardete- se debe a la influencia del folleto escrito por Adolfo Castro contra Gallardo: *Cartas dirigidas desde el otro mundo a don Bartolo Gallardete por Lupianejo Zapatilla, con más el proceso fulminado por este caballero contra aquel iracundo filólogo*. Libelo que nace a raíz del libro publicado en Cádiz (1848) por el propio Castro, titulado *El Buscapié. Opúsculo inédito que en defensa de la primera parte del Quijote escribió Miguel de Cervantes Saavedra. Publicado con notas históricas, críticas y bibliográficas*. Lo vertido por Castro motivó adversas reacciones, como la debida a Gallardo, pues disintió del estudio de Castro y le censuró en su no menos famoso folleto *Zapatazo a Zapatilla y a su falso Buscapié un puntillazo*. Gallardo dudó de la autoría de Castro y supuso que fuera del propio Estébanez Calderón. *El Solitario* presentó una denuncia por injurias que provocó la condena de Gallardo a ocho meses de destierro a diez leguas de la Corte y al pago de todos los gastos del juicio.

La presencia del corpus poético de Estébanez Calderón se evidencia también en su prosa, pues engarza diversas historias o lances novelescos con letrillas o romances que sirven como perfecto complemento del marco histórico que figura, por ejemplo, en su novela *Cristianos y moriscos*. De esta forma la composición poética da a su narración un sabor rancio, arcaico, acoplado sutilmente al hecho histórico narrado. Cantares, coplas, composiciones poéticas breves, compuestas generalmente para que se canten, como la cantinela entonada por la joven María, figuran en dicha novela. Cantinelas tristes y penetrantes como los cantares moriscos que son escuchados en el silencio de la noche por el enamorado galán. La desazón, su melancolía o deseos de imaginar lances maravillosos llevarán a la heroína de ficción a entonar romances moriscos acordes con sus ideas de libertad y amor, como el romance cuyas dos primeras estrofas dicen así:

En un alazán brioso  
por entre bravos jarales,  
huyendo Jarifa en grupas va con su zaida.

El caballo va contento,  
contentos los amantes, el  
corcel por ir saltando, los  
dos por ir a gozarse.

Presencia también de breves composiciones musicales acompañadas de la vihuela que sirven como el perfecto acoplamiento de la acción protagonizada por los amantes, como la estrofa cuyos primeros versos evocan una vez más el amor:

Mensajero,  
corre y ve,  
corre y ve presto y artero,  
y de ausente caballero  
llévale  
a su amor  
el billete sincero.

No faltan tampoco en su novela *Cristianos y moriscos* poemas tradicionales en donde se perciben el carácter narrativo y se intensifica el tono sentimental de melancolía y nostalgia. La balada cumple así su función en la historia novelada y actúa como un sumando más en la relación de los hechos. La composición poética cantada por los personajes de ficción proyecta de esta forma los estados anímicos de los héroes novelescos. Junto a las baladas engarzadas en la prosa de Estébanez, como la que se inicia *¡Ay de mí! ¡Ay de mí, dulce tesoro!*, figuran también composiciones poéticas de carácter luctuoso, sin estructura métrica prefijada, pero que tradicionalmente aparecen en forma de romance, redondilla o verso suelto y están compuestas por versos de seis sílabas, como la endecha que principia de esta forma:

Galán que te marchas,  
por muerto te cuenta, que  
amores ausentes no hay  
cosa más muerta. Son, sí,  
los amantes una vida  
entera, dos cuerpos y un  
alma que un nudo los  
sella.

Coplas y cantares de muy diverso contenido pueblan las páginas de su novela histórica. Su vocación orientalista y su innata inclinación por el mundo árabe no sólo queda corroborada por la presencia de una prosa culta, arcaica y de honda tradición literaria, sino también por la presencia de un corpus poético de idéntica proyección.

Las *Escenas andaluzas* incluyen también un interesante y cuidado corpus poético. Así, por ejemplo, la utilización por parte de Estébanez del verso para la elaboración de determinados cuadros de costumbres. Del total de los veintidós artículos que configuran sus *Escenas andaluzas*, dos están escritos en versos -*La niña en feria* y *La miga y la escuela*-. Al primero, publicado en las *Cartas Españolas* (12 de enero de 1832), le precede unos versos del *Romancero General*. En él *El Solitario* se adscribe a la modalidad de cuadro de costumbres escrito en verso, al igual que Mesonero Romanos en sus artículos *El coche Simón* y *Requiebros de Lavapiés*. Dicha forma de describir un hecho o narrar las peripecias de un determinado tipo a través de la versificación es una práctica habitual en la primera mitad del siglo XIX y en años posteriores. En *Los Españoles pintados por sí mismos* figuran artículos escritos en verso, como *El caletero* y *El cartero*. Incluso en algunas ocasiones se entremezclan la prosa y el verso, tal es el caso de los cuadros *El aprendiz de literato*, *La marisabidilla*, *El seise de la catedral*, *La gitana*, *El ama de llaves* y *La nodriza*. En publicaciones y revistas literarias de gran difusión y prestigio, como el *Semanario Pintoresco Español* o *El Laberinto*, ambas modalidades constituyen una práctica habitual. No es extraño, pues, que el propio Estébanez Calderón siga la pauta establecida por sus coetáneos, como en el caso, por ejemplo, de sus escenas *Excelencias de Madrid* o *Un baile en Triana*. En la primera *El Solitario* tras parodiar una quintilla de Nicolás Fernández de Moratín -*Fiesta de toros en Madrid*- incluye un romance sobre el Manzanares que ocupa la tercera parte de su contenido. Respecto a la segunda escena, Estébanez Calderón introduce varios romances que forman parte del repertorio flamenco y que en su día fueron recogidos por Bartolomé José Gallardo en 1825.

Las *Escenas andaluzas* están continuamente salpicadas de estrofas sueltas y siempre en función del contexto social descrito. La adecuación es perfecta y siempre ofrece sutiles y diversos matices.

Si el tono irónico predomina en el cuadro, *El Solitario* introducirá unos versos como complemento de dicha tonalidad. Si la escena es humorística, hiperbólica, tendente a la exageración del carácter andaluz, los versos no le andarán a la zaga. Es, pues, el verso un complemento perfecto para el análisis o descripción de la escena.

En dicho corpus costumbrista se perciben también las influencias literarias habidas en su obra. La práctica usual de citas y epígrafes que figuran en los cuadros de costumbres son harto indicadoras de las posibles huellas que incidieron en sus escritos. El escrutinio permite conocer la relación de autores que en su día gozaron de su admiración, como Santiago Salgado, Cervantes, Góngora, Quevedo, Salas Barbadillo, Baltasar de Alcázar, Vélez de Guevara, Nicolás Fernández de Moratín, entre otros. Incidencia plena, igualmente del *Romancero General*, de cantigas populares, sentencias y versos árabes que dan a sus *Escenas andaluzas* un sello característico, diferenciador del resto de las colaboraciones costumbristas de compañeros de generación. El verso es, en definitiva, el eje que vertebra no sólo su producción poética, sino también la adscrita a géneros distintos, tal como se puede apreciar en su novela *Cristianos y moriscos* o en sus *Escenas andaluzas*.

M<sup>a</sup> DE LOS ÁNGELES AYALA  
*Universidad de Alicante*

<sup>1</sup> *Poesías del Solitario, dadas a luz por don Serafín E[stébanez] Calderón, abogado de los Reales Consejos*, Madrid, Imprenta Aguado, 1831. Años más tarde Cánovas del Castillo reúne todo este material poético y le añade nuevas aportaciones líricas publicadas en la prensa periódica. Dicho trabajo se titula *Poesías de don Serafín Estébanez Calderón*, Madrid, Pérez Dubrull, "Colección de Escritores Castellanos", 1883. Jorge Campos en su edición *Vida y obra de D. Serafín Estébanez Calderón "El Solitario"*, Madrid, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1955, incluye un apéndice en el que figuran diversas composiciones poéticas incluidas en el libro editado por Cánovas y otras publicadas en la prensa periódica del momento. Campos tiene en cuenta las variantes existentes entre los borradores que manejó Cánovas y lo hallado por él en los periódicos *La América*, *Boletín de Comercio*, *Cartas Españolas*, *Correo Literario y Mercantil*, *El Correo Nacional*, *El Corresponsal*, *El Diario de la Administración*, *Diario Español*, *Político y Liberal*, *El Eco del Comercio*, *Escenas Contemporáneas*, *El Español*, *El Herald*, *La Ilustración*, *El Laberinto*, *Liceo Artístico y Literario*, *La Lira Andaluza*, *Mundo Pintoresco*, *No me olvidés*, *Nosotros*, *El Panorama*, *El Pensamiento*, *Revista Española*, *Revista de Teatros*, *Revista Militar*, *Semanario Pintoresco Español*, *El Siglo Pintoresco* y *El Tiempo*. A esta relación de periódicos puede unirse los citados más detalladamente en ediciones de las obras de Espronceda (Madrid, BAE, 1954) y Gil y Carrasco [Madrid, BAE, 1945] llevadas a cabo por el propio J. Campos: *El Artista*, *El Castellano*, *La Crónica*, *El Espectador*, *El Huracán*, *El Iris*, *La Legalidad*, *Museo Artístico y Literario*, *Ocio de españoles emigrados*, *El Piloto*, *La Revista Nacional*, *El Siglo* y *El Sol*.

<sup>2</sup> José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.), Ramón de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 1994. Mesonero Romanos tras analizar las colaboraciones de Estébanez Calderón en *Cartas Españolas* se refiere a su "lenguaje macareno y de germanía", propio y característico de los escritores clásicos, pues su obra está escrita con "una gracia y desenfado tales, que pudieran adoptar y firmar como suyos un Cervantes o un Quevedo -si bien el extremado sabor clásico y anticuado que pudo dar a sus preciosos bocetos el erudito Solitario, perjudicaba a éstos para adquirir popularidad, por no poder ser apreciado en lo que valía por la masa comúnquevedescos, ora el plácido y grave de los de Góngora y Meléndez. Conservan, sin embargo, estas imitaciones, como huellas de un pecado de origen, la falta de carácter personal y la dureza de la forma", en *Literatura Española en el Siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1910, II, pp. 139-140.

<sup>3</sup> J. Campos, *op. cit.*, p. 87. En una posterior ocasión El Solitario volverá de nuevo a satirizar a Gallardo, en el no menos célebre soneto *Al mismo*: "Traga- infolios, engulle-librerías, / desvalija-papeles, mariscante, / pescador, ratonzuelo, marenate, / Barbarroja y Dragut de nuestros días. / Más vejete que el viejo Matatías, / Murcia-murciando va el mundo adelante, / de bibliotecas es el coco andante, /capeador, incansable en correrías. /Harto de hormiguar a troche y moche / y de hundir lo que birla desde mozo / en su cueva, insondable cual abismo, / en sueños se levanta a media noche, / coge sus libros y los echa al pozo, / por garfiar, garfiña hasta a sí mismo", *ibid.*, p. 87. Dicha composición aparece inserta por Castro en uno de los folletos satíricos contra Gallardo, *Aventuras del iracundo Biblio-pirata don Bartolomé-mico Gallardete*. Piratería libresca que ya fue señalada por Cánovas del Castillo, protagonizada en esta ocasión por Serafín Estébanez Calderón, pues tal como apunta el propio Cánovas ni su propio sobrino tan adinerado y pudiente, se libró de esta acusación. Cfr. Antonio Cánovas del Castillo, *El Solitario y su tiempo*, Madrid, Colección Escritores Castellanos, 1883. Con razón señala Andrenio que "Gallardo no monopolizaba esta fama. La acusación de esta especie de piratería libresca fue general entre los eruditos de la época. Gallardo mismo acusa a Durán de haber salteado la Biblioteca Nacional, jugando del vocablo con el apellido de aquel benemérito literato, a quien llama reiteradamente con sorna "el Bibliotecario Gato-Durán". Estébanez Calderón [...] no se libró de sátiras semejantes", en *De Gallardo a Unamuno*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1926, pp. 50-51.

## La poesía romántica vista por los románticos

Al fervoroso interés despertado ya en época temprana por el teatro romántico, que prosiguió hasta al menos a lo largo de todos los cuarenta, no correspondió un interés parecido por lo que se refiere a la lírica.

Tal vez, a nivel teórico, cierto impedimento a la expresión de una clara posición crítica proviniese del valor anfibológico del término "poesía", ahora interpretado en el sentido amplio de concepción estética, que se identificaba al fin y al cabo con la esencia misma del romanticismo, ahora como ejercicio poético, como manifestación en verso de los sentimientos del autor, poeta cabalmente<sup>1</sup>.

Por eso, en un examen de las posturas críticas y de los planteamientos teóricos de la época romántica, siempre hay que tener en cuenta ese doble sentido, aunque, hay que añadir, la mayoría de los tratadistas dejan entrever su persuasión de que la poesía lírica es la manifestación en sumo grado de la poética del romanticismo.

A pesar de estas consideraciones, no faltan tratamientos teóricos del tema, que sin embargo no van acompañados habitualmente por realizaciones prácticas adecuadas.

Quizás el primer intento de un análisis de la poesía romántica, explícitamente interpretada como lírica, se encuentre en el célebre "manifiesto" de Luigi Monteggia, quien, conforme al esquema, destinado a repetirse, de la oposición clásico-romántica, indica como carácter distintivo de la lírica romántica la libertad expresiva.

Tocante a la poesía lírica la diferencia entre los clasicistas y los románticos sólo consiste en que los últimos

son más libres en la colocación de sus pensamientos, esmerándose en hacer de modo que la forma de los poemas sea dependiente de los lances de las pasiones, en lugar de sujetarlas a demasiada regularidad, como tal vez por sobrado escrúpulo lo practican los clasicistas<sup>2</sup>.

En términos más generales, es decir sin referencias específicas a la lírica (pero con cierta alusión a la poesía épica), el autor del otro célebre "manifiesto" que apareció igualmente en *El Europeo*, Ramón López Soler, recorría también al contraste entre clasicismo y romanticismo para oponer, conforme al principio schlegeliano -schilleriano, lo sublime- terrorífico del uno y lo patético -lagrimoso del otro.

Como ejemplo del primero, citaba el episodio de la *litada* en que aparece "Andrómaca buscando frenéticamente el cadáver de Héctor"; un episodio que, afirmaba,

más agita a nuestro cuerpo que conmueve a nuestro espíritu<sup>3</sup>.

A lo cual contraponía en cambio el patetismo de los románticos:

Si, empero, en lugar de irritar a nuestros nervios procura ablandarlos por medio de cuadros más delicados y melancólicos; si se propone excitar en nosotros sentimientos de amor, de suavidad y de ternura, presentándonos situaciones patéticas en las que más lleguen a interesarnos los delirios y la profunda tristeza del alma que los furiosos arrebatos del cuerpo, probaremos cierto placer en el interés que nos causa y derramaremos tal vez lágrimas dulcísimas de sublime compasión. Esta es la principal cualidad que distingue a los románticos de los clasicistas.<sup>4</sup>

Los dos jóvenes redactores del *Europeo* repetían conceptos que ni la cultura española de la época ni ellos mismos habían asimilado adecuadamente, como demuestra cabalmente el propio López Soler que en el mismo número del periódico, casi a continuación de la segunda parte de su manifiesto, publicaba con el título muy significativo de *Anacreónica* dos breves composiciones poéticas en el más trillado gusto arcádico-clasicista, que contrastaba en teoría, con su "límpido arroyuelo", su "plateada luna", su "estrellado cielo", su "perezoso Febo", sin faltar la "lánguida tortolilla" con su cortejo de "lascivos arrullos", "vuelo blando", "negra selva", "noche fría".

Se trataba de un conservadurismo clasicista que todavía perduraba diez años después, en 1834, cuando Alcalá Galiano, al prologar el *Moro Expósito* de Rivas, no dudaba en afirmar:

La escuela de Meléndez, o la de Luzán, más españolizada, es hoy día la dominante en nuestra literatura<sup>5</sup>.

Y añadía, quizás olvidando los aportes del *Europeo*, que ningún teórico contemporáneo, ni Moratín, ni Martínez de la Rosa, ni otros "literatos de gran nota", ni los "españoles preceptistas del día presente" habían, hasta la fecha, dado cabida a los adelantos que el arte crítico ha tenido y está haciendo en otras naciones<sup>6</sup>.

Eran afirmaciones que remataba poco más adelante, diríase con más ahínco, declarando, después de una reseña de la difusión del romanticismo en otros países de Europa:

En tanto, los españoles, aherrojados con los grillos del *clasicismo* francés, son casi los únicos entre los modernos europeos que no osan traspasar los límites señalados por los críticos extranjeros de los siglos XVII y XVIII y por Luzán y sus secuaces<sup>7</sup>.

El moderado y cauteloso anticlasicismo del *Europeo* se ha vuelto mucho más consciente y hasta llega a adquirir tonos agresivos bajo la pluma de Larra que, con su punzante ironía, al año siguiente, volvía sobre el asunto, publicando en la *Revista Española* del 19 de febrero de 1835 un artículo a menudo citado por la crítica, que, influido quizás por la *Lettera semiseria di Grisostomo*, anticipaba a su vez la vena satírica *del Artista*. Afirmaba Larra:

En poesía estamos aún a la altura de los arroyuelos murmuradores, de la tórtola triste, de la palomita de Fili, de Batilo y Menalcas, de las delicias de la vida pastoril, del caramillo y del recental, de la leche y de la miel, y otras fantasmagorías por el estilo. En nuestra poesía a lo menos no se halla malicia: todo es pura inocencia. Ningún rumbo nuevo, ningún resorte no usado [...] el poeta del año 35 [...], empeñado en oír desde su bufete el cefirillo suave que juega enamorado y malicioso por entre las hebras de oro o de ébano de Filis, y pintando a la Gesner [sic] la deliciosa vida del otero (invadido por los facciosos) es un ser ridiculamente hipócrita, o furiosamente atrasado. ¿Qué significa escribir cosas, que no cree, ni el que las escribe, ni el que las lee?

Objeto de la sátira de Larra era pues el convencionalismo arcádico que el autor encontraba insoportable no sólo por lo aburridamente estereotipado de su formulismo sino también, tal vez sobre todo, por chocar contra ese deseo de verdad y de andamio a la realidad que, siendo uno de los postulados fundamentales del romanticismo europeo, se estaba convirtiendo también en uno de los puntos clave del romanticismo hispánico y de Larra particularmente.

No es casual que las mismas argumentaciones, con las mismas alusiones a la trágica realidad de la guerra civil, inconsciente y culpablemente olvidada, reaparezcan en el célebre *Pastor Clasiquino*, que también en 1835 Espronceda publicaba en *El Artista*, cuyo inicio es por tanto muy significativo:

Y estaba el pastor Clasiquino sencillo y cándido, recordando los amores de su ingrata Clori, en un valle pacífico, al margen de un arroyuelo cristalino, sin pensar [...] en la guerra de Navarra<sup>8</sup>.

Y para que el contraste con la realidad resulte más acusado, agrega Espronceda que "el inocente Clasiquino" vivía en Madrid y pretendía un empleo en la Real Hacienda, que Clori era una ama de llaves "de genio pertinaz y rabioso", que el mayoral de sus églogas era el ministro y así sucesivamente: un hipócrita pues, según el juicio de Larra, que violaba a todo trance la verdad, ignorando además la dolorosa situación política de su país.

La poesía neoclásica pues, tan perdida en el mundo evanescente de sus convencionalismos, no puede ser modelo para los poetas contemporáneos, que en cambio tienen -o deberían tener- sed de verdad y de compromiso político-social. Mejor en cambio, como sugiere Pedro de Madrazo en el *Artista*<sup>9</sup>, traer inspiración de la poesía antigua, cuyas trovas

están llenas de ternura, de fidelidad, de nobleza y pundonor; no se encuentra en ellas esa bajeza, ese servilismo, ese *floreo* empalagoso que respiran las letrillas a Clori, Filis y Silvia de nuestros modernos poetas amadores [...] Un antiguo trovador, si veía mal pagados sus amores, no lloraba como un *marica* [...] Porque en aquellos tiempos, mezclados de heroísmo, nobleza y barbarie, no se conocía el fingimiento como en nuestros civilizados y pulidos.

A la *pars destruens* pues se iba acompañando una *construens*, fundada sobre la instancia fundamental de verdad y sinceridad, que se considera propia de la tradición nacional y que pronto se convierte en el punto focal de todas las disquisiciones teóricas sobre la poesía. No se olvide que Goethe, como recuerda Leonardo Romero, había titulado significativamente *Poesía y Verdad* su autobiografía<sup>10</sup>.

Lo que se le pide al poeta es pues, como ya había intuido Monteggia, la expresión genuina de sus sentimientos.

Por eso Alcalá Galiano, en un trozo muy conocido que había colocado a modo de conclusión al final de su *Prólogo*, había sugerido a los poetas de su tiempo la receta infalible "de seguir los impulsos propios, de obedecer a las inspiraciones espontáneas"<sup>11</sup>.

El concepto del poeta inspirado que transmite inmediatamente a sus versos el hervor de su ánimo arraigó en España como en todos los países románticos. Le tocaría a Zorrilla hacerse intérprete y difusor de las sugerencias de Galiano, cuando, como sostiene Peers, "a la faz de un público que todavía se plegaba sumiso a la convención, lanzó su fe en la soberanía de la imaginación y su desprecio de la forma":

En cuanto al género de mis versos aprovecho el momento de la inspiración sin curarme de las formas con que los atavío, y sin seguir más escuela que mi propio capricho<sup>12</sup>.

Si esta es la "forma" de la poesía romántica en que insisten los primeros teóricos, pocas indicaciones tenemos en cambio acerca de los contenidos que se pretende atribuirle. Quizás valga la pena recurrir nuevamente a Alcalá Galiano el cual deduce de las literaturas extranjeras una tripartición bastante curiosa: la *poesía caballeresca*, que encuentra sus asuntos "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"; la *metafísica* que nace del "examen de nuestras pasiones y conmociones internas"; la *patriótica*, que expresa "los afectos inspirados por la vida activa".

"Por estos medios -concluye con una interesante postura historicista que recuerda la del *Discurso* de Durán- la poesía vuelve a ser

lo que fue en Grecia en sus primeros tiempos: una expresión de recuerdos de lo pasado y de emociones presentes<sup>13</sup>.

En cuanto al estilo, Galiano intenta definirlo con cierta característica que parece remitirnos a los principios mantenidos por Hugo en su célebre *Préface al Cromwell*. La poesía romántica, afirma,

Ha mezclado, si es lícito decirlo así, las burlas con las veras<sup>14</sup>, o sea re-  
tazos de apariencia pobre con otros de textura brillante; páginas en  
estilo elevado con otras en estilo llano etc.

Como consecuencia estilística, "es su lenguaje a menudo prosaico y humilde"<sup>15</sup> y en lugar de las rebuscadas perifrasis que caracterizaban a la poesía neoclásica, llama las cosas por su nombre, no huye de las expresiones corrientes y vulgares y por tanto

cuando quiere el autor decir que un sujeto va a misa, lo dice claro, porque con expresarlo de otro modo no habría hecho la imagen más ni menos noble<sup>16</sup>.

La sencillez del lenguaje, que era el aspecto más típicamente anticlásico de la poesía romántica, puede también adquirir rasgos antirrománticos: en este sentido es reivindicada, entre otros, por Campoamor en un artículo publicado en 1837 en *No me olvides*, y titulado "Acerca del estado actual de la poesía".

El artículo es interesante por los juicios negativos que el autor expresa acerca del romanticismo, que parecen justamente repetir, en otro registro, las acusaciones que hasta hacía poco se dirigían contra el clasicismo. Verdad es que ahora lo que se critica no son los tonos dulzones sino exactamente su contrario: se trata, dice Campoamor, no ya del romanticismo auténtico, sino de un "*romanticismo degradado*",

cuyo fondo consiste en presentar a la especie humana en sus más sangrientas escenas, sueños horrorosos, crímenes atroces, execraciones, delirios y cuanto el hombre puede imaginar de más bárbaro y antisocial<sup>17</sup>.

Sin embargo, lo que nuevamente late en estas frases es la crítica del convencionalismo, que nuevamente supone, desde luego, el amor a la verdad y el respeto de la realidad. Muchos jóvenes, precisa justamente el autor,

forjan versos a sangre fría faltos de originalidad, de pureza, de verdad y en una palabra escriben por rutina<sup>18</sup>.

Como el Pastor Clasiquino, quisiéramos añadir.

La introducción de este género, agrega Campoamor, "ha adulterado el corazón de algunos jóvenes con buenas disposiciones naturales para haber sido poetas", en tanto que lo que les hace falta es "estudiar a los antiguos o renunciar a ser poetas".

No duda pues en reanudarse a la tradición nacional para indicar como modélicos unos versos de Calderón, que es imposible leer, comenta, sin indignarse "hacia esa turba servil" que mendiga del extranjero "piedras falsas con que hermostear su lengua", despreciando "las perlas que tienen dentro de sus mismos lugares".

Irguiéndose pues contra los convencionalismos del lenguaje, critica el uso de una adjetivación estereotipada, porque al decir *rostro puro, ilusión leve, nube vaga, mirada estúpida, delirio tremendo*, y otras cosas así revela el autor su poco estudio y la completa ignorancia de la lengua en que escribe.

Sin embargo, también para Campoamor parecen valer las consideraciones que se hacían al principio para los redactores del *Europeo*-, la conciencia crítica, por muy adelantada que sea, no ha sido asimilada todavía. Es en efecto curioso leer en el mismo número de la revista, pocas páginas más adelante, una lírica del mismo autor titulada *Inspiración nocturna*, donde ya en las primeras estrofas topamos con el "brillo argentado" de una "luna melancólica" y con una "brisa nocturna" que bate la "rubia cabellera" del poeta<sup>19</sup>: justamente en esa adjetivación trivial y rutinaria que vituperara en el artículo.

Si esto ocurría en 1837, el año cumbre de la revolución teatral, es evidente que la difusión de la poesía romántica, al menos por lo que Galiano llamaba la *poesía metafísica*, es decir intimista, fue algo tardía en comparación con la rápida puesta al día de las elucubraciones teóricas.

En cuanto a éstas últimas, empero, quisiera concluir recordando que, más allá de los múltiples intentos racionales de definición e interpretación, de los cuales he proporcionado tan sólo una pálida muestra, se coloca una serie de definiciones sugerentemente fantasiosas que brotan de ese entusiasmo, que podríamos definir existencial y que late en todo romántico, hacia la poesía entendida en el sentido más amplio. Un entusiasmo que tal vez tenga su punto de partida en la afirmación "Todo es poesía" contenida en el *Diálogo sobre la poesía* de Federico Schlegel(1800), y que, después de un largo recorrido, desembocará en el célebre "Poesía eres tú" de Gustavo Adolfo Bécquer.

ERMANNOCALDERA

<sup>1</sup> Para mayor complicación, también el vocablo "poeta" tenía múltiples significados, refiriéndose, por ejemplo, tanto al autor de un poema como a un dramaturgo o a un comediógrafo.

<sup>2</sup> L. Monteggia, "Romanticismo", *El Europeo* (Ed. Guarnier), Madrid, CSIC, 1954, p. 100b.

<sup>3</sup> R. López Soler, "Análisis del cuestión agitada entre románticos y clasicistas", *El Europeo*, cit., p. 77a

<sup>4</sup> *Ib idem.*

<sup>5</sup> A. Alcalá Galiano, "Prólogo" al *Moro expósito*, en Duque de Rivas, *El moro expósito* (Ed. Crespo), Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 38.

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp.43-44.

<sup>8</sup> *El Artista* (Ed. Simón Díaz), Madrid, CSIC, 1946, p. 66a.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 94 - 95.

<sup>10</sup> V. L. Romero, *Panorama crítico del Romanticismo Español*, Madrid, Castalia, 1994, p. 128.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 50.

<sup>12</sup> "A mis amigos Don Juan Donoso Cortés y Don Nicomedes Pastor Díaz" (Madrid, 15 de junio de 1838): v. E. A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973,I, p. 253.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 46.

<sup>14</sup> Nótese que usa aquí la misma expresión que aparece en la reseña famosa del *Don Alvaro*.

<sup>15</sup> *Op.cit.,p.48.*

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>17</sup> *No me olvides* (Ed. Cabañas), Madrid, CSIC, 1946, p. 47a.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 47b.

## Apuntes para una poética de la luz en José María Heredia

0. Suele afirmarse, en general, que los movimientos literarios españoles preceden cronológicamente a los hispanoamericanos. Al contrario, por lo que a Heredia (1803-1839) se refiere, cierta crítica ha reconocido una primacía del poeta cubano con respecto al romanticismo español<sup>1</sup>, destacando los tópicos consagrados, temáticos y espirituales, que lo pueden colocar dentro de la estética romántica: la nostalgia y el amor a la libertad (casi toda su obra la escribe en el destierro), el profundo panteísmo, la meditación sobre las ruinas, el tema de la fugacidad, el espíritu rebelde, la simpatía por lo salvaje, etc. etc. No quiero, y no puedo, aquí actualizar la vieja e inmarcescible discusión sobre dicha primacía. Sabemos todos que Heredia ha sido estudiado desde muy diferentes puntos de vista: como poeta neoclásico, como precursor del romanticismo, e incluso como el primer escritor romántico de lengua española.

Sin embargo quizás el aspecto más peculiar de la adhesión de Heredia al Romanticismo, en el cual hasta ahora no parece haberse parado suficientemente la crítica, se advierta (directa o indirectamente) en el asomarse insistente de una macro-imagen, la de la *luz*, alrededor de la cual se organiza una constelación articulada de significados, en combinación con una multiplicidad de sinónimos y antónimos que se distribuyen en un amplio espectro dilatándose, a su vez, desde una tendencia estrictamente denotativo-realística, hasta descomponerse en alegorías complejas de sentidos plúrimos. En efecto, el tratamiento de la luz por parte de Heredia, tanto en el nivel puramente fenoménico, como en el de superación del puro fenómeno físico, podría resultar, a mi juicio, un instrumento de codificación más de la infinita semántica de su poética.

1. Una de las más límpidas y ejemplares formulaciones de exaltación de la luz, precoz y determinada (el poeta tiene quince años), aparece en *La desconfianza* (de 1818): al igual de un epígrafe a toda su producción lírica, Heredia parece querer fundamentar, de manera casi programática, los estatutos de su propia operación de escritura y de su percepción de lo real (en cuanto percepción física y psíquica).

El poema se abre con estas palabras:

Mira, mi bien, cuán mustia y desecada  
*Del sol al resplandor está la rosa* Que  
en tu seno tan fresca y olorosa Pusiera  
ayer mi mano enamorada.<sup>2</sup>

Los versos revelan, en la magistral colocación del hipérbaton, que pone en evidencia una imagen plenamente solar, un original elogio de lo efímero, cuyo estatuto resulta atípico con respecto a lo general de las naturalezas muertas: una extremada búsqueda de iluminación natural, que prefigura todo su itinerario lumínico, recorre un espacio interior en que la luz es instrumento determinado a bloquear y fijar tiempo y memoria, y a ensanchar de significado el evento concreto y presente, con el fin de grabarle el sello de la belleza y de la poesía, sustrayéndolo, por lo tanto, a la negativa contingencia.

2. Pero no trataré aquí de subrayar cómo el tema de la luz puede conectarse con la vista interior -la vista "otra" del poeta-, es decir como iluminación y visión, y analizar por lo tanto su funcionalidad diegética, lo cual me parece evidente en la poesía<sup>3</sup> de Heredia, cuanto de verificar, aunque de paso y sólo sugiriendo una hipótesis de lectura, su estructura a nivel formal y su funcionamiento como estrategia estilística.

Me limitaré aquí tan sólo a esbozar un conjunto de notas heterogéneas que habrá que completar, profundizar y sistematizar.

3. La luz, por su amplitud, su versatilidad, y su movilidad sustancial y formal suele encontrar las condiciones privilegiadas para alcanzar, gracias a los juegos de la analogía, extraordinarios espacios de significación, ofreciendo las coordenadas idóneas y eficaces para capturar y expresar lo invisible e inaprensible del amor, de la esperanza y del deseo, de la indignación, del furor, del miedo.

3.1. Mientras que en los procedimientos analógicos de la similitud, el nexo sintáctico "como" tiende a correlar en secciones distintas las dos entidades dando lugar a una escansión bimembre de la relación analógica

(por ejemplo: "tus ojos divinos resplandecen / *Como* el astro de Venus en el cielo" (*A...*, en *el baile*, p. 18); "brillan sus ojos, / Bien *como* rayo entre tormenta umbría" (*A los griegos*, en 1821, p. 50), etc.), en numerosas estructuras metafóricas de Heredia, la osmosis y la simbiosis entre las dos entidades resultan ser totales al proyectar un magma semántico a veces casi indistinto.

Es ejemplar el poema *Ausencia y recuerdos*:

Ayer nos vio este río en su ribera  
Sentados a los dos, embebecidos En  
habla dulce, y arrojando conchas Al  
líquido cristal, mientras la luna A mi  
placer purísimo reía, Y con su luz  
bañaba Tu rostro celestial

[...]

Me seguirá la seductora imagen De tu  
beldad. En la callada luna Contemplaré la  
angelical modestia *Que en tu serena frente  
resplandece; Veré en el sol tus refulgentes  
ojos.* (p. 26)

Resulta interesante ver cómo, a través de un ingenioso sistema de analogías y metamorfosis, si en un primer momento, al borde del agua, la mujer sólo pertenece al mundo de la luz por una relación de contigüidad -por contacto- progresivamente, se vuelve sustancialmente luz (y luz con connotaciones intensivas), en cuanto en ella misma el recuerdo de Lola, su amada, está contenido.

Justamente en esta referencialidad -referencialidad exquisitamente romántica (aunque de abolengo tradicionalmente barroco- reside gran parte del cosmos herediano, donde la correspondencia, la analogía, la osmosis, y la fusión entre lo humano y lo cósmico arrastra la funcionalidad intercambiable de una concepción especular del mundo. Y es en función de un eje de simetría y reciprocidad, que se establece aquí bajo la instancia lírica gozosamente panteísta y añorante de juventudes en paraísos perdidos, que es posible llegar a aislar espacios privilegiados de la actividad analógica (como puede comprobarse en este caso específico la relación se establece entre los elementos cósmicos -"la [...] luna" / "el sol"- y los detalles anatómicos -"tu [...] frente" / "tus [...] ojos"<sup>4</sup>-), los que podrían considerarse como punto de arranque para reflexionar también sobre las diferentes modalidades de la estructura metafórica que van generándose en torno a la *luz* y sus *eterónimos*<sup>5</sup>.

3.2. Tal riqueza icónica estriba así en un sugerente *imperio analógico*, un *universo reversible* en el cual, por ejemplo, el agua puede tener naturaleza luminosa (*agua > luz*). En los versos heredianos la intensa crisis de lo líquido con lo lumínico lleva a soluciones del tipo: "rastro de espuma brillante"<sup>6</sup>, "Largo rastro de luz"<sup>7</sup>, "mar de oro"<sup>8</sup>.

Puede participar también, en esta fusión, lo incandescente, como en la imagen que se refiere al volcán Popocatepetl ("mil torrentes de fuego"<sup>9</sup>) o en las que dedica Heredia al océano, donde además puede agregarse el elemento sonoro de categoría antropomórfica<sup>10</sup>.

3.3. Pero sabemos también de la importancia fundamental del *universo hidrópico* en Heredia: sus versos se entregan a la honda seducción de lo líquido y luego su dinamismo metafórico no podía evitar la dimensión lumínica y llevar a la metamorfosis acuática también la luz (*luz > agua*). Por lo tanto, la luz puede asumir consistencia matérica implicando calidades líquidas y llegando a asumir las virtudes del agua. La estrecha unión entre lo lunar y lo acuático es sobradamente conocida, pero podemos contar también con unos eidemas donde la fuente, fuente luminosa por supuesto, es de naturaleza diurna<sup>11</sup>. Para fundamentar todo esto me permito enumerar una serie de casos significativos, por que quizás la manera más eficaz de probar la existencia, la extensión, la variedad y la vitalidad extraordinarias de un tropos obsesivo sea la acumulación misma de las mismas ejemplificaciones.

3.3.1. La luz, la que entra a formar parte de la categoría de lo líquido, por lo tanto puede *bañar*, determinando de tal manera interesantes formas de sinestesia, muy en consonancia con el sincretismo romántico:

3.3.1.1. "en la noche / Veré la tierra en *esplendor bañada*, / *Al vislumbrar de la fulgente luna*, / Y no seré feliz" (*La inconstancia*, p. 14);

3.3.1.2. "mientras *la luna* / A mi placer purísimo reía, / Y con su luz bañaba / Tu rostro celestial" (*Ausencia y recuerdos*, p. 26);

3.3.1.3. "Mientras *la luna* en esplendor bañara / Con un rayo de luz su tersa frente..." (*El desamor*, p. 28);

3.3.1.4. "la clara *luna*, / Resplandeciente en la mitad del cielo, / A través de los árboles sombríos / Con suave vislumbrar bañaba el suelo / Con su plateada luz" (*Las sombras*, p. 74);

3.3.1.5. "Y oro teñirse, reflejando el brillo / Del *sol* en occidente, que sereno / En yelo eterno y perenal verdura / A torrentes vertió su luz dorada" (*En el Teocalli de Cholula*, p. 107);

3.3.1.6. En los campos bañados por *la luna* / Siguen nuestras miradas pensativas / La sombra de las nubes fugitivas / En *océano de luz* puro y sereno!" (*Placeres de la melancolía*, p. 116); etc.

3.3.2. Las imágenes pueden intensificarse ya que la luz, con su actitud invasora, puede inundar.

3.3.2.1. "¡Cómo el *sol* en tu bello occidente / Inundaba en su luz dulcemente / De mi amada la cándida faz!" (*Vuelta al sur*, p. 67);

3.3.2.2. "Cual los Andes en luz inundados / A las nubes superan serenos" (*Himno del desterrado*, p. 69);

3.3.2.3. "Y encima descollar nevadas cumbres, / Y dibujarse en el desierto cielo / inundadas en luz" (*En la apertura del Instituto Mexicano*, p. 81);

3.3.2.4. "Vaga en la luz del *sol*, cuando éste inunda / Al cielo, tierra y mar en olas de oro" (*Poesía*, p. 111);

3.3.2.5. "Cubre la viña el ondulante suelo / De esmeraldas y púrpura, y los valles / en diluvio de luz el *sol* inunda" (*Atenas y Palmira*, p. 130); etc.

3.3.3. A menudo la luz se puede beber.

3.3.3.1. "Y en tus ojos divinos, / bebo rayos de luz y de esperanza" (*A Lola, en sus días*, p. 24);

3.3.3.2. "Clavar la vista al *sol*, y ansiosamente / Beber su inmensa luz" (*Al genio de Libertad*, p. 95);

3.3.3.3. "Muy más allá de su región oscura / Bebe del *sol* purísimo la lumbre, / Y sobre un horizonte ilimitado / Los desiertos del éter señorea" (*Progresos de las ciencias*, p. 129); etc.

3.3.4. Pero también, con otros deslizamientos metafóricos, la luz se puede *respirar*.

¡Cuba! al fin te verás libre y pura  
Como el aire de luz que respiras,  
Cual las ondas hirvientes que miras  
De tu playas la arena besar.

(*Himno del desterrado*, p. 71)

4. Responde además a la instancia más profunda de la *rêverie* herediana el *efecto palingenético* de la luz: la frescura balsámica de la luz de la luna en oposición a la luz, aquí en su forma *disfórica*, del sol<sup>12</sup>:

Del *sol ardiente*  
El fuego me devora,  
su *luz abrasadora*  
Acabará de marchitar mi frente.  
Sola tu *luz ¡oh luna!* pura y bella,  
*Sabe halagar mi corazón llagado*,  
Cual fresca lluvia el ardoroso prado.

{*El desamor*, p. 27)

5. En las analogías pánicas de Heredia pueden entrecruzarse también otros mundos sensoriales. En el sintagma del *Himno del desterrado*: "*Escuchando a los rayos y truenos*" (p. 69), se contrae la percepción visiva y el zeugma da vida a una sinestesia muy sugerente que refleja una vivencia extremadamente destrozada; al contrario en los versos de *A la estrella de Venus* ("El eco de su voz y su sonrisa / Para mí era *luz*": p. 41) prevalece la percepción visiva sobre la auditiva. Pueden intervenir incluso palabras de sentidos opuestos que parecen excluirse mutuamente, con contraste plenamente romántico, como en los versos de *Al C. Andrés Quintana Roo* ("En la historia / Él brillará, pero con *luz umbría*, / Cual infausto mortífero cometa": p. 99), donde el oxímoron se articula en torno a una estructura apofática —una adversativa regida por un "pero"- que atrae sobre sí toda la disforia. De la unión de los contrarios se pasa también a otros modelos retóricos, como aquel tipo de hipérbole que consiste no tanto en el intensificar una afirmación ("brillante sol", *passim*) sino en el superarla, como en los titánicos, extraordinarios versos: "dadme un *sol de fuego*, / [...] / Y me veréis feliz...!" (*Al Sol*, p. 138).

6. Muy atento a los signos de la finitud, y de manera especial a la dimensión temporal de la existencia, Heredia modula las reciprocidades de las categorías del tiempo humano y del tiempo cósmico contando la historia cotidiana de la luz en sus infinitas posibilidades, desde el nacimiento hasta la muerte del día:

Con purpúreos colores *anunciando*  
*Al ya próximo sol*, las nubes dora,  
Que en rocío disueltas, van ahora  
Las hierbas y las flores argentando.  
(*La mañana*, p. 46)

Ya la noche sombría  
Quiere tender su diamantado velo,  
Y con pálidas tintas baña el suelo  
*La blanda luz del moribundo día.*  
{*A la estrella de Venus*, p. 40)

Aurora y crepúsculo, umbrales de transición entre los dos tiempos absolutos de la noche y del día, marcan de forma eufórica el ritmo de la espera y de la nostalgia en este poeta astral en cuyo imaginario el espacio cósmico y el espacio interior se compenetran y se reflejan con recíproca correspondencia.

