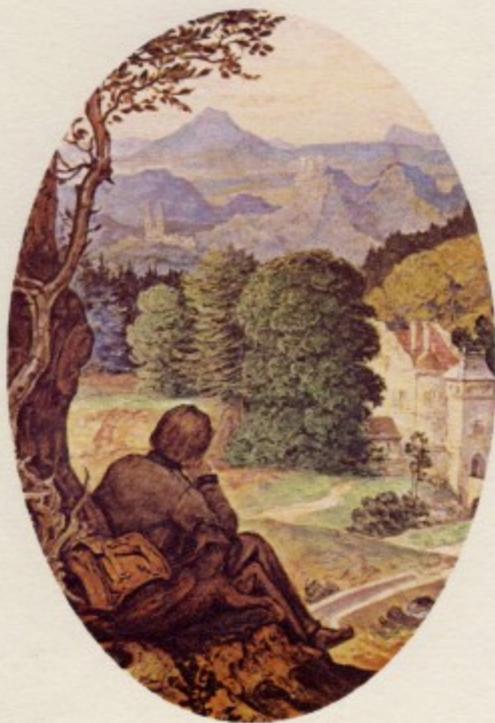


CENTRO INTERDISCIPLINARE DI STUDI ROMANTICI
CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS SOBRE ROMANTICISMO HISPÁNICO

Romanticismo 8
Los románticos teorizan
sobre sí mismos



Il Capitello del Sole

CLARISSIMI AT QUE MAGNIFICENTISSIMI DOMINI MAGISTRI,

PRAEBERE VOBIS ET LITTERARUM HIISTORIAE STUDIIS SALUTIENSEM
HOSPITALITATEM EST OMNIBUS NOSTRUM MAXIMUS HONOS.

PRAESERTIM QUOD APUD NOS EST EXCELLENTISSIMUS
MAGISTER ERMANNO CALDERA, CUI AB OMNIBUS MAXIMAE GRATIAE
HABENDAE SUNT.

SEMPER REDIT QUAESTIO: UTRUM EUROPAE POPULORUM COMMUNITATIS FIAT
CELERIUS ET MELIUS OPERIBUS PECUNIAE ET LEGUM (NISI TERRIBILI RERUM
GESTARUM VI PER HOMINES PROFLIGATOS ET PERDITOS ETIAMSI VICTORES DOMI
MILITIAEQUE) AN RECTIUS PER VIRORUM SAPIENTIUM CONSCIENTIAM ET
DOCTRINAM. MIHI MODESTE VIDETUR OPUS
ESSE AEDIFICARE HOMINEM, QUAMQUAM DOCTRINAE
EST VIA SAEPE IMPEDITA.

SED SI POPULI FUTURAM HISTORIAM VOLUNT VIVERE COMMUNEM ET TRANQUILLAM,
EIS COGNOSCENDA MAXIME EST FONS OMNIUM CIVILIUM HUMANITATUM, QUAE,
CANDIDIOR VITRO, IACET INTACTA APUD LATINITATIS RADICES COMMUNES.
AETAS QUOQUE QUAE ROMANTICA APPELLATUR SINE ULLO DUBIO CONSIDIT ET
CONSTITUIT PRINCIPIUM PRIMUM HODIERNAE CIVILITATIS, QUAE NATIONES ET
LIBERTATIS SPIRITUM CONCITAVIT ET DUCIT.

VESTER ADSIDUUS STUDIORUM LABOR HODIE QUOQUE ET SALUTIIS TESTIS HUIUS
PRINCIPE PROPTEREA QUOD, DUM VOBIS GRATIAS AGO, VOTA FACIO UT VESTRORUM
STUDIORUM COGNITIO QUAM MAXIME COMMUNIS FIERI POSSIT.
EXPECTAMUS NOVAE AETATIS RESURRECTIONEM, EODEM MODO QUO HUMANARUM
LITTERARUM CULTORES MAGNIFICENTER CONDIDERUNT AETATEM QUAE
RINASCIMENTO APPELLATUR.

ILLO TEMPORE MENTES SUBLIMES HIBERORUM ET ITALORUM VIRORUM HUMANITATIS
ET CULTUS LUCEM PROPQSUERUNT ET LATINORUM GLORIAM RENOVARUNT.
VOBIS ETIAM NUNC MAXIME OPUS EST.