Aún en el poema *A la estrella de Venus*, leemos:

Estrella de la tarde silenciosa, Luz  
apacible y pura De esperanza y  
amor, salud te digo. En el mar de  
Occidente ya reposa La vasta frente  
el sol, y tú en la altura Del  
firmamento solitaria reinas. *¡Hora  
feliz y plácida cual bella!* Tú la  
presides, vespertina estrella. Yo te  
amo, astro de paz. (p. 40)

y *En el Teocalli de Cholula*:

Era la tarde; su ligera brisa  
Las alas en silencio ya plegaba,  
Y entre la hierba y árboles dormía,

Mientras el ancho sol su disco hundía Detrás  
de Iztaccihual. La nieve eterna, Cual  
disuelta en mar de oro, semejaba Temblar en  
torno de él; un arco inmenso Que del  
empíreo en el cenit finaba, Como espléndido  
pórtico del cielo, De luz vestido y  
centelleante gloria, De sus últimos rayos  
recibía Los colores riquísimos. Su brillo  
Desfalleciendo fue; la blanca luna Y de  
Venus la estrella solitaria En el cielo  
desierto se veían. ¡Crepúsculo feliz! Hora  
más bella Que la alma noche o el brillante  
día, *¡Cuánto es dulce tu paz al alma mía!* (p.  
107)

*Conclusiones.* Habría que aludir todavía a otras cifras exegéticas -y cito sólo algunas al vuelo y de manera del todo casual, cuales el aspecto teofánico de la luz<sup>13</sup> o el espacio consagrado al binomio *luz-sangre*<sup>14</sup>. Por supuesto, aquí he intentado proporcionar sólo una pista para un trabajo más amplio y sistemático. Con todo, por ahora, para sintetizar y concluir puedo adelantar que:

Heredia, al hacer de la luz una de la materias primas de su mundo poético, comprendió cabalmente la inextinguible riqueza de un arquetipo que podía abarcarlo todo. Infinitamente fértil, infinitamente proteico, origen de toda vida, podía serlo de toda metamorfosis y también metáfora de toda realidad, perpetuamente renovable en sus infinitos aspectos.

ANTONELLA CANCELLIER  
*Universidad de Milán*

<sup>1</sup> Cfr. Ángel Aparicio Laurencio, *¿Es Heredia el primer escritor romántico en lengua española?*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1988, al cual remito para una panorámica general sobre el tema.

<sup>2</sup> José María Heredia, *Niágara y otros textos (Poesía y prosa selectas)*, ed. Ángel Augier, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, p. 3. Todos los textos citados pertenecen a esta edición. En todas las citas, el énfasis es mío.

<sup>3</sup> Sin duda, poesía de la subjetividad proyectada sobre la naturaleza, poesía plenamente romántica donde el paisaje es viva encarnación del Yo. Para comprobar esta adhesión simpática del Yo a los *fenómenos naturales* valgan como ejemplo de representación centrífuga los siguientes versos de *Ausencia y recuerdos*: "Pero vi tu beltad por mi ventura, / Y ya del sol el esplendor sublime / Volvióme a parecer grandioso y bello" (p. 25); y de representación centrípeta, los de *La resolución*: "Del Oceano / Las arenosas y desnudas playas / Devoradas del sol de mediodía, son imagen terrible, verdadera / De mi agitado corazón" (p. 35).

<sup>4</sup> Dicha correspondencia está concentrada insistentemente en los *detalles anatómicos*, y justamente los *ojos* representan uno de los espacios más trillados y utilizados. Incluso cuando se atribuyen, de forma antropomórfica, a los astros -y por eso valga tan sólo un ejemplo: "Si al alto vuelvo la llorosa vista, / En la pureza del eterno cielo / El bello azul de tus modestos ojos / Lánguido miro / Si miro acaso en su veloz carrera / El astro bello que la luz produce, / El fuego miro que en sus grandes ojos / Mórbido brilla" (*A la hermosura*, p. 13)-, un poderoso caudal icónico, donde la *luz* (en reiteradas ocasiones con *connotaciones térmicas*) reside en los *ojos*, atraviesa constantemente los poemas de Heredia: "La viva luz de tus benignos ojos" (*A Lola, en sus días*, p. 24); "Y en tus ojos divinos, / Bebo rayos de luz" (*ibid.*); "Y te miré con ojos do brilla ba / La más viva pasión" (*La resolución*, p. 35); "¿Nunca mis ojos / En otros ojos hallarán ardiendo / La llama del amor?" (*A Rita L.*, p. 37); "El sueño huyó de mis ardientes ojos" (*Atala*, p. 38); "Y en tus ojos afables / Brillar la inteligencia y la ternura" (*Adiós*, p. 43); "Y la llama que aún arde en mis ojos" (*Vuelta al sur*, p. 67); "Se ostenta la beldad, y arde en sus ojos / Del sol del Ecuador la etérea llama" (*En la apertura del Instituto Mexicano*, p. 80); etc.

<sup>5</sup> Se desprende pronto que la poética de la luz en Heredia es una poética cósmica donde el advenio luminoso está ligado a la aparición de los grandes luminarios (el sol, la luna, el firmamento estrellado) y a los fenómenos naturales.

<sup>6</sup> Reina el sol, y las olas serenas/ Corta en torno la proa triunfante, / y hondo rostro de espuma brillante / Va dejando la nave en el mar" (*Himno del desterrado*, p. 68).

<sup>7</sup> "En las brillantes noches del estío / Grato es romper con la sonante prora,  
/ *Largo rastro de luz* tras sí dejando / Del mar las ondas férvidas y oscuras"  
{*Poesía*, p. 111).

<sup>8</sup> "La nieve eterna, / Cual disuelta en *mar de oro*, semejaba / Temblar en  
torno de él" (*En el Teocalli de Cholula*, p. 107).

<sup>9</sup> "El boquerón horrendo, do inflamado / Tu pavoroso cóncavo respira! / ¡Por  
donde ardiendo en ira / Mil *torrentes de fuego* vomitabas" (*Al Popocatepetl*,  
p. 102).

<sup>10</sup> "Y entorno, cual *rugiente* catarata, / *Hierven montes de espuma*" (*Al  
Oceano*, p. 148); "De tus *hirvientes olas* agitadas / El solemne *rugido*" (ibid.).

<sup>11</sup> De acuerdo con esta relación, en muchos sintagmas, este mensaje se refuerza  
semánticamente también gracias a una isotopía donde los lexemas *luna* y  
*sol* arrastran consigo mismos una cascada de sonidos que brota del juego  
fónico de las líquidas. Como ejemplo, anticipo tan sólo el primer caso  
sacado de 3.3.1.: "en la noche / Veré la tierra en esplendor bañada / Al  
vislumbrar de la  
fu/gente luna, / Y no seré feliz" (*La incostancia*, p. 14).

<sup>12</sup> Sin embargo, no se quiere separar lo solar de lo lunar ya que, en otros  
versos, se alude, más o menos directamente, a características *eufóricas* del sol  
respecto a su poder benéfico, por ejemplo: "A ellas *el padre de la luz* envía / *Su  
ardor vivificante*" (*La resolución*, p. 35); " ¡Cielo hermoso del sur! [...] / [...] /  
Al sentir *tu benéfico influjo*, / [...] / Mientras pueda lucirme *tu sol*" (*Vuelta al  
sur*, p. 68); "Tú, *Sol*, tú sólo / Mi vida conservaste: *mis dolores* / *Cual humo al  
aquilón desaparecieron*, / Cuando en Cuba *tus rayos bienhechores* / En mi pálida  
faz resplandecieron" (*Al Sol*, p. 138). En la estética herediana, de hecho,  
participa del paisaje de la luz una *simbología jerárquica* y *monárquica*, absolu-  
tamente paritaria, de los regímenes nocturno y diurno del imaginario.

Transcribo aquí algunos ejemplos. Para la luna: "Y en el alta *majestad* de su  
belleza / Brillará, cual saliendo de las nubes / La blanca *luna* en el profundo  
cielo" (*En la apertura del Instituto Mexicano*, p. 80); "Su ebúrneo semblante /  
Nos muestra la *luna*, / Y en torno la ciñe / *Corona* de luz" (*Calma en el mar*,  
p. 146); etc. Para el sol (y los casos son muy variados): "El alma *sol* en el sereno  
cielo / [...] / Se alza con *majestad*" (*La incostancia*, p. 14); "Vendrá a lucir el  
*sol* en vuestras copas / con gloria y *majestad*: mas a mi alma / De borrasca  
furiosa combatida, / No hay un rayo de luz..." *Misantrópía*, p. 17); "Y en el  
cielo profundo, desierto, / *Reina* puro el espléndido *sol*" (*Vuelta al sur*, p.  
67); "*Reina* el *sol*, / y las olas serenas / Corta en torno la prora triunfante"  
(*Himno del desterrado*, p. 68); "Yo te amo, *Sol*: / [...] / Cuando tus rayos /  
Nos arrojas fogoso / Desde tu *trono* en el desierto cielo" (*Al Sol*, p. 137).  
Tampoco el pasaje intermedio entre el día y la noche deja de tener su  
soberanía, su dignidad real, como se puede confirmar en el poema dedicado

a *La estrella de Venus*: "*Estrella de la tarde* silenciosa, / Luz apacible y pura / De esperanza y amor salud te digo. / En el mar de Occidente ya reposa / La vasta frente el sol, V tú en la altura / Del firmamento solitaria *reinas*" (p. 40). Al contrario, desde el punto de vista de la *autoridad genealógica*, sorprende la neta dicotomía entre los dos arquetipos. Asombra, en efecto, el hecho de que el espacio del sol, cuya esencia paterna llega en Heredia a los límites de la exaltación, logra aplastar, anulándolo, de manera absoluta, el espacio de la luna, cuya fecundidad nutritiva debería constituir un tópico bien conocido. Unos ejemplos emblemáticos pueden confirmar la estructura mítica personal de nuestro poeta: "A ellas *el padre de la luz* envía / Su ardor vivificante" (*La resolución*, p. 35); "Cual gigante imperioso / Alza el *Sol* su cabeza encendida... / ¡Salve *padre de luz* y de vida, / Centro eterno de fuerza y calor!" (*Himno al Sol*, p. 144).

<sup>13</sup> Valga un ejemplo emblemático: "De mi niñez en los ardientes días / Mi padre venerable me contaba / Que Dios, presente por doquier, miraba / Del hombre las acciones, y en la noche / El cielo de los trópicos brillante / Contemplando con éxtasis, creía / *Que tantas y tan fúlgidas estrellas* / *Eran los ojos vivos, inmortales de la Divinidad*" (*Contemplación*, p. 126).

<sup>14</sup> "Marcha de *sangre* y devorante *fuego*" (*A los griegos, en 1821*, p. 48); "Luchad, héroe, venced, y en vuestro suelo / De paz y de justicia, / De libertad y *luz*, de dicha y gloria, / La semilla feliz, en vuestra *sangre* / Robusta brotará" (*En el aniversario del 4 de julio de 1776*, p. 66); "Brilló la triste *luz*, corrió la *sangre*" (*Las sombras*, p. 72); "Truena el torpedo, y sus soberbias naves / Saltan, se *incendian*, y en el mar *ardiente* / Llueven armas, cadáveres y *sangre*" (*En la apertura del Instituto mexicano*, p. 82); etc.

## La selección poética del *Álbum Literario Español*, ¿una propuesta canónica?

En 1846, Francisco de P. Mellado, editor y director propietario de la revista mensual *Museo de las familias*, premió a los suscriptores con la *Galería de la Literatura Española* de Antonio Ferrer del Río, y con el *Álbum Literario Español* a los lectores de la *Biblioteca popular económica*. Ambos libros tienen en común tamaño, número de páginas, papel y letra, portadilla semejante y pie de imprenta. Falta el nombre del autor en el *Álbum* y el editor es quien subraya en su "Advertencia" previa la estrecha relación existente entre ambas obras. La *Galería* "forma, por decirlo así, la primera parte del *Álbum Literario*, pues allí se examina el estado y progreso de nuestra literatura en el presente siglo por las biografías y juicios críticos de las obras de casi todos los escritores contemporáneos cuyo nombre goza de merecida fama". El *Álbum* viene a ser una antología complementaria que recoge textos ejemplares de los autores estudiados en aquélla, "de manera que a cada biografía corresponde exactamente una poesía, un artículo o fragmento". Es indudable que ambos libros se complementan, pero no tan "exactamente" como afirma el editor. Incluso cabría sospechar que responden a concepciones y objetivos diferentes, lo que no sería extraño si aceptáramos la hipótesis de que sus autores fueran también distintos.

Ferrer del Río escribe una obra por encargo y de divulgación conforme con la demanda cultural de una clase media que satisfacía su moderado afán de ilustración con las "lecturas agradables e instructivas" del *Museo*<sup>2</sup> y su curiosidad literaria con la *Biblioteca popular económica* y colecciones similares. A ese público dirige el autor su *Galería* con el propósito de ofrecerle un panorama de las letras contemporáneas correspondientes al período revolucionario comprendido entre la invasión francesa y 1840, es decir, el determinado en política por el *liberalismo* y en literatura por el *romanticismo*. Período que, desde la perspectiva de 1846, al principio de la "era isabelina" y en plena "década moderada", considera ya liquidado.<sup>3</sup> Y en estilo ágil, aunque de regusto oratorio, biografía con amenidad anecdótica y juzga casi siempre con corrección.

Tan importante como los juicios de su discurso escrito parece la jerarquización implícita de los escritores seleccionados, distribuidos en tres niveles. El primero constituye propiamente la *Galería*. Sus 303 páginas se reparten en 19 capítulos de extensión similar dedicados a los más conspicuos poetas, dramaturgos y prosistas de las tres o cuatro generaciones contemporáneas. El criterio seguido para su ordenación ha sido el de la edad: entre Quintana (n. 1772), que figura en primer lugar, y Rodríguez Rubí (n. 1817), que termina la serie, no hay sensibles diferencias de valoración: si el uno es "decano de nuestros escritores [...], patriarca de la literatura contemporánea" e "ingenio esclarecido hasta en su ocaso" (p. 12), el otro "prosigue [...] su glorioso camino con planta firme y en escala ascendente" (p. 299). En medio de los dos, y por riguroso escalafón de antigüedad, se suceden las semblanzas de Lista, Gallego, Burgos, Toreno, Martínez de la Rosa, Rivas, Gil y Zárate, Bretón, Mesonero, Hartzzenbusch, Vega, Escosura, Pacheco, Larra, Espronceda, García Gutiérrez y Zorrilla.

La segunda parte del libro (pp. 304-320), de composición más apretada, se titula *Complemento de la Galería de la literatura*, y consta de 32 notas sobre otros escritores agrupados por géneros, que tienden a mantener el orden cronológico y oscilan entre la página y media dedicada al poeta Juan María Maury y las seis líneas al novelista José Muñoz Maldonado. Aún sugiere Ferrer una tercera nómina, cuya escueta mención en el párrafo final justifica por las limitaciones de tiempo y de papel a que le somete el editor.

Esa clasificación *de vista y de juicio* era resultado de la formación de un censo en que convivía el reconocimiento de los valores literarios perdurables de la generación de los maestros con el de los más jóvenes por obra de la ininterrumpida decantación de la crítica coetánea. En otras palabras, el elenco de escritores que Ferrer del Río presenta es la recapitulación divulgadora de las diferentes tentativas para fijar el perfil canónico de la época.

En efecto, detrás de la *Galería de la literatura española* se encuentra, con *El Artista* al fondo, la poderosa y decisiva influencia de los *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y en verso* de Eugenio de Ochoa<sup>4</sup>; en segundo lugar y de forma más difusa, los *Ensayos literarios y críticos* de Alberto Lista, que cita en alguna ocasión;<sup>5</sup> y quizá también, pero a mucha distancia, la primera serie de la *Galería de españoles célebres contemporáneos*, con cuyo título y biografiados coincide en parte.<sup>6</sup>

En algo más de la mitad de sus 54 *apuntes* Ochoa había destacado la faceta poética de los sujetos -subrayándola por lo general con una selección de poesías-, de los que veinte corresponden a antiguos colaboradores de *El Artista*. Ferrer coincide con aquél en 29 literatos, de los que 22 son poetas líricos, épicos o satíricos, ejerciten o no otros géneros. Trece merecen artículos de su "galería de honor" y notas de "complementarios" los once restantes. La integración de los *apuntes* en la *Galería* es selectiva sin duda, porque el criterio del divulgador no era el mismo que el que animaba al diseñador de una *biblioteca*, pero la sugestión que ejercía uno sobre otro es tan manifiesta que se refleja hasta en los títulos realzados por Ferrer, que en varias ocasiones corresponden a los poemas copiados por Ochoa: "El porvenir" de Burgos, "Canción del pirata" de Espronceda, "El dos de mayo" y "A la muerte del duque de Fernandina" de Gallego, "La muerte de Jesús" de Lista, "La timidez" y "Esvero y Almedora" de Maury, "Meditación" de Pacheco, "A la luna" de Pastor Díaz, "La agitación" y "Orillas del Pusa" de Vega.

La llamativa frecuencia con que repite poetas e incluso mantiene títulos aparecidos en *El Artista*, permite afirmar que Ferrer se ciñe a la línea de creación y crítica que surgió y se desarrolló teniendo por referencia la revista de 1835 y 1836. Tan es así que un número significativo de textos citados en la *Galería* y reproducidos en el *Álbum* se escribieron en torno a esa fecha. Que fueran coleccionados en 1846, después incluso de ser recogidos en libro, sugiere hasta qué punto sus fórmulas respondían a una estética pronto asimilada y perdurable durante mucho tiempo.

Pero precisamente porque trazaba el panorama literario del último medio siglo, poniendo el acento tanto en lo *actual* como en lo *contemporáneo*, Ferrer prestó atención además a los poetas T. Rodríguez Rubí, J. de la Pezuela, J. B. Alonso,<sup>7</sup> Amador de los Ríos y, sobre todo, a Romero Larrañaga, Gómez de Avellaneda, Campoamor y García Tassara, que merecieron el honor de estar representados en el *Álbum*.

Sólo el último había publicado "Amerinda en el teatro" en *El Artista* (II, pp. 304-306) y ninguno figuraba en los *Apuntes* de Ochoa. Esta es la razón que - con la excepción del primero- seguramente explica su inclusión en el *Complemento*.

Pues bien, el transvase de la *Galería* al *Álbum* está marcado por la reducción y el aligeramiento. Lo primero se explica por la necesidad de coger la flor de 52 artículos y notas, más las menciones. La ordenación previa de la *Galería*, sugeridora de un canon hábilmente señalado por su presentación tipográfica, facilitaba la elección. Al *Álbum* pasa entero el cuadro de honor diseñado por Ferrer, pero reduciendo los prosistas a cinco: el historiador Conde de Toreno,<sup>8</sup> y los costumbristas Gil y Zárata -a su vez solitario representante del teatro-,<sup>9</sup> Mesonero Romanos,<sup>10</sup> Larra,<sup>11</sup> y Rodríguez Rubí,<sup>12</sup> que hace doblete al mostrarse su regionalismo en verso. Los catorce restantes, más el ambivalente andaluz, aparecen en su calidad de poetas, prescindiendo de otros registros de su obra.

Igual intención de primar la poesía a costa de los demás géneros actúa sobre los "complementarios", categoría que se desdibuja ahora al desaparecer la distinción formal de la *Galería*. Pero la criba es más difícil y necesariamente más rigurosa. De 33 escritores reseñados -de ellos 16 poetas, sin contar las últimas alusiones- pasan al *Álbum* once, entre los que se salvan dos prosistas: el costumbrista "Fr. Gerundio" y Salvador Bermúdez de Castro<sup>13</sup>, inclinado entonces a los estudios históricos.

Pasemos por alto el énfasis puesto en los artículos de costumbres y en las muestras históricas que invitan a compartir respectivamente el heroísmo patriótico y el novelesco patetismo de una figura del pasado. Sorprendámonos también del mezquino paradigma teatral para detenemos -¡por fin!- en los 24 nombres que constituyen la abrumadora presencia poética del *Álbum*.

Nadie discutiría hoy su derecho a figurar en ese florilegio a Quintana, Lista, Gallego, Martínez de la Rosa, duque de Rivas, Escosura, Espronceda, Zorrilla, Rodríguez Rubí, Gómez de Avellaneda, Campoamor, Enrique Gil y García Tassara. Una cita de autoridad: Menéndez Pelayo incluye a once en *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*. Los antólogos posteriores han mantenido ese núcleo, con las inevitables variantes que introducen sus distintas perspectivas.<sup>14</sup>

Aunque no fijos, sobreviven en algunas colecciones poéticas Maury, duque de Frías, Hartzenbusch y Vega. Son excepcionales ya Burgos, Cañete y Bretón, recordados sólo como dramaturgos, sobre todo el último, no obstante la reciente reivindicación de su vena satírica,<sup>15</sup> celebrada por sus contemporáneos, que premiaron precisamente la "Epístola" recogida en el *Álbum*. Irredentos quedan para nosotros Pacheco y Segovia, aunque eran conocidos por el público de entonces el autor del controvertido drama trágico *Alfredo*<sup>16</sup> y el articulista en prosa y verso, colaborador asiduo en periódicos ajenos y propios. Incluir en el *Álbum* el romance "Profesión de fe política" del último era tan legítimo como hacerlo con el muy popular cuadro "La venta del jaco" de Rodríguez Rubí.

Tan representativos como los autores son los géneros y motivos elegidos. Dicho queda que hay una alta presencia del artículo de costumbres en sus modalidades de "tipos" y "escenas" en verso y en prosa. Hagamos un breve balance del restante *corpus* poético.

Encontramos en primer lugar una continuidad clasicista en subgéneros, métrica, estilo y temas:

a) Seis *odas*: "Al mar" (1802) de Quintana, y "El porvenir" de Burgos, de inconfundible espíritu ilustrado; "La muerte de Jesús" (1808) de Lista; y las dedicadas a Isabel II, de Gallego, Cañete y Gómez de Avellaneda, que muy intencionadamente destacan tres momentos claves de la vida nacional reciente con un claro mensaje moderado y conciliador: nacimiento de la reina y presagio de una nueva etapa (1830), final de la guerra carlista (1840) y mayoría de edad de Isabel (1844), principio de otra era en la que los españoles, superadas las discordias civiles, emprenderán el camino de la regeneración. Salvo la de convencional asunto religioso, compuesta en sextetos-lira de regusto horaciano, las demás están en silvas.

b) Tres *epístolas*: las elegiacas "El llanto del proscrito" (1828?) del duque de Frías, en tercetos, y de Martínez de la Rosa a aquel "en la muerte de su esposa" (1830); y la "moral sobre las costumbres del siglo" (1841) de Bretón, en el tono jocoserio y bonachón habitual de sus sátiras. Tercetos y silvas.

e) El fragmento épico *Hernán Cortés en Chohula* (1842-1844) que Escosura no terminó, en las consabidas octavas reales.

Su inclusión es síntoma del prestigio del género y de su resistencia a desaparecer, aun cuando había perdido la batalla frente a las demás narraciones poéticas en auge. En otra línea, caracterizada por la indeterminación ecléctica de sus elementos constitutivos, cabe agrupar una serie lírica que comparte rasgos de la canción, la oda horaciana y la elegía, conserva los iconos mitológicos del clasicismo y ensaya esquemas métricos que tendrán pleno desarrollo después de 1835:

a) "Meditación" (1834) de Pacheco, compuesta en serventesios, trata un típico motivo liberal de la década 1823-1833: el exiliado nostálgico de la patria y de la amada.

b) "La florista ciega" de Maury, sentimentalismo lastimero en cuartetos decasílabos dactílicos agudos.

c) "Orillas del Pusa" (1833) de Ventura de la Vega, emoción intimista ante la naturaleza de ascendencia horaciana en sextetos de octosílabos correlativos.

d) "Recuerdos de la infancia" (1838) de E. Gil, romance lírico. En una tercera línea se sitúan algunas composiciones narrativas, de un romanticismo histórico, y líricas de un romanticismo rebelde:

a) Dos *romances*: "Un castellano leal" (1841) del duque de Rivas, y el "Morisco" (1842) de García Gutiérrez.

b) Una *oriental*: "El de la cruz colorada" (1838) de Romero Larrañaga, en redondillas.

c) Una *leyenda*-. "El capitán Montoya" (1840) de Zorrilla, en romance, redondillas y quintillas.

d) Dos composiciones *líricas*-, la "Canción del pirata" (1835) de Espronceda, expresión polimétrica de la rebeldía romántica; y "La fiebre" (1838) de Tassara, exaltada meditación sobre la finitud de la vida humana, en octavas bermudinas.

Todavía una última línea une dos textos que combinan lo lírico con lo narrativo, la ascendencia romántica con la expresión realista de lo cotidiano:

a) "Al busto de mi esposa" (1839?) de Hartzenbusch, elegíaca evocación de la intimidad doméstica, en redondillas.

b) La *dolora* "La compasión" (1846) de Campoamor, en quintillas.

Superado el vendaval romántico y el aventurero progresismo liberal, convenía enterrar cualquier vestigio de la tormentosa transición revolucionaria. En esa monarquía burguesa que salía triunfante de la conflictiva historia última, el culto al pasado heroico y caballeresco, el respeto público por la moral tradicional y la exaltación de la corona como garante de la mediocridad eran principios incompatibles con la ruptura rebelde del peligroso romanticismo literario, cuyo fermento pernicioso podía perturbar las conciencias, sobre todo si eran femeniles. Por ello es casi inexistente en el *Álbum*, libro que proponía un canon desactivado dirigido a entretener y acompañar los ocios del pavisoso modelo familiar isabelino.

Por lo que respecta a la denominación *Álbum*, importa señalar que se trata de un feliz guiño de época, pues recuerda a los lujosos volúmenes así llamados, puestos de moda por las "elegantes" de los años treinta. Pero lo que en principio era "un manuscrito constituido por textos autógrafos de distintos autores al que se incorporan materiales pictóricos y musicales y que tiene como finalidad el elogio de su des-tnataria",<sup>17</sup> en el *Álbum Literario Español* se había convertido en un libro impreso, ofrecido gratuitamente a los suscriptores de una colección literaria que ponía el acento en su carácter *popular y económico*. De modo que el suntuoso alarde del *álbum* de las "hermosas" -o de las "bellas"- se transformó, por obra y gracia de un editor avisado, quizá con la ayuda de Ferrer y el permiso de los autores, en humilde ofrenda para un público previsiblemente femenino, y anónimo en cualquier caso, a la vez que en reclamo para las propuestas de lectura que la *Biblioteca* ofrecía. Los textos -poéticos o no- del *álbum* personal eran originales y exclusivos para la destinataria, frecuentemente implícita en ellos. En cambio, las escasas prosas y los versos recogidos en el *Álbum Literario Español* casi siempre habían sido ya publicados en libros de sus autores, y muchas veces después de haber aparecido sueltos en revistas. Se trataba, pues, de textos muy divulgados que empezaban a formar parte de la reciente memoria colectiva. La palabra *álbum*, que tenía un significado muy preciso en la década anterior, cobra el nuevo sentido de "antología". Según parece, fue Francisco de Paula Mellado quien la imprimió por primera vez con ese desplazamiento semántico, enseguida imitado por otros editores, y con el que perdurará en numerosas publicaciones de la segunda mitad del siglo.<sup>18</sup>

Una cuestión ha quedado en el aire: si el *Álbum* tenía presumiblemente al *bello sexo* por destinatario, ¿por qué la representación femenina está reducida sólo a la Avellaneda? Respondo con la frase que entresaco de la reseña que le dedica Ferrer del Río:

Al frente de las poetisas españolas se encuentra la Carolina Coronado: no es la Avellaneda poetisa, sino poeta: sus atrevidas concepciones, su elevado tono, sus acentos valientes, son impropios de su sexo. (p. 309)

No hay más que decir.

LUIS F. DÍAZ LARIOS  
Universidad de Barcelona

<sup>1</sup> Publicada entre 1844 y 1863, en su catálogo figuran novelas de Saint-Pierre (*Pablo y Virginia*), Hugo (*Nuestra Señora de París*), George Sand (*La Condesa de Rudolstadt*), Soulié (*Los dramas desconocidos*, *La Marquesa de Menville* y *Enrique de Lorena*) y Sue (*El judío errante*, *Los misterios de París* y *Martín el Expósito*).

<sup>2</sup> Cada fascículo *in 4º*, de 24 páginas a dos columnas, con ilustraciones -copias de grabados franceses en su mayoría-, contenía "estudios de viajes", "históricos", "recreativos", "biográficos", "literarios", "religiosos" y "morales"; anecdotario, costumbres españolas, historia natural. Aparte traducciones de Dumas, Soulié y otros, contó con colaboraciones más o menos asiduas de Amador de los Ríos, E. Berthovat, Carolina Coronado, F. Fernández Villabril, Antonio Flores, Gómez de Avellaneda, Hartzenbusch, F. Janer, A. Neira de Mosquera y J. Quevedo.

<sup>3</sup> "Monstruosos abortos produjo sin duda aquel terrible sacudimiento, a grandes extravíos condujera la espaciosa senda del capricho, igualmente abierta y expedita a las medianías y a las notabilidades; pero ha pasado aquella furia, dejando como toda revolución mucho bueno [...]" (p. 305).

<sup>4</sup> París, Baudry, Librería Europea, 1840 (Colección de los Mejores Autores Españoles), 2 vols.

<sup>5</sup> Sevilla, Calvo-Rubio y Cía. Editores, 1844, 2 vols. Los elogia en la p. 25.

<sup>6</sup> El título continúa: [...] *o Biografías y retratos de todos los personajes distinguidos de nuestros días en las ciencias, en la política, en las armas, en las letras y en las artes, por D. Nicomedes Pastor Díaz y D. Francisco Cárdenas*, Madrid, Lalama (luego Boix), 1841-1849, 9 vols. Ferrer pudo consultar las semblanzas de Martínez de la Rosa, Bretón (t. I) Burgos, Gil y Zárate, Rivas (II), Toreno (III) y Pacheco, Zorrilla y Hartzenbusch (IV).

<sup>7</sup> Ochoa reseñó sus *Poesías* (1835) en *El Artista* (I, pp. 97-99). Por ellas sentenció Larra: "Nuestro Siglo de Oro ha pasado ya, y nuestro siglo XIX no ha llegado todavía"; pero en 1836 reconocía que entre los poetas contemporáneos "los hay medianos, hay algunos hasta soportables", y elogia a Espronceda como al primero de todos, nombra a Madrazo y a Romero Larrañaga y alude a las "letrillas" que hicieron famoso a Bretón. ("*Blanca*, cuento romántico en verso, original de don J. M. Díaz. Reflexiones acerca de nuestra poesía moderna. Poetas jóvenes que más se distinguen", en M. J. de L. Figaro, *Colección de artículos*[...], A. Pérez Vidal (ed.), estudio preliminar de L. Romero Tobar, Barcelona, Crítica, 1997 (Biblioteca Clásica, 92), pp. 690-693. (La primera cita, en p. 309).

<sup>8</sup> "La batalla de Bailén", fragmento del cap. homónimo de la *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, París, 1836-1838.

<sup>9</sup> "El cesante", en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Boix, 1843, t. I. Ochoa (*Apuntes*, II, pp. 135-143) había recogido también el drama *Rosmunda*, III, 2 (1839).

<sup>10</sup> "De tejas arriba" (1838), en *Escenas matritenses*, Madrid, Yenes, 1842.

<sup>11</sup> "Los calaveras", I y II (1835), en *Figaro. Colección de artículos [...]*, Madrid, Repullés, 1835.

<sup>12</sup> "La mujer del mundo" (1843), en *Los españoles pintados por sí mismos, t.I.*

<sup>13</sup> "Mis botas" del primero; del segundo, "El Príncipe Don Carlos de Austria", en *El Iris* (Madrid, 1841).

<sup>14</sup> No menos de veinte coincidencias encuentro en F. Ros (*Poesías española. Neoclásicos y románticos*, Madrid, Emporyon, 1940), trece en J. Marco (*Antología de la poesía romántica española*, Barcelona, Salvat, 1973), quince en L. F. Díaz Larios (*Antología de la poesía romántica*, Salou (Tarragona), Unieurop, 1977) y J. Urrutia (*Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995).

<sup>15</sup> P. Garelli, "Bretón de los Herreros, poeta", en L. F. Díaz Larios / E. Miralles (eds.), *Del Romanticismo al Realismo*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1998 (Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Actas del I Coloquio), pp. 239-247.

<sup>16</sup> Cfr. P. Menarini, "Un drama romántico alternativo: *Alfredo*, de Joaquín Francisco Pacheco", en *ibid.*, pp. 167-176.

<sup>17</sup> L. Romero Tobar, "Los álbumes de las románticas", en M. Mayoral (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 73-93 (cit. en p.79).

<sup>18</sup> A los citados por Romero Tobar se podrían añadir *Álbum religioso. Colección de veinticuatro composiciones* ofrecido por *La Publicidad* de Madrid en 1848; en el mismo año aparece en Sevilla *Álbum Poético. Colección de las poesías más selectas intercaladas de algunas otras andaluzas*-, todavía cabe recordar, ya en el último tercio del siglo, el *Álbum Poético Español con composiciones inéditas [...] Publicalo la empresa de "La Ilustración Española y Americana" y de "La Moda Elegante Ilustrada" para obsequiar a sus suscriptores en el presente año*, Madrid, 1874.

## Poesía y teatro en Bécquer

El estudio del teatro de Bécquer nos acerca su labor de dramaturgo a la nueva imagen, que con fortuna se va imponiendo, más de acorde con la realidad humana y literaria del poeta a la luz de las nuevas investigaciones. Juzgar sus obras teatrales, ocho en total, enmarcándolas en el contexto del teatro de su tiempo, lo que he pretendido en un reciente trabajo<sup>1</sup>, conlleva a desprenderse de una vez por todas de los prejuicios y valoraciones subjetivas en torno a su preferida y minusvalorada obra dramática.

Partiendo de las conclusiones de este trabajo, debemos dejar bien claro que ni la colaboración, ni el uso de seudónimos, ni la confesión explícita de ganar dinero, ni el hecho de adaptar obras de autores extranjeros, ni por supuesto escribir zarzuelas o juguetes cómicos, eran causa de desdoro para ningún dramaturgo de la época, sino empeño en el que se afanaron los más eximios escritores del momento, y ver en estas razones indicios para soslayar, ignorar o minimizar las incursiones de Bécquer en el mundillo teatral de su época sería de nuevo sesgar una vez más el proceso de interpretación de su vida en virtud de una imagen del poeta preconcebida.

Ignorar el teatro de Bécquer o estudiarlo, como ha venido haciendo la crítica hasta hace bien poco, disculpándose a priori por ser parte menor e irrelevante frente al resto de su obra, es premisa a la vez que inoperante, falseadora de la realidad, pues la vocación teatral de Bécquer fue la más temprana de su vida, su "accesit" al mundo de la literatura, y afición nunca abandonada, a pesar de lo exiguo de su obra dramática a causa de su temprana muerte, ya que no por falta de proyectos al respecto.<sup>2</sup>

Partiendo de estos presupuestos podremos calibrar la calidad de su escritura dramática no ajena en absoluto a su obra poética, sino en varias ocasiones génesis y hallazgos que desarrollará en obra lírica.

Dos aspectos importantes se nos revelan en el Bécquer poeta- dramaturgo, que es el que aquí quiero tratar: por un lado su calidad como Poeta. Bécquer no sólo no deja aparte su estro poético cuando escribe estas piezas teatrales, sino que se esmera en su versificación, en el ritmo del diálogo, y en la caracterización de los personajes a través de su lenguaje.

Por otro lado, su obra dramática sigue plenamente las pautas del teatro romántico en algunos de sus aspectos ya periclitados en ese momento, pero aún vigentes en el teatro lírico en auge, la zarzuela.

Dejando aparte la pieza *Un drama*<sup>3</sup>, las siete obras que conservamos completas todas son zarzuelas salvo la primera de ellas, un juguete cómico, *La novia y el pantalón*, (1856) y todas están escritas en verso en su totalidad excepto una, *Las distracciones*, (1859) que alterna la prosa declamada con el verso de los cantables.<sup>4</sup> En cuanto al género, cuatro de ellas son cómicas y tres dramáticas. Aunque luego veremos cómo el talante cómico no es óbice para que aparezcan rasgos becquerianos, ya que uno de los tópicos en torno a la figura de Bécquer ha sido negarle inspiración cómica, y sentido del humor; empecemos por los dramas líricos como más propicios al desarrollo de su inspiración poética.

Juan Antonio Tamayo, ya señaló la existencia de una especie de "proto-rima" en *La venta encantada*<sup>5</sup>, obra de excelente factura literaria que por estar escrita en 1857, (aunque no se publicó hasta 1859, y no se estrenaría hasta un año después de la muerte de Bécquer, por avatares teatrales con otra zarzuela cervantina escrita por Ventura de la Vega), adquiere mayor relevancia ya que antecede a la primera rima aparecida en la revista "El Nene" en 1859, la número XIII. Esta rima precursora aparece en *La venta...*, en un monólogo cantado por Cardenio (A.I.E.III):

¿Ves esa luna que se eleva tímida?  
Blanca es su luz  
pero aun más blanca que sus rayos trémulos  
blanca eres tú.

También destaca Tamayo los indudables rasgos de la poesía becqueriana en los versos siguientes, que anteceden a la "rima" citada:

Reina el silencio en torno;  
nace la luna, y sus balcones baña  
de fantástica luz; ella me espera,  
me espera palpitando  
de impaciencia y amor; auras suaves,  
llevad con el perfume

de las nocturnas flores, llevad  
hasta sus verdes celosías  
envueltas en suspiros estas  
canciones mías.

Julio Matas, en su atinado artículo "Bécquer entre la poesía y el teatro"<sup>6</sup> añade a estos versos de *La venta encantada*, otros que compara con el ritmo y la estructura de rimas concretas, la II, la IV, y la LXXII, mostrando innegables semejanzas no sólo formales, en la utilización métrica, sino también en ciertos motivos comunes en relación con las imágenes escogidas.

Pero se podrían añadir numerosísimos versos de indudable resonancia becqueriana que no han sido señalados, pero que saltan a la vista, como el mismo inicio de la comedia, con la aparición del coro:

Ya del monte la cumbre se dora  
con un rayo de luz de la aurora,  
y volando las nieblas se van:  
despertad,  
que en el bosque nos llaman las aves  
con alegre y sonoro cantar.

O los versos, en boca de Cardenio (I, 6):

Yo soy a quien el pérfido su  
amante arrebató; Yo soy la  
triste víctima del cielo y del  
amor.

Asimismo las palabras de Fernando acompañadas de música (III, 8):

Qué encanto suavísimo,  
qué oculto poder  
tendrán esas lágrimas  
que vierte a mis pies?  
[...]  
Levanta, Dorotea;  
levanta y que mis labios  
esas preciosas lágrimas  
recojan de tus párpados.

Otro aspecto que destaca en la ambientación de esta cuidada y bien construida zarzuela que se enmarca en la tradición de teatralizar *El Quijote* cervantino, es la ambientación de los espacios tan al gusto romántico: en el acto primero reza la acotación:

la acción tiene lugar en uno de los puntos más escabrosos de Sierra Morena. En el fondo, montañas practicables, quebradas y unidas entre sí por un puente rústico. Perdiéndose en lontananza y cerrando el paisaje, los picos de la cordillera...

En el acto segundo se pasa a un escenario de tipo costumbrista:

patio de una venta de la Mancha. [...] El ventero y unos cuantos estudiantes, arrieros, mozos y mozas de la venta, que hacen corro, beben y bailan al son de un guitarrillo al compás del cual canta uno de los circunstantes las siguientes coplas [...].

*La venta encantada*, como afirma Casaldueiro, no es ni una refundición, ni una adaptación; es más bien una variación sobre un tema cervantino. En ella vemos la "sentimentalización del amor de D. Fernando y Dorotea tratada de un modo muy becqueriano y un testimonio de una de las maneras de leer *El Quijote* y sentir las figuras principales de la novela en el Realismo-idealista." {*oh. cit.*, p. 404).

La participación de Bécquer en sus piezas lírico-dramáticas, no pasan desapercibidas en la última obra escrita con García Luna, *La Cruz del valle* (1860), y en *Clara de Rosemberg* (1863), una de las dos que escribió con Rodríguez Correa y la última antes de su muerte.<sup>7</sup> No sólo los fragmentos reseñados por Tamayo y Matas, a veces con el estudio paralelo en semejanzas y estructura con algunas de las rimas como las palabras en boca del Príncipe, en la primera de las obras citadas, *La cruz del valle*:

Tú eres perla, que la concha  
guarda fiel como un tesoro y  
yo soy el rayo de oro que  
chispea sobre el mar

(I,6)

que recuerda especialmente por su tono y estructura a la Rima LX, sino otros muchos que no se han señalado y destacan por su factura becqueriana como el coro de damas de I, 11:

"Amor" suavísimos  
dicen los céfiros  
que van meciéndose de flor en flor,  
y en dulce cántico  
las ondas trémulas  
repiten lánguidas:  
"¡Amor! ¡Amor!",

o las palabras de Herman:

Espíritu inmenso que cruzas las nubes en  
alas del rayo, del trueno al fragor, escucha  
piadoso mi humilde plegaria, protege,  
Dios mío, protege su amor.

(II,11)

y las de Adelaida:

Fantasmas de la noche,  
mi mente abandonad,  
que un rayo de esperanza  
mis ojos ven brillar.

(III, 1)

Sería imposible transcribir aquí, toda la poesía de clara factura becqueriana que contienen los versos de esta obra, cuya concepción y argumento inspirado en el melodrama *La cabeza de bronce o el desertor húngaro*, adaptación española de la obra de Jean Baptiste Hapdé, era conocido por el público español. La obra se inscribe en la tradición que cultivó la zarzuela de estos años: espacios románticos, y toda serie de ingredientes como secuestro del hijo al nacer, obstáculos y persecuciones sin fin hasta la anagnórisis final que depara la felicidad para todos.

Del mismo modo, en *Clara de Rosemberg* (1863), otro melodrama con infinidad de sucesos, inspirado en una ópera de Ricci, nos encontramos con una versificación que a veces se asemeja a la de las rimas como la que pronuncia Clara en la II, 7:

guardaré vuestro secreto y me  
arrancaré este amor, aun cuando  
al hacerlo tenga que arrancarme  
el corazón.

o el monólogo de Valmor, acompañado de música:

Ensueños del amor,  
volved de nuevo al alma;  
suceda a mi dolor la dulce calma, etc.

y la respuesta de Clara:

¡Amor! si pudiera darte de la fe  
que cree a ciegas un rayo, en vez  
de piedad de nuevo amor te  
pidiera, etc.

en las dos siguientes escenas, y en general todo este acto hasta el final de la zarzuela, en cuyo coro final todos cantan:

Como en Oriente fúlgido tras de  
la noche oscura brilla del alba  
pura el nítido arrebol, de la  
calumnia pérfida pronta a rasgar  
el velo brilla en mitad del cielo  
de la inocencia el sol.

No es aquí el momento de abundar con más ejemplos la poesía con la que Bécquer participa, no sólo en cantables, sino también en los diálogos declamados de las piezas lírico-dramáticas que escribe en colaboración, la riqueza de su versificación, que no se limita a la polimetría típica de los románticos, sino que alcanza al uso de la métrica irregular que abundó en la zarzuela; asimismo destaca la semejanza en temas y ritmos con el resto de la obra lírica que lo ha consagrado como poeta universal. Esta poesía contenida en sus zarzuelas presenta la novedad de aparecer en largas tiradas de versos frente a la brevedad de las rimas y de alternar el elemento lírico becqueriano usual con el cómico en los personajes graciosos de las zarzuelas

dramáticas y de una manera más frecuente en las zarzuelas cómicas, de las que no he tratado por falta de espacio.<sup>8</sup>

Todo ello revela algo más que una escritura teatral de Bécquer apresurada, motivada exclusivamente para ganar dinero (cosa que por lo demás intentó hacer con toda su obra literaria y periodística), y de la que tuviera que avergonzarse, como se ha repetido tantas veces al tratar de esta faceta literaria de Bécquer.

Su labor como dramaturgo se inserta plenamente en el teatro en boga de su tiempo; se inscribe en el género que, a partir de la segunda mitad del siglo, compositores y dramaturgos intentan hacer resurgir, el teatro lírico español que pudiera competir con la ópera italiana y con la ópera cómica francesa. Traducciones, adaptaciones, versiones, y colaboración entre diversos autores, fueron los rasgos de este género dramático musical que imperaba en el momento y que aunaba el melodrama y el romanticismo ya periclitado.

Bécquer siempre se interesó por el teatro a lo largo de toda su vida, recordemos la adaptación del *Hamlet* shakespeariano<sup>9</sup>, y no sólo como autor sino como cronista y comentarista, cuyas reseñas teatrales nos lo corroboran; asimismo aspiraba a la dirección de un periódico de primera fila en el mundo teatral y se relacionó con empresarios y gente de la farándula como Salas y Arderius, introductor del género bufó en España<sup>10</sup>. También frecuentaba la amistad de los músicos, como así lo atestigua Reparaz hijo relatándonos la relación con su padre quien compuso la música de dos de sus zarzuelas. En definitiva su asistencia al círculo de los Espín le deparó también la posibilidad de que Joaquín Es-pín y Guillén, Director del Teatro Real de Madrid, compusiera la música para la adaptación de *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, que Nombela, García Luna y él titularon *Esmeralda*, su primer intento de teatro musical en 1856, que no consiguieron representar, y cuyo manuscrito desapareció hasta la fecha.<sup>11</sup>

En definitiva, la obra dramático-lírica de Bécquer no hay por qué oponerla a su obra poética (como se ha intentado hacer desvirtuando su colaboración en esta faceta de su obra), sino considerarla como un aspecto más de su capacidad creadora, ya que sus aficiones musicales y teatrales, en mi opinión, muy al contrario de oponerse a su inspiración poética, no podían por menos de confluir en el género en boga del momento: la zarzuela; hay que añadir además que la poesía contenida en estas obras dramáticas escritas en colaboración con sus amigos, no desmerece la personalidad literaria del poeta de las rimas, sino que la enriquece al dotarla de comicidad y humor, interesante aspecto que no he podido abordar aquí, y que me inclina a pensar en ese trasfondo irónico de la obra literaria de Bécquer, que Irene Mizrahi ha intentado poner de manifiesto en su poética dialógica<sup>12</sup>, y cuya conclusión de que Bécquer merece nuevos estudios biográficos, y yo añadiría literarios, que hagan justicia a su figura histórica, comparto plenamente.

M<sup>a</sup> PILAR ESPÍN TEMPLADO  
*UNED, Madrid*

<sup>1</sup> Espín Templado, M<sup>a</sup> Pilar: "El teatro de Gustavo Adolfo Bécquer a la luz de una nueva perspectiva crítica: la escena madrileña del momento". Ponencia presentada en el XII Congreso, Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, julio, 1998.

<sup>2</sup> Rodríguez Correa, Ramón: en el Prólogo a la 1<sup>a</sup> edición de las obras de Bécquer nos informa de los proyectos que tenía Bécquer respecto al teatro: "Para el teatro tenía concebidas, sin que faltara el más pequeño detalle las obras siguientes: *El cuarto poder*, comedia; *Los hermanos del dolor*, drama; *El duelo*; *El ridículo*, drama; *Marta*, poema dramático; *Humo*, idem". J.A. Tamayo en su estudio *Bécquer: Teatro*, supone que de estos proyectos tuviera noticia Rodríguez Correa, no sólo por confidencias y conversaciones, sino por apuntes y papeles, ya que él fue uno de sus testamentarios literarios" (*Ob.cit.*, p. LXXXIV, estudio preliminar).

<sup>3</sup> Se trata de un trabajo muy corto, escrito en prosa en forma dramática y representable, que lleva por subtítulo "Hojas arrancadas de un libro de memorias, *El mayor monstruo los celos*. Calderón", dividido en seis escenas, a la manera de actos condensados. En él se reúnen todos los elementos de un drama romántico: exotismo de ambiente (Venecia), conspiración política y amor, duelo, fuga, juramento amoroso, boda impuesta y aceptada como sacrificio, venganza, taberna, baile, etc. Apareció publicado el 10 de marzo de 1862 en "El Contemporáneo". La crítica (Tamayo: *Ob.cit.*, p. XXIII; L.J. Harvey: "Bécquer's Un Drama", *Hispanic Review*, 1953, XXI, pp. 150-154) ha especulado si se trata del drama infantil *Los Conjurados*, imaginado por Bécquer y Narciso Campillo cuando tenían diez y once años respectivamente en Sevilla. Casaldueiro rechaza esta hipótesis negando conexión alguna "entre el drama infantil y el maduro diálogo, obra exclusiva de Bécquer" en "El Teatro de Bécquer", *Estudios sobre el Teatro Español*. Madrid, Gredos, 1972, p. 398. <sup>4</sup>*La novia y el pantalón*. "Comedia en un acto, original y en verso por Don Adolfo García." Madrid, Imprenta de Vicente Lalama, 1856.

*Las distracciones*. Zarzuela en un acto arreglado al teatro español por Don Adolfo García. Música de D. Antonio Gordón, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1859.

*La venta encantada*. Zarzuela en tres actos y en verso. Letra de Don Adolfo García, música de D. Antonio Reparaz. Madrid, Imprenta de José Rodríguez,

<sup>6</sup> En *La cuestión del Género Literario*. Madrid, Gredos, 1979, pp.152-174.

<sup>7</sup> *La cruz del valle*. Zarzuela en tres actos y en verso. Arreglada a la escena española por Don Adolfo García. Música de D. Antonio Reparaz. Madrid, imprenta de José Rodríguez, 1860. *Clara de Rosemberg*. Zarzuela en dos actos y en verso. Letra de Don Adolfo Rodríguez. Música del Maestro Ricci.

Impresa por primera vez por Juan Antonio Tamayo: *Gustavo Adolfo Bécquer: Teatro. Edición, estudio preliminar, notas y apéndices de* — Madrid, C.S.I.C., 1949, y reproducida en la moderna edición de las *Obras Completas, I: Primeros escritos. Teatro. Historia de los Templos de España*. Madrid, Turner, 1995. Edición y prólogo de R. Navas Ruiz.

<sup>8</sup> Además de *La novia y el pantalón*, la única pieza sin música y *Las distracciones*, ya mencionadas, escribió también *Tal para cual*. Zarzuela original y en verso, letra de Don Adolfo García, música de Don Lázaro Núñez Robres (Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1860), las tres en un acto y graciosísimas, y *El nuevo Figaro*. Zarzuela en tres actos y en verso, arreglada del italiano por Don Adolfo Rodríguez. Música del Maestro Ricci. Madrid, Imprenta de Cristóbal González, 1862.

<sup>9</sup> *Libro de Cuentas*. Romero Tobar, Leonardo: *G.A. Bécquer, Autógrafos juveniles (Manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional)*. Barcelona, Puvill Libros, S.A., 1993.

<sup>10</sup> Cabra Loredó, M<sup>a</sup> Dolores: "La calle de la Montera: un artículo con firma". *El Gnomio 1. Boletín de estudios becquerianos*, Zaragoza, 1992, pp. 49-54.

<sup>11</sup> La historia de la negativa del censor a su representación, así como su avatar editorial con Juan de la Puerta Vizcaíno y Don Alonso Gullón, la cuenta Nombela pormenorizadamente en *Impresiones y recuerdos*, T.II, pp. 320-332. También es reseñada por Rica Brown en: *G.A. Bécquer en dos tiempos*. Barcelona, Aedos, 1963, p. 74, y por supuesto por José Pedros Díaz en: *G.A. Bécquer: vida y poesía*. Madrid, Gredos, 1971, pp. 72-74.

<sup>12</sup> Mizrahi, Irene: *La poética dialógica de Bécquer*. Amsterdam, Rodopi, 1998.

## Hacia una poética ideológica de la historia: romanticismo y medioevo

Tomo como punto de partida de este breve trabajo las actas del congreso celebrado en Valladolid en el centenario de la muerte de José Zorrilla, en el que varios profesores especialistas, uno de ellos aquí presente, se ocuparon de la poesía narrativa legendaria del poeta vallisoletano. Mi propósito es el de aportar a este debate algunas consideraciones sobre el contexto intelectual en que figuraban de manera tan destacada estos poemas, para enmarcar los mismos dentro de la ideología dominante de su momento, y señaladamente dentro de las matrices historiográficas que mejor la definen. Es muy fácil, a mi entender, que a nosotros, igual que al mismo Zorrilla según declara en los *Recuerdos del tiempo viejo*, suceda que al pasar a examinar de nuevo "las supersticiones de las creencias", nos familiaricemos de tal modo con ellos "a fuerza de despolvar y manosear imágenes", que concluyamos por perderles el respeto.<sup>1</sup> Por lo tanto, puede llegar a ser un mero lugar común, que apenas tiene ya significado más amplio, comentar que el romanticismo español suele inspirarse en las grandes hazañas de la edad media, en las costumbres caballerescas y en las tradiciones y leyendas allí encontradas. La verdad del caso, sin embargo, es que el gusto romántico por la época medieval responde mayormente a unas corrientes ideológicas específicas que caracterizan la obra historiográfica que a la par empieza a cundir en forma de pesquisas arqueológicas, comentarios histórico-literarios y, lo que viene a ser más importante, en la de los cursos generalizados de historia nacional pronunciados y publicados en aquel entonces. En lo que a la historia se refiere, como puntualiza de forma tan memorable Hayden White, toda escritura, incluso cuando se trate de cuestiones estéticas, responde inexorablemente a unas preocupaciones ideológicas que nos es dado especificar.<sup>2</sup>

Si pasamos a las actas del congreso sobre Zorrilla que acabo de citar notamos que, al considerar su obra como "imaginario de la tradición", hace hincapié nuestro colega Leonardo Romero Tobar en el preámbulo que antepuso el poeta nacional a una edición de "La Pasionaria", en el que comentaba el vallisoletano que la historia de Margarita la tornera "es una fantasía religiosa, es una tradición popular, y este género fantástico no le repugna a nuestro país, que ha sido siempre religioso hasta el fanatismo".

A continuación, hace referencia Zorrilla a los cuentos de Hoffmann, los cuales, al contrario, descarta como "locuras y sueños de una imaginación descarriada".<sup>3</sup> Comenta luego Leonardo Romero: "La contraposición que en esta nota añadida a la famosa leyenda se establece entre dos tipos distintos de literatura fantástica y la terminante aserción con que Zorrilla resume su idea de la tradición popular española no es otra cosa que el resultado del lento y complicado proceso en la adopción hispana de las ideas tocantes a la poesía primitiva y a la cultura popular que, desde finales del siglo XVIII, se iban fraguando y desarrollando más allá de los Pirineos".<sup>4</sup> Como saben todos ustedes, yo me he ocupado largamente de estos temas en lo referido a la estética;<sup>5</sup> últimamente, sin embargo, he dedicado mucho esfuerzo a la elucidación de la idea romántica de la historia tal como se iba formulando en la España del momento, y no me parece ocioso traer aquí a colación unas coordenadas fundamentales que nos dejan atisbar la relación simbiótica operante entre poesía e historia.<sup>6</sup> En efecto, si la obra poética narrativa de Zorrilla se compagina de modo perfecto con lo que define Leonardo Romero como *tradicionalismo estético*, movimiento que tiene por objetos de atención los usos culturales genuinos de cada pueblo y que "venía a descubrir la potencia creadora de los usos y valores existentes en las ocultas *tradiciones* de la cultura popular",<sup>7</sup> cuadran además tanto el marco temático como el contenido ideológico de esta poesía con la preceptiva de un tradicionalismo historiográfico a ultranza, de carácter hondamente romántico, que la acompaña en el tiempo y con el que tiene afinidades muy señaladas. En fin, cuando Zorrilla comenta que "la tradición del pueblo nunca muere" expresa mucho más que una adhesión ejemplar a la intuición romántica.<sup>8</sup> Una contextualización de su obra legendaria dentro de una visión histórica más amplia nos permite captar el tenor ideológico que informa esta sacralización romántica de los valores del medioevo. Es un afán ya manifiesto en el ideario surgido del Congreso de Verona, que tiene como propósito fundamental contrarrestar el avance revolucionario diseminando por toda Europa una conciencia de la historia como visión integradora y armonizadora de un mundo sin fisura, como visión antagónica del todo a la promovida por el racionalismo decimotercero, que se denominaba, dentro del discurso tradicionalista, superficialidad enciclopedista.

La historiografía tradicionalista romántica, de extraordinaria potencia dentro de España en aquellos mismos años en que se iba consagrando la figura de Zorrilla como poeta nacional, acompaña entonces lo que identifica Leonardo Romero como imaginario tradicional del Antiguo Régimen; avivaba éste, sigue el comentarista moderno, unas expectativas que Zorrilla atendió con absoluta fidelidad, convirtiéndose en "un poeta que escribe para un público entregado".<sup>9</sup>

La imaginación histórica del romanticismo mayoritario de España proviene, pues, como ha indicado Giovanni Allegra, de una cultura intelectual de resistencia contra "los mitos de nuestro tiempo";<sup>10</sup> tal concepción antimoderna del mundo se articula por teorías artísticas reivindicativas de la cultura histórica española como fenómeno diferenciado, por teorías que enaltecen su alteridad y la contraponen a los preceptos dejados en herencia por el Siglo de las Luces.<sup>11</sup> Se podría decir que llega a su punto culminante en la historia de la literatura española que publica Amador de los Ríos a partir de 1861. Se fundamenta, además, esta visión histórica en el denominado por Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier "sesgo absolutamente reaccionario y arqueológico" derivado por el casticismo decimonónico del ideario tradicionalista de pensadores como Fray Diego de Cádiz, Zaballos, Hervás y Panduro y el "Filósofo Rancio" Alvarado.<sup>12</sup> El casticismo al que Zorrilla hace alarde de afiliarse representa un "sistema integralista nacional" que se encuentra amenazada por la revolución.<sup>13</sup> Para Pérez-Bustamante Mourier, tales "alardes de identidad castiza y popular" se acentúan en momentos de transición política al invocar "fuerzas cohesionadoras" contra la amenaza revolucionaria, de modo que el casticismo no es sino "el Romanticismo de *Volksgeist*, que reconsidera lo popular tradicional de una manera trascendentalista y purista".<sup>14</sup> Podríamos decir entonces de Zorrilla lo mismo que dice José Escobar al enjuiciar la obra de Agustín Durán: esto es, que para el poeta vallisoletano una visión idealizada del pueblo representaba la salvaguardia de un acendrado casticismo amenazado por corrientes revolucionarias.<sup>15</sup> De tal manera, pongamos por caso, se entiende el proclama con que empieza la introducción poética a los *Cantos del trovador*. "

Venid, yo no hollaré con mis cantares/ del pueblo en que he nacido la creencia:/ respetaré su ley y sus altares".<sup>16</sup>

Como ha observado con razón Manuel Moreno Alonso, un elemento muy marcado de la historiografía romántica española es su crítica reiterada de la historiografía anterior "por no haber tenido en cuenta el medioevo, ni haberlo valorado en justicia".<sup>17</sup> Tomemos como ejemplo el *Curso de Historia de la Civilización de España* pronunciado en el Liceo de Valencia y el Ateneo de Madrid en 1840 y 1841 por el joven literato Fermín Gonzalo Morón y publicado en seis tomos entre 1841 y 1846. Su autor lamenta "la indiferencia y profundo desdén, que los filósofos del siglo XVIII con muy ligeras excepciones afectaron hacia los estudios históricos", observando, al hablar de Voltaire, que "su apreciación de la feudalidad, de la caballería y del estado político de la Europa, durante la edad media, es casi siempre superficial y muchas veces inexacta y falsa".<sup>18</sup> La percepción del medioevo imperante en los años cuarenta del siglo pasado era muy otra, por supuesto. Viene ejemplificada por palabras del académico José Caveda, quien, al censurar duramente el "escepticismo intolerante" de la Ilustración, que creía responsable de la pequeñez de miras de la visión histórica iluminada, celebra la contraria tendencia romántica de "destruir el exclusivismo de la cultura del Lacio" para exaltar, en su lugar, "esa edad media, antes cubierta de tinieblas, y ahora enaltecida con sus tradiciones, con la importancia de sus colosales empresas, con sus castillos góticos y espléndidos torneos, con el espíritu caballeresco de sus héroes y paladines, con sus leyendas misteriosas y sus trovas".<sup>19</sup> Una cosa queda bien clara: el mundo recreado por Zorrilla no carece de contenido ideológico, incluso cuando descartamos las profesiones de compromiso patriótico que distinguen su obra.

De hecho, el texto entero de Caveda abarca toda aquella estructura dialéctica que mejor tipifica a la imaginación histórica tal como se expresa en la España del romanticismo, en la que el "orgullo enciclopédico" y las "vanas teorías" de insufribles "preceptistas" habían acabado por pervertir la veracidad de la historia; en su contra están, huelga realmente decirlo, las "tradiciones y venerables recuerdos" de una sociedad devota homogénea y compacta, sociedad que acomete "colosales empresas" y que tiene una existencia enaltecida por los ideales trascendentes de su "espíritu caballeresco".

Lo que denomina Gonzalo Morón "el carácter poético y sublime" del medioevo<sup>20</sup> es producto, al fin y al cabo, de un casticismo virulento que no titubea en glorificar el pasado nacional vilificado por el Siglo de las Luces. Es más, la España medieval suele figurar, como en las conferencias de los hermanos Schlegel, como caballescica -y, por consiguiente, romántica- por excelencia: habla Fernando de Madrazo, en un artículo intitulado "Filosofía de la historia. Caballería", de "la aurora de la radiante caballería que iba a ser la señora del universo",<sup>21</sup> mientras que Juan Eugenio Hartzenbusch hace referencia también a un "espíritu emprendedor y guerrero" de una época que había constituido "la parte maravillosa y heroica en los anales del mundo moderno", época caballescica que "quizá en nación ninguna tuvo un origen más justificado y noble que en nuestra España".<sup>22</sup> Deja cimentadas todas estas conexiones Gonzalo Morón al proclamar, en un largo "Examen filosófico del teatro español, relación del mismo con las costumbres y la nacionalidad de España" publicado en las páginas de la revista *El Iris* en 1841, que "Toda la poesía de la Europa moderna se halla en la edad media, en la época del feudalismo, en estos tiempos de desorden y anarquía material, pero en que la religión, el amor y el honor prestaban un impulso uniforme a las acciones de los hombres, y producían los sacrificios más heroicos, las situaciones más profundas y trágicas, las aventuras y proezas más extrañas y singulares".<sup>23</sup>

Esta visión casticista de la edad media estaba fundamentada, ni que decir tiene, en una ideología tradicionalista de altar y trono: en palabras de José Ferrer y Subirana, pertenecientes a un artículo publicado en 1842 que tiene por título "De la nacionalidad": "Enérgica por su índole, poética en sus maneras, exaltada en sus sentimientos, poderosa y eficaz en sus efectos; la religión y la monarquía, la caballescica e hidalga nacionalidad española alcanzó hazañas e hizo prodigios que ningún pueblo había hecho ni alcanzado".<sup>24</sup> Tal es, entonces, la visión del medioevo que prevalece en la España romántica y que coincide en el tiempo con la poesía narrativa de Zorrilla. Las leyendas y tradiciones en verso del poeta vallisoletano recrean, como puntualiza Salvador García Castañeda, aquella sociedad, la de la España antigua, sus estructuras y Jerarquías, mientras que "Los protagonistas masculinos suelen ser hidalgos

de altos ideales, valerosos y dispuestos a morir por su Dios, por su rey y por su dama, a los que hizo [Zorrilla] depositarios de los valores propios de una España idealizada".<sup>25</sup> Como observa García Castañeda a continuación, estos caballeros y estas damas actúan según sus sentimientos y no el raciocinio, dentro de un modelo de sociedad monolítico, tradicionalista y patriarcal; y, lo que es más, específica con respecto a los milagros ocurridos en estos textos que "la religión aquí es inseparable del patriotismo y de los valores tradicionales y aparece como una de las señas de identidad propias de los españoles".<sup>26</sup> Repasemos un momento lo allí comentado: de la leyenda "Para verdades el tiempo y para justicias Dios. Tradición", de 1837, tenemos la cabeza del asesinado que se revela en lugar de la de una becerro bajo la capa de Juan Ruiz; en "La princesa doña Luz", de 1840 a 1841, presenciamos un juicio de Dios; finalmente, cabe recordar "El desafío del diablo", de 1845, en que la imagen de un Cristo impide la fuga de su convento de Beatriz, amante del antes bandido y ahora caballero César, y en que éste mata al malvado Carlos para, a la mañana siguiente, ver los funerales de Beatriz y, "traspasada su alma/ de hondísima contrición", hacerse ermitaño.<sup>27</sup> Todo forma parte entonces de lo que describe García Castañeda como una "cultura literaria formada por elementos muy diversos que flotaba difusa en aquel ambiente".<sup>28</sup> Con todo y con eso, si tal cultura literaria resultaba difusa en su extensión, el empleo de dichos elementos por parte de Zorrilla responde a unas coordenadas históricas -y, como acaba de afirmar en este mismo coloquio Donald L. Shaw, unas presiones de índole política- bastante específicas, que he dado por llamar aquí una poética ideológica de la historia.

Dentro de tal perspectiva, es también consonante con el marco ideológico contemporáneo que la religión, en las leyendas de Zorrilla, tenga un carácter popular y simplista: pensemos en la imagen de la Virgen que ocupa el lugar de la tornera Margarita que la adora, en el Cristo de la Vega que declara a favor de Inés o en el de la Antigua de Valladolid que atestigua contra un asesino en "Un testigo de bronce", o bien, por último, en la figura de Cristo que resulta ser auténtico protagonista de "El desafío del diablo" al impedir la fuga de la monja Beatriz; como apunta García Castañeda, "la Providencia ha de manifestarse con advertencias y con milagros", y como concluye diciendo,

Zorrilla en sus leyendas ofrece "una visión colorista y nostálgica de un pasado que recreó con su intuición y su fantasía", un pasado poblado de "las damas y los galanes de una España milagrosa y legendaria".<sup>29</sup> Existe, en efecto, una consonancia muy señalada con la historiografía del momento, pues los libros de historia más representativos del romanticismo español insisten en la veracidad de las fuentes literarias, y en especial en lo verídico de las tradiciones populares: comenta Gonzalo Morón en su "Examen filosófico" que "apenas hay crónica, romance, comedia, ni anécdota que no muestre evidentemente que la lealtad, la nobleza de proceder y todas las virtudes caballerescas, no sólo fueron una verdad en España, si que formaron sus costumbres, su nacionalidad, sus glorias y su literatura".<sup>30</sup> Vienen aun más al caso, si cabe, unas palabras sacadas de la reseña que hizo José Amador de los Ríos al primer tomo de la *Historia general de España* de Modesto Lafuente; pues al censurar de modo contundente "el espíritu de negación, introducido por Voltaire y sus secuaces" que había, a su entender, pervertido la historiografía del siglo pasado, comenta Amador: "minó las tradiciones populares que se fundaban en el sentimiento religioso, con injustificable desdén; y pasando de la indiferencia al desprecio, acabó por despojar a la nación española de sus más brillantes glorias".<sup>31</sup> Tengamos en cuenta la importancia para el romanticismo histórico de tal reivindicación de la tradición popular: es componente fundamental del marco schlegeliano, huelga realmente decirlo; es identificada, además, y mucho más recientemente, por Hayden White como parte integral de la representación romántica de la historia.<sup>32</sup> Dentro del sistema casticista, las tradiciones religiosas iban a cobrar una relevancia particular al testimoniar la religiosidad intrínseca de la nación española; observaba el ya mencionado José Caveda, al pronunciar su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1852, que en las creencias populares respira el genio de la edad media", y comenta a continuación de las tradiciones que "costumbres, ideas, civilización, cuanto constituye el carácter de un pueblo, cuanto concurre a determinar su originalidad y darle una fisonomía propia, se encuentra en esas ficciones, hijas de sus creencias, nacidas de altas y arrojadas empresas, alimentadas en la prosperidad y la desgracia por el espíritu nacional y grandes y memorables recuerdos".<sup>33</sup>

Pasando luego a años posteriores, podríamos incluso citar las frases celebradas de Gustavo Adolfo Bécquer con que empieza la introducción que precede a la *Historia de los templos de España*: "La tradición religiosa es el eje de diamante sobre el que gira nuestro pasado".<sup>34</sup> No sería del todo impertinente recordar también palabras del mismo escritor al prologar *La soledad* de Augusto Ferrán, donde dice que el pueblo es y ha sido el más grande poeta de todas las edades y de todas las naciones, pues sabe sintetizar las creencias de forma extraordinaria. El propio Zorrilla, como indica Leonardo Romero, afirmaba en sus *Recuerdos del tiempo viejo* haberse propuesto exaltar al pueblo español, esto es exaltar "sus leyendas y tradiciones, que naturalmente comprende mejor por ser él creador de este género de poesía".<sup>35</sup>

A manera de conclusión, podemos decir que las declaraciones patrióticas de Zorrilla no obedecen solamente a un anhelo oportunista ni se explican de manera satisfactoria como mero deseo de gratificar al padre de quien se hallaba profundamente enajenado. Los resortes españolistas que encontramos tan a menudo en la obra del poeta vallisoletano, ya desde el prólogo notorio de 1838 en el que ensalza la patria en que vive y la religión que profesa, están todos inmersos en una corriente ideológica mucho más amplia que condiciona las funciones directivas que Zorrilla mismo se proporciona.<sup>36</sup> Sin un conocimiento completo de esta corriente, de su fisonomía más íntima, de sus directrices y de su porvenir, no comprendemos plenamente el entorno ideológico en que se sostiene el renombre de Zorrilla ni somos conscientes del todo de los soportes esenciales del juicio expresado por Antonio Cánovas del Castillo al ingresar en la Real Academia Española en 1867. A treinta años de la aparición de Zorrilla en el entierro de Larra y del prólogo encomiástico de Nicomedes Pastor Díaz en que consagra éste primero la inspiración del joven poeta en los tiempos y valores caballerescos, apunta Cánovas cuáles son, a su entender, los grandes méritos del romanticismo; según el que iba a ser máximo representante político de la Restauración, residían en tres grandes impulsos: "restablecer el olvidado sentido de las cosas de la edad media"; "reproducir el concierto de los dogmas cristianos con las artes góticas"; y, por último, "restablecer la unidad perdida" de las naciones europeas.<sup>37</sup>

La perspectiva sobre el romanticismo aquí enunciada por Cánovas era posibilitada por las grandes matrices de un generalizado pensamiento tradicionalista y casticista vigente en la época romántica y, al fin y al cabo, determinante de ella. Enmarcado en tal esquema está José Zorrilla, poeta nacional, máximo representante literario él mismo de su momento histórico por su expresión viva de la poética ideológica de la historia que emparejaba de manera definitiva romanticismo y medioevo al fundir en relación simbiótica la poesía que historiza y la historia que poetiza.

DEREK FLITTER  
*Universidad de Birmingham*

<sup>1</sup> José Zorrilla, *Obras completas*, ed. Narciso Alonso Cortés (Valladolid: Santarén, 1943), II, p. 1984.

<sup>2</sup> Véase *The Tropics of Discourse* (Baltimore, 1978), p. 69.

<sup>3</sup> *Obras completas*, I, pp. 616-617.

<sup>4</sup> "Zorrilla: el imaginario de la tradición", en *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, edición coordinada por Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio (Valladolid: Universidad/ Fundación Jorge Guillén, 1995), pp. 165-184; la cita de la p. 172.

<sup>5</sup> Fruto de estas investigaciones son mi libro *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism* (Cambridge, 1992) y la posterior versión española *Teoría y crítica del romanticismo español*, trad. Benigno Fernández Salgado (Cambridge, 1995).

<sup>6</sup> Véase al respecto mi artículo "La historia que nos llega: Fernán Caballero y la poética de la tradición", aparecido en el tomo *Fernán Caballero, hoy. Homenaje en el bicentenario del nacimiento de Cecilia Böhl de Faber*, edición de Milagros Fernández Poza y Mercedes García Pazos (El Puerto de Santa María: Ayuntamiento, 1998), pp. 91-105.

<sup>7</sup> "Zorrilla: imaginario de la tradición", pp. 167-168.

<sup>8</sup> Verso sacado del poema "Los encantos del Merlín. Cuento", en *Obras completas*, I, p. 2179; citado por Romero Tobar, "Zorrilla: imaginario de la tradición", p. 170.

<sup>9</sup> "Zorrilla: el imaginario de la tradición", p. 184.

<sup>10</sup> *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX* (Sevilla, 1980), p. 13.

<sup>11</sup> *La viña y los surcos*, pp. 13-14.

<sup>12</sup> Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier, "Cultura popular, cultura intelectual y casticismo", en *Casticismo y literatura en España*, edición de Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier y Alberto Romero Ferrer (Cádiz, 1992), pp. 125-162; la cita de la p. 148. Para el panorama más amplio, consúltese el excelente libro de Javier Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español* (Madrid, 1971).

<sup>13</sup> Véase Pérez-Bustamante Mourier, "Cultura popular, cultura intelectual y casticismo", p. 150.

<sup>14</sup> "Cultura popular, cultura intelectual y casticismo", pp. 150-151.

<sup>15</sup> Véase José Escobar, "Romanticismo y revolución", en *El romanticismo*, edición de David T. Gies (Madrid: Taurus, 1989), pp. 320-335; la cita de la p. 327.

<sup>16</sup> *Obras completas*, I, p. 494; al respecto véase Jean-Louis Picoche, "Las creencias y la religión de Zorrilla según sus obras en prosa", en *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, ed. de Blasco Pascual, Fuente Ballesteros y Mateos Paramio, pp. 151-164.

<sup>17</sup> Manuel Moreno Alonso, *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX* (Sevilla: Universidad, 1979), p. 333.

<sup>18</sup> *Curso de Historia de la Civilización de España, lecciones pronunciadas en el Liceo de Valencia y en el Ateneo de Madrid en los cursos de 1840 y 1841 por el profesor de historia en ambos establecimientos literarios*, 6 vols. (Madrid, 1841-1846), I, pp. 7-8, p. 22.

<sup>19</sup> *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días* (Madrid, 1848), pp. 269-270.

<sup>20</sup> *Ensayo sobre las sociedades antiguas y modernas y sobre los gobiernos representativos. Por Don Fermín Gonzalo Morón, Profesor del Ateneo y autor de la Historia de la Civilización de España* (Madrid, 1844), p. 16.

<sup>21</sup> *El Laberinto*, II (1845), pp. 118-120; la cita de la p. 120.

<sup>22</sup> "Trozos del retrato histórico de don Enrique de Aragón, Marqués de Villena", *El Laberinto*, I (1843-1844), pp. 114-115. <sup>23</sup> *El Iris*, II (1841), p. 281.

<sup>24</sup> *La Civilización*, II (1842), pp. 61-72; la cita de la p. 67.

<sup>25</sup> "Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla", *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, ed. de Blasco Pascual, Fuente Ballesteros y Mateos Paramio, pp. 71-80.

<sup>26</sup> "Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla", p. 74, p. 77.

<sup>27</sup> Véase "Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla", pp. 71-72.

<sup>28</sup> "Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla", p. 73.

<sup>29</sup> "Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla", pp. 79-80. <sup>30</sup> *El Iris*, II (1841), p. 153.

<sup>31</sup> Esta reseña fue publicada en el *Eco Literario de Europa*, I (1851), pp. 226-240; la cita de la p. 237.

<sup>32</sup> Véase *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, 1973), pp. 51-52.

<sup>33</sup> El discurso, intitulado "La poesía considerada como elemento de la historia", fue recogido, junto con el discurso de contestación pronunciado por Pedro José Pidal, en las páginas de el *Eco Literario de Europa*, II, pp. 361-377; la cita de la p. 372.

<sup>34</sup> *Obras completas*, ed. Ricardo Navas Ruiz (Madrid, 1995), I, p. 651.

<sup>35</sup> "Zorrilla: imaginario de la tradición", p. 168.

<sup>36</sup> A este respecto, consúltese mi artículo "Zorrilla, the Critics and the Direction of Spanish Romanticism", en Richard A. Cardwell y Ricardo Landeira (coord.), *José Zorrilla, 1893-1993: Centennial Readings* (Nottingham, 1993), pp. 1-15.

<sup>37</sup> Palabras citadas por Hans Juretschke, "El problema de los orígenes del romanticismo español", *Historia de España Menéndez Pidal. XXXV: La época del romanticismo (1808-1874). Vol. I: Orígenes, religión, filosofía, ciencia* (Madrid, 1989), pp. 206-207.

## El anti-romanticismo de Juan Nicasio Gallego

Juan Nicasio Gallego, que no fue un romántico, vivió de lleno aquella etapa de nuestra historia literaria, y se desarrolló en los círculos de los que sí lo fueron.

Mi propósito ha sido encontrar el lugar de Gallego en el Romanticismo español, movimiento de perfiles no tan claros, como prueban los numerosos estudios que tratan de determinar sus raíces, sus filiaciones, sus parentescos, sus diversas modalidades y etapas en el ámbito español. El Romanticismo no es una fibra que pueda aislarse fácilmente en el tejido de nuestra literatura, y de alguna manera puede advertirse su presencia incluso en quienes rechazaron lo que consideraron sus exageraciones y extravagancias en la década de los treinta del siglo XIX.

En Gallego confluyen una serie de circunstancias que le separan del Romanticismo de los años treinta: su edad, su formación clasicista, su propio talante y hasta su liberalismo -aunque a algunos pueda parecer-és contradictorio-, un liberalismo doceañista, que resultó moderado -"eposado" lo llamó Valera; liberalismo "de antaño" en palabras de Larra- en la España de 1833, pero que marcó seriamente la vida del poeta. Diputado en las Cortes de Cádiz y miembro destacado en la elaboración de la Constitución de 1812, con el regreso de Fernando VII en 1814, Gallego sufrió una suerte -una desgracia- semejante a la de los demás diputados liberales y estuvo preso en distintos lugares hasta el Trienio Liberal. Este no supuso más que un breve respiro, pues en 1823, desposeído de sus cargos y de sus bienes se vio obligado a huir de Valencia a Barcelona y de ahí a Montpellier.

Precisamente es su huida a Barcelona la que le pone en contacto con el círculo de Aribau, Sampons y López Soler, que lo involucran en su proyecto de traducir al castellano las novelas de Walter Scott, con el propósito -explícito en la correspondencia epistolar- de crear en España el gusto por ese tipo de literatura, que tanto tiene que ver con el espíritu romántico. Gallego traduce entonces *El talismán*, *Ivanhoe*, e incluso *Los novios*, de Manzoni, y, aunque *pro pane lucrando*, hace causa común con los románticos catalanes que habían dado vida a *El Europeo* y que, de las traducciones del novelista escocés pasaron a la creación de las primeras novelas románticas españolas, protagonizadas por personajes nacionales, sobre asuntos de nuestra historia y tradiciones.

Los años de Barcelona alimentaron en Gallego el gusto por lo que luego se interpretó como una de las vertientes del Romanticismo, la histórica y nacionalista, cristiana, de raíces schlegelianas, sin que su formación clásica encontrara nada que objetar a esa nueva literatura.

Afincado definitivamente en Madrid después de la muerte de Fernando VII, Gallego se verá inmerso en un mundo literario, también romántico, pero en el que hay aspectos que le provocan rechazo. El romanticismo de la segunda oleada, o liberal, o descreído -que de todas estas maneras ha sido calificado- está en pleno auge. Entre sus compañeros de la Real Academia coexisten muy diversas maneras de entender la literatura, pero los ámbitos en que se mueve son románticos. Se atribuye a Gallego haber dado nombre al *Parnasillo* y está presente en la junta de constitución del Liceo Artístico y Literario. Su talante personal -hay muchos testimonios de su campechanía y buen humor- y, en alguna medida, el deseo de resarcirle de los dolorosos años de prisión y de alejamiento de la Corte por razones políticas, le convierten en personaje habitual en los ambientes literarios madrileños. Gallego tuvo muchos y fieles amigos. Si a esto se une su reconocido talento y sus conocimientos literarios, se explica que con frecuencia escritores jóvenes, en plena época romántica, le pidieran consejo y opinión acerca de sus escritos.

Gallego no utiliza nunca la palabra *Romanticismo* ni *romántico*. Habla de *la nueva literatura* o de *la literatura actual*, y de ella le desagrada lo que considera "extravagancias y rarezas propias de un delirante"<sup>1</sup> y lo que encuentra en ella de falta de autenticidad o de calidad literaria<sup>2</sup>, más que la falta de respeto a unas reglas universales, que tampoco bastan para ser buen poeta. En su discurso de ingreso en la Real Academia, en 1830, que versó *Sobre la aplicación de las reglas prosódicas latinas a la versificación castellana*, se permite rectificar a Luzán, fundamentando la capacidad de hacer buenos versos, verdadera poesía, en algo tan sensorial y tan subjetivo como tener buen oído, por encima de las reglas. Esta idea la maduraba desde tiempo atrás, pues ya aparece en el cuaderno manuscrito donde trabajó sus poesías de juventud<sup>3</sup>, y la desarrolló más adelante en un artículo *Sobre el verso endecasílabo castellano*, publicado en 1839 en la *Revista de Madrid*.

En la misma *Revista de Madrid*, un año después, publicaba su *Examen del juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, de Gómez Hermosilla<sup>4</sup>, defendiendo a Meléndez y haciendo una crítica pormenorizada de textos de Moratín, para quien Hermosilla no tenía más que alabanzas. Su buen conocimiento de la poética clásica le permite, embozado en el personaje del editor Salvá, que dialoga con Hermosilla, y en nombre de los mismos valores clasicistas que Moratín defendía, desarmar a Hermosilla, que exclama: "Como aquel Moratín era tan rígido en la observancia de los fueros del lenguaje y le tenía a uno tan imbuidas sus máximas de purismo...":

Gallego, que no fue un teórico, no desarrolló una crítica contra el Romanticismo. Lo que hallamos en sus obras son pinceladas, casi siempre en tono humorístico, que ponen de manifiesto su sentir hacia algunos aspectos de la nueva literatura. El talante de la carta que en 1835 escribió al marqués de Valmar es jocoso cuando comenta las extravagancias que encuentra en *Notre Dame de Paris*, de Víctor Hugo, nada conforme con la opinión del duque de Rivas -Angelito en la correspondencia de Gallego- "que está endiosado con la obra, con el autor y con el gusto de los que siguen el mismo rumbo". Gallego no pretende defender unas reglas arbitrarias, sino las de "la razón humana de todos los tiempos". Su gusto estético se resiste ante lo que llega de Francia, concretamente la literatura de Víctor Hugo y de Dumas. En esto coincide con gran parte de la crítica de entonces. En 1838 don Juan Nicasio parodió el poema de Víctor Hugo, *Su nombre*, en lo que llama Traducción libre, y lo publica el 27 de septiembre en *El Panorama*<sup>5</sup>. Y en 1845, en un soneto con rimas propuestas por Bretón, dedicado *A la literatura actual*, se refiere al teatro del momento en tono de broma<sup>6</sup>.