Gianni Rabbia
Presidente della Fondazione
Cassa di Risparmio di Saluzzo

ÍNDICE

Bienvenida de GIANNI RABBIA	5
M ^a JOSÉ ALONSO SEOANE <i>El debate sobre el Romanticismo y su temprana defensa en la traducción de Corinne, de Mme. De Stäel, por Juan Ángel Caamaño</i>	7
JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS <i>Imagen y representación del artista romántico</i>	25
MARÍA DE LOS ÁNGELES AYALA <i>La defensa de lo romántico en la revista literaria El Artista</i>	35
ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO <i>Los artículos de Mariano Roca de Togores en La España</i>	47
ERMANN CALDERA <i>Los románticos se burlan de sí mismos. Algunos apuntes sobre el Romanticismo existencial</i>	63
ANTONELLA CANCELLER <i>Modos y modas del Romanticismo. La crítica en la obra poética de Bello</i>	11
Luis F. DÍAZ LARIOS <i>La visión romántica de los viajeros románticos</i>	87
JOSÉ ESCOBAR <i>De la Ilustración al Romanticismo: El Macías, parodia de El sí de las niñas</i>	101

M ^a PILAR ESPÍN TEMPLADO <i>La teoría sobre las unidades de espacio y tiempo en la representación del drama romántico</i>	113
ANA M ^a FREIRE LÓPEZ <i>El Romanticismo y los románticos en la Real Academia Española</i>	121
SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA <i>José Joaquín de Mora ante la España de su tiempo</i>	133
DAVID T. GIES <i>Alcalá Galiano: Autobiografía y teoría</i>	143
MICHAEL IAROCCHI <i>Poética y caridad, o la doble modernidad de la "Introducción Sinfónica" de Bécquer</i>	153
PIERO MENARINI <i>El teatro como espacio para el debate: El caso de J. A. de Covert-Spring</i>	163
MONTSERRAT RIBAO PEREIRA <i>La teorización política en el drama romántico: Doña María de Molina, de Mariano Roca de Togores</i>	179
LEONARDO ROMERO TOBAR <i>1854, el Romanticismo reexaminado</i>	193
ENRIQUE RUBIO CREMADES <i>Ramón López Soler. El Romanticismo en la teoría y en la práctica</i>	209
Índice de autores y obras	219

El debate sobre el Romanticismo y su temprana defensa en la traducción de *Corinne*, de Mme. De Staël, por Juan Ángel Caamaño

Entre las obras consultadas en el marco de un Proyecto de Investigación sobre narrativa en España a comienzos del siglo XIX, me llamó la atención el prólogo de la traducción de *Corinne, ou, L' Italie*, de Mme. de Staël, hecha por Juan Ángel Caamaño, publicada por Mariano de Cabrerizo en Valencia, en 1820¹, en el que el traductor mostraba una apasionada adhesión al Romanticismo, con un conocimiento de causa sorprendente para la fecha. Este prólogo² tiene gran interés no sólo como muestra de la difusión de Mme. Staël y del propio Romanticismo en España, sino como muestra del estado de madurez del proceso de introducción del mismo.

Poco antes, había aparecido, en Madrid, la traducción de la misma novela hecha por Pedro María Olive, publicada en 1818-19. Las dos traducciones, prácticamente coincidentes en el tiempo y con enfrentadas interrelaciones que trataré en otro lugar, dan idea del conocimiento de Mme. de Staël en la España de comienzos del siglo XIX³. Pero lo que prueba la profundidad de la situación es el prólogo de Caamaño a su traducción, como un hito en el panorama de las ideas de los románticos sobre el Romanticismo, en España, antes de 1820; adelantándose, por tanto, a la emigración liberal y *El Europeo*. Por otra parte, no tiene que ver con el círculo ni el estilo de Böhl de Faber, sino que se da en el campo liberal y en un nivel muy elaborado.

Juan Ángel Caamaño, autor del *Prólogo* y de la traducción

Antes de considerar el prólogo de *Corina, o, Italia*, quizá sería conveniente dar algunas noticias sobre su autor, en general, tan desconocido, hasta ahora, como su prólogo. Juan Ángel Caamaño (1780-1821), se distinguió por su talante liberal, su actividad literaria y su dedicación a la hacienda pública, en

la que llegó a puestos de responsabilidad. Algunos de estos aspectos aparecen en un artículo necrológico publicado en *El Espectador* el 13 de enero de 1822⁴; un artículo anónimo, bien informado aunque algo elusivo. Por mi parte, he podido encontrar algunos documentos inéditos, como son el expediente de licencia de casamiento en el Archivo Histórico Nacional, y su testamento, en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid; además de trazar el cuadro de sus trabajos literarios, no atendidos por la necrología.