A pesar de todo esto, Eugenio de Ochoa, con intención amistosa y conciliadora, inserta en *El Artista* una semblanza de Gallego, en la que se señala lo que de romántico tiene este poeta que se cree clásico. Entre otros ejemplos, se afirma en el artículo que en la elegía *El Dos de Mayo* Gallego se desvía de su clasicismo anterior, y "no es fácil encontrar su tipo en la poesía clásica latina ni española", y que la elegía *A la muerte del duque de Fernandina* "huele a romántica desde el primer verso hasta el último"<sup>7</sup>, para concluir que Gallego "sin quererlo, y acaso sin advertirlo, sigue no muy de lejos la corriente del romanticismo, que reprueba y mira como una lastimosa corrupción del buen gusto"<sup>8</sup>.

Pero, con todo, no parece que los editores de *El Artista* identificaran a Gallego con el prototipo del clasicista a ultranza que definían en otro número de la misma publicación: "Lo que quiere decir *clasicista* es, traducido al lenguaje vulgar, rutinero, hombre para quien todo está dicho y hecho, o por mejor decir, lo estaba ya en tiempo de Aristóteles; hombre para quien toda idea nueva es un sacrilegio; que no cree en los adelantos de las artes ni en los progresos de la inteligencia, porque es incapaz de concebirlos"<sup>9</sup>.

Las opiniones expuestas pueden resultar discutibles y los hechos contradictorios. A Gallego le desagradan los aspectos del Romanticismo y a señalados y el pesimismo existencial de muchas manifestaciones románticas, en tantas ocasiones falto de autenticidad, mero contagio de la "manía del siglo". En 1841, en el elogioso prólogo a las *Poesías* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, comenta con buen humor que en algunas de ellas "se notan ciertos suspiros de desaliento, desengaño y saciedad de la vida, que harán creer al lector (como nosotros lo creímos al ver algunas muestras en un periódico de Cádiz) que son fruto de la edad madura, de esperanzas frustradas y de ilusiones desvanecidas por una larga y costosa experiencia." De ahí el asombro de Gallego al conocer a la autora, llena de vida y de atractivo a sus veinticinco años. "Tal es la manía de la época -escribe-: jóvenes robustos y de pocos años se lamentan del ningún aliciente que les ofrece este valle de lágrimas. Para ellos es ya la vida una carga insoportable; la beldad no les inspira sino desvío, repugnancia o raptos frenéticos de pasión cuyo término es el ataúd. Para ellos el estudio no tiene halago, el campo amenidad, el cielo alegría, la sociedad placeres. El mundo no puede comprenderlos: todo en él les es violento, extraño, como a peces fuera del agua, o como a individuos de otro planeta caídos de pronto en este suelo mortífero y peregrino." Del *Don Alvaro* de su amigo el duque de Rivas se dice que comentó en su momento que era obra de un gran poeta, "pero este poeta está loco."

Hoy parece admitido que el Romanticismo en España, de raíces dieciochescas, tuvo dos vertientes en el siglo XIX, e incluso dos momentos en que éstas se manifestaron con más vigor.

La de los años veinte, cristiana, que mira al pasado nacional, a su historia y a sus héroes, que tuvo su centro en Barcelona, y la de la década de los treinta, en Madrid, bajo la sombra de Víctor Hugo. Gallego, que se rió de la segunda, no sólo no encontró objeción a la primera, sino que desde antes de conocerla tenía con ella ciertas coincidencias. En 1806 había publicado en el *Memorial literario* un artículo animando a la recuperación de nuestros antiguos romances y solicitando que los editores reprodujeran los que acompañaba, adelantándose con ello en muchos años a la recopilación de Durán<sup>10</sup>. Más tarde, cuando conoce la literatura osiánica, su clasicismo no le impide admirarla y traducirla, aunque sea en versos tan clásicos como los de su traducción del *Oscar* de Arnault, que el romántico José María de Heredia calificó de "tragedia sublime" cuando se estrenó en México en mayo de 1826<sup>11</sup>. Lo significativo de este hecho no son tanto las traducciones resultantes: *Oscar*, *Minona*, *Temora*, como que Gallego conecte con una poesía cuyo parentesco con el romanticismo estriba sobre todo en el intento de recuperación de las antiguas tradiciones y héroes de un pueblo. Y en la misma línea está el aprecio que, muchos años después -según cuenta Ochoa- manifestaba Gallego hacia las *Leyendas españolas* de José Joaquín de Mora<sup>12</sup>.

Por otra parte, Juan Nicasio Gallego, que en el Cádiz de las Cortes era asiduo asistente a la tertulia liberal de doña Margarita López de Moría, con la que mantuvo amistad toda su vida, y que no acudía a la de doña Frasquita Larrea, en casa de los Böhl de Faber, donde coincidían los contrarios a las reformas, admiró siempre el teatro de Calderón. En 1840 fue Gallego quien propuso a la Real Academia, como ocupación muy digna de ella, la de preparar la edición de las obras del dramaturgo<sup>13</sup>. Al año siguiente secundó con entusiasmo la idea, nacida en el Liceo Artístico y Literario, de trasladar los restos de Calderón al cementerio de San Nicolás, y en el *Álbum calderoniano*, que se imprimió entonces, se recoge el soneto en que Gallego lo propone como un estímulo a los jóvenes poetas.

Cuando nos acercamos a los escritores de la época romántica no es raro encontrar puntos de coincidencia entre ellos y los presuntos adversarios del movimiento romántico.

Tal vez gracias a esos puntos "los sacerdotes de los antiguos y de los nuevos dioses se entendían por lo regular a maravilla, sin el menor fanatismo de escuela", a pesar de la "confusión grandísima de gustos, de creencias y de opiniones", como escribe Cánovas en la biografía de El Solitario<sup>14</sup>. En la malintencionada identificación de Gallego con "Don Timoteo o el literato" del artículo de Larra<sup>15</sup>, que tanto se ha repetido, pesaron mucho motivos personales por parte de Larra, que tomó precisamente ese nombre de un personaje de Bretón, el gran amigo de don Juan Nicasio, que encarnaba el clasicismo<sup>16</sup>.

A la muerte de Gallego, fue el autor del *Don Alvaro* quien propuso a la Real Academia la edición de sus poesías. Y se encargaron de llevarla a cabo, además de Bretón, el editor de *El Artista* y traductor de *Nuestra Señora de París* (y de *Antony*) Eugenio de Ochoa, y Joaquín Francisco Pacheco, a quien en 1835 se le había censurado su romántico *Alfredo*.

ANAM<sup>a</sup> FREIRE  
UNED. Madrid

<sup>1</sup> Carta al marqués de Valmar en 1835, en *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXI p. CCXXXVII.

<sup>2</sup> Esto es muy patente en la crítica a las poesías de M<sup>a</sup> Josefa Massanés (cfr. *Zamora Ilustrada*, 6-VIM881).

<sup>3</sup> "Una cosa son las reglas generales de la poesía y las que convienen a cada especie de poema, y otra las de construcción de los versos de que se forman todos. Aquéllas se aprenden en los libros, y éstas dependen de la delicadeza natural del oído acostumbrado a percibir su armonía. De manera que en orden a la belleza armónica de los versos, de las rimas y de los períodos poéticos, no hay otro juez más competente que el oído, que es cabalmente el que Luzán recusa, y cuya autoridad desconoce. Así, queriendo trasladar a los versos vulgares las reglas de los latinos, se enredó en un laberinto de que él mismo no pudo salir, resultando de aquí que, careciendo de oído y ajustando los versos a una norma falsa, dio por malos los buenos, y los duros o lánguidos por corrientes y numerosos. Por esta falta de oído no pudo hacer con todas sus reglas muchos versos buenos como generalmente sucede a los preceptistas, a pesar de tener llena la cabeza de los más sabios documentos del arte."

<sup>4</sup> Reimpresa en el tomo 67 de la *Biblioteca de Autores Españoles*, pp. 426-441.

<sup>5</sup> El 11 de mayo de 1843 lo reprodujo *El Reflejo* en su número 19.

<sup>6</sup> "A la Literatura actual. Soneto improvisado en broma, y de pies forzados": "Ya no reina en las tablas Marco Antonio, / César, Yugurta ni el patrón de Plinio. / El trágico puñal perdió el dominio, / opio se emplea, arsénico, antimonio. II Cruces, horcas, fantasmas el telonio / te ofrece si haces dél fiel escrutinio', /de crímenes atroces vaticinio / es hoy la bendición del matrimonio. II El delirio, el furor se llaman genio; / ya Diana no es más que un plenilunio; / solo se usa en el gálico Cilenio: II y en los teatros en diciembre o junio / tiemblan de horror los arcos del proscenio / de solo presenciar tanto infortunio". En *Obras completas, I. Obra poética*, ed. de Ana M<sup>a</sup> Freire López, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1994, p. 191.

<sup>7</sup> "Hay en ella desiertos, bóvedas góticas, ecos de campanas, luz de luna, dolor profundo y severo, trozos dramáticos, irregularidad de estrofas, de cortes y de rimas, algo de aquel desorden semi-frenético en los sentimientos, en la frase y en las imágenes, tan peculiar de la escuela moderna, muchas en fin de las dotes y adornos obligados de la poesía que posteriormente se conoce con el nombre de romántica." (*El Artista*, I, 1835, 192-196).

<sup>8</sup> Ya en nuestro siglo, José M<sup>a</sup> de Cossío ha señalado los rasgos realistas de la poesía de Gallego que le acercan al romanticismo ("El realismo de Don Juan Nicasio Gallego", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, V (1923), pp. 345-347).

Fue reproducido con alguna modificación de estilo en su libro *Poesía Española. Notas de asedio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pp. 127-130, bajo el título "Un afluente del Romanticismo: Gallego"). Y M<sup>a</sup> Paz Díez Taboada incluyó la *Elegía a la muerte de la duquesa de Frías* en su estudio sobre *La elegía romántica española* (Madrid, CSIC, 1977).

<sup>9</sup> *El Artista, I* (1835), p. 36.

<sup>10</sup> El artículo, en realidad carta a los editores, se publicó en el tomo VI (1806), pp.33-41, aunque lleva fecha de 26 de febrero de 1805.

<sup>11</sup> *Iris*, 13-V-1826.

<sup>12</sup> cfr. *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*, Madrid, 1867, p. 286.

<sup>13</sup> Cfr. Libros de actas de la Real Academia Española, 6 de agosto de 1840.

<sup>14</sup> Antonio Cánovas del Castillo, *El Solitario y su tiempo*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883, I, p. 120.

<sup>15</sup> *Revista Española*, 30-VII-1833.

<sup>16</sup> *Correo literario y mercantil*, 13-IV-1831.

## Para una edición de las *Leyendas* de Zorrilla

Preparo en estos días la edición crítica de una selección de las *Leyendas* de Zorrilla<sup>1</sup> y querría comentar brevemente aquí algunas de las características más destacadas de estas obras. Como se recordará, en el quehacer poético de Zorrilla se pueden distinguir dos épocas: la primera comienza con el tomo de *Poesías* de 1837, seguido de otros siete tomos de las mismas, en los que están muy presentes los temas tradicionales y legendarios, y en los que va desarrollando un estilo personal inconfundible. Esta fecunda época culmina en 1840 con *Cantos del Trovador*, cuyos asuntos provienen de la historia, de la tradición religiosa o de su fértil inventiva.

A Zorrilla le atraía más el pasado que el presente y proclamó repetidamente su conservadurismo político y su nostalgia de unos tiempos en los

iba España por ambos hemisferios  
abriendo mundos y borrando imperios.<sup>2</sup>

Y, a lo largo de su carrera insistió en ser “el poeta de la tradición”, el cantor de las glorias nacionales y el depositario de unas tradiciones y leyendas que estaban en peligro de perderse en un mundo moderno imbuido de positivismo. Pero los críticos han recogido tantas declaraciones de Zorrilla sobre su ideología y sus propósitos, tan contradictorios y con tantos matices, que coinciden en rechazar la imagen monolíticamente conservadora que se ha tenido tradicionalmente del poeta. En vista de tal diversidad de juicios, basados todos ellos en sus declaraciones o en sus textos, Romero Tobar advertía cuán difícil es llegar a conocer la verdadera ideología política de Zorrilla por “insuficiencia de datos fidedignos sobre sus compromisos, sospechosos cambios en sus profesiones de fe política, oscuras motivaciones que conducen a la hipérbole o a los silencios sobre sus compromisos”<sup>3</sup>.

Aunque resulta arriesgado intentar una clasificación de estas leyendas por entrecruzarse en ellas géneros tan cercanos como la leyenda, la tradición y el cuento, adopto la que hizo Navas Ruiz<sup>4</sup> en 1) Históricas, cuyo tema está basado en la Historia nacional, preferen-

temente de la Edad Media, 2) Religiosas. Aunque en las leyendas zorrillescas no suelen faltar elementos religiosos, éstos constituyen aquí su núcleo, 3) Novelescas, en las que predominan temas de amor apasionado, celos y venganzas, así como argumentos folletinescamente complicados, y 4) Orientales, que tienen por escenario la Granada musulmana o el Oriente.

Al estudiar las fuentes de estas leyendas habrá que tener en cuenta una vez más que la información facilitada por Zorrilla sobre ellas suele ser parcial, confusa e incluso engañosa. En primer lugar, se advierte en ellas la presencia difusa y constante de las obras de nuestros clásicos del Siglo de Oro y el Barroco, en especial, las de Cristóbal Lozano, la *Historia de España* del P. Mariana, las novelas de María de Zayas; después las historias y cuentos que en la niñez le fueron transmitidos oralmente por su madre y otras mujeres, o que escuchó después en la tertulia de su padre; y los romances y leyendas de milagros, de aparecidos, de crímenes y de bandoleros, propios de la literatura “de cordel”, muy difundida entre el pueblo por los ciegos, tan conocida como despreciada entonces y que, a su vez, debía lo suyo a los autores aureoseculares<sup>7</sup>.

Mientras los *Romances históricos* del Duque de Rivas trataban en su mayoría de episodios y de personajes de importancia en la Historia de España, las leyendas de Zorrilla suelen tocar la Historia y sus personajes de manera tangencial y generalmente recogen tradiciones de origen religioso y popular. Estas leyendas comienzan con el planteamiento en época remota –Edad Media o Siglo de Oro– de algún asunto de honor o de alguna transgresión contra Dios, la Iglesia o el hombre que están por resolver o por castigar. La mayoría tiene dos partes: la primera da los antecedentes, presenta los personajes y desarrolla el argumento de la historia narrada hasta llegar a desenlaces diversos: matrimonio, asesinato, traición amorosa o adulterio, y viaje, a veces con promesa rota. La segunda parte narra lo que pasó después, es decir, las consecuencias que han tenido los hechos de la primera. No suele ser una continuación lineal de aquéllos o su evolución natural sino un contraste, un remedo, una situación paralela o totalmente contraria a la anterior, que da ocasión a un final inesperado y generalmente ejemplar. Y aparte de las que dejó sin concluir a falta de una segunda parte, son escasísimas las que carecen de ejemplaridad.

Tanto por sus argumentos como por algunos de los recursos de que se valen, son intrínsecamente obras de enredo y de capa y espada, cercanas a sus obras teatrales. El drama *El eco del torrente* (1842) tiene el mismo argumento que la leyenda “Historia de un español y dos francesas” (1840-41), el mismo también *Sancho García y El montero de Espinosa* (1842); “Recuerdos de Valladolid” (1839) vuelve a aparecer como drama en *El Alcalde Ronquillo o El diablo en Valladolid* (1845) y bastantes versos de “Margarita la tornera” formarán parte del *Tenorio*. Zorrilla usa extensamente diálogos que están estructurados como los de una obra teatral, van precedidos por los nombres de los personajes y enmarcados dentro de un escenario, constituyendo así escenas independientes dentro del total de la obra.

Aparte de algunas leyendas breves escritas íntegramente en romance el resto son composiciones polimétricas en las que predominan los metros y estrofas tradicionales como cuartetas, quintillas, sextinas, octavillas, cuartetos, octavas y octavas reales, romancillos de seis y de siete sílabas, romances, romances heroicos y silvas. En ocasiones aparecen romances de catorce sílabas, versos también de catorce formando cuartetos consonantados, dodecasílabos, octosílabos consonantados, aunque, lo mismo que en sus dramas, Zorrilla prefirió aquí cuartetas, quintillas, romances y silvas.

En “Un testigo de bronce” uno de los personajes tiene una pesadilla, expresada en una escala métrica que comienza con dodecasílabos y desciende hasta los bisílabos, y al cabo de 48 versos en romance heroico contempla un amanecer descrito también en una escala ascendente que va desde los versos de dos sílabas hasta los de catorce. Tales virtuosismos –recuérdese *El estudiante de Salamanca* de Espronceda– estuvieron muy en boga durante el romanticismo y en una nota a aquella misma leyenda en sus *Obras Completas* lamentaba Zorrilla haber seguido en esta composición la moda de aquellos tiempos y consideraba que aquellas escalas apenas valían “el trabajo que me costó” (*OC*, I, 2215).

Durante el romanticismo se produce un acercamiento entre el narrador y el lector que se traduce en confidencias y bromas. Conocida es la influencia que ejerció el Lord Byron autor de *Don Juan* sobre tantos poetas, entre ellos Espronceda, José Joaquín de Mora y Miguel de los Santos Álvarez. Dentro de esta línea está Zorrilla quien se dirige a un

tipo determinado de lector e interviene constantemente con opiniones y comentarios de índole varia que pueden ser muy extensos. Narra en primera persona y desde el presente, y unas ruinas o un recuerdo pueden sugerirle el tema de una historia de otros tiempos, que cuenta usando el presente histórico o volviendo al pasado. Es el narrador omnisciente y con frecuencia advierte al lector de que cede la palabra a sus personajes. En ocasiones, para dar mayor intriga o emotividad a la acción finge desconocer lo que van a hacer éstos, el derrotero que va a tomar la acción, o incluso la identidad de un personaje. Esta compenetración entre narrador y lector lleva a aquél a usar la primera persona del plural para introducir a ambos dentro de la historia y participar en ella como observadores.

El mundo católico provee un escenario de abadías y conventos, de cementerios y ermitas, de claustros y criptas, con juicios de Dios, téticos funerales y procesiones esplendorosas y con una multitud de monjes piadosos, de ermitaños milagrosos y de peregrinos errantes. La religión pasa a formar parte así de la escenografía romántica, independientemente de las creencias que profese cada autor. La presencia de los castillos, los templos y las ruinas de los lugares castellanos en los que transcurrieron la infancia y la primera juventud de Zorrilla le inspirarían el amor a la tradición y al pasado y, a la vez, le harían presente el carácter efímero de la gloria. Este dedicó numerosas poesías a diversas regiones y ciudades españolas, en algunas de las cuales situó sus leyendas. Unas tienen lugar en ciudades castellanas –Valladolid, Palencia, Toledo, Burgos– otras se desarrollan en la Sevilla medieval del rey don Pedro, y otras relatan historias del pasado histórico y legendario de Cataluña. Muchas comienzan con la descripción de un paisaje, de una ciudad o de unas ruinas en la que, junto con la facilidad y colorido del verso y la brillantez de las imágenes, destacan el poder descriptivo y de evocación y los bellos pasajes líricos que evidencian la delicada sensibilidad del poeta.

En su artículo “Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino”<sup>6</sup>, Russell P. Sebold escribe que

sin el minucioso y documentado examen científico al que la Ilustración sometió las supersticiones populares en todos los países europeos, nunca se habría llegado a distinguir entre el terror auténtico y ese otro te-

ror puramente literario que buscamos con el fin de anegarnos en el goce estético de los temblores. [205]

y añade que las narraciones de género sobrenatural del siglo XIX y del XX son producto de aquélla. En cambio, las de Zorrilla representan una actitud pre-ilustrada, casi medieval, frente al descreimiento y agnosticismo propios de las obras modernas de carácter fantástico, pues el poeta se consideraba guardián de las tradiciones patrias y transmisor de la voz del pueblo. Zorrilla no pensaba que el relato fantástico a la manera de Hoffmann cultivado por sus contemporáneos fuera apropiado para el espíritu de nuestra literatura y así lo expresó en más de una ocasión (“La pasionaria”, “Una repetición de Losada”). Y al preguntarle su mujer a que género pertenecía “Margarita la tornera”, respondió que

es una fantasía religiosa, es una tradición popular, y este genero fantástico no lo repugna nuestro país, que ha sido siempre religioso hasta el fanatismo. (Introducción a “La pasionaria”)

“El diablo y los muertos son los personajes con quienes más habitualmente trata mi musa”, escribió en sus *Recuerdos del tiempo viejo* (OC, II, 1858), y en sus leyendas se sirvió de lo “maravilloso sobrenatural” aunque en ocasiones diese una explicación lógica de hechos aparentemente inexplicables como en “La leyenda de Don Juan Tenorio”. Cuenta milagros de carácter tradicional, popular y simplista a un público que los recibe con agrado pues comparte con él una misma formación cultural y religiosa, y un mismo gusto por este género de relatos. Se dan en ellos la intervención directa de Jesucristo o de la Virgen, la metamorfosis como castigo, la resurrección, la visión de su propio entierro, o la vuelta a la vida como instrumento del castigo divino.

Y cuando una transgresión altera el orden del universo narrativo la religión tiene el papel de *deus ex machina* por medio de milagros y prodigios para restablecer aquel orden. Los últimos versos, marcados o no “Conclusión”, tienen a su cargo decirnos cual fue el destino ulterior de los personajes y dar la moraleja. Así, el amante de la infiel Rosa, a la que quema viva junto con el marido en la noche de bodas, muere de manera y en ocasión semejantes a manos del Diablo bajo la apariencia de otra mujer llamada también Rosa (“Las dos rosas”). Otros casos serían el de “Margarita la tornera”, “El capitán Montoya” y otros varios.

En las narraciones legendarias de Zorrilla predomina el tema amoroso, íntimamente enlazado con el del honor. Quienes aman –y también quienes odian– lo hacen de manera irracional y obsesiva pues están solo atentos a la consecución de sus deseos sin reparar en los medios. El protagonista es, por lo general, un hidalgo valeroso y dispuesto a morir por su Dios, por su rey y por su dama, emparentado sin duda con los que aparecían en los libros y en la escena de la época áurea<sup>7</sup>. En más de una ocasión Zorrilla le llama “el español” pues, a su juicio, lo sería idealmente, y le hizo depositario de los valores y las virtudes propios de una España idealizada, aunque su entusiasmo le hace tomar en ocasiones los defectos por virtudes y llega a confundir los desmanes del pendenciero con el valor, las hazañas donjuanescas con la hombría, la ignorancia con la sobriedad y la xenofobia con el patriotismo. El paso de los años no le hizo olvidar dos personajes que estuvieron presentes en los triunfos y en las desazones de su quehacer literario: el rey Don Pedro y Don Juan Tenorio. Zorrilla simpatizaba tanto con el primero que le hizo protagonista de varias leyendas y de varios dramas, quiso reivindicar su memoria y, en ocasión del estreno de *El zapatero y el rey*, hizo insertar en el *Diario de Avisos* una nota advirtiendo que con aquel drama quería presentar a Don Pedro I de Castilla, “tal como fue en realidad”. En sus obras hay varios protagonistas que prefiguran a Don Juan, otras en las que intentó competir con su famoso drama y, publicada póstumamente, dejó incompleta su folletinesca “Leyenda de Don Juan Tenorio”.

Con la excepción del Cid, los personajes históricos de estas leyendas no tienen carácter épico y protagonizan o participan en sucesos históricos y legendarios de índole personal o anecdótica. Aparte de coloristas y espectaculares descripciones de fiestas, procesiones y torneos no hay aquí una pintura fiel de la sociedad ni de las costumbres de la España del tiempo. Sin embargo, basándose en su intuición y en sus lecturas y sin pretender llevar a cabo una recreación arqueológica, Zorrilla consigue evocar vívidamente en ellas el ambiente convencional de una época pretérita.

Como hijo de su tiempo, nunca puso en duda el papel que había correspondido a las mujeres dentro de una sociedad tan monolíticamente tradicionalista y patriarcal en el pasado como en sus propios

tiempos. Por ello siguió considerándolas en sus obras como el fin, premio y objeto deseado de unos varones que luchan por su posesión y disponen de su destino. El papel del hombre es activo, y, por lo general, pasivo el de la mujer que depende de él para su protección y defensa<sup>8</sup>. He agrupado a los personajes femeninos de estas leyendas en las categorías de 1) la madre y esposa ejemplar, cuya presencia es poco frecuente; 2) la doncella en apuros, inocente y pura, que aparece como un mito cosmogónico y fue el tipo simbólico más popular en la literatura medieval. Eran objeto de asechanzas y peligros pues unas veces eran víctimas de las maquinaciones de parientes o tutores, otras vivían esperando la vuelta de un amante que no llegaba, o eran fieles a un amor más fuerte que la muerte. Además, a partir de *La religieuse* de Diderot, se hicieron muy populares como tema de la novela gótica, el teatro y los romances de ciego las peripecias de la joven obligada a hacerse monja contra su voluntad. Estas obras denunciaban la presión de la sociedad sobre unas jóvenes sacrificadas a sórdidos intereses familiares o la condenable actitud de los confesores. El asunto preocupó a Zorrilla, y en sus leyendas “Margarita la tornera”, “El desafío del diablo” y “El capitán Montoya”, hay tres monjas que están en el claustro sin vocación; 3) la mujer fatal es un tipo de antigua raigambre tanto en la mitología como en la literatura y del que el romanticismo nos ofrece ejemplos tan diversos como la Colomba de Merimée, la Lucrecia Borgia de Hugo o la protagonista de “El cuento de un veterano” del Duque de Rivas. La mujer fatal, la “belle dame sans merci”, la “mujer-demonio” tradicional, posee una belleza y unos atractivos sexuales que utiliza para atraer a unos hombres cuya destrucción busca. Es un caso de apariencias engañosas pues tan atractivo exterior encubre un ser cruel y sin escrúpulos, frío y calculador, que está por encima de las leyes de la sociedad<sup>9</sup>. Las de Zorrilla son tipos muy diversos que tienen en común el disimulo y el espíritu de cálculo y se imponen por su inteligencia. A mi juicio, la más perfilada y la más fascinante de todas ellas es Doña Beatriz, la protagonista de “La leyenda de Don Juan Tenorio”, una obra tardía en la que van emparejados el misterio, la venganza y la intriga.

Para concluir, pienso que Zorrilla sigue siendo hoy el representante máximo de la leyenda y del cuento fantástico popular y del espíritu

tradicional español. Y aunque en estas leyendas muchos asuntos no son rigurosamente originales, Zorrilla supo darles un estilo inconfundible y un aspecto propio; y su dominio de las palabras, su capacidad de reflejar en sus versos armonías y colores y su delicado lirismo le confieren un puesto entre los altos poetas de nuestra literatura.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA  
*The Ohio State University*

<sup>1</sup> Madrid, Cátedra. De posible aparición en 2000.

<sup>2</sup> *El drama del alma*, "Libro primero", p. 2000. De aquí en adelante cito por la edición de Narciso Alonso Cortés, *Obras Completas de Zorrilla*, Valladolid, Santarén, 1943, 2 tomos.

<sup>3</sup> Leonardo Romero Tobar, "Zorrilla: el imaginario de la tradición", *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, 1995, p. 167.

<sup>4</sup> Ricardo Navas Ruiz, *La poesía de José Zorrilla*, Madrid, Gredos, 1995. Del mismo autor véanse también, "José Zorrilla, precursor: visión lírica de Castilla y España", *Castilla*, 16 (1991), 121-136, y "El primer Zorrilla", *Actas del Congreso sobre José Zorrilla*, cit., pp. 141-149.

<sup>5</sup> Aparte de las vicisitudes y aventuras de los enamorados protagonistas, señala Caro Baroja (*Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990) entre las características propias de la literatura de cordel la frecuencia de lances sangrientos, violaciones y deshonras, así como la de milagros, misterios y hechizos. Entre estos recursos advierto en las leyendas de Zorrilla la devoción mariana y milagros de la Virgen, el uso de fechas precisas para dar apariencias de realidad a los sucesos, el castigo de Dios en vida a los culpables de maldades o sacrilegios, el tema del incesto, el del adulterio seguido de su castigo, y la descripción de crueles venganzas.

<sup>6</sup> Russell P. Sebold, "Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino", *Actas del Congreso sobre José Zorrilla*, cit., pp. 203-218.

<sup>7</sup> Cf: Salvador García Castañeda, "De la noble matrona a la "mujer fatal": Los personajes femeninos en las leyendas de Zorrilla", *Ínsula*, 564 (Diciembre 1993), 16-17; "Hidalgos y galanes: los personajes masculinos en la obra legendaria de Zorrilla", *Lazarillo*, 5 (Enero-Junio 1994), 25-28; y "Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla", *Actas del Congreso sobre José Zorrilla*, cit., pp. 71-80.

<sup>8</sup> Cf. Marina Mayoral, "El concepto de la feminidad en Zorrilla", *ibidem*, pp. 125-140.

<sup>9</sup> Mario Praz, "La belle dame sans merci", *The Romantic Agony*, Oxford University Press, 1988, pp 197-300.

## A modo de conclusión: la poesía romántica y la creación de una nación

La cuestión de la creación nacional - la "invención" de una entidad que se identifica como "nación" - ha sido ampliamente comentada en la última década. Los teóricos más importantes como Benedict Anderson, Ernest Gellner y Eric Hobsbawm han demostrado claramente que el concepto "nación" es una construcción, creada en la mente de unos autores que conceptualizaron una unidad geográfica, política y literaria del estado moderno. A finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX son Herder y los románticos alemanes los que expresan con mayor autoridad la idea de una literatura "nacional," una literatura que refleja el modo de ser, de ver, de crear e incluso de estar de una entidad política, de un país. Este concepto encontró terreno fértil en España en los escritos de Nicolás Böhl de Faber y, especialmente, de Agustín Durán, que incorporó estas ideas a su importante *Discurso* y luego a la colección monumental de romances antiguos que publicó entre los años 1828 y 1832.

En el *Discurso*, Durán habla de un teatro *nacional*, un teatro que sería "la expresión ideal del modo de ver, juzgar y existir de sus habitantes" (49). Perfectamente consciente de aquella "nación" construida, abre el *Discurso* con estas conocidísimas palabras:

Ha sido ciertamente funesta *a la gloria patria* y a la literatura española la ruina de nuestro antiguo teatro, preparada y consumada por los críticos españoles del pasado y presente siglo [que] lograron apagar la esplendorosa llama *del genio nacional*, que iluminaba a toda la Europa civilizada. (43; el énfasis es mío)

Pero todo esto es ya archiconocido y remito al lector a los estudios sobre la querrela calderoniana y sobre Durán que han publicado Pitollet, Shaw, Carnero, Flitter y un servidor. Lo que no hemos visto con tanta claridad es la importancia de este debate sobre el romanticismo en la cuestión de la invención de un nacionalismo moderno.

Para Durán y otros, como veremos, la buena poesía y el buen teatro fueron cosa de orgullo nacional, es decir, la creación poética llevó consigo la implicación de una batalla de país contra país, de nación contra nación, de entidad geográfica, lingüística y política contra otra entidad geográfica, lingüística y política. "La España, la Inglaterra, la Alemania y la Francia" se convierten en protagonistas personificados en aquella batalla nada alegórica. Durán marca el nacionalismo como una de las características esenciales de la creación literaria, algo casi genético en el ser humano. Escribe:

Lo que llamamos espíritu nacional es casi tan exclusivo como el impulso que dirigía a los hombres considerados aisladamente y libres de los vínculos sociales... Por eso cada nación desdeña en su teatro las formas o costumbres que no están en armonía con su carácter, o que no puede comprender. (66)

No tiene ninguna duda Durán sobre el proyecto nacional que explica. Escuchemos el eco de las palabras "nacional" y "antinacional" en la siguiente cita:

Tal era el importantísimo servicio que aquellos hombres severos pudieron prestar a la literatura *nacional* si hubiesen sido tan sensibles como eruditos, y tan linceos para percibir las bellezas de nuestra dramática como lo fueron para sus defectos; mas por desgracia no sucedió así, y se preocuparon tan ciegamente a favor de un sistema exclusivo e inaplicable, que abrieron puerta franca a la persecución del genio creador, que después ha sido sepultado bajo las ruinas de su magnífico templo. ¿Y para qué? *Para substituirle un edificio pobre, mezquino y caduco, fundado sobre arena movediza, y extraño a los hábitos, costumbres, creencia y modo social de existir de sus compatriotas.* Tal es el resultado que han obtenido los esfuerzos de los críticos del siglo pasado y el presente, y el *partido antinacional*. (81)

Así, para Durán, existe una conspiración *antinacional* contra las bellezas literarias de su país.

Aplica esta misma idea a la creación lírica, cosa que defiende en la introducción a su romancero, donde escribe:

Redactando nuestros antiguos romances, he procurado presentarlos como propios para el estudio filosófico de la historia del arte, de los progresos de la lengua, del carácter de nuestra poesía general, y *del de la nación a que pertenecen.*

Y desde esta perspectiva, España *como nación* se queda aparte, algo distinto de las otras naciones europeas, todo a base de su creación poética.

Para Durán, el romancero contenía el tesoro artístico de su nación, y su deber, basado en "el amor a las cosas de mi patria" ("Discurso preliminar", p. xvii) fue presentar - acaso crear poéticamente - aquella patria como algo aparte, algo especial, algo distinto e independiente. En palabras de Sarah Corse, "para reclamar una nacionalidad completa, una nación necesita no sólo la independencia militar y política, sino también cultural" ["In order to lay claim to full nationhood, nascent nation-states need not only military and political independence, but cultural independence as well" (8)]. Y para Durán y sus seguidores -que querían "reclamar una nacionalidad completa" - , la palabra "romanticismo" significaba, sencillamente, "español."

La España romántica fue una "comunidad imaginada" en términos de Anderson, construida en la mente de sus escritores. El paso más lógico sería, naturalmente, la formación de un canon literario, algo que ocurrió a mediados del siglo XIX.

Sarah Corse afirma que "las literaturas nacionales son una vía para identificar, legitimar y mantener la nación" ["National literatures are one avenue for the identification, legitimation, and maintenance of the nation"] (22). Esta idea se observa en varios poetas románticos. ¿Qué son los "Romances históricos" de Rivas sino un manual que subraya los valores de los heroicos caballeros orgullosos y los presenta como modelos para el comportamiento del nuevo español post-fernandino (en sus palabras, "nuestra verdadera poesía castiza" [II, 24])? ¿Qué es el poema "Oriental" de Zorrilla - con estos versos que marcan la distinción entre el español y el moro - sino un deseo de recuperar su "patria"?

Vuélveme, vuélveme, moro, a  
mi padre y a mi patria, que  
mis torres de León valen  
más que tu Granada-  
Escuchóle en paz el moro, y,  
manoseando su barba, dijo,  
como quien medita, en la  
mejilla una lágrima:

- Si tus castillos mejores que  
nuestros jardines son, y son  
más bellas tus flores, por ser  
tuyas, en León; y tú distes tus  
amores a alguno de tus  
guerreros, hurí del Edén, no  
llores; vete con tus caballeros  
-. Y dándole su caballo y la  
mitad de su guardia, el  
capitán de los moros volvió  
en silencio la espalda.

Es curioso que, ya hace 25 años, García López reconociera de modo oblicuo este fenómeno al titular el capítulo de su *Historia de la literatura española* dedicado a Zorrilla precisamente "La nacionalización del romanticismo". José Ferrer ya había evocado una "nacionalidad española" en sus escritos de 1842, una cosa "única" que se basaba en los supuestos ideales medievales. Digo "supuestos" porque creo que los románticos conservadores vieron en una época medieval mitificada e idealizada una religiosidad sublime y una caballerosidad heroica que sólo existía en su imaginación. De allí la "comunidad imaginada" de la que habla Benedict Anderson. Esta nostalgia por un Edén perdido infunde la poesía de los románticos de estirpe conservadora. La "nación" de estos individuos fue, claro está, una nación elaborada y creada en el pasado, una nación no por crear nuevamente con optimismo en un futuro más republicano y más democrático sino una nación pasada, por re-descubrir. Eulogio Florentino Sanz expresa la misma nostalgia, combinando aquel país perdido con su juventud igualmente perdida en su "Epístola a Pedro".

Pero la nación inventada por los conservadores dista mucho de la inventada por los liberales, y la clave para entender el romanticismo en España versa sobre la lucha titánica entre las dos definiciones del carácter nacional que se iban elaborando a lo largo de los años románticos. En los años románticos, ¿dominaría el carácter caballeresco y conservador elaborado en el romancero de Durán o el carácter liberal y revolucionario expresado en las poesías de un Espronceda? ¿Será ese carácter nacional el reflejo de los textos

populares de lo que llamamos hoy en día la cultura "baja" (es decir, popular) o de los textos de la cultura "alta"? ¿Se iba a construir una *nueva* nación o se iba a recrear una *antigua* nación con su uso aun de una inventada "fabla antigua" a imitación de aquellos textos antiguos? Durán y Hartzenbusch, por sólo citar a dos, escriben poesías "antiguas" en las que intentan recuperar el glorioso pasado nacional. Estas preguntas no se pueden contestar en esta humilde ponencia, pero forman la base de la polémica iniciada recientemente por Derek Flitter y Philip Silver, entre otros.

Hobsbawm reconoce que el desarrollo del principio de "nacionalidad" comienza a revelarse en su sentido moderno como discurso político y social durante la Edad de la Revolución, especialmente después de 1830 en Europa, aunque revela que la palabra "nación" conectada con el concepto "estado político" es un fenómeno puramente moderno, es decir, no aparece en el *Diccionario de la Real Academia Española* hasta una fecha muy tardía, 1884 (14). Ernest Gellner reconoció ya hace años que el nacionalismo es un principio político que se basa en una definición de lo cultural y social (3). En el mismo estudio, Gellner proclama que "el nacionalismo tiene sus raíces en la modernidad" ["Nationalism is rooted in modernity"] (13), idea que secunda Hobsbawm al declarar que "la característica básica de la nación moderna y todo lo que viene conectado con ella es su modernidad" ["The basic characteristic of the modern nation and everything connected with it is its modernity"] (15). Creo que podemos sostener que aquella modernidad comenzó en la época romántica, cuando los autores de varias estirpes políticas lucharon por definir lo que era y lo que iba a ser aquella "nación", idea confirmada indirectamente por Susan Kirkpatrick cuando incluye una sección titulada "El valor de 'nación'" ["The Value of Nation"] en su estudio sobre el romanticismo español.

Hobsbawm, de nuevo, aclara la dicotomía establecida entre los que buscaron su "nación" en el pasado y los que inventaron una "nación" futura:

La ecuación "estado = nación = pueblo" se aplicaba tanto al concepto revolucionario-democrático como al concepto nacionalista, pero para los nacionalistas la creación de las entidades políticas que la contenían se derivaba de la existencia anterior de alguna comunidad que se distin-

guía de los extranjeros; desde el punto de vista revolucionario-democrático el concepto central fue el "ciudadano soberano = estado" que, en relación al resto de la raza humana, constituía una "nación" ["The equation state = nation = people applied to both, but for nationalists the creation of the political entities which would contain it derived from the prior existence of some community distinguishing itself from foreigners, while from the revolutionary-democratic point of view the central concept was the sovereign citizen-people- state which, in relation to the remainder of the human race, constituted a 'nation'"]. (22)

Es decir, el pasado contra el futuro, concepto nacionalista contra concepto revolucionario-democrático. En términos de la literatura española, Durán contra Espronceda, Zorrilla contra Larra.

Para concluir, nos conviene volver al libro de Sarah Corse, donde leemos lo siguiente: "Las literaturas nacionales, como las naciones, son creaciones de la labor cultural de individuos específicos ocupados en una serie identificable de actividades" "National literatures, like nations, are created by the cultural work of specific people engaged in an identifiable set of activities"] (7). Estas palabras captan el fenómeno romántico español, en el que una serie de individuos laboró conscientemente para inventar una nueva nación. Las ponencias ofrecidas en este congreso afirman el papel que tuvo la poesía romántica en la construcción de aquella nación. ¿Tenían éxito aquellos individuos en esta importante empresa? Esta pregunta tiene que reservarse para otra ponencia y otro congreso.

DAVID T. GIES  
*University of Virginia*

- Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1992.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Revised edn. London: Verso, 1991.
- Corse, Sarah M. *Nationalism and Literature. The Politics of Culture in Canada and the US*. Cambridge: CUP, 1998.
- Durán, Agustín. "Discurso preliminar", *Romancero de romances caballerescos e históricos*. (Madrid: Eusebio Aguado, 1832), I: XVII.
- *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español*. Ed. D. L. Shaw. Málaga: Editorial Librería Agora, 1994.
- Ferrer, José. "De la nacionalidad," *La Civilización* II (1842): 61-72.
- Flitter, Derek. *Teoría y crítica del romanticismo español*. Madrid: CUP, 1992.
- García López, J. *Historia de la literatura española*. New York: Las Américas, 1963.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell, 1983.
- Griswold, Wendy. "The Writing on the Mud Wall: Nigerian Novels and the Imaginary Village." *American Sociological Review* 51 (1992): 709-724.
- Guillory, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. University of Chicago Press, 1993.
- Hobsbawm, Eric. *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: CUP, 1992<sup>2</sup>.
- Kirkpatrick, Susan. "Spanish Romanticism." En Roy Porter, ed. *Romanticism in National Context*. Cambridge: CUP, 1989. 260-283.
- MacLulich, T. D. "Thematic Criticism, Literary Nationalism, and the Critic's New Clothes." *Essays on Canadian Writing* 35 (1987): 413-425.
- Rivas, duque de. *Romances históricos*. Ed. Cipriano Rivas Cherif. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1911-1912.
- Schudson, Michael. "Culture and the Integration of National Societies." In Diana Crane, ed. *Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*. London: Blackwell, 1994. 21-43.
- Silver, Philip W. *Ruin and Restitution: Reinterpreting Romanticism in Spain*. Nashville: Vanderbilt UP, 1997.
- Spencer, Benjamín. *The Quest for Nationality*. Syracuse UP, 1957.
- Ziff, Larzer. *Literary Democracy: The Declaration of Cultural Independence in America*. New York: Viking, 1981.

## Una "romántica rezagada": la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)\*

Uno de los aspectos menos conocidos en la amplia producción literaria de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) es su obra poética, voluntariamente postergada por la propia autora, que no recogió en los 43 volúmenes de sus *Obras completas* sus muchos poemas dispersos en folletos, álbumes, libros, periódicos y revistas; ni siquiera los *de Jaime*, el único libro de versos que publicó en 1881. Aparte de algunos textos rescatados en artículos de Francisco Serrano Castilla (1954), José Montero Padilla (1955), Nelly Clémessy (1962 y 1968), Antonio Odriozola (1968), Maurice Hemingway (1993) y Cristina Patiño Eirín (1995), sólo en fecha muy reciente las poesías de doña Emilia han sido objeto de parcial recopilación y estudio en el libro postumo del citado Hemingway (1996). Por otra parte, las investigaciones del equipo que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela han permitido localizar, inventariar y estudiar, en el archivo de la Real Academia Galega en A Coruña, un importante fondo documental de manuscritos de la autora, que - aparte de otros textos- incluye un buen número de poemas, en su mayoría inéditos (y diferentes de los rescatados por Hemingway); algunos han sido publicados por Patiño Eirín en su artículo de 1995, y María Sandra Rosendo Fernández ha transcrito, anotado y estudiado el grupo titulado *Himnos y sueños* (del que me ocuparé luego) en una Memoria de Licenciatura realizada bajo mi dirección y presentada en noviembre de 1997 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela<sup>1</sup>.

De acuerdo con todas estas investigaciones, el inventario de la obra poética completa pardobazanianiana está constituido por: *El Castillo de la rada. Leyenda fantástica*, largo poema narrativo publicado en un folleto de 36 páginas en 1866 (en Hemingway 1996: 3-24); *Jaime*, un librito impreso en 1881, en edición limitadísima y casi privada (en hemingway 1996: 84-95); una treintena larga de poesías sueltas, aparecidas en álbumes y publicaciones periódicas entre 1866 y 1886<sup>2</sup>. A esa producción poética publicada en vida de su autora cabe añadir un número aún superior de textos (cuya cantidad por ahora no es fácil de precisar) que han llegado hasta nosotros en diversos manuscritos autó-

grafos: un *Album de poesías*, "bonito tomo, encuadernado en cuero, que contiene 41 poesías de doña Emilia [fechadas entre 1865 y 1871], esmeradamente copiadas en limpio" (Hemingway 1996: ix)<sup>3</sup>, que se conserva en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid; un *Libro de apuntes*, "colección bastante caótica de algunos poemas incompletos y muchos fragmentos, con múltiples correcciones y tachaduras" (Hemingway 1996: ix)<sup>4</sup>, también guardado en aquella misma Biblioteca: regalos ambos de la autora a su amigo -y ocasional amante-José Lázaro Galdiano; por cierto que la primera noticia de esas dos colecciones manuscritas la dio José María de Cossío en su monumental obra de 1960<sup>5</sup>; (como, en su opinión, aquellos versos no merecían análisis más demorado, despachó su comentario con poco más de una página, en la que, no obstante, hay observaciones de interés). En fechas más recientes hemos tenido acceso a otro abultado conjunto de manuscritos, en muy diferentes grados de conservación, depositados ahora en el archivo de la Real Academia Galega en A Coruña<sup>6</sup>, que corresponden a poemas sueltos -terminados o no-, borradores, versiones con variantes, etc., en su mayor parte todavía pendientes de identificar, catalogar y transcribir (tarea que actualmente nos ocupa).

Entre esos materiales destaca un conjunto formado por varios cuadernillos cosidos, en cuya portada consta *Himnos y sueños. Poesías de Emilia Pardo Bazán*, que reúne, esmeradamente puestos en limpio y pulcramente caligrafiados, setenta y siete poemas de muy diversa extensión (desde bastantes *cantares* de cuatro versos a un poema narrativo de más de quinientos), en su mayoría sin fechar (salvo uno de 1866 y varios entre 1871-1875). El cuidado con que sus textos han sido copiados y reunidos revela no sólo la intención de conservarlos sino acaso el proyecto de darlos a la imprenta bajo ese título tan convencional en la época<sup>7</sup>. A propósito de tal proyecto, Rosendo Fernández (1997: 19) ha recordado un pasaje de los *Apuntes autobiográficos* que acaso se corresponda con él: cuenta doña Emilia que cuando Núñez de Arce publicó sus *Gritos del combate* (1875), consiguió que le presentasen al poeta y, tras elogiarle su libro, le recitó algunos de sus propios poemas:

Núñez de Arce lo puso en las nubes [...] me animó a no dejar inéditos aquellos primores, y con la más generosa eficacia me brindó un prólogo de su pluma que les sirviese de introducción y pasaporte. Acepté el

ofrecimiento como de quien venía, y se convino en que yo enviase desde Galicia el mamotreto, previa la indispensable lima. Recorté, pulí y mondé el matorral de versos, lo dividí, lo hice trasladar en letra clara y rasgueada [subrayo la frase, que podría explicar la excelente caligrafía de este manuscrito], y remití a su destino los cuadernos. Pero el calor era pasado, la buena intención del poeta se había ido a do suelen ir las mejores, y del prólogo no llegó jamás a escribir una línea. (Pardo Bazán 1999: 27-28).

Sea o no este el libro "puesto en las nubes" por don Gaspar, en él voy a centrar mi atención, por las razones que luego expondré. Pero antes quiero adelantarme a la pregunta (teñida de objeción) que intuyo en quienes me oyen: ¿cuál es la calidad, el mérito literario de las poesías juveniles de Emilia Pardo Bazán (que es lo mismo que decir todas, pues no parece que cultivase tal género después de 1886)? ¿Qué sentido tiene desempolvar ahora unos textos que su autora no quiso publicar, posiblemente porque era consciente de su escasísima valía? Como respuesta, quiero repetir aquí, haciéndolos míos, los argumentos con que Maurice Hemingway justificaba su edición del *Álbum de poesías*:

estos versos [...] nos pueden proporcionar nuevas perspectivas sobre la sensibilidad, la ideología e incluso la biografía de la joven escritora, de cuyos años tempranos todavía no tenemos más que una idea muy borrosa. Por añadidura, tratándose de escritos inéditos de una autora de la categoría de la Pardo Bazán, no podemos respetar por tiempo indefinido [...] intenciones de autosupresión, sobre todo cuando se deben a razones puramente estéticas, por tanto discutibles, más bien que personales. (Hemingway 1996: vii).

A tales razones cabría añadir otra, que considero de más peso, a propósito de estos poemas que Hemingway no alcanzó a estudiar. Si hoy tenemos ocasión de conocer y consultar esos textos manuscritos (muchos de ellos -insisto-simples borradores) es porque su autora los guardó: no llegó a publicarlos en el tiempo de su redacción, ni los rescató en recopilaciones posteriores, pero tampoco los destruyó, sino que los conservó cuidadosamente a través de los años (cincuenta y cinco, en los más antiguos). Sospecho que, aparte de causas meramente sentimentales, quiso preservar estos escritos de su lejana adolescencia y juventud por motivos estéticos y aún histórico-literarios: en ellos están no sólo algunas de las caras de su compleja personalidad, sino también (y esto me importa especialmente ahora) las huellas del proceso de su formación.

Para quienes creemos que en la personalidad literaria de la Condesa el elemento romántico ocupa un lugar tan importante como persistente (cfr. González Herrán 1988), la lectura de su poesía primeriza confirma las profundas raíces de tal querencia. Teniendo en cuenta la fecha de redacción de la gran mayoría de estos poemas manuscritos (1865-1875), es claro que corresponden a los *años de aprendizaje*, en su adolescencia y juventud (entre los 14 y los 24), cuando -según recuerda en los citados *Apuntes autobiográficos* de 1886- su sensibilidad se forjaba en el lirismo musical y emotivo de los poetas románticos<sup>8</sup>; no es de extrañar, pues, que esa poesía juvenil participe de aquella estética en sus asuntos, temas, metros, imaginiería y dicción.

Marta Palenque (1990: 24) ha tachado de errónea la etiqueta de "románticos rezagados" (la misma que el título de mi comunicación aplica a Pardo Bazán), referida a Bécquer y a Rosalía de Castro, y prefiere llamar *poetas posrománticos* a quienes en la segunda mitad del XIX "parten de la poesía popular y germánica para construir una lírica parcialmente distinta a la romántica" (Palenque 1991: 10)<sup>9</sup>. No puedo ahora entrar en esa discusión -que no es sólo terminológica-: para lo que aquí me importa basta recordar la evidencia de que muchos rasgos románticos perduran en la poesía del XIX más allá del medio siglo; formados en la lectura de los grandes líricos del romanticismo español y extranjero, casi todos los escritores de la segunda mitad del XIX que cultivan la poesía -como actividad principal (Bécquer, Rosalía...) o como afición secundaria (Alas, Pardo Bazán...)- muestran en ella una inequívoca adscripción a aquella estética (en sus asuntos, sus motivos, sus géneros, sus formas, su dicción)<sup>10</sup>. Pues bien, por lo que se refiere a la poesía de la joven Emilia, ya Hemingway (1996: x-xi) notó<sup>11</sup>, en los manuscritos de la Fundación Lázaro Galdiano, algunos rasgos tardorománticos (Zorrilla, Palacio, Heine, la moda de los *cantares...*); y en cuanto a los versos aún inéditos, la colección *Himnos y sueños* me parece una representativa muestra de cómo en la poesía de la segunda mitad del siglo perduran ciertos subgéneros, modalidades, asuntos y modelos de la lírica romántica<sup>12</sup>.

Comenzando por los poetas cuyos ecos resuenan en los versos de se libro, notaré aquellos que suministran los lemas de varias composiciones: una cita de Víctor Hugo -"*La nature est la grande lyre / le poete l'archet divin*"<sup>13</sup> - preside el poema que abre el libro, "Porvenir de la poesía" (en Rosendo Fernández 1997: 36-37); del mismo Hugo son también los versos "*Il est l'home des utopies / les pieds ici, les yeux ailleurs*", que preceden al titulado "El alma del poeta" (en Rosendo Fernández 1997: 117-118); hay una composición rotulada "Imitaciones de Byron" (en Rosendo Fernández 1997: 74-77), cuyas dos partes llevan como lemas sendas citas del vate inglés: "*Oh! beloved for ever!*" y "*Should I choose*"; otro verso byroniano, "*Spirit, who art thou?*" hace de título del poema que comienza "Dime tú, que sabes tanto..." (en Rosendo Fernández 1997: 115-116). Además de estas imitaciones hay también una "Imitación de Heine. El carro de Jaggernant"<sup>14</sup> (en Rosendo Fernández, 1997: 78-79)<sup>15</sup>; el extenso poema "El tísico" lleva este antetítulo: "*Al Sr. D. Ramón de Campoamor / iniciador de un género y creador de un estilo / dedica este poema / La Autora*"<sup>16</sup> (en Rosendo Fernández 1997: 81-92), y, como lema, unos versos del esproncediano "Canto a Teresa" {"*Mujer que amor en su ilusión figura, / mujer que nada dice a los sentidos /... / Ay! aquella mujer, tan sólo aquella / tanto delirio a realizar alcanza*"); los versos de Alberto Lista "*Dichoso aquel que no ha visto / más río que el de su patria*" sirven de divisa a "Descripción de las Rías Bajas"<sup>17</sup> (en Rosendo Fernández 1997: 93-100); la galería de poetas expresamente recreados, traducidos o imitados se completa con el Salmista ("Imitación de los Salmos", en Rosendo Fernández 1997: 80), Anacreonte ("Imitaciones de Anacreonte", en Rosendo Fernández 1997: 70-73) y Safo ("A la noche. Sáficos", en Rosendo Fernández 1997: 145).

Por lo que se refiere a los asuntos y modalidades, la colección constituye un repertorio de los usuales en la lírica romántica y posro-mántica: al lado de unos pocos de amor ("Aspiración", "Misterios", "Tus lágrimas"; en Rosendo Fernández 1997: 101, 112 y 113-114) -alguno con residuos de una estética galante vagamente *rococó* ("Mariposa", "Madrigal"; en Rosendo Fernández 1997: 103 y 109)-, abundan los poemas de reflexión filosófica o moral ("Dudas", "La copa trocada en cáliz", "La actriz", "Combate", "Dualismos", "En el cementerio de San Francisco oyendo los gritos de la plaza de toros",

"Contemplaciones", "Recuerdo"; en Rosendo Fernández 1997: 66, 102,106-107,111,119,137,138-139 y 143), a veces teñida de un tono jocoso ("La criada de Newton", en Rosendo Fernández 1997: 122-125<sup>18</sup>); asunto tan romántico como la reflexión a propósito de tipos marginales o fuera de la ley<sup>19</sup> lo encontramos en la *balada* "El bandido" (en Rosendo Fernández 1997: 108); hay evocaciones de personajes históricos ("Maximiliano", "La Princesa de Éboli"; en Rosendo Fernández 1997: 65 y 133-134) o de lugares (la citada "Descripción de las Rías Bajas", la oda "A Portugal", en Rosendo Fernández 1997: 51-53, o los poemas del viaje de 1873<sup>20</sup>); hay varias muestras de *poesía de circunstancias*: dos Odas al Papa Pío IX con ocasión de sus 25 años de pontificado (en Rosendo Fernández 1997: 38-45 y 46-50)<sup>21</sup>; las dos epístolas "A la Marquesa de M." y "A la misma recibiendo su retrato" (en Rosendo Fernández 1997: 126-132)<sup>22</sup>, y sólo tres composiciones de *poesía de salón*<sup>23</sup>, en sus modalidades *de álbum* y *de abanico*<sup>24</sup> (en Rosendo Fernández 1997: 121,135 y 136). Cierra el libro la ineludible colección de *cantares* -así rotulada- que mezcla los asuntos y tonos habituales en tal género: declaraciones amorosas, apólogos, sentencias, ingeniosidades más o menos chistosas, plegarias...; sus títulos: "El árbol de la ciencia", "La marea", "Tus ojos", "Indolencia", "Jano", "Fatalismo", "Juegos fatuos", "Bien ves...", "Andaluzada", "Caín", "La sonda", "Tu prisión", "La estafeta", "El libro", "Dios", "La oración", "Lazos rotos", "La calvicie", "Vanidad mujeril", "Tu morada", "Antropomorfismo", "Ideas" (en Rosendo Fernández 1997: 151-172).

He dejado para el final, como muestra, cuatro poemas sobre uno de los temas privilegiados por la lírica romántica y posromántica (en realidad, por la de todos los tiempos): el sentido y destino de la poesía, la misión y función del poeta; según Romero Tobar (1994: 194), "la grave meditación acerca de la *misión* del poeta, que penetra todas las literaturas románticas y que fue uno de los *topoi* más aludidos en la prosa crítica y en el decir poético". Son los titulados "Porvenir de la poesía", "Sobre el fin de la poesía", "El alma del poeta" y "La inspiración. Fragmento", con cuya lectura y mínimo comentario quiero concluir:

"Porvenir de la poesía" (en Rosendo Fernández 1997: 36-37; también en Patiño Eirín 1995: 91-92) es el mejor de los cuatro y el que abre el cuaderno manuscrito *Himnos y sueños*, lo que confirma su carácter programático. En él se glosa el tópico de la perennidad de la poesía; aunque los *desmitificadores* tiempos presentes parezcan haberla matado, su voz renacerá, porque responde a las ansias más hondas del ser humano: el conocimiento de sus *mundos interiores* y la expresión de sus sentimientos y aspiraciones.

Menos valiosa, por su excesiva y grandilocuente retórica, es la larga "Epístola al Marqués de S. C. de R."<sup>25</sup>. Sobre el fin de la poesía" (en Rosendo Fernández 1997: 54-56); según indica una nota en el propio manuscrito, se publicó en el *Dereito* y en el *Porvenir*<sup>26</sup>. Aunque parezca el menos *romántico* de los cuatro por su tono y dicción *ilustrados*, responde bien a lo que Romero Tobar (1994: 194) explica como: "peculiar troquelación romántica que presenta al poeta como un guía o modelo total de comportamiento [...] como el conductor de los hombres y los pueblos a las tierras prometidas." La finalidad que aquí se le atribuye mezcla el consuelo *{una voz que la conmueva}* con el adoctrinamiento moral (*ensalzar la Virtud, herir el Vicio*); y todo ello expresado a través de símiles e imágenes de dilatada tradición en la literatura piadosa (*como el ciervo que desea / las fuentes de agua viva en el desierto / y no el fétido charco que le asquea. / Sepulcro blanqueado [...] gusanos devorando un cuerpo muerto. / Vista, como el guerrero, su armadura [...] la boca / en fe abrasada [...] él nunca desampara al que le invoca [...] / como al sediento el agua de la roca...*).

"El alma del poeta" (en Rosendo Fernández 1997: 117-118), avalado con unos versos de Víctor Hugo que sitúan al vate entre la realidad terrena y las lejanas utopías, reitera la idea de que a él está reservada la misión de ser guía de los pueblos (como lo fueron Homero, Virgilio o Cristo), pero también su portavoz: aquel que es capaz de expresar lo que todos sienten pero no saben decir (como dijo Vicente Aleixandre, 'El poeta canta por todos...')

Por último, "La inspiración" (en Rosendo Fernández 1997: 148-150) - que, según el subtítulo, estaría inconcluso- plantea la crucial pregunta de cuál sea el papel de esa *chispa sagrada* que es la poesía, en estos tiempos *de la industria y el progreso devorante*<sup>27</sup>.

Como aspectos más notables del poema cabe destacar las plásticas evocaciones, tanto de la vida disipada (*luces chispeantes / de atmósfera pesada, embriaga dora [...] blancos senos cuajados de diamantes [...] muelle carroza reclinada [...] indolencia [...] dorados salones [...] orquesta deliciosa [...] del wals las mil oscilaciones [...] blanda alfombra [...] el pie gentil y la cintura airosa [...] la pereza y el hastío*), como del paisaje nativo (*majestuosos montes / poblados de castaños y de encinas, / lejanos horizontes / que disfumáis las áridas colinas; / cantábricas riberas / que besa gemidor el Océano / cuyas marinas brisas olean las poéticas laderas / do más que en todo el suelo hispano / mostró Naturaleza sus sonrisas*). Y en los últimos versos, la romántica idea del desánimo consecuente al agotamiento de la fuente inspiradora: *me invade de nuevo, lacio y frío, / un mortal desaliento. / Es que yace extinguida / la creadora hoguera....*

Pese a lo tópico de tal declaración, alguna verdad había en ella: la *creadora hoguera* de la joven poetisa no tardaría mucho en extinguirse, pero de su rescoldo surgirían, pocos años más tarde, tanto las poderosas llamas de su ficción narrativa como el fulgor brillante de sus ensayos y estudios. Y aquellos poemas juveniles, tardíamente románticos, permanecerían olvidados y a salvo de miradas indiscretas en el fondo de sus *cartapacios* -como ella gustaba decir-, pero amorosamente conservados, acaso a la espera de lectores tan indiscretos como benévolo.

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN  
*Universidad de Santiago de Compostela*

## Apéndice

EMILIA PARDO BAZÁN: cuatro poemas de su libro inédito *Himnos y sueños* (según transcripción de M<sup>a</sup> Sandra Rosendo Fernández, revisada por J.M.G.H.).

### **Porvenir de la poesía**

"La nature est la grande lyre,  
le poete l'archet divin."

V. Hugo

I.

¿Por qué profeta triste, me  
dices que este siglo mató la  
poesía con desterrar el mito?  
Aunque ceguéis la fuente no  
falta el ancho río; él buscará  
otro cauce para su curso  
límpido. Si exhausto el  
viajero se tiende en el camino  
porque llegó la noche y están  
sus pies heridos, al despuntar  
la aurora con redoblados  
bríos emprenderá la ruta que  
le marcó el destino. Jamás de  
los poetas se extinguirán los  
himnos; si hoy enmudece el  
pájaro es que prepara trinos.  
Y cuando algunas veces su  
corazón marchito en vez de  
dulces cantos desbórdase en  
gemidos,

allá en el horizonte la  
sombra de Virgilio le  
dice, como a Dante: "  
¡Prosigue, amado hijo!"

II.

¡Oh bella poesía!  
Mientras exista el hombre  
tus frescos manantiales no  
temas que se agoten.  
Porque el poeta estudia  
los mundos interiores;  
traduce al luminoso  
lenguaje de los dioses del  
corazón los gritos, los  
ecos de dolores, los  
sueños y esperanzas, las  
dulces ilusiones, las  
dudas, las creencias la  
vida y los amores. En esta  
eterna lucha que traban  
las pasiones con la razón  
serena que al fin las vence  
noble, como Jacob al  
ángel irán los triunfadores  
pidiendo a la poesía sus  
santas bendiciones.

**Al Marqués de S. C. de R.  
Sobre el fin de la poesía**

**Epístola**

Amigo: en la jornada de la vida  
puede hacer mucho bien el que

/despierte

la generosa aspiración dormida. Hay  
alma que tal vez reposa inerte por  
falta de una voz que la

/conmueva

en la inacción, hermana de la  
muerte. Pero aquel que por norte  
siempre

/lleva

los preceptos de Dios, con regocijo  
al hermano dirá la buena nueva.

Doctrinará la madre al tierno hijo  
mezclando con la leche la enseñanza  
con que Jesús la humanidad bendijo.

Y sin vacilación, temor, mudanza,  
habitaremos este triste valle, de otra  
vida mejor con la esperanza. ¡

Cuánto será egoísta aquel que calle y  
no cante su fe, si voz le queda, hasta  
que un eco sus cantares halle! ¡ Ay  
del que sienta inspiración y

/pueda

comunicar de su creencia el fuego, si  
algún indigno miedo se lo veda! ¡Ay  
del que sabe conducir al ciego, y le  
deja acercarse al precipicio donde  
está expuesto a despeñarse

/luego!

Ensalzar la Virtud, herir el Vicio: tal  
es la misión única que deba llenar la  
poesía, en su juicio. ¡El que en el  
alma estremecida lleva del poético  
numen la raptura, que a profanar sus  
aras no se atreva!

Cante en buen hora el genio a la  
/hermosura;

pero no manche la cristiana lira  
cínica frase, o teoría impura.

Elévela aquel fuego que la inspira:  
tenga un noble entusiasmo, si se

/inflama;

tenga un santo delirio, si delira.

Eterna, ardiente, inextinguible llama  
en lo bueno y lo justo halla el poeta  
que honestas musas a su lado llama.

¿No llenará la mente más inquieta el  
contemplar, en éxtasis profundo,  
obra de Dios, la creación completa?

Las leyes inefables con que al  
mundo rige su sabia mano

omnipotente: su orden maravilloso,  
sin segundo. Enciende el volcán la

roja frente, y puebla el hondo  
abismo de los mares y la linfa del  
río transparente. Los claros rayos  
animó solares, y salpicó la

inmensidad el cielo con los nunca  
contados luminares. Persistir hace  
en el estéril suelo el diario milagro  
de la vida, y fecundo calor sucede al  
hielo. ¿Quién no siente que el alma  
estremecida se abisma en  
contemplar grandeza

/tanta,

de gozo interno y gratitud henchida?

Hay otra fruición no menos santa,  
que es atraer al hombre al buen

/camino

que hasta Dios le conduce y le

/levanta.

¡Cuán noble del poeta es el destino  
si entiende su deber y le da cima  
penetrado de espíritu divino! Con el  
grato contento de la rima, al remiso,  
al cobarde, al negligente,

aguija, da valor, mueve y anima.  
Firme en la resistencia inteligente  
que opone al mal, ni acepta, ni  
/rechaza  
las ideas del vulgo ciegamente. La  
recta senda que a sus pasos traza no  
se tuerce hacia atrás ni hacia  
/adelante,  
y lo pasado al porvenir enlaza. La  
moral está escrita en diamante; las  
civilizaciones se suceden; inmutable  
es el bien, uno y constante. Pero sus  
vías adornarse pueden con todo  
cuanto hay bello en lo

/creado  
para que en su aridez solas no  
/queden.

Purificar el gusto depravado: dar  
magníficos cuadros a la escena  
donde aprenda y se forme el pueblo  
/honrado;

esto será la poesía buena: así el arte  
renace y cobra vida de la Virtud en  
la región serena. No arguyen que la  
senda está florida que al error y  
extravío nos conduce, y la del bien  
de abrojos guarnecida. Que si cantar  
lo malo nos seduce, es porque  
somos malos, y la tea, no el ara  
santa, en nuestros ojos luce. El justo  
es como el ciervo que desea las  
fuentes de agua viva en el desierto y  
no el fétido charco que le asquea.

Sepulcro blanqueado y bien cubierto  
es la torpe, inmoral literatura:  
gusanos devorando un cuerpo  
muerto. Vista, como el guerrero, su  
armadura, recta intención el que a  
escribir se

/lanza  
y acorde sonará su lira pura.

Que puesta en Dios la noble  
/confianza,  
dulces cantares brotará la boca en fe  
abrasada, rica en esperanza. El  
nunca desampara al que le invoca, y  
da al poeta voces y armonías, como  
al sediento el agua de la roca. Así el  
poeta en nuestros turbios días irá, no  
en busca de gloriosa palma, sino  
agitando las cenizas frías que guarda  
al bien en un rincón del  
/alma.  
(1875)

\*\*\*

### El alma del poeta

"Il est l' home des utopies,  
les pieds ici, les yeux ailleurs."  
V. Hugo

El alma del poeta, profunda,  
triste, grande, desbórdase en sus  
himnos, se queja en sus  
cantares; a veces sube al cielo  
en alas de los ángeles, y a veces  
al abismo precipitada cae.

Entre entusiasmo y lágrimas  
eternamente flota, como el  
esquife frágil, juguete de las  
olas. Y como el Galileo a quien  
se humilla Roma, si rara vez  
sonríe frecuentemente llora.

Heraldo de las crisis que sufren  
las naciones,

\*\*\*

ensalza a los leales, flagela  
a los traidores. Su estrofa,  
que se guarda en mármoles  
y bronces, eleva, nuevo  
Homero los héroes a  
dioses.

Si agita a los hebreos la voz de  
los profetas, Virgilio encanta a  
Roma, Homero forma a Grecia.  
Siempre que un pueblo marcha  
a colosal empresa, sus fastos  
eterniza sublime la epopeya.

La forma es del artista que  
al mármol la traslada: ¡ tan  
sólo los poetas saben copiar  
el alma! En vez de la  
herramienta emplean la  
palabra que presta al dulce  
ritmo sus palpitantes alas.

La frase apasionada  
que el alma busca en vano,  
acude del poeta  
a los fecundos labios.  
Por eso tanto pecho  
al eco de sus cantos  
se agita ruboroso  
al verse adivinado.

Por eso tantas lágrimas  
carrieron sobre el libro do  
el soñador encuentra su  
pensamiento mismo:  
Inclínase su frente

y absorto y conmovido  
exclama suspirando:  
\_¡Quisiera haberlo dicho!

\* \* \*

### **La inspiración Fragmento**

¿Do estás, chispa sagrada,  
fuerza generadora de lo bello,  
que mi alma enervada  
no vienes a agitar? ¿Do yace oculta  
la trípede del templo?  
¿Do vivirá insepulta  
la pureza latina y gracia griega  
y el numen delirante  
de Saffo, de Simónides y Homero,  
que sólo prosa y aridez contemplo,  
y del carro triunfante  
de la industria y progreso devorante  
el seco polvo mis pupilas ciega?  
¿Qué regiones alegra el claro río  
en que saciar mi corazón ansio?  
¿Es acaso en el rico coliseo,  
de luces chispeantes,  
de atmósfera pesada, embriagadora,  
donde agitarse veo  
blancos senos, cuajados de diamantes  
como de estrellas la naciente aurora?  
¿Es quizá en el paseo,  
donde en muelle carroza reclinada  
pasea su indolencia  
tanta nula existencia  
en espléndido arreo sepultada?  
¿O en dorados salones,  
cuando al compás de orquesta  
/deliciosa,  
del wals entre las mil oscilaciones,  
sobre la blanda alfombra

se pierden las parejas a lo lejos  
y copian los espejos  
el pie gentil y la cintura airosa?  
¡Jamás do languidece la pereza  
y el hastío bosteza  
tiende la inspiración su raudo vuelo;  
que no en el erial, ni en el pantano  
crece el lirio lozano  
cuyo dulce perfume sube al cielo!  
Majestuosos montes  
poblados de castaños y de encinas,  
lejanos horizontes  
que disfumáis las áridas colinas;  
cantábricas riberas  
que besa gemidor el Océano,  
cuyas marinas brisas  
orean las poéticas laderas,  
do más que en todo el bello suelo

/hispano

mostró Naturaleza sus sonrisas;  
vosotras, fuente inagotable y pura  
fuerais de inspiración al pecho mío,  
mientras que aquí se agota mi fe, y  
el arpa rota arrojo con cansancio y  
amargura, yerto ya el corazón por el  
hastío. En vano quiero concentrar  
mi vida que se disipa como aroma al  
viento, me faltan la energía y el  
aliento, y si con la malsana  
calentura del placer caprichoso y  
turbulento galvanizó mi musa  
decaída, y me invade de nuevo,  
lacio y frío, un mortal desaliento. Es  
que yace extinguida la creadora  
hoguera, es que me faltan vivos  
manantiales donde apagar la sed de  
lo sublime, y aquí entre el oropel la  
musa gime que canta en las bellezas  
naturales.

## Bibliografía

- Bravo-Villasante, C, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Revista de Occidente, 1962
- Cossío, J. M., *Cincuenta años de poesía española (1850-1950)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.
- Díez Taboada, J. M., "Trayectoria postromántica de la poesía española", en L. Romero Tobar (coord.), *Historia de la Literatura Española. 9, Siglo XIX (II)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998, pp. 238-253.
- González Herrán, J. M., "La Tribuna, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo", en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 497-512.
- "Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)*", en S. García Castañeda (ed.), *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid: Castalia [en prensa].
- Hemingway, M., "Zorrilla and Pardo Bazán: Two Poetic Tributes and Two Unhappy Encounters", en R. A. Cardwell y R. Landeira, (eds.), *José de Zorrilla: Centennial Readings*. Nottingham: The University of Nottingham Press, 1993, pp. 133-146.
- Légal [Clémessy], N., "Contribution à l'étude de Doña E. Pardo Bazán, poétesse. 'Gatuta', une composition peu connue de l'écrivaine galicien", *Bulletin des Langues Néo-latines*, 56, n° 162 (1962), pp. 40-45.
- "Contribution à l'étude de Heine en Espagne. Emilia Pardo Bazán critique et traductrice de Henri Heine", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 3 (1968), pp. 73-85.
- Mayoral, M., "Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos", en M. Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 43-71
- Montero Padilla, J., "La Pardo Bazán, poetisa", *Revista de Literatura*, VI VI(1955), pp. 366-383.
- "Algunos poemas poco conocidos de la Pardo Bazán", *Revista de Literatura*, VIII (1955), pp. 97-103.
- Ddriozola, A., "La *Descripción de las Rías Bajas*, obra juvenil de Emilia Pardo Bazán", *Faro de Vigo*, 2 de junio de 1968, p. 19.
- Palenque, M., *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*. Sevilla: Alfar, 1990.

- (ed.), *Auras gritos y consejos. Poesía española (1850-1900). Antología*. Badajoz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1991.
- Pardo Bazán, E., *El Castillo de la Fada*. Vigo: Biblioteca de *El Miño*. J. Compañel, 1866.
- *Jaime*. Madrid: A. J. Alaria, 1881.
- "Apuntes autobiográficos" [1886], recogidos en *Obras Completas, II (Novelas)*, ed. de D. Villanueva y J.M. González Herrán. Madrid: Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 1999, pp. 5-59.
- *Poesías inéditas u olvidadas*, ed. de M. Hemingway. Exeter: University of Exeter Press, 1996.
- Patiño Eirín, C, "Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán. Nota y Edición", *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, año I, nº 3 (Otoño de 1995), pp. 71-92.
- Romero Tobar, L., "Los álbumes de las románticas", en M. Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 73-93.
- *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
- "La poesía en la segunda mitad del siglo", en L. Romero Tobar (coord.), *Historia de la Literatura Española. 9, Siglo XIX (II)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1998, pp. 203-212.
- Rosendo Fernández, M<sup>a</sup> S., "*Himnos y sueños*, libro de poesías inéditas de Emilia Pardo Bazán. Edición, estudio y notas", Memoria de Licenciatura. Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela, 1997 [inédita].
- Serrano Castilla, F., "Una oda, muy poco conocida, de la Pardo Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX (1954), pp. 103-115.

\* Este trabajo se enmarca en el Proyecto "Investigaciones sobre el Fondo Documental de Emilia Pardo Bazán", que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela, con financiación del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento de la D.G.E.S.I.C. (Proyecto 1997/PD019).

<sup>1</sup> Rosendo Fernández 1997. Actualmente prepara, también bajo mi dirección, su tesis doctoral: *La poesía completa de Emilia Pardo Bazán. Recopilación, edición y estudio*.

<sup>2</sup> Hemingway 1996: 96-152 recoge 35 de estas composiciones, además de un poema manuscrito de 1870 y otro incluido en la primera edición de *La Quimera* (1905).

<sup>3</sup> Su contenido se recoge en Hemingway 1996: 25-83.

<sup>4</sup> Su contenido será objeto de transcripción, edición y estudio en la tesis doctoral de Rosendo Fernández.

<sup>5</sup> "Un cuaderno de poesías que tiene toda la traza de borrador, falto de muchas páginas, y un álbum en el que aparecen copiadas más cuidadosamente la mayor parte de las composiciones contenidas en el cuaderno y algunas más"; en nota precisa que fue Rodríguez Moñino, bibliotecario de aquella Fundación, quien le dio la noticia y facilitó la consulta de los manuscritos (Cossío 1960: 1070-1071).

<sup>6</sup> Por lo que sabemos, esta colección de manuscritos fue legada a la Real Academia Galega en 1972 por doña Blanca Quiroga, hija de doña Emilia. Parece que Carmen Bravo-Villasante tuvo acceso a estos materiales cuando preparaba su libro de 1962, a juzgar por algunos fragmentos poéticos que allí recogió, aunque sin indicar su procedencia. Aunque varios investigadores (Hemingway, entre ellos) sabían de la existencia de esta colección, la consulta no ha sido posible hasta fechas muy recientes. Agradezco a la Real Academia Galega las facilidades y permisos concedidos para la consulta y transcripción de estos poemas.

<sup>7</sup> Recordemos, por caso, los *Himnos y quejas*, 1851, de Antonio Arnao; cfr. Palenque 1991: 119-125.

<sup>8</sup> Cfr.: "[hacia 1874-1875] los poetas conservaban todo el influjo que siempre ejercieron en mis sentidos por el elemento rítmico y musical, y eran tan señores de mis nervios como lo son hoy, poseyendo el privilegio de sumirme en cierta melancolía mórbida, desde la cual al desahogo del llanto es fácil la transición" (Pardo Bazán 1999: 26-27).

<sup>9</sup> Y en Palenque 1990: 13 señala que "los años cuarenta y sesenta [del XIX] son los que merecen con mayor propiedad la calificación de "postromanticismo".

<sup>10</sup> Vid. ahora una visión de conjunto en Romero Tobar 1998: 203-210; y para la "trayectoria postromántica", Díez Taboada 1998: 238-255.

<sup>11</sup> Y antes, Cossío 1960: 1070-1071.

<sup>12</sup> Cfr. Díez Taboada 1998: 243-246.

<sup>13</sup> En todos estos casos cito según la transcripción de Rosendo Fernández; para lo que ahora nos interesa, no creo necesario verificar ni identificar estas citas.

<sup>14</sup> A continuación de ese título se transcribe el que acaso corresponda -no lo hemos comprobado- al poema de Heine imitado o traducido: "Der zivei-radëriger Wagen des Jaggernantes".

<sup>15</sup> Recordemos que ya en 1968 Nelly Clémessy se había ocupado de esa faceta de la obra pardobazaniana, en un artículo que recogía además (80-84) varios poemas de Heine traducidos por la escritora coruñesa.

<sup>16</sup> Cfr. en Palenque 1990: 108 y ss. un repaso a los continuadores, discípulos e imitadores de Campoamor.

<sup>17</sup> Premiado en unos Juegos Florales celebrados en Santiago el 28 de julio de 1875, el poema se publicó en diversos periódicos y álbumes en Galicia; lo rescató Odriozola en su artículo de 1968 y se recoge en Hemingway 1996: 102-106 (aunque sin el lema de A. Lista).

<sup>18</sup> También se recoge en Hemingway 1996: 122-123 y en Patiño Eirín 1995: 89-90; Rosendo Fernández ofrece dos versiones levemente diferentes.

<sup>19</sup> Palenque 1990: 98-99 comenta la pervivencia de estos temas en la poesía de la segunda mitad del siglo.

<sup>20</sup> Son los titulados "Miramar", "En el lago Lemán", "En el álbum de la cartuja de Burgos", "En el baile de máscaras de la Opera de París", "En el Museo Belvedere de Viena", "El rododendro silvestre", "A la nieve en las cimas del Mont-Blanc" y "La fiesta veneciana" (en Rosendo Fernández 1997: 57, 58-60, 61, 62-64, 67, 140, 141-142 y 146-147); me ocupo de ese viaje -por España, Francia, Suiza, Italia y Austria en los primeros meses de 1873- y de los *Apuntes* escritos con tal motivo en "Un inédito de Emilia Pardo Bazán..." (en prensa).

<sup>21</sup> Ambas están copiadas también en el *Álbum de poesías* manuscrito y se reproducen en Hemingway 1996: 42-50.

<sup>22</sup> Ambos poemas presentan notables similitudes con los que cita y comenta Mayoral 1990.

<sup>23</sup> Cfr. en Palenque 1990: 42-44 una caracterización de esa clase de poesía y sus diferencias con la *de circunstancias*.

<sup>24</sup> Poemas muy similares a los que cita y comenta Romero Tobar 1990.

<sup>25</sup> ¿Santa Cruz de Rivadulla?, conocido título nobiliario gallego, otorgado por Carlos II en 1681: en estas fechas -desde 1871- el Marqués era don Iván de Armada y Fernández de Córdova, de cuya relación con la joven Emilia no tenemos noticia, aunque no es de extrañar si tenemos en cuenta la pertenencia de los Pardo Bazán a la aristocracia de Galicia, vinculación de la que hay abundantes muestras (dedicatorias, alusiones) en estos poemas juveniles.

<sup>26</sup> No lo hemos verificado aún, ni identificado tales publicaciones.

<sup>27</sup> Palenque (1990: 53-64) estudia este tópico en la poesía de la segunda mitad del siglo: "la poesía [...] se convierte en la voz adecuada para una sociedad en desequilibrio; a ella le correspondía portar el mensaje esperanzado que podría redimirla" (Palenque 1990: 27).

## Figuras femeninas y figuras masculinas en la poesía romántica

Dentro de las tradiciones de la poesía no suele figurar el propósito de perfilar los rasgos de un personaje de manera que pueda deducirse de su retrato literario una imagen muy individualizada y precisa. No obstante, algunos buenos ejemplos pueden sondearse, pero en general, ha sido ese un cometido asignado más bien a la prosa. La poesía ha tendido a dar cuenta de otros mundos más inefables, más difíciles de acotar, en los que pululan no tanto los perfiles de los rostros como sus sentimientos, emociones, afectos.

De todos modos, a pesar de esa discontinuidad y falta de tradición, al recorrer la producción poética romántica se percibe un cierto porcentaje de poemas dedicados a configurar el retrato de determinados personajes. ¿Se debió ello a una tendencia de época, que vino a consolidar algo ya iniciado en el siglo anterior? ¿Se trataba de un desplazamiento también a la poesía, de un hábito que alcanzó gran arraigo en la prosa narrativa y costumbrista, y asimismo en la pintura, de la primera mitad del siglo XIX? En la mayor parte de los casos no son equiparables, desde luego, la utilización que, unos y otros géneros, realizan del retrato. Así, en la prosa, se recurrirá más a escenarios de la vida cotidiana y contemporánea para encuadrar a la mayoría de los personajes elegidos, mientras que los parajes exóticos y una cierta indeterminación temporal predominarán en los enmarques buscados por la poesía para enfocar sus figuras. Sin embargo, de una u otra forma, unos y otros autores, reinciden en tales individualizaciones.

Una explicación a esta presencia de personajes, con perfiles sociales nítidos, en la poesía romántica española podría encontrarse en la necesidad de darle una encarnación ejemplar a las nuevas ideas que movilizan a los románticos. Pero frente a las imágenes, mitos y símbolos más socorridos en la poesía de siglos anteriores, expuestos siempre a una interpretación difusa, los nuevos poetas buscaron en el mendigo, la cautiva, el cosaco, el ermitaño, por ejemplo, la plasmación de unos vapores que por el carácter cercano, abarcable, de esos personajes se podían intuir y visualizar mejor.

La mayor propagación de la poesía gracias a las nuevas revistas, la propia democratización del ideario político, el nuevo prestigio con que se acogieron algunas manifestaciones de la cultura popular, todo ello está en consonancia con la frecuente presencia de individualidades, que siempre estarán cargadas de una serie de connotaciones simbólicas, pero que en principio han sido elegidos\* y convocados en el terreno de la poesía porque su papel social, en la vida cotidiana, era fácilmente comprensible desde la perspectiva de la calle, y de los salones y cafés, en que están situados, reclamando otras formas de ver y sentir el mundo, los nuevos lectores decimonónicos.