Educado por su padre, demostró en este aspecto una gran precocidad, pues en 1791, sin dejar "los estudios útiles", entró a servir en la contaduría del ejército y reinos de Valencia y Murcia, de la que era su padre jefe; y, según *El Espectador* "a pesar de su corta edad desempeñó con el mayor acierto e inteligencia los graves y delicados negocios que se pusieron a su cuidado". Casualmente está en Madrid en mayo de 1808; pero, en cuanto puede, va a Valencia, donde se pone al servicio del bando patriótico. Sin embargo, al terminar la guerra, en agosto de 1814, fue arbitrariamente arrestado y desterrado a la ciudad de Valencia. Entregado en el destierro "a las musas y a las letras", pronto se reincorpora a las actividades públicas como vocal de la Junta de Estadística del reino de Valencia. En marzo de 1818 vuelve a Madrid, con licencia para arreglar la testamentaria de su padre. Durante este tiempo, sufrió una grave enfermedad; una vez recuperado, en seguida se vio metido de lleno en los intentos, finalmente triunfantes del establecimiento del poder constitucional, colaborando con ellos en los momentos críticos de la transición con el periodismo y desempeñando "con el mayor acierto varios encargos delicados que le confió el gobierno". Como se recuerda en el artículo necrológico, en el momento de su inesperada muerte en noviembre de 1821, a los 41 años de edad, estaba previsto que fuera diputado por Sevilla en las cortes ordinarias del los años 1822 y 23⁵. El artículo termina alabando sus cualidades personales:

Amable en el trato: reservado con prudencia: oportunamente franco en la manifestación de sus opiniones: enemigo inexorable de la opresión: amante hasta el extremo de las glorias de su nación: ilustrado sin exageraciones: incansable en el trabajo: sólido y recto en sus juicios: dotado de una imaginación fogosa, moderada por la templanza de su alma: consumado en la ciencia económica: diestrísimo en el manejo de la hacienda: incorruptible: altamente sensible a los estímulos de la gratitud a sus favores: benéfico, humano y compasivo: fiel y sincero con los amigos: esposo tierno: modelo filial; y dotado de un carácter firme y resuelto, en medio de la amabilidad y de la dulzura más encantadora.

La llegada del período constitucional, con el regreso de los liberales encarcelados, marca una etapa importante en su vida, de apertura de posibilidades en distintos aspectos, como los ya citados de su actividad política y profesional. En lo personal, es entonces cuando gestiona el indulto por haber contraído matrimonio sin licencia real, que firma Canga Argüelles, con fecha de 7 de julio de 1820⁶. Unos días más tarde, el 13 de julio, otorga testamento, en el que queda de manifiesto su sentido cristiano y el amor a su mujer. En el testamento, después de seguir la estructura habitual en la época y declarar que no tiene hijos, nombra heredera a su mujer con palabras afectuosas:

instituyo y nombro a mi referida esposa d[ña] Maria Alarcon y Escribano por mi unica y universal heredera en todos los expresados mis bienes para que pueda subsistir con la decencia que deseo, y darla una prueba del tierno cariño con que siempre la he amado, y los haya y herede con la bendicion de Dios, a q[uien] espero me encomiende.⁷

Por último, la llegada del período liberal le procura algo muy importante en el terreno literario: la publicación de *Corina*, que había sido anunciada en el Prospecto de la colección de Cabrerizo, de 1818. Fue lo esencial de su dedicación a las letras, aunque no lo único en este terreno, como apuntaré brevemente.

En cuanto a las publicaciones de Caamaño, aunque no son muy abundantes, aportan datos significativos acerca de sus ideas y aspiraciones; así como de su evolución que, en lo literario, fue, realmente, absoluta. Su primera obra, y única original, es una composición poética de circunstancias, *A S. M. la Reyna Regente de Etruria, con motivo de su feliz venida de Italia, al tránsito por Valencia. Oda.* (Valencia, 1808), que he podido consultar en la Biblioteca Nacional de Madrid, en un ejemplar sin portada. La oda es absolutamente convencional y de escaso valor poético, cosa no extraña puesto que en pocas estrofas tenía que alegrarse muchísimo por la llegada de Dña. María Luisa y entristecerse, de modo igualmente extremo, por su partida⁸.