Es arriesgado establecer paralelismos y comparaciones entre la literatura de unos siglos y otros, e incluso, dentro de un mismo movimiento, el extraer consecuencias de apreciaciones que en el conjunto de la producción sólo alcanzan el valor de un síntoma. Pero de todos modos, una vez aceptada esa presencia del tipo de retrato individualizado en la poesía romántica, puede tener interés contraponer el reparto de algunos rasgos y atributos asignados a los personajes femeninos y los proyectados en los masculinos.

Entre los que obtuvieron una mayor recepción en aquella época, y en las décadas posteriores, figuran los poemas *retratos*<sup>1</sup> de Espronceda. Su buena acogida testimonia que entre la visión del autor y la demanda de los lectores se estableció una cierta afinidad, ratificada por la popularidad alcanzada por algunas de estas poesías. Y aunque otros poetas también cultivaron esta misma tendencia, sus figuras literarias -el pirata, el verdugo- han sido de las que más han descendido a la calle y pasado a la memoria colectiva.

Así, en el largo poema *El estudiante de Salamanca* -en el que Espronceda da vida a dos personajes que protagonizan la obra, uno masculino, Félix de Montemar, y otro femenino, Elvira- se percibe con nitidez la extrema polarización en el reparto de los atributos concedidos a esos dos representantes de cada uno de los sexos. Mientras el primero aparece encarnando los rasgos propios de quien gusta afrontar todos los riesgos, lleno de orgullo, seguridad en sus valores y afirmación de sí mismo, con desprecio de la muerte y otras tantas convenciones; Elvira, por el contrario, se muestra como un personaje pasivo, tíubeante y expuesto a ser víctima propiciatoria del juego de los otros, sobre todo si los otros son hombres.

Una buena ilustración de esa actitud la manifiesta Elvira cuando después de haber sido seducida, engañada, burlada y abandonada, aún escribe esta carta -imagen misma de la más enfermiza sumisión- a su despótico amante:

Voy a morir; perdona si mi acento vuela  
importuno a molestar tu oído: El es, don Félix,  
el postrer lamento de la mujer que tanto te ha  
querido. La mano helada de la muerte siento...  
Adiós: ni amor ni compasión te pido... Oye y  
perdona si al dejar el mundo, arranca un ¡ay! su  
angustia al moribundo.<sup>2</sup>

Pero no sólo es Elvira, también en Teresa, el personaje femenino del Canto II de *El diablo mundo*, se asiste a la misma distribución de rasgos caracterizadores femeninos, exteriorizando en los momentos finales de su muerte, los mismos sentimientos de culpa, de dolor maldito por su atrevimiento amoroso:

Si en tu penosa y última agonía  
Volviste a lo pasado el pensamiento,  
Si comparaste a tu existencia un día  
Tu triste soledad y tu aislamiento; Si  
arrojó a tu dolor tu fantasía Tus hijos  
¡ay! en tu postrer momento, A otra  
mujer tal vez acariciando, Madre tal  
vez a otra mujer llamando;<sup>3</sup>

En ambos poemas, pues, Espronceda ha retratado a dos mujeres que han aceptado dejarse arrastrar por un amor pasión de naturaleza manifiestamente romántica. Pero tras esa entrega, tras esa muestra de libertad, las dos heroínas se ven abocadas a la aceptación de su propia muerte, al carecer de otros valores que oponer y en los que ampararse ante la pérdida de sus ilusiones. Esta manera extrema de señalar su papel de víctimas, aún se acentúa más ante la autosuficiencia que exhiben los personajes masculinos, que, como en el caso de Félix de Montemar, no ostentan la más mínima duda o fisura moral: es decir, mientras los seductores salen triunfantes de su cometido, las seducidas sólo encuentran la exclusión social o la solidaridad helada de la muerte.

Cabe preguntarse el porqué de esta separación tan drástica entre pérdidas femeninas y logros masculinos en un mundo como el del amor. Espronceda quizás quiso dar testimonio de cómo al calor de la nueva sensibilidad romántica había surgido un tipo de amores vehementes de consecuencias trágicas para muchos de sus protagonistas. Entre los autores que gustaron ilustrar ese estilo de pasiones, unos repartieron entre hombres y mujeres el papel de las víctimas, otros, como en el caso de Espronceda, insistieron en presentarnos un tipo de mujeres -como Elvira y Teresa- corroídas por el sentido de la culpa y por el dolor inagotable del abandono. Unas mujeres, por otra parte, que, antes de ingresar en la lista de perdedoras en el drama amoroso, habían demostrado una gran energía y una gran capacidad de ruptura y decisión a la hora de enamorarse, en circunstancias, además, socialmente expuestas y criticables. ¿Qué sentido puede dársele, por tanto, a estos finales de las heroínas retratadas por el poeta? Finales que acentúan su carácter negativo, además, al ser contrapuestos con lo acaecido a los hombres. Podrían interpretarse como un castigo aleccionador para ellas, por haberse atrevido a dejarse arrebatar por la nueva clase de amores que aportaba el romanticismo. Pero podría también considerarse como una lamentación crítica del fin trágico que aguarda a aquellas mujeres que siguen fielmente el impulso de unos corazones enfebrecidos de amor. Se interprete como castigo, como denuncia ejemplar, o como mero testimonio literario, de todos modos, de esas lecturas cabe deducir un drástico reparto de salvaciones y condenas, en el que el género femenino resulta el menos agraciado.

Resulta difícil valorar la incidencia de esos planteamientos en la vida cotidiana y la supuesta educación sentimental que pudieron provocar, pero, en cambio, sí es posible registrar la larga estela de desenlaces trágicos que acompañarán a toda una serie de heroínas literarias posteriores. El ejemplo de esos modelos, de aquellas Elvira y Teresa, de la época romántica, continuó transmitiéndose a lo largo de toda la narrativa, más o menos realista, de ese mismo siglo XIX. Un cierto aprendizaje debió *interiorizarse* en autores y lectores, dada la larga serie de protagonistas de novelas de la última mitad de ese siglo que habrían de sentir primero y finalizar, después, sus vidas amorosas de forma análoga a sus predecesoras románticas.

Si se recuerdan sólo algunos casos, como el de Marisalada, en *La gaviota*, de Fernán Caballero, o el de Elvira, en *La familia de Alvareda*, de la misma novelista, o el Ana Ozores, en *La Regenta*, de Clarín (la lista podría ampliarse mucho más), es fácil percibir la similitud entre sus pasiones sentimentales y las que habían conmovido a las dos heroínas de Espronceda. Pero la simetría se extiende también a unos muy equiparables desenlaces. Todas ellas deben pagar un alto precio psíquico, físico y social, por haberse atrevido a amar e introducir en sus vidas, según el más puro esquema stendhaliano, a unos hombres que no eran los moralmente los admitidos según las convenciones de la época.

El papel fundacional desempeñado por estos modelos románticos, encarnados por estas figuras femeninas de Espronceda -aunque también presente en otros autores- se evidencia aún más si en lugar de mirar a las muchas influencias posteriores se observa la carencia de precedentes en las décadas anteriores. Porque en la literatura dieciochesca española también se dieron personajes femeninos víctimas de un destino amoroso funesto, pero ninguno parece haberse mantenido como una figura ejemplar al estilo de esas extremas contraposiciones, entre los papeles asignados a la mujer y los asignados a los hombres, hechas suyas por los poetas del romanticismo. Más bien en la época dieciochesca se dio una llamativa aproximación entre los atributos de los personajes masculinos y los femeninos -recuérdense las frecuentes referencias en la prensa a la marcialidad de la mujer y al afeminamiento de los hombres- que debió romperse coincidiendo con los años de la Guerra de la Independencia. Y en cuya desaparición definitiva pudo incidir de manera decisiva el nuevo juego literario desencadenado por el amor pasión que avalaba el romanticismo. Una invención literaria destinada, además, a perdurar bastantes décadas.

Pero no todas las figuras femeninas de la poesía romántica desempeñaban la función de víctimas, perdedoras, debido a su entrega a la causa del amor por un hombre. En el caso de Espronceda, él supo imaginar también otros retratos de mujeres que hacían alarde de otras prerrogativas menos pasivas y resignadas, presagiando actitudes con cierta dosis de rebeldía. Pero para estos tipos femeninos buscó otra localización espacial y temporal.

Y así, mientras la Elvira de *El estudiante de Salamanca*, o la Teresa de *El diablo mundo*, pertenecían a la contemporaneidad del poeta y estaban enraizadas dentro de unas coordenadas culturales españolas, para esos personajes, que debían exhibir un cometido más desafiante, eligió situarlas en unos parajes intemporales y exóticos. En la misma línea de lo que también llevó a cabo con su galería de personajes masculinos -en la que dio vida a viejas figuras literarias reconvertidas en nuevos paladines de la libertad, como el pirata o el cosaco-, buscó una atmósfera orientalista para abrigar a Zoraida, la protagonista del poema *La cautiva*, que al iniciar su propia semblanza, evoca una situación anímica y sentimental que hubiera podido ser intercambiable con las lamentaciones compartidas por Elvira y Teresa:

Mas ¡ay triste! Yo cautiva,  
huérfana y sola suspiro, en  
clima extraño respiro, y amo  
a un extraño también; no  
hallan mis ojos mi patria;  
humo han sido mis amores;  
nadie calma mis dolores, y  
en celos me siento arder,<sup>4</sup>

Pero, en cambio, la exclamación liberadora con la que Zoraida finaliza el poema no hubiera podido esperarse de ellas:

No soy ya del castellano la  
sumisa enamorada, soy la  
cautiva cansada ya de dejarse  
oprimir.<sup>5</sup>

Por tanto, Espronceda no estaba hipotecado por una sola imagen de mujer literariamente posible. Supo concebir junto a las destinadas a jugar el papel de víctimas, las que iniciaban otra peregrinación, emancipándose de la tutela impuesta por el amor pasión. Pero para comprender la función de estas últimas también era necesario crear otra figura masculina, como aquella que evoca a la protagonista de *Jarifa en una orgía*, con unos versos que parecen vaticinar ya la decepción provocada por los ideales de la cristalización romántica:

¿Qué la virtud, la pureza?  
¿Qué la verdad y el cariño?

Mentida ilusión de niño que  
halagó mi juventud.<sup>6</sup>

Se vislumbra, pues, un distanciamiento crítico ante unos seres amados cuya idealización se desmorona:

Mujeres vi de virginal limpieza entre albas  
nubes de celeste lumbre; yo las toqué, y en  
humo su pureza trocarse vi, y en lodo y  
podredumbre.<sup>7</sup>

Las ilusiones depositadas en el propio entorno, en ese amor pasión que comparten Elvira y Teresa, se derrumba para esta figura que es la primera en darse cuenta del engaño y servidumbre voluntaria -humo, lodo- a la que estaban sometidos. Pero no deja de ser significativo que quien toma la iniciativa a la hora de proclamar su desilusión sea un personaje masculino. Como tampoco deja de estar cargado de significación que la figura de la que se siente más próximo y cómplice -"una misma es nuestra pena"- responda a los rasgos orientalizantes e intemporales de Jarifa. Sugiriendo quizás con ello, que sólo de una mujer así, deliberadamente alejada en tiempo y en el espacio, puede ser dicho, sin pudor y con verosimilitud, que en sus "labios [...] aún los besos palpitan de tus amantes de ayer". Queda así, cuando menos un testimonio de que en la poesía romántica, en Espronceda, las fronteras entre los atributos masculinos y femeninos se traspasaron, se confundieron en alguna ocasión, como en esta última poesía dedicada a glosar la exótica vida de Jarifa. Pero ocurrió sólo en contadas ocasiones. En las restantes, el amor pasión continuó repartiendo su suerte entre tantas figuras literarias femeninas concebidas para desempeñar la función de víctimas tan trágicas como voluntarias.

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO  
*Universidad de Cádiz*

<sup>1</sup> Entendiendo como tal, aquellas piezas en las que hay una voluntad de configurar un personaje, precisándole sus *atributos* (es decir los rasgos físicos, sociales y psicológicos necesarios para su caracterización) y sus *funciones* y cometidos dentro de las peripecias y conflictos que conlleve la obra.

<sup>2</sup> *El estudiante de Salamanca*, Edición de Robert Marrast. Castalia, 1980, p.102.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.237.

<sup>4</sup> *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Edición de Robert Marrast, Castalia, 1970, p. 222.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 261.

## De ángel de luz a estúpida. (El triste destino de la amada romántica)

En la literatura española es Espronceda quien fija los rasgos característicos de la mujer deseada por los poetas románticos: "ángel puro de amor", "ángel de luz", "manantial de purísima limpieza"... La belleza, indispensable en el objeto erótico masculino, no permite distinguirla de la amada poética de otras épocas. En cuanto a la pureza, a su carácter de ser immaculado, virginal y angélico, contaba con antepasados tan prestigiosos como la "donna angelicata".

Lo peculiar de la amada romántica, lo que le confiere una innegable individualidad y originalidad es el camino que recorre hasta su desaparición como objeto de deseo. En ese camino se pueden distinguir dos trayectorias: una que va desde el "astro de la mañana luminoso" hasta el "estanque de aguas corrompidas" esproncediano; y otra que conduce desde la "rizada cinta de blanca espuma" y la "onda de luz" a la imagen de la estúpida silenciosa del romanticismo tardío de Bécquer.

El ideal erótico romántico llevaba en su misma concepción un germen de destrucción. La donna angelicata puede mantener incólume su atractivo porque el amor que inspira no llega nunca a realizarse carnalmente, ni siquiera aspira a ello. Se mueve en los dominios del espíritu y es por tanto compatible con la pureza del objeto que lo inspira. El sacrificio de la carne permite a los amantes disfrutar del deleite espiritual.

En el romanticismo se produce también esta situación cuando la muerte libera a la amada de las servidumbres del tiempo humano. La amada muerta no solo es pura, bella e inalcanzable, sino que no envejece. Mantiene de ese modo para siempre su poder de atracción sobre el poeta. Así sucede en la poesía de Pastor Díaz o Pablo Piferrer entre los románticos españoles o de Novalis en Alemania.

Por el contrario, la posesión lleva aparejada la pérdida de la pureza y con ella una de las condiciones indispensables para ser objeto erótico. De ahí las reiteradas advertencias que el poeta hace a la mujer e incluso su condolencia ante su triste destino.

En tono de proverbio, como palabras dictadas por la sabiduría de la experiencia, dice Espronceda en *El estudiante de Salamanca*:

Tu eres, mujer, un fanal  
transparente de hermosura: ¡ay  
de ti!, si por tu mal rompe el  
hombre en su locura tu  
misterio cristal.

Y ya con el característico desgarro romántico en el "Canto a Teresa":

Mas ¡ay! que es la mujer ángel caído o  
mujer nada más y lodo inmundo,  
hermoso ser para llorar nacido, o vivir  
como autómeta en el mundo.

Esta concepción de la mujer fue seguida punto por punto por los poetas menores del romanticismo español: Gregorio Romero y Larrañaga, Salvador Bermúdez de Castro, Gabriel García y Tassara, Francisco Zea, y Gil y Carrasco entre otros. Dice Romero y Larrañaga<sup>1</sup>:

No puedes, no, disponer,  
de tu existencia, mi vida:  
hermosa hubiste nacer,  
nacida para el placer,  
aunque por tu mal nacida

Enrique Gil y Carrasco al evocar en "Sentimientos perdidos"<sup>2</sup> las figuras de las mujeres que pasaron por su vida, las ve como una procesión de tristísimos fantasmas quejumbrosos que bendicen los años de "ignorancia", que debemos interpretar como años de inocencia, es decir, la época en la que no conocían el amor:

Mujeres que llorosas se volvían  
Para mirar su infancia,  
Y al cabo de la vida bendecían  
Sus años de ignorancia.  
[...]  
Y una entre todas, pálida y doliente  
Mirábame al pasar,  
Y su mirada fija tristemente  
Me hacía palpar.  
Que era, ¡ay, Dios! el ensueño de mi vida,

La virgen que adoré,  
Solitaria en las sombras y perdida  
Moviendo el leve pie.

El proceso de degradación es muy claro en el "Canto a Teresa": de cristalino río, a torrente de color sombrío para acabar siendo estanque de aguas corrompidas. O, ya sin metáforas, en " A Jarifa":

Mujeres vi de virginal pureza entre albas  
nubes de celeste lumbre Yo las toqué y  
en humo su pureza trocarse vi y en lodo  
y podredumbre.

Creo que hay que entender ese "toqué" en sentido literal: no se trata de una ilusión que se desvanece al acercarse sino de una realidad que se destruye al ser poseída.

Este paradigma se repitió hasta el hastio en los poetas menores. Así lo encontramos en Bermúdez de Castro<sup>3</sup>:

¡Volad, volad, memorias!, ¿ qué se han hecho las  
mujeres que amé, cándidas, puras? Beben las  
unas heces y amarguras, o yacen tristes en  
marmóreo lecho. En rico carro, bajo ebúrneo  
trecho, rameras otras, pérfidas, impuras, van a  
vender sus yertas hermosuras, sus secos labios, su  
insensible pecho.

O sea: amargadas, muertas o putas. Esas eran las opciones. La visión de este triste destino lleva a Manuel de Cabanyes a renunciar a la nupcialidad, a la posesión física de la mujer que ama. A la manera de los amadores del *dolce stil novo*, postpone para después de la muerte la unión con la amada:

¡Yo te adoré a ti sola!  
Y ledo ya tejía  
nupcial corona para orlar tu sien,  
mas de repente en punzas,  
en punzas venenosas  
vi tornarse en mis manos cada flor.

¡Lejos, fatal guirnalda!  
de la dicha renuncio,  
si al bien que adoro llanto ha de costar:  
de mi dolor el cáliz  
apuraré yo solo:  
sé tú feliz, ¡oh amada! y pene yo.

La memoria de la amada le servirá de consuelo en su triste vida y en la agonía que precederá a más felices tiempos:

¡Angel mío! en los coros  
yo esperaré encontrarte  
que himnos santos entonan al Señor;  
y a tan plácida idea  
sobre el muriente labio  
sonrisa celestial florecerá.<sup>4</sup>

Sólo la Muerte puede evitar el proceso de degradación de la amada, como vemos en la poesía de Pablo Piferrer y de Nicomedes Pastor Díaz, que se mantienen siempre en el estadio de idealización. La Muerte puede incluso rescatar del "fétido fango" a la infeliz Teresa para dejarla en nuestro recuerdo como el "blanco lucero" que iluminó la juventud del poeta.

Pero hasta ahora hemos hablado sólo de uno de los caminos por los que la amada romántica desciende de su olimpo virginal. Nos falta el que la conducirá a la estupidez.

En el retrato de la amada romántica brilla por su ausencia un rasgo que las escritoras se encargaron de destacar: es hermosa y pura, pero nada se dice de su inteligencia. ¿Será acaso que los hombres las prefieren tontas?

No lo dicen los poetas, pero lo denuncian las escritoras. Oigamos la voz de María Dolores Cabrera y Heredia, que publicó un libro de versos que, si no destacan por sus cualidades literarias, son sin embargo de inestimable valor para entender la intrahistoria de la época. Refiriéndose a las mujeres que destacan con la pluma, dice con un tono en el que se adivina la triste nota de la experiencia vivida:

Las mujeres las detestan  
en el fondo de su alma

envidiándoles la palma que ellas  
nunca han de obtener; y el hombre  
que hoy las adula mañana las  
abandona, porque el hombre no  
perdona el talento en la mujer.<sup>5</sup>

Otro testimonio valioso es el de Rosalía de Castro:

Los hombres no cesan de decirte siempre que pueden que una mujer  
de talento es una verdadera calamidad, que vale más casarse con la  
burra de Balaán, y que solo una tonta puede hacer la felicidad de un  
mortal *varón!*<sup>3</sup>

¿Hasta qué punto exageraban? ¿Sería verdad a los hombres las preferían  
guapas y tontas?

Cuando el talento iba acompañado de belleza se soportaba, como bien  
claro dejó García de Tassara en su poema "El oso", donde entre bromas y  
verás pone de vuelta y media a Gertrudis Gómez de Avellaneda y donde  
finalmente acaba diciendo que le dedicará unos versos "dignos de ti, que por  
tenerlo todo / demonio celestial, tienes talento".<sup>7</sup>

Cuando Espronceda quiere halagar a Carolina habla primero de su  
belleza, "prodigio de hermosura", aunque creo que puede entenderse como  
alusión a su talento la "lumbre de los astros" que reverbera en sus ojos.<sup>8</sup>

Por su parte, Carolina en los "Los Cantos de Safo" deja clara su opinión  
en este punto: el talento de Safo nada puede contra la belleza de la mujer  
que le arrebató a su amante:

Musas divinas, dioses del talento,  
¿qué me vale ceñir vuestra aureola?  
Bella rival con su belleza sola  
alcanzó mi afrentoso sufrimiento".<sup>9</sup>

En la poesía de Bécquer encontramos un tipo de relación entre el Poeta y la  
amada en el que la comunicación intelectual e incluso la verbal parecen  
innecesarias. El ensimismamiento del poeta ante la belleza de la mujer puede  
hacer creer en un primer momento que no necesita respuesta: para adorarla  
"mudo y absorto y de rodillas / como se adora a Dios ante su altar" no hace  
falta que ella responda, basta con que se deje querer.<sup>10</sup>

Pero Bécquer en realidad nos está dando la versión laica de la vivencia religiosa del silencio de Dios: se desea la respuesta, se sufre con el silencio, pero el amor es más fuerte que esa aparente falta de correspondencia y lleva al creyente, al amante, a perseverar en la adoración del objeto mudo de sus ansias.

Ese bello objeto amado por el poeta podrá tener un corazón "dormido" para el amor, como en el caso del poema anterior; pero puede incluso que su corazón sea un "nido de sierpes" y que esa hermosísima "estatua inanimada" sea "mudable y altanera y vana y caprichosa". No importa. El poeta se siente incapaz de liberarse de la atracción de su belleza: "Es tan hermosa" es su justificación.<sup>11</sup>

Si la maldad, la frivolidad o la insensibilidad no son obstáculos para la admiración del poeta, tampoco lo va a ser la falta de inteligencia.

El poema "Tu pupila es azul y cuando ríes", desarrolla en tres estrofas lo que el poeta siente ante los ojos de la amada en tres situaciones diferentes: cuando ella ríe, cuando llora y cuando piensa.

De los dos primeros momentos se habla como de un hecho relativamente frecuente. Tal como está formulado se nos muestra como algo que el poeta ha observado en varias ocasiones:

Tu pupila es azul y cuando ríes su  
claridad suave me recuerda el trémulo  
fulgor de la mañana que en el mar se  
refleja. Tu pupila es azul y cuando  
lloras las transparentes lágrimas en ella  
se me figuran gotas de rocío sobre una  
violeta".

Al referirse al pensar, cambia la formulación y dice:

Tu pupila es azul y si en su fondo como  
un punto de luz radia una idea me  
parece en el cielo de la tarde una  
perdida estrella.

La conjunción condicional "si" refuerza la impresión de que el pensar no es una actividad constante, ni siquiera frecuente como llorar o reír, sino algo accidental que sucede de vez en cuando. La imagen de esa perdida estrella en el cielo de la tarde nos transmite la imagen de unos bellísimos y serenos ojos azules, habitualmente vacíos de expresión, a los que alguna vez asoma, como el lucero vespertino en el cielo del atardecer, una idea. Incluso ese adjetivo "perdida estrella" subraya la extrañeza de la luz del pensamiento en unos ojos femeninos.

Más claro lo dijo en "Cruza callada y son sus movimientos / silenciosa armonía":

Ella tiene la luz, tiene el perfume,

el color y la línea,  
la forma engendradora de deseos,  
la expresión, fuente eterna de poesía.  
¿Que es estúpida? ¡Bah! Mientras callando  
guarde oscuro el enigma,  
siempre valdrá lo que yo creo que calla  
más que lo que cualquiera otra me diga.

Parece un sarcasmo. Pero a mí esos versos finales me suenan más a desprecio a las listas que a burla de la tonta. Me parece que es sincero cuando asegura preferir la belleza que se deja contemplar en silencio a todas las conversaciones que puedan proporcionarle las mujeres feas por muy listas e instruidas que sean.

Y para entender esto hay que recordar cual era la situación de la mujer en la época de Bécquer, que puede resumirse en la palabra ignorancia. La ignorancia más absoluta regía las vidas de aquellas señoritas de clase media que no podían aspirar a mantener ningún tipo de comunicación intelectual con el hombre de quien se enamoraban o que se enamoraba de ellas. Recordemos a título de ejemplo lo que cuenta Emilia Pardo Bazán: una amiga suya le preguntó a su padre si Rusia estaba al Norte. El padre, muy enojado respondió: "A las mujeres de bien no les hace falta saber eso"<sup>12</sup>.

Bastantes años atrás, Vicenta Maturana instaba a sus lectoras a cultivar el espíritu no para conseguir marido, cosa curiosa, sino para retenerlo cuando la costumbre o los años hiciesen desaparecer la belleza.

Y así les dice: "un esposo se fastidia fácilmente de un lindo autómatas". E insiste: las mujeres, "si no quieren ser condenadas en la vejez a un total olvido, es preciso que llamen al ingenio y a los talentos adquiridos en su socorro, para que a la hermosura exterior que atrae, se unan los atractivos del alma, que fijan y aseguran el imperio durable y triunfador de la inconstancia y de la fría ancianidad".<sup>13</sup>

Nos encontramos, en este caso, con una mentalidad de tipo ilustrado que destaca las ventajas del talento sobre los dones efímeros de la belleza. Pero en contra de esa mentalidad hay otra muy extendida que considera la ignorancia de la mujer no sólo como salvaguarda de su honestidad sino como un atractivo añadido a su belleza. Demos un salto de unos años y recordemos la opinión volcada en sus obras por el gran observador de la realidad que fue Galdós. Lo que Galdós ha constatado es que el ejercicio de la inteligencia, la demostración ante la sociedad de un don que está considerado como propio del varón, no hace más felices a las mujeres y, además, rebaja su atractivo a los ojos de los hombres. Fidela del Águila le dice a Augusta Cisneros:

Nosotras, por tener demasiado talento, no hemos sido ni somos tan felices como debiéramos. Porque tú tienes mucho talento natural, Augusta; yo también lo tengo, y como esto no es bueno, no te rías, como el mucho talento no sirve más que para sufrir, procuremos contrapesarlo con nuestra ignorancia, evitando en lo posible el saber cosas.<sup>14</sup>

Y cuando Isidora Rufete, deseosa de instruirse, le pregunta a su marido "¿qué son mamíferos?", él le contesta:

Mamíferos son coles. Vidita, no te me hagas sabia. El mayor encanto de la mujer es la ignorancia. Dime que el sol es una tinaja llena de lumbre; dime que el Mundo es una plaza grande y te querré más. Cada disparate te hará subir un grado en el escalafón de la belleza. Sostén que tres y dos son ocho, y superarás a Venus.<sup>15</sup>

Entre el optimismo de la ilustrada Vicenta Maturana que aspira al diálogo con el hombre, y el cinismo egoísta de Miquis que sólo busca en la mujer un hermoso animalito que lo divierta, Bécquer representa la rebeldía romántica contra la realidad. En el fondo, su sarcasmo, ese reconocimiento de

que la bellísima amada que lo fascina es una estúpida, es sólo un modo de rechazar la realidad posible, de decirnos una vez más que su amada es "un sueño, un imposible, vano fantasma de niebla y luz"; una hermosa forma vacía sobre la que el poeta proyecta sus deseos, sus aspiraciones, un ideal de perfección imposible.

Enfrentado a una realidad necesariamente imperfecta y puesto en la disyuntiva de elegir, el poeta elige a la bella estúpida. La única condición que pone para mantenerla como musa de su poesía es el silencio; un silencio que le permita a él seguir fantaseando y mantenerse al margen de la triste realidad de ignorancia y estupidez que, bajo el manto de la belleza o de la prudencia, oprimió durante siglos a la mujeres.

MARINAMAYORAL  
*Universidad Complutense, Madrid*

- <sup>1</sup> Gregorio Romero Larrañaga, *Poesías*, Madrid, 1841, p. 86.
- <sup>2</sup> Enrique Gil y Carrasco, *Poesías líricas*, Madrid, 1873, p. 74.
- <sup>3</sup> Salvador Bermúdez de Castro, «Los deleites», en *Ensayos poéticos*, Madrid, 1840, p. 204.
- <sup>4</sup> Manuel de Cabanyes, *Producciones escogidas*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdager, 1858, p. 133-135.
- <sup>5</sup> María Dolores Cabrera y Heredia, *Las violetas*, Imprenta de la Reforma, Madrid, 1850, p. 34.
- <sup>6</sup> Rosalía de Castro, «Las literatas. Carta a Eduarda» *O.C.*, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1993, I, pp. 657-658.
- <sup>7</sup> Gabriel García y Tassara, *Poesías*, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1872, p. 300.
- <sup>8</sup> José de Espronceda, "A Carolina Coronado después de leída su composición 'A la palma'", en *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Castalia, Madrid, p. 272.
- <sup>9</sup> Carolina Coronado, *Poesías*, Castalia ("Biblioteca de Escritoras"), Madrid, 1991, p. 111.
- <sup>10</sup> G.A. Bécquer, «Volverán las oscuras golondrinas», *Rimas*, ed. Castalia, Madrid, 1982, p. 145.
- <sup>11</sup> "¿A qué me lo decís?. Lo sé: es mudable", en *idem*, p. 135.
- <sup>12</sup> Emilia Pardo Bazán, *La mujer española*, Editora nacional, Madrid, 1976, p. 33.
- <sup>13</sup> Vicenta Maturana, *Sofía y Enrique*, 2 tomos, Imprenta de la viuda de Villalpando, Madrid, 1829.
- <sup>14</sup> B. Pérez Galdós, *Torquemada y San Pedro*, en *O. C.*, Madrid, Aguilar, 4ª edición, 1965, V, p. 1129.
- <sup>15</sup> *Idem*, *La Desheredada*, *O. C.*, t. IV, p. 990.

## José Zorrilla: una "autocrítica" en verso de *Don Juan Tenorio*

Harto conocida es la relación conflictiva -casi de *border line*, como se diría hoy-, que Zorrilla mantuvo con su *Don Juan Tenorio*, y sobre ella discurrió en varias ocasiones, siempre amedrentando al lector con la amenaza de un libro dedicado exclusivamente a este problema: *Don Juan ante la conciencia de su autor*. Gracias a Dios, Zorrilla nunca llegó a escribir ese ensayo, aunque hasta los últimos días de su larga vida siguió ocupándose de su héroe, intentando una imposible reapoderación de ese personaje que ya tenía una vida propia, casi biológica. Baste con pensar en la refundición para zarzuela realizada en 1877, *Don Juan Tenorio*, con música de Nicolás Manent, o a las dos obras donjuanescas que el fecundo escritor dejó inconclusas y que se sacaron a luz postumas: el esbozo de novela titulado *El Tenorio bordelés* (1897) y, sobre todo, el "fragmento" (unos 6 mil versos) del poema *La leyenda de Don Juan Tenorio* (1895).

En cuanto a sus tentativas de arrasar teatral y críticamente su drama de 1844, no cabe duda que es en el trienio 1877-80 cuando Zorrilla se prodiga más en sus ataques, y en ello podemos distinguir cuatro etapas importantes<sup>1</sup>. La primera se remonta a finales de 1877, más exactamente se trata de las palabras que cierran la edición del libreto de la mencionada zarzuela de 1877<sup>2</sup>. En estas páginas Zorrilla define su manipulación textual como "un *Don Juan* contra *Don Juan*\ yo, contra mí mismo"<sup>3</sup>, y es allí donde, por primera vez, expresa su propósito de ocuparse seriamente del asunto:

En cuanto a la presente [zarzuela], no merece la pena que me ocupe más de ella. Tal como es, no podía ser otra cosa, pedida y cortada por el patrón de mi D. Juan; y de ella y del drama pienso decir mi opinión [en] un escrito, que publicaré antes del fin de año, con este u otro título análogo: *El drama "D. Juan Tenorio" ante la conciencia de su autor*,<sup>4</sup>

La segunda etapa corresponde al mes de noviembre de 1879, cuando el autor leyó unas redondillas sobre su drama en el Teatro Español de Madrid. La tercera es de mayo de 1880, cuando apareció en *Los Lunes de El Imparcial*, donde se estaban publicando por entregas los *Recuerdos del tiempo viejo*, el conocidísimo artículo titulado "Cuatro palabras sobre mi *Don Juan Tenorio*"<sup>5</sup>.

En este artículo Zorrilla retoma y desarrolla muchas de las aserciones que rematan la edición de la zarzuela. Cuarta etapa: a finales del mismo año Zorrilla incorporó en el primer tomo de los *RTV* casi todos los artículos hasta entonces dados a la luz. El artículo anteriormente citado apareció, con el mismo título, como capítulo XVIII<sup>6</sup>. Pero en los *RTV* Zorrilla realiza en realidad una fusión y ampliación de todas las etapas anteriores, pues de hecho no sólo reproduce, modificándolo en unos cuantos pormenores, el texto publicado unos meses antes en *Los Lunes*, sino que, sobre todo, añade a la sazón por lo menos dos páginas de comentarios y las redondillas leídas en 1879, precedidas de este párrafo:

La veracidad de mi opinión sobre esta obra [*Don Juan Tenorio*], la expresé muy claramente y de todo corazón en las últimas redondillas de las que leí en un beneficio que con él me dio Ducazcal en el Teatro Español el año pasado, que inserto aquí para concluir, y por creer que aquí tienen su legítimo puesto y lugar.<sup>7</sup>

Siguen las redondillas leídas el año anterior y, finalmente, el capítulo acaba con la ampliación de la frase que ya aparecía en *Los Lunes* y que es eco de la antes citada de la nota que clausura la edición de la zarzuela:

Dejémoslo aquí hasta que veamos a mi *Don Juan* ante la conciencia de su autor, que también veremos a los actores ante mi *Don Juan*<sup>8</sup>

Si bien la perturbación que siempre le procuró a Zorrilla el recuerdo de la pérdida de los derechos de autor de su *Don Juan Tenorio* es cosa ya resabida, me parece ejemplar la evolución que tuvo este capítulo en pocos meses: desde su publicación en *Los Lunes de El Imparcial* hasta su recolección en el primer volumen de los *Recuerdos del tiempo viejo* el texto se redobla.

Pasamos a las redondillas, que son el centro de interés de nuestra comunicación. La ocasión a la que se refiere Zorrilla es la memorable puesta en escena de *Don Juan Tenorio* realizada por el empresario Felipe Ducazcal en el Teatro Español de Madrid el 8 noviembre de 1879. El diario madrileño *La Época* escribía el día siguiente:

Anoche se verificó en el Teatro Español el beneficio del eminente poeta D. José Zorrilla, poniéndose en escena su popular drama *Don Juan Tenorio*, y asistiendo a la representación S. M. el Rey, la princesa de Asturias y una numerosa concurrencia. Al final del cuarto acto, el público llamó varias veces a la escena al autor, que leyó unas preciosas redondillas en que hace la historia del *Tenorio*, refiere su viaje a América y sus peregrinaciones en compañía de su D. Juan. El público aplaudió estrépitosamente la poesía, llamándolo a la escena otras tres veces, así como a los actores<sup>9</sup>.

*El Liberal* del mismo día así recuerda el acontecimiento:

Pocas veces el teatro dejará recuerdos tan gratisimos como el de las solemnidades de ayer. Por el teatro Español vimos pasar, joven siempre, y siempre adorado por el público, a D. Juan Tenorio, fantástico personaje, en cuya concepción, mezcla confusa de sentimientos generosos y de pasiones criminales, puso Zorrilla valor, honradez, ira, amor, impiedad, locura, fe y destino, agrandando al unirlos todos estos rasgos distintos con la magia de la poesía y dotándolos de color, vida y simpatía irresistible con el influjo maravilloso de su imaginación. [...] Zorrilla, obligado por el público, leyó anoche, así que el acto cuarto del *Tenorio* hubo terminado, una poesía que mereció unánimes aplausos.<sup>10</sup>

El rasgo común de éstas y otras reseñas que he podido leer es sin duda la emoción que proporcionó a todos el acontecimiento, que por cierto fue especial tanto por la asistencia del rey, como por haber aceptado Zorrilla asistir de forma oficial a una representación del *Tenorio*, y componiendo versos para la ocasión<sup>11</sup>. Además la representación del día 7 se había hecho en su beneficio.

A pesar de su actitud hostil hacia su *Don Juan Tenorio*, Zorrilla sabía perfectamente que su fama dependía en gran parte precisamente de este drama, y no de otras obras maestras como, por ejemplo, *Traidor, inconfeso y mártir*. Tanto es así que cuando leyó sus redondillas en el Español la situación era casi paradójica. En efecto, en ese otoño de 1879 los *Tenorios* que se presentaban a la cita anual en los teatros de la capital eran sólo dos: el drama de Zorrilla y su parodia, *Juan el perdió*, de Mariano Pina. Nótese la progresión de la cartelera:

30 de octubre. T. Apolo: *DJT y Juan el perdió*.

31 de octubre-4 de noviembre. T. Apolo (*idem*), T. Español (sólo *DJT*) y T. Martín (sólo *DJT*).

5 de noviembre. T. Español y T. Martín (sólo *DJT*).

6 de noviembre. T. Español (sólo *DJT*) y T. Martín (sólo *Juan el perdió*).

7 de noviembre. T. Español (sólo *DJT*) y T. Martín (sólo *Juan el perdió*).

8 de noviembre. T. Español y T. Variedades (sólo *DJT*), T. Apolo y T. Martín (con *Juan el perdió*).

El día 9 los teatros estuvieron cerrados, y a partir del 10 hasta el 19 de noviembre siguió en cartel sólo *Juan el perdió* en el Teatro Martín.

Es decir, que no sólo todos los teatros de Madrid pusieron en escena, a turno, *Don Juan Tenorio*, sino que, empezando por la única puesta en escena del 30 de octubre, progresivamente los montajes llegaron a cuatro en un mismo día (el 8 de noviembre). Además me parece de gran interés el hecho de que los teatros Apolo y Martín hicieran montajes del drama y de su parodia en sesiones consecutivas.

Frente al eminente público de este enésimo y, en cierto sentido, extraordinario triunfo -debido quizá a que se trataba del 35 aniversario del nacimiento de la obra-, Zorrilla declamó su poema, jugando voluntariamente el papel de autor del *Tenorio*, ese mismo papel que tantas veces había tenido que desempeñar a regañadientes, como recuerda en el importante Apéndice XVII de los *RTV*:

[...] en cuanto llego a una población [los empresarios y los actores] anuncian mi *Tenorio* a beneficio de un primer actor, me comprometen a asistir a *la ejecución* de mi pobre *Don Juan*, anuncian en los carteles mi presentación en la escena para atraer al público, con la esperanza de que yo *diré algo*, me colocan en el lugar más visible de la sala, instruyen la *claque* y a los amigos de donde me han de llamar y de lo que me han de pedir que lea o diga [...].<sup>12</sup>

El texto que leyó se compone de 60 redondillas, por un total de 242 versos, y no de 240, puesto que hay una estrofa de 6 versos (w. 165-170). Se trata de un poema bastante largo, como se ve, sobre todo si lo imaginamos declamado después de terminada la representación del drama.

Pero ya conocemos la verborrea del autor, que, cuando es posible, crece al compás de los años: baste con pensar que *La leyenda del Cid*, editada en 1882<sup>13</sup>, se compone de más de 20.000 versos, mientras que el "fragmento" de *La leyenda de Don Juan Tenorio*, que vio la luz postumo en 1895, supera los 6 mil<sup>14</sup>. He citado estas dos obras no sólo por pertenecer a la última fase poética de Zorrilla, sino sobre todo porque en la primera de ellas, que está escrita en diferentes metros, el uso de la redondilla es preponderante; en la segunda, en cambio, sólo hay redondillas. Parece pues que en los últimos años de su vida Zorrilla prefirió esta forma métrica, que desde luego siempre había utilizado, incluso en muchos pasajes de *Don Juan Tenorio*.

El poema desarrolla la relación de Zorrilla con su *Don Juan* siguiendo un diseño temático bien definido: el autobiográfico. Tiene una estructura muy compleja, que podríamos repartir en varios segmentos narrativos. Vamos a analizar brevemente cada uno de ellos.

1<sup>er</sup> segmento: w. 1-44. Es el introito, el prólogo, en el que el poeta hace referencia a la ocasión que le permite/obliga estar allí, elogiando a Ducazcal y agradeciendo discretamente al público la fama que le otorga. Repetidas veces subraya el hecho que él y su personaje viven juntos y al mismo tiempo separados, puesto que mientras Don Juan sigue siempre mozo, su autor envejece. Es ésta una maldición, porque su personaje lo arrastra consigo, aunque el poeta se queje de "que ir no puedo a par con él" (v. 44):

Pero nadie me hace caso por más que  
hablo a voz en grito, porque este *Don Juan*  
maldito por doquier me sale al paso. (w. 29-  
32)

El tono fluctúa entre la ironía y el dramatismo, con el resultado de convertirse primero en sarcasmo y luego en acrimonia. La *captatio benevolentiae* en favor del autor se transforma pronto en *captatio malevolentiae* contra el personaje, pues Zorrilla expresa todo su malestar frente a la transformación de la originaria simbiosis entre autor y personaje/obra en su contrario, es decir en un desdoblamiento esquizofrénico, en el que el primero convive al lado o mejor a la sombra del segundo. La criatura ha suplantado al creador y la obra domina a su autor. Los elementos autobiográficos son evidentes.

2<sup>do</sup> segmento: vv. 45-96. Después de otra *captatio benevolentiae* y de otra referencia a aquella velada teatral y a su personaje, Zorrilla introduce una narración autobiográfica y muy íntima:

Mas tanto favor os debo por él, que  
en verdad me obliga a que algo esta  
noche os diga de este insolente  
mancebo.

Oid... es una leyenda muy difícil de  
contar, porque tiene algo a la par de  
ridicula y horrenda: una historia íntima  
mía. (vv. 45-50)

La narración que sigue se refiere a un (supuesto) episodio de su viaje a América. A pesar de ser "en España querido / y mimado y aplaudido", dos "sepulturas" empujan a Zorrilla a huir a Méjico, deseando a su vez la muerte. Allí se queda once años en busca de soledad y de que todo el mundo olvide su nombre y sus obras.

Las referencias autobiográficas dominan este segmento, y están expresadas además con exactitud cronológica. En efecto, si cotejamos estos versos con los *Recuerdos*, encontramos pasajes casi idénticos. Pero el elemento poético más destacado consiste sin duda alguna en la desesperación del poeta frente a dos muertes que quiere olvidar: las de su madre y de su hija, y la consiguiente huida hacia lugares lejanos. Quiere olvidar y ser olvidado.

3<sup>er</sup> segmento: vv. 97-178. Sigue la narración romántico-legendaria de la estancia americana de Zorrilla; pero el autor, que no está escribiendo una autobiografía en versos, ajusta repentinamente el foco sobre un acontecimiento que nos interesa de sobremanera: una inesperada "puesta en escena" de *Don Juan Tenorio*. Sin embargo, Zorrilla antepone al comienzo de su relato 4 versos ambiguos que, si en un primer momento parecen introducir el "acento tónico" del misterio, luego resultarán más bien un alarde de ironía:

Y hago aquí esta narración porque  
sirva lo que digo a mis hechos de  
castigo, y a modo de confesión, (vv.  
97-100)

En un medio ambiente tan nefasto como el que Zorrilla nos describe en sus versos (indios bárbaros, arcabuces, parajes salvajes, etc.) debería ser fácil encontrar el olvido y hasta perder la vida. Es más, mientras el poeta merodea solitario y de noche, esta naturaleza adversa se vuelve aún más hostil al estallar una tormenta terrible:

Sobre mí a un anochecer un nublado se  
deshizo, entre el agua y el granizo me dejó  
una hacienda ver. (vv. 101-104)

Muy románticamente, geografía y meteorología reflejan el alma en pena del poeta, y nos esperamos algún acontecimiento horrendo y cargado de peligros. Sin embargo el hado benigno le ofrece un escape y un refugio: una ranchería, donde además se está celebrando una fiesta *extremada*, que Zorrilla describe en todos sus detalles, incluso fónicos. El poeta se mete por la casa y, sin que nadie le conozca ni le pregunte su nombre, disfruta la alegría de la ocasión hasta que llega la hora de irse de ahí. Pero en este mismo instante interviene otra vez el hado, ahora maligno, porque lo que está por pasar será efectivamente monstruoso. Antes de que pueda marcharse, el *campirano* le ase de la mano y le dice:

"¿Ya quién hay que se le antoje dejar  
ahora tal jolgorio? Vamos, venga usted a la  
troje y verá *Don Juan Tenorio*." (vv. 157-  
160)

En esa hacienda perdida no se sabe dónde, se va a ejecutar precisamente el drama del que en realidad el poeta estaba huyendo. El papel del gran seductor lo hace un indio otomí, declamando en "jerga que el diablo hurdió" (v. 167). El segmento y también la narración de la aventura americana, acaba con una moraleja sobre la gloria mortal, de la que nadie puede librarse:

Tal es la gloria mortal, y a  
quien Dios se la confiere, si  
librarse de ella quiere se la  
torna Dios en mal.

A mí no me la tornó, porque por mi  
buena suerte, del olvido y de la muerte  
doquier *Don Juan* me salvó, (vv. 171-178)

La ironía es evidente, y también la insistencia de Zorrilla en que su personaje se ha vuelto una especie de *alter ego* indestructible.

4º segmento: vv. 179-240. Al regresar a la "civilización" después de tantos años, el poeta supone que todo el mundo ya se habrá olvidado de él; y en parte es así, pero, como anota en el Apéndice XVII de los *RTV*, lo que ha de ocurrir es lo peor que pudiera imaginar y se parece mucho al suplicio de Tántalo:

Los veintidós años que estuve ausente de mi patria me mataron civilmente en el espíritu de la generación que no me veía, y yo volví como un resucitado que sufre los efectos y presencia el espectáculo de su fama postuma.<sup>15</sup>

Es decir que no consiguió ni morir ni desaparecer por completo, porque mientras tanto su personaje había seguido viviendo por él:

Al volver de tierra extraña, me hallé que  
había en España vivido por mí *Don Juan*.  
(vv. 184-186)

Otra vez, pues, su personaje no sólo ha tenido una vida propia, sino que, al vivir en lugar de su autor, ha aniquilado los once años de intentos por parte este último de desligarse de su criatura y de su pasado, porque

[...] ni fuerza ni razón han podido  
derribar tal ídolo del altar que le ha alzado  
la opinión, (vv. 195-198)

Dirigiéndose nuevamente al auditorio, Zorrilla formula dos veces (vv. 206 y 218) una pregunta cuya respuesta todo el mundo está esperando de él desde hace mucho tiempo:

¿qué tiene, pues, mi *Don Juan*?

Y de aquí empieza el auto-análisis que el autor hace de su creación. Parece buen mozo, pero sus hazañas son desatinadas; sin embargo la ventaja es que tiene a su lado a Doña Inés, que es cristiana. Además

Tiene que es de nuestra tierra el tipo  
tradicional; tiene todo el bien y el mal que  
el genio español encierra, (vv. 223-226)

Es impío y creyente, ateo e invoca Dios, fanfarrón y audaz, diestro y zurdo, lógico y absurdo. Es decir, que Don Juan es una paradoja, pero una paradoja con raíces nacionales. Y de ahí la moraleja de Zorrilla, que encierra un silogismo muy simple: todos los españoles son contradicción viviente, Don Juan es contradictorio, por tanto todos los españoles son Don Juanes. ¿Cómo podrían entonces no apreciar su *Don Juan Tenorio*?

Con defectos tan notorios vivirá aquí  
diez mil soles; pues todos los españoles nos  
la echamos de Tenorios, (vv. 235-238)

Ostentando irónicamente modestia, Zorrilla declara por lo tanto que él no hizo sino remozar un personaje que yacía empolvado en un monasterio, plantándolo en un cementerio. Es decir, que su drama no sería otra cosa que la refundición de algo que ya existía, cuyo autor es el pueblo. Esta vez también Zorrilla utiliza -si bien mitad en serio y mitad en broma- los topos románticos del "pueblo creador" que engendra personas y personajes según el mismo código genético. Por ello Don Juan es "el tipo tradicional" de España, encierra el "genio español", es "hijo de la tradición", etc. Zorrilla no tiene otra responsabilidad que la de haber ofrecido su voz a lo que ya existía; y acaba su largo poema con esta redondilla:

Y si en el pueblo le hallé y en español le  
escribí, y su autor el pueblo fue... ¿Por qué  
me aplaudís a mí? (vv. 239-242)

En conclusión, Zorrilla escribe y declama un poema sólo en apariencia anónimo y ocasional, mientras que en realidad parece ser el fruto de larga reflexión y podría llevar el título de ese mítico ensayo otras veces anunciado: "*Don Juan Tenorio* ante la conciencia de su autor".

En efecto, se ha visto que en esta composición poética asoma finalmente el sentido más hondo e íntimo de la relación autor-Don Juan tal y como Zorrilla la estuvo imaginando y viviendo por casi medio siglo: es decir como dos vidas paralelas de dos seres que son al mismo tiempo personas y ficción, pero según recorridos opuestos.

La persona Zorrilla se vuelve personaje después de la creación de su drama, porque a partir de ese momento él no es sino "el autor de *Don Juan Tenorio*"; su personaje, al contrario, se convierte en una persona, puesto que vive casi por sí misma y sin necesitar a su autor -más bien es gracias a él como el público recuerda a su creador-. Es decir, la criatura existe gracias al creador, pero éste, al identificarse con ella, existe gracias a su criatura.

Esta es la humilde confesión que Zorrilla hizo aquella noche de 1879, en el Teatro Español de Madrid, frente a S. M. el Rey, y sobre todo a un auditorio en el que ya había dos generaciones de espectadores de su Don Juan.

PIERO MENARINI  
*Universidad de Bolonia*

## Apéndice

Ofrecemos a continuación el texto completo de las décimas que José Zorrilla leyó en 1879 en el Teatro Español de Madrid. Utilizo, corrigiendo tan sólo unos pormenores ortográficos, la única edición que aparece en: José Zorrilla, *Obras completas*, ordenación, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén, 1943, II, pp. 1804-1807.

En los años que han corrido  
desde que yo le escribí,  
mientras que yo envejecí mi  
*Don Juan* no ha envejecido:

Y fama tal por él gozo que  
se cree, a lo que parece, porque  
*Don Juan* no envejece, que yo  
he de ser siempre mozo:

Y hoy el bravo Ducazcal os  
anuncia en su cartel,  
que he de hacer aquí un papel,  
que tengo que hacer ya mal.

Yo no soy ya lo que fui:  
y viendo cuan poco soy,  
dejo a los que más son hoy  
pasar delante de mí;

Pues por Dios que, por más  
brava que sea mi condición, la fiebre  
rinde al león, la gota la piedra cava.

Aún latir mis bríos siento:  
pero es ya vana porfía; no  
puedo ya la voz mía pedirle otra  
vez al viento:

Y a quien me lo quiere oír,  
digo años ha por doquier,  
que pierdo el ser de mi ser  
y que me siento morir.

Pero nadie me hace caso

por más que hablo a voz en grito,  
porque este *Don Juan* maldito  
por doquier me sale al paso.

Y ni me deja vivir en el  
rincón de mi hogar, ni me  
deja un año pasar sin dar de  
mí qué decir.

Yo me apoco día a día, y  
este bocón andaluz, a quien  
yo saqué a la luz sin saber lo  
que me hacía,

me viste con su oropel y  
a luz me saca consigo; por  
más que a voces le digo que  
ir no puedo a par con él.

Mas tanto favor os debo por  
él, que en verdad me obliga a  
que algo esta noche os diga de  
este insolente mancebo.

Oid... es una leyenda  
muy difícil de contar,  
porque tiene algo a la par de  
ridícula y horrenda:

una historia íntima mía.  
Yo era en España querido y  
mimado y aplaudido... y me  
huí de España un día.

Vivía a ciegas, y erré: y una  
noche andando a oscuras,

tropecé en dos sepulturas, y  
de Dios desesperé.

Emigré: me di a la mar; y  
esperando en el olvido una  
muerte hallar sin ruido, en  
América fui a dar.

No llevando allá negocio  
ni esperanza a que atender,  
al tiempo dejé correr en la  
oscuridad y el ocio.

Once años anduve allí  
vagando por los desiertos,  
contándome con los muertos  
y sin dar razón de mí.

Los indios semi-salvajes  
me veían con asombro ir con  
mi arcabuz al hombro por  
tan agrestes parajes;

y yo en saber me gozaba  
que nadie que me veía allí,  
quién era sabía el que por  
allí vagaba;

y esperé que de aquel modo,  
de mí y de mi poesía como yo se  
olvidaría a la fin el mundo todo.

Mi nombre, pues, con intento  
de dejar perder, y en suma sin  
papel, tinta, ni pluma, ni libros ya  
en mi aposento,

bebía en mi soledad  
de mis pesares las haces:  
mas tenía que ir a veces  
del desierto a la ciudad.

Vivo el cuerpo, el alma inerte,  
a caballo y solo, iba como una  
fantasma viva, sin buscar ni huir  
la muerte.

Y hago aquí esta narración  
porque sirva lo que digo

a mis hechos de castigo,  
y a modo de confesión.

Sobre mí a un anochecer  
un nublado se deshizo, y  
entre el agua y el granizo me  
dejó una hacienda ver.

Eché a escape, y me acogí de  
la casa entre la gente, como  
franca lo consiente la  
hospitalidad allí.

Celebrábase una fiesta:  
que en aquel país no hay día  
que en hacienda o ranchería  
no tengan una dispuesta;

y son fiestas extremadas  
allí por su mismo exceso, de  
las hembras embeleso, de  
los hombres emboscadas.

Y a no ser de mi leyenda por  
no cortar la ilación, hiciera aquí  
descripción de una fiesta en una  
hacienda,

donde nadie tiene empacho  
de usar a gusto de todo; porque  
son fiestas a modo de las bodas  
de Camacho.

Allí acuden sin convite  
buhoneros, comerciantes y  
cirqueros ambulantes; sin  
que a nadie se le quite

de entrar en corro el derecho,  
de gastar de los abastos, ni de  
colocar sus trastos donde quiera  
que halle trecho.

Jamás se apaga el hogar,  
jamás el servicio cesa;  
siempre está puesta la mesa  
para comer y jugar.

Por salas y corredores se  
oye el son a todas horas

de carcajadas sonoras, de onzas y de tenedores.

Todo es pelea de gallos, toros, lazos, herraderos, manganas y coleaderos y carreras de caballos;

Y al fin de un día de broma, que nada en Europa iguala, todo el mundo entra en la sala y sitio en el baile toma.

Entré e hice lo que todos: y cuando creí que al sueño se iban a dar, di yo al dueño gracias por sus buenos modos:

mas mi caballo al pedir, asiéndome por la mano, me dijo el buen campirano soltando el trapo a reír:

"¿Y a quién hay que se le antoje dejar ahora tal jolgorio? Vamos, venga usted a la troje y verá *Don Juan Tenorio*."

Y a mí, que lo había escrito, en la troje me metía; y allí al paso me salía mi audaz andaluz precito.

Mas ¡ay de mí, cuál salió! Lo hacía un indio otomí en jerga que el diablo urdió; tal fue mi *Don Juan* allí, que ni yo le conocí ni a conocer me di yo.

Tal es la gloria mortal, y a quien Dios se la confiere, si librarse de ella quiere se la torna Dios en mal.

A mí no me la tornó, porque por mi buena suerte, del olvido y de la muerte doquier *Don Juan* me salvó.

¡Dios no quiso allá de mí! Y de mi patria el olvido temiendo, como había ido, a mi patria me volví.

¡Feliz malogrado afán! Al volver de tierra extraña, me hallé que había en España vivido por mí *Don Juan*.

Comprendí en su plenitud de Dios la suma clemencia: *Don Juan* había en mi ausencia borrado mi ingratitud.

Monstruo sin par de fortuna, mientras yo de España me huía, en España me ponía en los cuernos de la luna.

Y ni fuerza ni razón han podido derribar tal ídolo del altar que le ha alzado la opinión.

Pero hablemos con franqueza, hoy que todo coadyuva para que aquí se me suba a mí el humo a la cabeza.

Desvergonzado galán, siempre atropella por todo y de atajarle no hay modo: ¿qué tiene, pues, mi *Don Juan*?

Del fondo de un monasterio donde le encontré empolvado, yo le planté remozado en mitad de un cementerio.

Y obra de un chico atrevido que atusaba apenas bozo, os parece tan buen mozo porque está tan bien vestido.

Pero sus hechos están en pugna con la razón: para tal reputación ¿qué tiene, pues, mi *Don Juan*?

Un secreto con que gana  
la prez entre los don Juanes:  
el freno de sus desmanes:  
que doña Inés es cristiana.

Tiene que es de nuestra tierra  
el tipo tradicional; tiene todo el  
bien y el mal que el genio  
español encierra.

Que, hijo de la tradición,  
es impío y es creyente, es  
baladrón y es valiente, y  
tiene buen corazón.

Tiene que es diestro y es zurdo,  
que no cree en Dios y le invoca,  
que lleva el alma en la boca, y que  
es lógico y absurdo.

Con defectos tan notorios  
vivirá aquí diez mil soles;  
pues todos los españoles nos  
la echamos de Tenorios.

Y si en el pueblo le hallé y  
en español le escribí, y su  
autor el pueblo fue... ¿Por qué  
me aplaudís a mí?

<sup>1</sup> Aquí me refiero exclusivamente a las intervenciones autocríticas de Zorrilla, y no a todos los lugares donde cita su drama. Pero no hay que olvidar la importancia que tiene el Apéndice XVII de la segunda parte de los *RTV* (II, pp. 1990-1993).

<sup>2</sup> José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1877, pp. 105-109. En sus palabras, el autor hace unas referencias al estreno de la zarzuela, que tuvo lugar el 31 de octubre en el Teatro de la Zarzuela de Madrid: por lo tanto la impresión del libreto debe ser de noviembre-diciembre.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 106. <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>5</sup> Como es sabido los *Recuerdos del tiempo viejo* se publicaron en forma de entregas en *Los Lunes de El Imparcial*, a partir de 6 de octubre de 1879. El artículo que nos interesa apareció el 10 de mayo de 1880, p. 1.

<sup>6</sup> El tomo I salió a finales del año (Barcelona, Imprenta de los Sucesores de Ramírez y C<sup>a</sup>, 1880,t.I). El tomo II salió dos años después (*RTV*, Madrid, Tipografía Gutenberg, 1882), seguido del III (*Hojas traspapeladas de los RTV*, Madrid, Eduardo Mengibar, 1882).

<sup>7</sup> Utilizo la edición del texto que aparece en: José Zorrilla, *Obras completas*, ordenación, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén, 1943, II, p. 1804. También las citas de las redondillas se tomarán de este tomo, pp. 1804-1807.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 1807.

<sup>9</sup> *La Época*, 9 de noviembre de 1879, p. 3.

<sup>10</sup> *El Liberal*, 9 de noviembre de 1879, p. 3. El anónimo autor de la reseña habla de «solemnidades», al plural, pues en el mismo día 8 se conmemoró también a Ventura de la Vega en el Teatro de la Comedia, donde se representó *El hombre de mundo* y donde el público le tributó al desaparecido escritor (fallecido en 1865) una ovación «tan grande y entusiasta como pocas hemos visto».

<sup>11</sup> Ningún diario, como ya he dicho, publicó el poema, así que la primera edición es la del primer tomo de los *RTV*.

<sup>12</sup> J. Zorrilla, *Obras completas*, cit., II, pp. 1991-1992.

<sup>13</sup> José Zorrilla, *La leyenda del Cid*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1882.

<sup>14</sup> José Zorrilla, *La leyenda de Don Juan Tenorio (Fragmento)*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1895.

<sup>15</sup> J. Zorrilla, *Obras completas*, cit., II, p. 1991.

## Poesía satírica y festiva en la prensa madrileña

Las publicaciones españolas de carácter festivo y satírico pertenecientes a la primera mitad del siglo XIX suelen con no poca frecuencia utilizar el verso como medio idóneo de sus críticas. El desenfado, la mordacidad o agresividad del rico material existente en la prensa madrileña de esta época corrobora este hecho. Es evidente que dicha manifestación no se da siempre con la misma intensidad, pues está en función de la mayor o menor tolerancia de la censura. De esta forma se puede observar que las dos primeras décadas del siglo XIX carecen de importancia para la elaboración del presente estudio, pues si bien es verdad que existen publicaciones de carácter literario embadurnadas con un ligero matiz satírico y misceláneo, como *El Regañón General* (1803-1804), *El Anti-regañón General* (1803), *Variedades de ciencias, literatura y artes* (1803-1805), *El Imparcial* (1809), *La Abeja Española* (1812), *El Duende de Madrid* (1813), *La Abeja Madrileña* (1814), *Crónica científica y literaria* (1817), *Miscelánea de comercio, artes y literatura* (1819-1821), entre otras, es necesario esperar al nacimiento del Trienio Liberal para conocer con intensidad la publicación de periódicos que utilizan con gran asiduidad el verso para sus fines críticos. De todo el material periodístico existente destaca en este preciso campo la publicación *La Periodicomanía*<sup>1</sup>, pues tras analizar los principales rasgos de una determinada publicación -ideología, contenido de sus páginas y subvención- publica siempre unos versos que resumen su trayectoria. Los epitafios que aparecen en sus páginas sintetizan todos estos aspectos desde una óptica burlona, festiva y azaz crítica, pues parece regodearse con la *defunción* del periódico reseñado. *El Cajón de Sastre*, *El Censor*, *El Cetro Constitucional*, *El Conservador*, *El Constitucional*, *El Correo General de Madrid*, *La Cotorrita Constitucional*, *El Diario de Madrid*, *La Frailomanía*, *La Ley*, *La Miscelánea*, *El Mochuelo Literario* y *El Universal* son, entre otros, periódicos y revistas que figuran en las páginas de *La Periodicomanía* que, en su conjunto, analiza un total de ochenta y seis publicaciones<sup>2</sup>. La veta sarcástica, humorística y punzante se percibe desde el inicio mismo de la publicación. Así, en su primer número, leemos el siguiente epitafio:

Aquí yace sepultado (¡Oh qué terrible dolor!) quien siendo despertador a ninguno ha despertado. Muy breve fue su reinado, murió porque era mortal. No hay que buscar a su mal achaques de indigestión si ya la indigestión no le dio el golpe fatal<sup>3</sup>.

*La Periodicomanta* siempre emite concisos juicios sobre la muerte del periódico, siendo su principal enfermedad la falta de dinero<sup>4</sup>. Es evidente que hasta la fundación del *Semanario Pintoresco Español* por Mesonero Romanos la creación de un periódico era siempre un mal negocio. Él cambia esta concepción y lo convierte en una negocio rentable. En la *Advertencia* que figura al frente del primer número del *Semanario* se leen diversos juicios emitidos por el propio Mesonero Romanos que corroboran estas palabras<sup>5</sup>.

En el Trienio Liberal surgen una serie de publicaciones satíricas y festivas que suelen incluir numerosas composiciones poéticas dedicadas a la dudosa moralidad de ciertas personas, como en el caso del periódico *El Zurriago*, de insolente procacidad, incapaz de respetar a las personas e instituciones. Los versos que encabezaban diversas cabeceras eran harto elocuentes:

No entendemos de razones,  
moderación ni embelecós: a  
todo el que se deslice,  
zurriagazo y tente tieso<sup>6</sup>.

La relación de periódicos que hacen gala de una veta satírica mediante la utilización del verso es una norma frecuente, aunque por regla general es la prosa el vehículo más usado para el análisis de los usos y comportamientos sociales de la época. Publicaciones como *El Garrotazo* (1821), *El Trabuco* (1822), *El Bu o la cuca-mona política* (1823), *Palo de ciego* (1834-1836), *El Sepulturero* (1834), *El Jorabodo* (1836), *El Mata-Moscas* (1836-1837), *El Acicate* (1836), *Fray Gerundio* (1837-1842), *El Guirigay* (1839), *El Estudiante* (1839), *El Cangrejo* (1841), *La Guindilla* (1842-1843), *La Risa* (1843-1844),

*El Tío Fidel* (18443), *La Tarántula* (1843-1844), *Calipso* (1843-1844), *El Moscardón* (1844), *El Dómine Lucas* (1844-1846), *El Fandango* (1844-1846) y *La Cencerrada* (1845), entre otras, incluyen en determinados momentos versos sueltos o composiciones mordaces y agresivas para burlarse o censurar determinados comportamientos. En ocasiones como un grupo compacto e independiente, de forma aislada y formando un corpus poético aislado; en otros momentos como dependientes del texto en prosa, engarzándose el versos en un momento determinado de la descripción o narración. Esta es la tónica general, aunque existen periódicos redactados exclusivamente en verso como *Palo de Ciego*, cuyos cinco números están escritos en romance. Otros, como *El Sepulturero*, tendrán como objetivo, al igual que *La Periodicomanía*, dar noticias en tono satírico de la muerte de sus colegas, dedicándoles su correspondiente epitafio en verso.

De todo este mosaico de publicaciones citadas destacan por su valor *Fray Gerundio*, *La Risa*, *El Dómine Lucas*, *El Fandango* y *La Cencerrada*. *Fray Gerundio*<sup>1</sup> suele engarzar el verso con la prosa. Incluso en algunas de sus *capilladas* la casi totalidad de su contenido es en verso<sup>8</sup>. Sin embargo, lo más usual es la combinación de la prosa con el verso, como por ejemplo, el artículo titulado *Los barruntos de Tirabeque*. En él se lleva a cabo una crítica política en prosa y concluye con un responso ministerial en verso<sup>9</sup>.

No menos mordaz, procaz y agresivo se mostrará *La Risa*, publicación fundada por el conocido folletinista y poeta festivo Wenceslao Ayguals de Izco que llevaba por título *Enciclopedia de extravagancias. Escrita en prosa y verso por varios poetas de buen humor y un habilísimo cocinero*<sup>10</sup>. En sus páginas el lector encuentra un amplio panorama de tipos analizados desde una óptica satírica. Las composiciones poéticas ofrecen siempre un aire desenfadado y mordaz que no siempre se limitan a censurar lo banal sino los comportamientos sociales y modas. Las rivalidades literarias se perciben también en las páginas de *La Risa*, pues por regla general cuando una composición poética zahiere a una persona, la ofendida encuentra en la misma publicación su columna correspondiente para responder a dicha crítica. En ambos casos el verso suele ser el vehículo más apropiado para la ocasión requerida<sup>11</sup>.

*El Dómine Lucas*<sup>12</sup> no le anduvo a la zaga pues en sus páginas se publican incisivos versos, al igual que *El Fandango*<sup>13</sup>, aunque este último era asaz procaz e irreverente, pues era bien conocida su xenofobia y sus críticas contra determinados escritores. Su animadversión hacia Gertrudis Gómez de Avellaneda fue proverbial<sup>14</sup>, aunque no tan agresiva como en las composiciones poéticas dirigidas a franceses y religiosos. La forma métrica elegida suele ser el epigrama en su más clara raigambre española, ya que no se trata de una forma métrica definida, pues en el transcurso de su publicación ofrece formas diferentes (copla real, pareados, tercetos, cuartetas, redondillas, quintillas, dobles quintillas, rima consonante o asonante...). En todo caso lo que es evidente en todas estas publicaciones es la agudeza festiva y satírica.

El verso de *El Fandango* suele ser chocarrero, especialmente contra el clero. Sin embargo lejos de centrarse en el sanhopancismo clerical, tal como era habitual en este tipo de periódicos, arremete con no poca virulencia contra la figura del exclaustro. Pese a la procacidad de sus colaboradores, *El Fandango* actúa como un ente receptor de la más tradicional poesía epigramática española, pues el gracejo, la burla y el lenguaje popular y castizo dan a sus composiciones poéticas un marcado sello satírico muy próximo al debido a los escritores de los siglos XVI y XVII.

*El Burro*<sup>15</sup>, *El Tío Camorra*<sup>16</sup> y *su estaca*, *La Cencerrada*<sup>17</sup> dirigen sus dardos poéticos contra políticos y escritores en general, sin desdeñar a los representantes del clero. Los más afamados versos de *El Burro* fueron dirigidos contra G. Gómez de Avellaneda, J. Nicasio Gallego y Bretón de los Herreros. *El tío Camorra y su estaca* tenía especial predilección por los políticos, especialmente por Alejandro Mon, Ministro de Hacienda, y el general Narváez. Cruels epigramas figuran contra el primero, como los referidos a su enriquecimiento:

Figuraba el señor Mon  
imponiendo a la nación el  
sistema tributario y  
haciéndose millonario... con  
mucho moderación<sup>18</sup>.

Es evidente que la prensa periódica satírica de la primera mitad del siglo XIX refleja en sus críticas un panorama poco halagüeño, pues la venalidad de sus políticos o las rivalidades literarias tienen la culpa de tales desaguisados. Dicho panorama periodístico puede completarse con publicaciones que aun no teniendo este sesgo humorístico y satírico incluyen en sus páginas composiciones poéticas destinadas a la crítica desde un punto de vista humorístico. Se trata de un tipo de revista o periódico serio, literario, enmarcado en un proyecto único: difundir las bellas artes y la literatura.

Las rivalidades entre clásicos y románticos, así como la censura de los elementos truculentos y carentes de verosimilitud que predominan en la dramaturgia romántica serán, por ejemplo, motivos que figuran en la práctica totalidad de las revistas literarias del momento. Incluso, publicaciones consideradas como eclécticas, como en el caso del *Semanario Pintoresco Español* (primera época) tomará partido por un determinado ideal. En su conjunto el verso aparece como eslabón esencial en la crítica, de ahí su permanente presencia en los medios periodísticos de la época.

ENRIQUE RUBIO CREMADES  
*Universidad de Alicante*

<sup>1</sup> *La Periodicomanía*, periódico madrileño de los años 1820 y 1821, se publica a raíz del decreto que sobre libertad de imprenta llevó a cabo el gobierno fernandino a raíz de su juramento como monarca constitucional el 9 de marzo de 1820. *La Feriodicomanía* se editaba sin fecha ni periodo fijo de publicación. Cada número tenía alrededor de veinticuatro páginas. Existen números que no sobrepasan el total de veinte, aunque la tónica general sea de veintitrés o veinticuatro páginas. En sus páginas encuentra el lector numerosas referencias a las imprentas que editaban el periódico y a los puntos de venta del mismo. La cita más completa a tal respecto especifica lo siguiente: «Se hallará en Madrid en las librerías de Collado, calle de la Montera; de Brun, frente a las Gradass de San Felipe del Real; de Sojo y de Sanz, calle de Carretas; de Cruz y Miyar, calle del Príncipe; de Villa, plazuela de Santo Domingo, y de Minutria, calle de Toledo», núm. 20 (1820), p. 19. El periódico fue redactado por el abogado Francisco Camborda. Mesonero Romanos en *Memorias de un setentón*, Madrid, BAE, 1967, vol. V, p. 109 desvela el anonimato de esta publicación con datos fiables y con precisión gracias al conocimiento de la prensa de este periodo.

<sup>2</sup> Cfr. E. Rubio Cremades, «*La Periodicomanía* y el Trienio Liberal», *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), pp. 429-446 y 4 (1985), pp. 383-414.

<sup>3</sup> *La Veriodicomanía*, núm. I, pp. 15-16.

<sup>4</sup> Sería, por ejemplo, el siguiente epitafio referido al periódico *El Mensajero*: «Desde el número primero / se dejaba discurrir / que iba bien pronto a morir / el infeliz Mensajero. / Que la falta de dinero / le mató, es evidente: / ¡Válgame Dios, cuanta gente / del gremio periodical / va a sucumbir a este mal...! / No queda ningún viviente», *La Periodicomanía*, núm. VIII, p. 15. Otro tanto ocurre con el epitafio dedicado a *El Compadre del Holgazán*: «Descansa, pobrecito folletero, / que con tanto fervor folletizaste, / y aunque aplausos sin número alcanzaste, / falleces alcanzado, sin dinero. / Descansa: libre estás de los afanes / que este engañoso mundo nos propina / a los que en la periódica oficina / queremos ser *compadres del Holgazán*», *La Periodicomanía*, núm. XLII, p. 8. Auténticas rarezas bibliográficas, como *El Piénsalo bien*, figuran entre los versos de *La Periodicomanía*. Su insustancialidad queda bien reflejada en la siguiente estrofa dedicada a su contenido: «Quien nísperos come, / y bebe cerveza, / espárragos chupa, / y besa una vieja; / ni come, ni bebe, / ni chupa, ni besa», *La Periodicomanía*, núm. VII, p. 17.

<sup>5</sup> Vid. E. Rubio Cremades, *Periodismo y Literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el «Semanao Pintoresco Español»*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»-Generalitat Valenciana, «Colección Textos Universitarios», 1995.

<sup>6</sup> *El Zurriago. Periódico político*, Madrid, 1821-1823. Los primeros números se editaron en la Imprenta de A. Fernández. Más tarde figuraron diversas imprentas en su publicación. Los últimos se imprimieron en los talleres de M. R. del Cerro. Empezó a publicarse sin especificar el día. Sus ataques fueron asaz virulentos, como los dirigidos contra Fernando VII desde el primer número, dedicándole un poema que «habla de un mandarín cuyo nombre no hemos podido recordar..., aunque principiaba con la letra F..., o cosa semejante». En el tercer número insertó unos versos que aludían directamente a Fernando VII "¿Hasta cuándo será que, doble, insano, / del bien abuse el deleznable humano? / ¿Hasta cuándo será que la imprudencia / así vaya apurando la paciencia? / ¡ Ay del tirano cuando llegue el día / en que se apure la paciencia mía!"

<sup>7</sup> *Fray Gerundio*. Empezó a publicarse semanalmente en León, el 4 de abril de 1837-1838. A partir del 29 de marzo de 1838, en que se publicó el número LII

(1 de Julio), empezó a editarse en Madrid este periódico satírico-político redactado exclusivamente por Modesto Lafuente, a quien por haber sido autor del mismo, dieron en nombrarle por el título de su publicación.

<sup>8</sup> Sería la capillada 241, 21 de abril de 1840, pp. 85-97, titulada *Mis pasos de*

*Viernes Santo*.

<sup>9</sup> Pelegrín y Tirabeque en animada conversación hablan sobre el Ministerio: «[...] en lugar de *Kirieley son, Christee leyson*, diremos: *Narváez y Calderón*,

*Narváez y Calderón*, -¿y de *Pater noster* que has de sustituir? -En lugar de *Pater Noster* dirá Vd. *Montes de Oca*. Verá Vd. que bien sale, señor:

*Narváez y Calderón;*

*Narváez y Calderón*

*Montes de Oca*.

No me disgusta la idea. Vamos a ver

*RESPONSO MINISTERIAL* Fr. Ger.

Propuso el duque una faja Para el

brigadier Linage. Rabiaron los

ministros de coraje

Y a darla prefirieron la mortaja

Concededles, Señor, descanso eterno,

Y libertad sus almas del infierno.

*Ne recorderis: Tirs.. -Peccata mea, Domine.*

Fr. Ger. Dum Véneris. -Tirs. Indicare saeculum per ignem.

Fr. Ger. Requien eternam dona eis, Domine

Tirs. Deun Véneris judicare saeculum per ignem

Fr. Ger. Narváez Calderón. -Tirs. Narváez Calderón

Fr. Ger. Montes de Oca.»

La colección está compuesta por tres tomos. Contiene grabados en madera en el texto y retratos litografiados de varios escritores españoles. Todos ellos guardan un marcado sello satírico. Fue famosa la colección llamada *Ambigü*, escrita por *Don Abundio Estofado* (Sergio Ayguals de Izco).

<sup>11</sup> La personalidad de los colaboradores dio a la publicación un marcado matiz satírico y festivo. Composiciones poéticas como las tituladas *El corbatín*, *Las ligas*, *Las medias*, de *Abenamar*, o las debidas a W. Ayguals de Izco -*Las melenas*, *Los huevos*. *Canto épico*, *A la memoria del malogrado héroe de los guisos*-, Bernat Baldoví -*La col*, *Epitafio*-, Bretón de los Herreros -*La virilidad*, *El tabaco*-, Castillo -*Apología del nabo*-, C. Coronado -*Galas postizas*, *La poetisa en un pueblo*-, Ignacio J. Escobar -*A una coqueta*-, García Tejero -*El pilluelo de Madrid*-, López Pelegrín -*El sombrero*-, Carlos Massa -*Pronunciamiento de las legumbres contra las patatas*-, G. Moran -*Lance nocturno*-, Miguel A. Príncipe -*El vestir contra el comer*, *El ciego y el mudo*-, Ribot y Montseré -*El salchichón*, *La lavativa*, *La última muela*, *Oda a los gordos*-, J. Martínez Villergas -*Oda a la patata*, *El bigote*, *El senador*, *El burro*, *Guapas y feas*, *Oda a los ajos*-, Zorrilla -*Poco me importa*, *Una verdad como un puño*-. El epigrama, la letrilla, el romance y el soneto son las estrofas preferidas por los colaboradores de *La Risa*.

<sup>12</sup> *El Dómine Lucas*. *Enciclopedia pintoresca universal*, Madrid, Imprenta de W. Ayguals de Izco, 1844-1846. Mensual. Su primer número corresponde al mes de Abril de 1844 y el último, núm. XXIV, corresponde al 1 de Marzo de 1846. Fueron famosas sus caricaturas satíricas. Dirigido por W. Ayguals de Izco y J. Martínez Villergas.

<sup>13</sup> *El Fandango*, Madrid, Imprenta de W. Ayguals de Izco, 1844-1846. Quincenal. Empezó a publicarse el 15 de Diciembre de 1844 y concluyó con el núm. XXIV, correspondiente al 15 de Noviembre de 1846. Dirigido por W. Ayguals de Izco y J. Martínez Villergas.

<sup>14</sup> El soneto-epigrama dedicado a Gertrudis Gómez de Avellaneda fue conocido por el gran público. Versos recitados en los liceos y ateneos por quienes censuraban a un tipo de mujer que en lugar de centrarse en los quehaceres domésticos se dedicaba a la labor de marisabidilla o literata. Tipos, por otro lado, analizados en las colecciones costumbristas decimonónicas. El soneto dedicado a Gómez de Avellaneda dice así: «Hay en Madrid un ser de alto renombre, / con fama de bonito y de bonita, / que, por su calidad de hermafrodita, / tan pronto viene a ser hembra como hombre. // Esta es la Avellaneda.... No os asombre / que, cuando intenta misteriosa cita, / calándose el sombrero y la levita / de *Felipe Escalada* tome el nombre.

// Va Felipe Escalada al Liceo, y ¡ahí es nada!: / observa si hay quien obsequiarle pueda, / forma cálculos sabios a la entrada, // y el sombrero y levita a un lado queda... / y el señor don Felipe Escalada / se convierte en Madama Avellaneda».

<sup>15</sup> *El Burro, periódico bestial, por una sociedad de asnos*, Madrid, 1845-1846. Se imprimió por primera vez en los talleres de *La Iberia Musical y Literaria*, 20 de Abril de 1845, y dejó de publicarse en 31 de Marzo de 1846. Sus últimos números se imprimieron en las oficinas de *El Siglo*.

<sup>16</sup> *El Tío Camorra, periódico político y de trueno*, Madrid, Imprenta de J. M. Ducazcal y en la de J. Lorente, 1847-1848. Empezó a publicarse el 2 de Septiembre de 1847 y cesó el 23 de Julio de 1848. Periódico satírico dirigido por J. Martínez Villergas.

<sup>17</sup> *La Cenecerrada. Periódico atroz, desvergonzado y atrevido, de literatura, artes, teatros, etc., bajo la dirección de don Francisco Corona y don Ramón Franquelo*, Madrid, 1845.

<sup>18</sup> En el número final, correspondiente al año 1847 lanza el siguiente pronóstico político: "[...] y sacaremos en limpio / de la derecha y la izquierda / que en los unos y en los otros / no hay más que una cosa..., lengua". El 8 de Septiembre de 1847 comunica a sus lectores su línea editorial: "Que en las políticas lizas / es prudente y reservado, / y siempre está preparado / a continuar sus palizas. / Más días que longanizas /ha de haber: este es su norte / y nadie a variar le exhorte, / que pegará, lo aseguro, / a unos blando y a otros duro, / según cada cual se porte".

## Serenatas románticas. Una aproximación

Este breve ensayo parte de dos evidencias. La primera es la notable presencia social de *la serenata* durante el periodo romántico. La segunda, su ausencia en los estudios literarios sobre aquellos años, tanto en los generales como en monografías de autores, cuyos textos así rotulados se suelen despachar con generalidades aunque se trate de poetas como Espronceda, Zorrilla o Bécquer. Ha sido la lectura de este último -sus rimas XVI y XXVII en particular- lo que me ha llevado a preguntarme sobre la *serenata*, modelo de su diseño como Gustavo Adolfo señaló en su primera edición de la rima XVI ("Serenata", *El Museo Universal*, 13-V-1866) e incluyendo la palabra "canción" en su cuarto verso en los primeros autógrafos. Para la rima XXVII prefirió en los primeros autógrafos el título de " ¡Duerme!", que enmascara, pero sólo levemente, su pertenencia a la serie de la *serenata*. El fin de esta comunicación es por ello contribuir a situar estas dos rimas en su serie -la canción lírica- y más en concreto, la *serenata*<sup>1</sup>.

Una posible (y hasta probable) causa del olvido de la *serenata* en los estudios literarios quizás sea su asociación con la música o las artes plásticas más que con la literatura. Y, sin embargo, la continuada inclusión de *serenatas* en obras literarias debiera ser un aliciente para su estudio. Basta recordar su presencia en títulos indispensables de la literatura del periodo. Sin salir de un par de obras canónicas del teatro español, que influyó quizás más que ningún otro arte en la conformación del imaginario social a la par que daba cuenta de los cambios en las costumbres, es fácil destacar su importancia.

Al comienzo del acto III de la primera edición de *El sí de las niñas* (1806) don Carlos canta desde adentro:

Si duerme y reposa la  
bella que adoro, su  
paz deliciosa no turbe  
mi lloro, y en sueños  
corónela de dichas  
amor.

Pero si su mente  
vagando delira, si me  
llama ausente, si  
celosa expira, diréla  
mi bárbaro, mi fiero  
dolor.<sup>2</sup>

Todavía en *Luces de bohemia*, en su escena VIII, Max le recuerda -no sin ironía- al Ministro los versos que le hizo antaño a su hermana y en los que pervive el recuerdo de las *serenatas*, aunque sean como rondallas de tuna:

¡Calle del Recuerdo,  
Ventana de Helena,  
La niña morena Que  
asomada vi!

¡Calle del Recuerdo,  
Rondalla de tuna, Y  
escala de luna Que en  
ella prendí!<sup>3</sup>

Ni que decir tiene que entre los extremos del arco cronológico que marcan estas dos piezas teatrales (en un extremo la idealización -*El sí de las niñas*- en el otro la parodia -*Luces de bohemia*-), los ejemplos se multiplican sobre todo en los dramas y óperas románticos, uno de cuyos temas frecuentes fue el presentación dramatizada de las relaciones entre trovadores y damas. La serie incluiría desde *El Trovador* de García Gutiérrez y su versión operística, *Il Trovatore*, de Verdi, a óperas indispensables del repertorio romántico como *Il barbiere di Siviglia* (Rossini) o *Rigoletto* (Verdi). Hablamos de un lugar común, que se multiplica en variaciones quizás inabarcables, aunque en varios casos notables con un matiz importante: se trata de óperas de temas medievalizantes o pintorescas cuyo escenario es España con su carácter entre exótico y anclado en tiempos pasados, que tanto favoreció la creación de la "imagen romántica" de España.

Si se admite que las grandes obras literarias son complejos artísticos en los que conviven -armónicamente o no- discursos diversos con sus peculiares registros, es obvio que su análisis debe considerarlos todos ellos con sus peculiaridades y cómo conviven.

Pues bien, a las *serenatas* no se les viene prestando apenas atención en los estudios literarios españoles atendiendo a su especificidad. Si esto ocurre en obras canónicas como las citadas, no es necesario abundar acerca de qué sucede con otras menores.

Si nos referimos a textos poéticos autónomos presentados como *serenatas* la situación es similar aun con los grandes poetas decimonónicos: *serenatas* escribieron Espronceda, Zorrilla o Bécquer<sup>4</sup>. Ni que decir tiene que en poetas de segundo orden, en la poesía publicada en revistas o coleccionada en álbumes, las *serenatas* son abundantes a medida que avanza el siglo y fue generalizando su escritura el furor filarmónico de aquellos años, ya que existe una estrecha relación entre la difusión del gusto por la música y la *serenata* ligadas al auge creciente de la ópera y la zarzuela, que las insertaron sobre todo en escenas de seducción amorosa. Los estudios sobre la canción lírica española en el siglo XIX evidencian no sólo la abundancia de *serenatas* y piezas afines, sino que habitualmente fueron los poetas más reputados socialmente los autores de sus letras. En los años cuarenta lo hacían Bretón de los Herreros, Hartzenbusch o Romero Larrañaga. Después se incorporarían, Zorrilla, López de Ayala, Selgas, Arnao, Dacarrete, Blasco, Manuel del Palacio, Grilo... O sobre poemas suyos afines a la *serenata* escribirían músicos contemporáneos o posteriores *serenatas*<sup>5</sup>. El caso más notable a la larga ha sido el de Bécquer, pero no hay poeta notable de la época que no escribiera *serenatas*<sup>6</sup>.

Una segunda dirección es la serenata irónica o grotesca cuando fue avanzando el tiempo y la parodia fue ganando espacio. Ofrecen ejemplos óperas como *Rigoletto* por su tono general grotesco o *Fausto* de Gounod - con la sarcástica serenata de Mefistófeles en el acto IV, cuadro segundo-, pero será sobre todo la subversión de los moldes románticos o su desplazamiento a otros fines como la sátira política lo que ofrecerá un muestrario más atractivo. Sin que se deban olvidar tampoco otros usos entre cursis y aduladores como la "Serenata" que dedica Zorrilla a Isabel II<sup>7</sup>. Acaso sobre estos dos ejes y sus derivaciones pueda trazarse una tipología de la serenata romántica, integrada tanto por piezas autónomas como por las contenidas en óperas y zarzuelas, que vulgarizaron los grandes temas y mitos románticos.

Ningún personaje tipifica mejor que el trovador la imagen del poeta romántico. En la poesía romántica -y en el arte romántico en general- el trovador posee el don de la seducción por el canto. Tan es así que es presentado reducido a voz y canto. Atrae y fascina con sus canciones a la mujer amada suscitando los celos de otros varones. La *serenata romántica* alcanzó gran desarrollo al amparo de esta imagen, que vampiriza definitivamente otras anteriores. Es este el sentido primario de la *serenata* y el que aquí considero: la *serenata* como composición poética que se canta a la persona amada. Esta situación básica es la contemplada tanto por los diccionarios de la lengua en los musicales al definirla<sup>8</sup>. Como es sabido, *serenata* es término que procede del italiano *serenata* y según definición del DRAE se refiere a "Música en la calle o al aire libre y durante la noche para festejar a una persona". O en su segunda acepción, "Composición poética o musical destinada a este objeto". Estas definiciones dan cuenta del contenido de las *serenatas* y sugieren la posibilidad de ahondar en su lectura desde esta clave aun sin atender a su larguísima historia y modulaciones.

Las *serenatas románticas* potenciaron algunos aspectos de la *serenata* clásica dando lugar a la configuración de un peculiar paisaje nocturno en el que se producía el encuentro (o el intento de encuentro entre el trovador y su dama o en un sentido más general entre el amante y la amada). Los primeros realizan su canto de la amada y el encomio de su belleza a la par que expresan su pasión. Unos pocos motivos variados hasta la saciedad conforman estos poemas; dependiendo de los poetas tendrán mayor o menor desarrollo los aspectos narrativo y lírico. Zorrilla representa la primera tendencia, Bécquer procede a una estilización extremada de lo narrativo para centrarse en la ceñida expresión de la pasión amorosa; así en la rima XVI, que transcribo aquí según aparece en el álbum de Julia Espín, modernizando tan solo su ortografía:

Si al mecer las azules campanillas de  
tu balcón,  
crees que el viento pasa murmurando  
una canción;  
Sabe que entre las flores escondido te  
canto yo.

Si se agita medroso en la alta noche  
tu corazón,  
al sentir en tus labios una ardiente  
respiración;  
Sabe que aunque invisible al lado tuyo  
respiro yo.

Si al resonar confuso a tus espaldas vago  
rumor,  
crees que por tu nombre te ha llamado  
lejana voz;  
Sabe que con el alma noche y día te  
llamo yo.<sup>9</sup>

Si prefiero aquí esta versión es porque muestra nítidamente todavía las marcas de la *serenata* (en el verso cuarto: "canción"; en el cierre de la estrofa: "te canto yo"). Bécquer después modificó la estrofa, quedando en el *Libro de los gorriones*:

Si al mecer las azules campanillas de  
tu balcón,  
crees que suspirando pasa el viento  
murmurador,  
sabe que, oculto entre las verdes hojas,  
suspiro yo.

La estilización becqueriana ha sido tal que ha llevado con frecuencia a olvidar su inserción en la serie de la *serenata*, centrándose los críticos más en la explicación de la rima como expresión del tema más general de *la proximidad del amado*, buscándole numerosas fuentes o precedentes<sup>1</sup> °. Lo que aquí se propone, sin embargo, es un camino diferente de búsqueda en la conformación del poema: la canción lírica. Camino que no invalida aspectos fundamentales del estudio del tema, pero sí resuelve contradicciones cronológicas en que han caído algunos críticos proponiendo como fuentes algunos poemas de difusión cronológicamente posterior a la escritura de la rima; y proporciona, además, un "paisaje" para el canto y del que éste surge: las *serenatas*.

Sigue siendo válida por ello la lectura propuesta por Díez Taboada para su versión definitiva, pero la configuración de sus imágenes debe ser reexaminada<sup>17</sup>. Lo he hecho en otra parte con relación a la presencia de las *serenatas* en el resto de la obra de Bécquer y ahora pretendo apuntarlo en otra dirección: en *serenatas* que le precedieron. Bécquer siempre fusiona experiencia directa y experiencia estética.

Si reducimos a sus anécdotas las rimas XVI y XXVII, lo que se cuenta en ellas no es muy distinto en su parte esencial: el poeta se acerca -o se imagina haciéndolo- a la amada que duerme en su habitación mientras ésta duerme, la elogia, expresa su pasión y sus temores, que nacen de la posibilidad de que la mujer contemplada dormida despierte. En la rima XVI, progresivamente, se recorre con la imaginación un espacio que va desde el balcón adornado con azules campanillas hasta los labios de la amada. En la rima XXVII, de composición más compleja (acaso no sea descabellado sugerir que sus dos últimas estrofas pueden formar un poema autónomo), se contraponen la mujer dormida y despierta; el poeta prefiere contemplarla dormida, retirándose al final silencioso, mientras cierra las persianas del balcón para que la aurora no la despierte.

Son temas que contaron y cantaron infinidad de *serenatas* antes y después de Bécquer. Las *serenatas* mencionadas de Espronceda o Zorrilla -no se precisan más aquí para mostrarlo- permiten reconstruir el paisaje nocturno donde se entona el canto: elementos sustanciales en él suelen ser: la noche serena con luna y estrellas; la brisa que tiende puentes entre el cantor y la amada (trae perfumes, lleva música y deseos; en Bécquer será llamativa la fusión brisa-aliento); la amada se encuentra en un interior y se le canta desde fuera dando lugar a la presencia de ventanas y balcones, rejas y celosías, adornadas con enramadas o flores. En las *serenatas* de Espronceda hay en lo decorativo un contenido tono dieciochesco, que en Zorrilla se transforma en decorativismo oriental con su preferencia por la "serenata morisca"; en los poetas cercanos a Bécquer se produce una disminución progresiva de los elementos exteriores para centrarse en los aspectos líricos y lo exterior es sobre todo evocado a través de las imágenes.

Así, el paisaje de "Serenata", de Espronceda, presenta a Delio cantando "a las rejas de Elisa" sus amores en "noche serena" y "silenciosa", mientras

Raya la luna, y la  
brisa al pasar plácida  
suenan por las flores.

Incluye también un "arroyuelo" "sonoro" que con la brisa formará un "blando coro" que reitera la queja del amante. Al final, pedirá a Elisa que despierte y vea a Delio junto a su reja y cómo

gentil enramada  
dice a tu puerta enlazada  
"Yo te adoro".<sup>12</sup>

La *serenata* incluida en *Amor venga sus agravios* escasea más en elementos exteriores, para centrarse en el motivo del despertar de la amada para que "Den luz a la noche umbría / tus ojos que soles son" y "de tu boca el blando aliento / si perfuma en torno el viento" sea "tierno suspiro de amor". La contraposición entre la amada dormida y despierta será la pauta sobre la que Bécquer construirá su rima XXVII -titulada "¡Duerme!" en el autógrafo del álbum de Josefina Espín-repristinando un manido tópico de las *serenatas*.

En Zorrilla, su habitual desparpajo le lleva a usar estos elementos de paisaje con total soltura: "Oriental" ofrece una escena nocturna en que un mancebo cristiano penetra osado en Córdoba para rondar a una mora; ni rejas ni celosías se abren con sus súplicas por lo que opta por destrozarse estas últimas con su espada, despertando a la mora que duerme dentro<sup>13</sup>.

"A Mariana. Canción" ofrece una callada noche, en la que

la luna en el cenit brilla como  
lámpara colgada en recóndita capilla.  
No falta

La brisa errante y serena [que]  
mansa suena meciendo árbol,  
yerba y flor

junto a la ventana y rejas de Mariana pasa su noche el poeta "suspirando" y entonando una canción con su lira que se le antoja muy cercana ya los versos tres y cuatro de la rima XVI en los que "suspirando

pasa el viento / murmurador" y también el verso sexto que cierra la estrofa ("suspiro yo"):

Cuando en tus cándidos sueños  
oír tal vez te parece  
de compases halagüeños  
el son que se desvanece,  
no son los tenues lamentos  
de los vientos  
que murmuran al pasar,  
no es el ruido de la fuente  
trasparente,  
sino el son de mi cantar.<sup>14</sup>

La carencia mayor de las *serenatas* de Zorrilla es su carácter desigual, su falta de intensidad que hace que junto a hallazgos indudables presenten caídas en el prosaísmo. Pero ofrecen completamente configurado el mundo de las *serenatas románticas*, esperando su decantación, con una estilización de lo exterior y una polarización mayor en la contemplación de la amada y en la descripción de su sueño. Esta decantación se produjo en los poetas de mediados de siglo. "Laura dormida", de Eulogio Florentino Sanz ofrece un buen ejemplo de esta actitud hacia la concisión:

Las trenzas de tu cabello  
mece el aura con ternura  
y ondulando por tu cuello  
forman un contraste bello  
con tu asombrosa blancura.

Y mi corazón palpita  
al mirar, hermosa Laura,  
esa trenza tan bonita  
que cuando el aura la agita  
tengo hasta celos del aura.

Tu frente pura y serena  
causa todo mi embeleso  
cuando su tez de azucena

me brindas con dulce beso  
que arrebatas y enajena.

Iba a besarla, hizo ruido.  
Laura, al ruido despertó, y  
el amante sorprendido el  
perdón pidió rendido y ella  
el beso le acordó.<sup>15</sup>

El contraste entre la visión de la amada dormida y despierta marca la pauta fundamental de la rima XXVII al paso que va enhebrando brillantes imágenes descriptivas de atrevimiento oriental: los labios como "relámpagos de grana que serpean / sobre un cielo de nieve"; las palabras "lluvia de perlas que en dorada copa / se derrama a torrentes". Su final es común a numerosas *serenatas*: cierra las persianas para que aurora no entre y la despierte. Con lo que esta rima tiene algo de *serenata morisca* sin la banalidad y los ripios de Zorrilla. Delicada contención ofrece "Serenata" de Angel María Dacarrete:

#### I

La luna adorna el cielo con  
transparente velo, y brillan  
las estrellas cual lágrimas  
de amor. ¿Reposas ya  
dormida, encanto de mi  
vida, o en tus miradas  
bellas reflejan su fulgor?

#### II

Si aún sientes su rayo y, en  
lánguido desmayo, tu seno  
da un suspiro, acuérdate de  
mí; y díganles tus ojos tus  
dichas, tus enojos: que yo  
también las miro pensando  
sólo en ti.

### III

Mas si tranquilamente se  
dobla ya tu frente, y no  
turba tu calma ni el más  
leve rumor, ¿seré tan  
venturoso que, en sueño  
misterioso, me veas con tu  
alma, me hables de tu  
amor?<sup>16</sup>

Con razón se ha señalado la proximidad entre la poesía de Sanz o Dacarrete con Bécquer, pero quizás no se ha enfatizado lo suficiente su común procedencia también en la canción lírica aislada o proveniente de piezas teatrales más amplias. El "paisaje" de estos dos poemas es común al de las dos rimas de Bécquer o a la contenida en su zarzuela de tema cervantino *La venta encantada* (I, 4), donde Cardenio enajenado se imaginará cantando al pie del balcón de su amada dando lugar a una situación muy similar a la de las rimas XVI y XXVII. El "paisaje" es común pero también las decantadas imágenes que expresan la tan fuerte como contenida pasión amorosa llena de ecos de la tradición cortés. La divinizada Elisa de Espronceda es naturalmente adorada, pero lo llamativo es ya cómo el viento en derredor de su frente "leve soplo vuela apenas / muy callado" llevando aromas o el sonido halagador del arroyuelo que son como ecos del "suspiro tierno" de Delio con el que envía "el fuego de amor eterno", que siente. Los suspiros, las quejas y aun los lloros abundan en los trovadores de Zorrilla al pie de ventanas y rejas. Los ojos de la amada inevitablemente son "soles" que dan luz a la noche umbría (Espronceda) o dan luz a la vida del cantor y son el alimento que le mantiene (Zorrilla). Pero les falta la sutileza becqueriana, que se adivina en Dacarrete:

¿seré tan venturoso que,  
en sueño misterioso, me  
veas con tu alma, me  
hables de tu amor?

La *serenata* en Bécquer activa con facilidad sus ensueños más profundos.

Basta recordar su comentario a la representación de *Il barbiere di Siviglia* en el Teatro Real (*El Contemporáneo*, II-X-1863). La sinfonía inicial le trae "a los oídos rumores suaves, como los que en las calles de Sevilla se escuchan a las altas horas de la noche, murmullos de voces que hablan bajito en la reja, rasgueos lejanos de guitarras que poco a poco se van aproximando hasta que al fin doblan la esquina, ecos de cantores que parecen a la vez tristes y alegres, ruidos de persianas que se descorren, de postigos que se abren, de pasos, de pasos que van y vienen, y suspiros del aire que lleva todas esas armonías envueltas en una ola de perfumes".<sup>17</sup> La situación se convierte propicia para el recuerdo y la ensoñación de bellas mujeres, cuya descripción ofrece los datos básicos con los que elabora los dos arquetipos femeninos que hallamos en las *Rimas*. Bécquer pasa de informar del inicio de la temporada de ópera en el Real, a ensoñar -una vez más- su Sevilla con cortejos y *serenatas* gracias a la sinfonía inicial de *Il barbiere di Siviglia*; retorna a la descripción del ambiente del teatro, sobre todo, el público femenino, que inmaterializa. El escribir dejando a la pluma "corriendo distraída" -como dirá más adelante- es técnica habitual en el periodismo becqueriano. Este balanceo entre lo inmediato y lo pasado, entre lo real y lo ideal, permanece en el resto de la evocadora reseña de la que aquí nos interesa sobre todo el papel que otorga a la *serenata* del conde Almaviva -que interpretó Mario, excelente tenor y amigo del poeta- al pie del balcón de su amada Rosina. El comentario becqueriano no se refiere sólo a la perfecta ejecución de la *serenata* por Mario sino que contiene en germen una poética del poder sugestivo y seductor de la música y la palabra aliadas. Acentuando los valores melódicos del lenguaje poético se puede llegar al mismo resultado. No estamos muy lejos de la rima XVI sobre todo si además de la situación se atiende al contenido también de la *serenata*:

Ecco, ridente ín cielo  
spunta la bella aurora, e tu  
non sorgi ancora, e puoi  
dormir cosi? Sorgi, mia  
dolce speme, vieni,  
bell'idol mio, rendi men  
crudo, oh Dio!

lo stral che mi feri. O  
sorte! già veggo quel caro  
sembiante; quest'anima  
amante ottenne pietà! Oh!  
istante d'amore! Felice  
momento! Oh dolce  
contento, che equal, no  
non ha!<sup>18</sup>

Hasta donde se me alcanza poco se ha estudiado el mundo del teatro musical como fuente de la obra becqueriana, que va muchísimo más lejos de lo aquí indicado; aún sin salir del reducido aspecto que aquí interesa -la *serenata*-, se aprecia en otras obras su huella, empezando por el teatro becqueriano con ejemplos como el ya citado de *La venta encantada*.

Las rima XVI y XXVII son productos de la estilización -prodigiosa, eso sí, como tantas veces ocurre en Bécquer- de una modalidad de escritura de larga tradición que cuenta con manifestaciones similares en las artes plásticas o en la música: la *serenata*. Bécquer le insufla a la *serenata* su prodigiosa capacidad de escritura.

Sería necesario realizar de una vez por todas un estudio sistemático de la relación de Bécquer con la música de su tiempo en sus diversas manifestaciones y atendiendo a sus textos -sus letras- en los que se produce un ir -venir constante de la poesía a la música<sup>19</sup>. Lo que aquí he propuesto no es sino un breve boceto de estudio partiendo de una mínima recopilación de textos que se difundieron bajo el rótulo de *serenatas*. Y aun así su rendimiento se me antoja más que estimable. Como decía al comienzo, esta breve comunicación nació de la necesidad de aclarar porqué Bécquer cuando publicó su rima XVI la llamó "serenata" o porqué tituló " ¡Duerme!" la XXVII, marcas que sus editores posteriores han ignorado. Las seductoras canciones que son muchas de las *Rimas* aguardan todavía la mano de nieve que sepa arrancarles la música que llevan dentro.

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ  
*Universidad de Zaragoza*

XIX y XX. *Homenaje a Juan María Diez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 98-115.

<sup>2</sup> L. Fernández de Moratín, *El sí de las niñas. La comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1997, pp. 172-173. Edición de René Andioc.

<sup>3</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Lucas de bohemia. Esperpento*, Badajoz, Ediciones Carisma Libros, 1997, p. 138. Introducción y anotación de Gregorio Torres Nebrera.

<sup>4</sup> José de Espronceda, "Serenata" ("Delio a las rejas de Elisa") y "Serenata" ("Despierta, hermosa señora"), en *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 137-139, 280-281. José Zorrilla escribió numerosas serenatas, denominándolas así o bajo títulos afines ("oriental", "canción"). Sus *Obras completas* (Valladolid, Santarén, 194, 2 Ts.) recogen un amplio muestrario: T. I, "Oriental" (pp. 246-248); "A Mariana (canción)" (pp. 250-252); "Oriental" (pp. 447-449); "Serenata morisca" (pp. 1359-1361); "A Ana (serenata)" (pp. 1610-1613); "Historia de una rosa" incluye "Serenata" (pp. 1861-1867); "Confidencias y serenata a S. M. C. Doña Isabel (1864)" (pp. 1967-1972); T. II: "A Rosa (serenata morisca)" (pp. 16-19); "A Leila (serenata morisca)" (pp. 396-397); "De Murcia al cielo", incluye "Serenata" (pp. 474-475). De Gustavo Adolfo Bécquer al menos las rimas XVI y XXVII, ya citadas, pertenecen a esta serie.

<sup>5</sup> Es indispensable al respecto, Celsa Alonso, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998. También su ensayo, "La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina", en *La música española en el siglo XIX*, ed. de Emilio Casares y Celsa Alonso González, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 195-244.

<sup>6</sup> Sobre Bécquer, véase Celsa Alonso, *La Canción Lírica Española*, ob. cit., en especial, "Canción y poesía prebecqueriana y becqueriana" y "Bécquer y la melodía de salón...", pp. 409-416 y 444-454.

<sup>7</sup> Su preludio ofrece una alabanza de la reina, trufada de tópicos, para pasar después en la "serenata" -desnortada y más canto áulico que lírico- a hacer una apología monárquica: "De libertad y gloria tu nombre faro, / abrió a España otro nuevo porvenir claro: tus abuelos pagaron pecho a Mahoma; / hoy África a tu leyes su cuello doma./ Tus abuelos enviaron doquier la guerra; / tú llenas de embajadas de paz la tierra; / donde sembraron ellos odio y rencores./ para ti tal vez pronto sembrarán flores. / Reina que creas / porvenir nuevo a España, ¡Bendita seas!/"... (ed. cit., p. 1972).

Ni que decir tiene que tras la revolución de 1868 abundaron las serenatas paródicas de la monarquía donde comparece la reina con imágenes poco halagüeñas. Rondándola con un organillo el padre Claret la presenta *Los Borbones en pelota* (Madrid, La Compañía Literaria, 1995, acuarela núm. 62, pp. 225-226).

<sup>8</sup> Véanse para una visión panorámica las voces *serenade*, *serenata*, *divertimento* y *notturmo* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited 1980.

<sup>9</sup> No me ocupo aquí de las variantes que ofrece este texto respecto a otras versiones autógrafas o editadas. Cercano al de las primeras abunda en la ponderada dirección que J. M. Díez Taboada propuso para la evolución textual de la rima en "Nueva versión autógrafa de la rima XVI", *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pp. 245-259. También mis ensayos, "Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia", *El gnomo*, 6, 1997, pp. 133-271; y el citado en nota 1.

<sup>10</sup> Goethe ("Nähe des Geliebten"), Heine, Lamartine ("Souvenir"), el español Eulogio Florentino Sanz ("Tu desde lejos me miras"), Dacarrete ("¿Por qué?"), el chileno Blest Gana ("Si al despertar") o G. Matta ("A una niña"). Cuidadas síntesis de fuentes en J. M. Díez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las "Rimas"*, Madrid, CSIC, 1965, pp. 84-94. José Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer, Vida y obra*, Madrid, Gredos, 1971 (3 ed.), pp. 298-299 ofrece un listado esquemático muy completo de las fuentes apuntadas. A partir de una vieja canción alemana, Goethe compuso "Nähe des geliebten", que se tradujo varias veces en España. E. F. Sanz en el *Semanario Pintoresco Español* (1856, p. 72), combinando versos de 7 y 11 sílabas: "En ti pienso, mi bien, cuando los rayos..."; es plausible que Gustavo Adolfo la conociera; pero menos otras traducciones aducidas por Orton como la incluida en el *Semanario popular* (18-IX-1862) dada la fecha del autógrafo que estudiamos. Se hace necesario proceder a una revisión del ensayo y conclusiones de Orton: "The german elements in Bécquer's *Rimas*", *PMLA*, LXXII-1, 1957.

Excede los límites de esta comunicación, por otro lado, la relación de estos poemas con la *serenata*, que no es desdeñable.

<sup>11</sup> J. M. Díez Taboada, *La mujer ideal, ob. cit.*, p. 93: "En la rima XVI la progresión ocurre en el espacio y en el tiempo, además de en el sentimiento: la primera estrofa sitúa al amante fuera, entre las verdes hojas y las campanillas del balcón, que la amada ve moverse; en la segunda, la amada, oye al amante a sus espaldas entre las sombras que la cercan; en la estrofa final ella siente en sus mismos labios el aliento de él, que invisible está a su lado. La progresión de sentimiento avanza por la agitación ante la creencia (*crees* en las dos primeras estrofas), hasta la sensación cumbre del beso.

Por esta intensificación, Orton considera a Bécquer a la misma altura de Goethe, por encima de todos los demás que han tratado el tema. Pero lo maravilloso de la Rima becqueriana, en lo que creemos supera no sólo a los otros poetas, sino incluso a Goethe, es en el adelgazamiento inverosímil de las sensaciones, sin que pierdan vigor ni plasticidad, gracias a la localización altamente evocadora de cada una de ellas: El *yo* está siempre en el límite mismo a que alcanzan los sentidos del *tú*"

<sup>12</sup> Se citan -al igual que las de Zorrilla- por la edición mencionada en la nota 4. <sup>13</sup>Ed. cit., I, pp.246-248. <sup>14</sup> Ed. cit., I, pp.250-252.

<sup>15</sup> E. F. Sanz, "Laura dormida". Reproducido en Jesús Costa, E. F. Sanz. *Poesía original. Traducciones*, Pliegos El gnomo, 1, 1992, p. 2.

<sup>16</sup> Angel María Dacarrete, *El libro del amor. Antología*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, p. 66. Prólogo de José Luis Tejada y Francisco María Arniz. Alfonso Sancho Sáez ("Juan Antonio Viedma y la rima XVI de Bécquer", Boletín de la Real Academia de Córdoba, separata, s. d., pp. 157-160) analiza el caso del poema "Dos flores" (publicado en 1860 como "Misterios"- para destacarlo como posible fuente o "contacto literario" de la rima XVI. En realidad, lo que tienen en común es que son *serenatas*-. "Si cuando amores sueñas / las invisibles auras / de tu balcón cerrado / a los cristales llaman, / si escuchas y no entiendes, / aunque a la reja salgas, / lo que en su idioma vago / murmuradoras hablan, / espera que la aurora / te muestre en tu ventana / la flor que dando esencias / expira por el aura... / Sábete que es un nombre / que roban a mi arpa / cuando al mezclarse rozan / las cuerdas con sus alas."

<sup>17</sup> G. A. Bécquer, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, pp. 614-615. En el origen siempre Sevilla: de la ópera aquí citada, del poeta y de su gran afición a la ópera adquirida durante los años de su adolescencia en que la actividad teatral operística en Sevilla fue extraordinaria. Véase, Andrés Moreno Mengibar, *La ópera en Sevilla (1731-1992)*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento (col. Biblioteca de temas sevillanos), 1994. Y ahora, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998.

<sup>18</sup> Rossini, *El barbero de Sevilla*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1991, p. 18.

<sup>19</sup> Ofrecen estimables aportaciones, además del excelente estudio de Celsa Alonso citado, M. Trinidad Ibarz Ferré, "Bécquer y la música: la música poética o la poesía musical", *Revista de Musicología* (Sociedad Española de Musicología), XIV, 1-2, 1991, pp. 429-434; Enrique Sánchez Pedrote, *Bécquer y la música*, Diputación Provincial de Sevilla, 1965. Josefina García, *Music as a formative element in Gustavo Adolfo Bécquer's prose works*, University of Texas at Dallas, 1987 (UMI, 1987).

## En torno al Rivas de los *Romances históricos*

El trayectorio ideológico del Duque de Rivas está todavía lejos de haberse estudiado a fondo. Los críticos como Peers, Boussagol o Lovett que han estudiado el conjunto de su obra lo han hecho desde criterios que hoy parecen anticuados y que en realidad oscurecen la contradicción que subsiste en la base de su pensamiento. Yo mismo, en una serie de artículos que versan sobre el teatro de Rivas<sup>1</sup> y en mi edición de *Don Alvaro*<sup>2</sup> confieso que tendí a presentar al Duque como una figura que, si bien por su formación intelectual y literaria pertenecía al pre-romanticismo, sin embargo, después de *Aliatar* en 1816, fue evolucionando hasta adoptar con creciente convicción la cosmovisión del ala subversiva del romanticismo, o lo que llama Martínez Tuñón, "una concepción del mundo que surge paulatina y progresivamente en cadena de engarces hasta el estallido de *Don Alvaro*."<sup>3</sup> Aún así, nunca se me ocultó que este Rivas, que, durante breve tiempo pareció capitanear a los románticos más "flamígeros" o exaltados, no es, ni mucho menos, el único Rivas. Estoy en efecto, plenamente de acuerdo con Salvador García Castañeda cuando escribe en su espléndida edición de los *Romances históricos*<sup>4</sup> que "resulta curioso que tanto él [Rivas] como Alcalá Galiano y otros prohombres del trienio, ahora [o sea, después de 1835] representen al partido moderado [es decir, conservador] en oposición a los sucesivos gobiernos de Martínez de la Rosa, Toreno y Mendizábal" (p. 18). En otras palabras, siempre según García Castañeda, "después de su liberalismo de primera hora", "sus ideas representarán un cambio harto radical, visible ya en el retiro de Malta" (p. 20). Ahora bien, no puede menos de llamar la atención que el mismo crítico, al seguir comentando la evolución literaria de Rivas durante su estancia en Malta, cite el juicio de Piñeyro, según el cual el Duque experimentó en la isla un cambio ideológico que más tarde produciría *El moro expósito*, varios romances históricos y *Don Alvaro*. Extraña que el editor de los *Romances históricos* no hubiera subrayado lo paradójico de una evolución que, mientras llevaba a Rivas desde el liberalismo hasta el conservadurismo, veía nacer obras tan diversas en su orientación ideológica como las tres que acabamos de mencionar.

Desde el punto de vista de un crítico literario lo curioso no es tanto el cambio en las ideas políticas del Duque, cuanto el hecho de que escribiera casi simultáneamente obras tan revolucionarias como *El moro expósito* y *Don Alvaro*, con sus ataques más o menos abiertos a la idea de un mundo regido por la Divina Providencia, y también los primeros romances históricos que pertenecen a una tendencia tan distinta.

Pues bien, fue sólo mientras preparaba el prólogo a mi edición reciente de *Ramiro. Conde de Lucena* (1823), de Rafael Húmara y Salamanca,<sup>5</sup> cuando empecé a darme cuenta cabal de la ambivalencia de los primeros románticos, con respeto a la nueva visión de la condición humana que iba produciendo el *Weltschmerz* y el "mal del siglo" entre la minoría intelectual de la época. Cito de mi prólogo:

Hubo un grupo de escritores en el siglo XVIII y principios del XIX que vislumbraron un mundo muy distinto tanto al mundo providencial de la tradición cristiana como al mundo racionalmente armónico de la Ilustración. Montiano, García de la Huerta, Quintana y Rivas, entre otros, comprendieron que el amor-pasión puede utilizarse en la literatura para simbolizar una fuerza arbitraria del mal que no encaja fácilmente en una interpretación armoniosa de la existencia humana. Sin embargo, no estaban preparados, salvo eventualmente Rivas en *Don Alvaro*, para evocar un mundo dominado por la injusticia cósmica, (p. 18).

Al darnos cuenta de que los romances históricos iniciales de Rivas son rigurosamente contemporáneos de su obra maestra teatral, nos percatamos de que, a pesar de haber escrito *Don Alvaro*, una de las obras más sobresalientes (con *El diablo mundo* de Espronceda) del romanticismo subversivo en España, Rivas pertenecía a un momento histórico en que se entrecruzaban dos sensibilidades. Hasta qué punto eran sensibilidades radicalmente opuestas difícilmente se aprecia si no tenemos muy en cuenta los argumentos aducidos por Javier Herrero en las varias ediciones de su libro ya clásico *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*<sup>6</sup>.

Este libro, imprescindible para comprender el *background* de la mentalidad de los románticos tradicionalistas, documenta con gran copia de detalles (incluso grotescos) la feroz oposición ciega de un gran sector de la *intelligenza* española al liberalismo en la religión, en la política, en la sociedad y en la literatura.

Explica, mejor que ningún otro, las ideas increíblemente retrogradadas (vistas desde el día de hoy) en las que se basaron las teorías literarias de un Böhl de Faber o de un Alberto Lista, paladines del romanticismo histórico.

Es a la luz de esas ideas, y de su enorme presión en la opinión pública, que hay que enjuiciar la ambivalencia de Rivas que de otro modo resulta difícil de explicar. Si por una parte en *El moro expósito* y en algunos de sus dramas, notablemente en *Don Alvaro*, Rivas introducía, con las ideas de la fatalidad y del sino adverso, una metáfora existencial extremadamente inquietante, por la otra, en los romances históricos la equilibraba con otra mucho más alentadora que respondía al deseo tantas veces pregonado por los corifeos del tradicionalismo, de que surgieran escritores capaces de contraatacar la tendencia "disolvente" de los escritores capitaneados por Voltaire, los demás enciclopedistas y Rousseau. Böhl de Faber, en efecto, había pedido con insistencia libros en los que el lector hallaría "cuanto es menester para llenar el corazón de piedad cristiana, satisfacer la razón con sana doctrina, y divertir el entendimiento sin peligro."<sup>7</sup> Humara, en el discurso preliminar de *Ramiro*, seis años más tarde, alababa las obras literarias del período que "inspiraban a las castas doncellas confianza, firmeza y virtud, y a los jóvenes honor, valor y generosidad" (*op. cit.*, p. 48) e insiste en que su intención había sido la de "disipar las tinieblas del egoísmo con ejemplos de magnanimidad, religión y amor patrio" (p. 50). Mucho antes, nos recuerda Herrero, don Antonio Capmany había formulado el deseo de que "una nueva generación de poetas podría ejercitar su talento en letrillas y romances populares que despertasen ideas de honor, valor y patriotismo, refiriendo proezas de esforzados capitanes y soldados nuestros en ambos mundos."<sup>8</sup> ¿Qué otra cosa es el romance "Amor, honor y valor" de Rivas? Böhl de Faber y otros habían buscado con nostalgia en el pasado valores cristianos y caballerescos todavía incontaminados por la modernidad. Se trata de un mito del pasado en el que se exaltaba la vieja concepción orgánica y jerárquica de la sociedad supuestamente cimentada en valores religiosos y morales superiores a los de principios del siglo XIX. En un artículo muchas veces citado: "El naranja romántico"<sup>9</sup>, Herrero nos llama la atención a uno de los símbolos más sugestivos del tradicionalismo español.

Se trata del que domina La *familia de Alvareda* (publicada en 1856 pero escrita antes de 1829) de Fernán Caballero, el naranjo que se alza en un patio andaluz, y que, como magistralmente indica Herrero, incorpora metafóricamente "las preocupaciones esenciales de la época" (Herrero p. 348). Es uno de aquellos "grandes iconos" que ilustran "la identificación establecida por los románticos de la tradición con un antiguo y frondoso árbol" (*ibid*) que "proyecta su sombra, como un árbol milenario, sobre los niños, las jovencitas, los hombres y mujeres maduros y todos obtendrán de él dulces frutos" (p. 350). En Cadalso, en Larra y en Fernán Caballero, el árbol de la tradición representa el polo positivo de una doble concepción de la sociedad que dividía a los románticos en dos grupos: una concepción orgánica de la estructura social que se oponía a la concepción abstracta y mecánica típica de la Ilustración, dominada por el racionalismo. Pues bien ¿cuál es el símbolo opuesto al del naranjo? Claramente es el de la capilla en ruinas que encontramos en las primeras páginas de *La gaviota* (1849), símbolo cuya función consiste en comunicar al lector la decadencia de la tradición religiosa y el rechazo de la idea de una sociedad cimentada en un orden natural establecido por Dios.

Fijémonos ahora en el romance histórico de Rivas llamado "Recuerdos de un grande hombre". El grande hombre es por supuesto Cristóbal Colón y el romance está dedicado a ensalzar la figura del Almirante de Mar Océano como prototipo del héroe leal, honrado y valeroso que Capmany treinta años antes había propuesto como fuente de inspiración para los poetas de la nueva generación. Ahora bien, al principio del poema (compuesto en 1837, sólo dos años después del triunfo de *Don Alvaro*) tenemos una prefiguración de la capilla en ruinas que describen las primeras páginas de *La gaviota*:

De la Rábida el convento,  
fundación de orden franciscana,  
descuella desierto, solo,  
desmantelado, en ruinas. No por  
la mano del tiempo, aunque es  
obra muy antigua, sino por la  
infame mano de revueltas y  
codicias, que a la nación  
envilecen

y al pueblo desmoralizan,  
destruyendo sus blasones,  
robándole sus doctrinas.<sup>10</sup>

Aquí no se trata de una capilla cualquiera, como en *La gaviota*, sino del lugar donde se inició el proceso que iba a culminar con el descubrimiento de América. No vacila Rivas en subrayar lo simbólico del lugar, trasformando la escena en la que Colón y su hijo siguen al Padre Marchena, Guardián del monasterio, hacia el interior del edificio en un icono visual:

por la escalera arriba,  
el religioso delante,  
y el hijo y padre en pos iban,  
formando un sencillo cuadro  
cuyo asunto ser dirían,  
el talento y la inocencia  
con la religión por guía. (p. 178).

Estamos leyendo un poema paradigmáticamente tradicionalista, frente a lo paradigmáticamente subversivo de *Don Alvaro*. Con tan pocos años de diferencia entre el drama y el romance ¡Cuán diversos son! En el drama el héroe romántico se rebela contra la sociedad y contra las normas queridas por Dios en las que se fundamenta. Mientras en el romance un héroe cristiano:

de Dios un nuncio en la tierra,  
un refulgente destello  
de la sabia omnipotencia (p. 184)

guiado por la Iglesia, comprendido y ayudado por la Reina Católica, descubre:

de la omnipotencia sabia  
sólo instrumento (p. 193)

un nuevo mundo. Sin embargo, el lugar santo en donde empezaron a fructificar sus sueños ahora yace en ruinas, no a causa del tiempo, sino porque la España moderna, más atenta a las revueltas políticas y al materialismo, lo ha dejado derrumbarse.

Peor aún, la España de los años treinta del siglo pasado se ha vuelto de espaldas a los blasones que llenaban de orgullo al pueblo, es decir al pasado glorioso del país, y también a las sanas doctrinas que preservaban a las masas de la contaminación de las fuerzas el Mal que conspiraban contra el orden jerárquico establecido por Dios.

Colón, en el romance devoto cristiano, hombre genial y (aunque genovés) leal vasallo de los Reyes Católicos, La Reina Isabel misma, el Padre Guardián de la Rábida y los religiosos del Colegio de San Esteban, los únicos que comprenden las ideas del futuro Almirante, representan los principios de la sociedad tradicional. El romance nos sugiere que la fidelidad a tales principios había llevado a la España de los siglos 16 y 17 a dominar el mundo occidental. En cambio, el racionalismo y la incredulidad, que habían condenado al monasterio de la Rábida a la ruina, habían dividido a los españoles en campos opuestos y había estragado las creencias que llevaban al hombre a agruparse "libremente en unas instituciones que permitían el libre desarrollo del individuo sin romper, sin embargo, su armoniosa integración en una cohesiva y armónica unidad superior, la sociedad."<sup>11</sup>

Con esto no quiero sugerir que Rivas experimentara una conversión repentina al romanticismo histórico después de *Don Alvaro*. El hecho de que los primeros romances históricos fuesen escritos ya en 1833 y de que casi todos pertenecen a la década de los treinta desmientan tal posibilidad. Como Húmara y Salamanca, Martínez de la Rosa y otros, Rivas era vagamente consciente de que iba transformándose la cosmo-visión de su época. En la parte más original de su obra logró incorporar temas (sobre todo el de la fatalidad) y símbolos que aludían más o menos abiertamente a tal transformación. Pero sólo en Larra y Espronceda hay una clara conciencia de lo que aquél llamó, en "Felipe II", "el desasosiego mortal que fatiga al mundo antiguo."<sup>12</sup>

DONALD SHAW  
*University of Virginia*

<sup>1</sup> Donald L. Shaw, "Ataulfo: Rivas's First Drama", en *Hispanic Review*, 56, 1988, 231-42; "Acerca de *Aliatar* de Rivas", *Entresiglos*, 2, 1993, 237-45; "Rivas and Tragedy: The Cases of *El Duque de Aquitania* and *Malek-Adel*", en Anne L. Mackenzie (ed.), *Spain in its Literature: Essays in Memory of E. Allison Peers*, Universidad de Liverpool, 1997, 253-67.

<sup>2</sup> Madrid, Castalia, 2da ed. 1994.

<sup>3</sup> Diego Martínez Tuñón, *El alba del romanticismo*, Sevilla, Alfar, 1993, p. 13.

<sup>4</sup> Madrid, Cátedra, 1987.

<sup>5</sup> Málaga, Agora, 1998.

<sup>6</sup> Madrid, Edicusa, 1971. Hay otras ediciones.

<sup>7</sup> Juan Nicolás Böhl de Faber, "Artículo remitido", *Crónica Científica y Literaria*, 8 de abril de 1817. Para más datos, véase Ferek Flitter, *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge, Universidad de Cambridge, 1992, pp. 5-22.

<sup>8</sup> Antonio Capmany, Carta a Manuel Godoy del 12 de noviembre de 1806 recogida en *Centinela contra franceses*, Tarragona, 1808, pp. 69-74, cit. Herrero, p. 225.

<sup>9</sup> Véase Javier Herrero, "El naranjo romántico, esencia del costumbrismo", *Hispanic Review*, 46, 1978, 343-54.

<sup>10</sup> Angel de Saavedra, Duque de Rivas, *Romances históricos*, ed. Salvador García Castañeda, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 174-75.

<sup>11</sup> Herrero, "El naranjo...", p. 349.

<sup>12</sup> Mariano José de Larra, "Felipe II", en *Obras*, Madrid, BAE, t. 128, 1960, p. 287.