En la oda aparecen las ninfas del Turia, Febo, "el espirar del zefirillo leve" y todo lo que se le ocurre en este estilo⁹, mostrando un Caamaño centrado en la poesía de la Ilustración. Sin embargo, cuando años más tarde aparezcan nuevas noticias de su actividad literaria, se presenta, sin un titubeo, como un perfecto conocedor y partidario del Romanticismo, al tanto de las novedades literarias; especialmente en las traducciones de las novelas de Mme. de Staël, *Corina o Italia* y *Delfina o la opinión*, que se publicó en Francia, después de su muerte (Burdeos, Pedro Beaume, en 1828).

Caamaño también inició una traducción de *hjerusalén libertada*, de Tasso, en la que llegó al canto 7º. Esta traducción, de la que aparecieron algunos fragmentos, reseñados muy elogiosamente, en la *Crónica Científica y Literaria* (8-7-1817), fue completada por Antonio Ribot y publicada en 1841 por Cabrerizo¹⁰, que ya había anunciado la publicación en 1818, al final del prospecto de su colección de novelas.

Tiene gran interés señalar esta relación de Caamaño con la revista de José Joaquín de Mora; relación que es de suponer que continuaría una vez que Caamaño se trasladase a Madrid, en marzo de 1818, según el artículo necrológico de *El Espectador*. A Mora le unía, desde luego, su liberalismo. En cuanto al tema del Romanticismo, en la *Crónica*, a pesar de la polémica de Mora con Böhl y otras críticas y sátiras, además de noticias dispersas sobre Mme. de Staël, hay elementos no antirománticos¹¹ que llaman la atención: especialmente en este caso, la relación con Cabrerizo, a través del cual llegan las octavas reales de la traducción de Caamaño:

Nuestro corresponsal en Valencia nos da aviso de una empresa literaria en que está trabajando en aquella ciudad un amigo de las musas. Es la traducción de la *Jerusalén libertada*, en verso castellano, y no en verso como quiera, sino en octava rima, y en igual número de octavas que las que tiene el original. Cualquiera que conozca las singulares bellezas de este inmortal Poema, su dicción armoniosa y concisa, y la magnificencia de su estilo, sabrá apreciar los esfuerzos del traductor, y deseará que lleve a cabo una obra tan honrosa para nuestra literatura. Vamos a dar algunas muestras de su trabajo; sintiendo que el número de las que nos han remitido sea tan pequeño. (*Crónica Científica y Literaria*, 8-7-1817)¹²

En la *Crónica* no hay tolerancia hacia Schlegel y sus teorías románticas sobre el teatro; pero la hay, relativa y ocasionalmente, para otros géneros y autores, como, además de Lord Byron (7-4-1818), Chateaubriand (17-10-1817), determinados romances (29-6-1819 y 28-1-1820), una *Oda a Malvina*, de inevitables ecos ossiánicos (24-8-1819) y un enlace con *El Europeo*, en la reseña de los *Ensayos poéticos* de Buenaventura Carlos Aribau (31-7-1818)¹³. Quizá haya sido posible una relación, a través de la *Crónica* como lugar de encuentro, entre Caamaño, liberal de reconocido entusiasmo romántico schlegeliano, y los jóvenes catalanes que después harían *El Europeo*.

En cuanto a la presencia de Caamaño en la *Crónica*, además del dato explícito de los fragmentos traducidos de Tasso, hay dos lugares de especial significación en relación a Caamaño: una defensa expresa de la colección de novelas de Cabrerizo y un artículo sobre *L'Esprit des traductions* de Mme. de Staël ("Sobre la utilidad de las traducciones y los modos de traducir, por Madame de Staël", 14-3-1820), cuyas criterios sigue Caamaño en sus traducciones. Este último artículo se publica en la *Crónica* ya transformada en *El Constitucional*, en que el redactor principal era Manuel Eduardo de Gorostiza; con algunas notas, no demasiado negativas, pero que distancian la redacción del periódico de lo expresado por Mme. de Staël en su escrito¹⁴. En cuanto a las novelas editadas por Cabrerizo se habla de ellas en nota a propósito de una reseña de la novela *Florenia Macarthy*, de Lady Morgan, traducida del inglés al francés por J.-T. Parisot (París, 1819), en la que, además de elogiar su colección en términos inequívocos, se ataca a Olive, traductor de algunas novelas que se citan como detestables y que, según el parecer de Caamaño que expresa en el prólogo de su versión, se había portado deslealmente a propósito de la publicación de *Corina* en su *Biblioteca universal de novelas, cuentos e historias instructivas y agradables*. Con respecto a las traducciones de novelas en España, la nota de la *Crónica* se manifiesta claramente:

Nuestros traductores han tenido, como se suele decir, mala mano en la elección de sus originales. ¿Quién puede leer sin hastío la empalagosa María, el insípido Alejo y la extravagante Gitana? En la colección que se publica actualmente en Valencia, se ha procurado seguir un camino opuesto, y así es que las novelas escogidas son las que más aplausos han recibido en Europa, aun de los literatos que con menos consideración tratan semejantes composiciones. Recomendamos esta empresa a los que leen novelas, porque no pueden leer otra cosa. (18-2-1820)¹⁵

En la reseña se dedican unas frases a la novela de Mme. de Staël, señalando, como se había hecho desde su aparición, una doble condición en la obra: como novela, en relación a la temática de la protagonista, y como libro de viajes en que se da a conocer a Italia. Alberto Lista lo había recogido así en la nota sobre *Corinne* que escribe en 1809; siendo este último aspecto de la noticia de su publicación el que parece considerar más significativo, como muestra el hecho de que aparezca bajo el epígrafe de "Viajes" (*El Espectador Sevillano*, 3-10-1809)¹⁶. Sin embargo, la *Crónica*, sigue la opinión crítica que considera desacertada la obra de Mme. de Staël en esta segunda faceta -su percepción de Italia-:

El plan de la obra es algo semejante al de *Corina*; sistema equívoco y mestizo que confunde la mentira con la realidad, y que da a la verdad una existencia muy precaria y mezquina, poniéndola en la dependencia de las más aéreas ficciones. Mad. Staël habrá hecho una novela interesantísima, habrá escrito párrafos elocuentes sobre la Italia; pero no ha pintado las facciones de esta tierra célebre. La ha visto al través de un prisma, atrayendo sobre el objeto, coloridos ajenos y falsos que extravián al observador, y le hacen concebir ideas enteramente opuestas a lo que existe.

Otra traducción de Caamaño, de distinto carácter, fue la *Gramática general* de Destutt de Tracy, que también se publicó postuma; en este caso en Madrid, 1822. En ella insiste en la necesidad de facilitar la enseñanza de idiomas, tan necesaria en los tiempos actuales en que hay una comunidad de tendencias literarias: "ventaja inapreciable hoy día en que puede decirse que nada sabe quien no sabe lenguas; hoy día que todas las naciones se enriquecen rápidamente con producciones preciosas y que la literatura de todas se ha hecho común, sin perder los caracteres singulares que las distinguen."¹⁷ Todo esto tiene que ver con el convencimiento que tiene Caamaño de la importancia de traducir y de traducir sin adaptaciones; en la línea de las ideas de Mme. de Staël en distintos lugares, que ya han sido comentadas.

Corina o Italia. El "Prólogo del traductor"

En cuanto a los avatares de la traducción de *Corina*, no he podido hacerme una idea cabal de lo sucedido hasta que la he tenido también de los avatares de la propia colección de Cabrerizo de 1818, tan aficionado por otra parte a Mme. de Staël¹⁸, a los que aludiré en algunos aspectos.

Desde el inicio de la colección de 1818, Cabrerizo había tenido problemas con algunas de las novelas que iban saliendo y que tenían gran aceptación; en concreto, *Ricardo y Sofía, o los yerros del amor*, *La familia de Vieland o los prodigios*, y *Elena y Roberto, o los dos padres*, que acabaron siendo prohibidas por la Inquisición en 1819¹⁹. La siguiente obra proyectada era *Corina*, y ya no salió hasta el triunfo de la revolución liberal. Con las nuevas circunstancias, Cabrerizo introdujo cambios en su plan editorial, como da a conocer en el *Diario de Valencia*, el 8 de agosto de 1820, dejando ver, de paso, su talante liberal -compartido por su amigo, el traductor Caamaño-. En esta nota, el editor da cuenta de que, al menos, la obra de Mme. de Staël podrá salir, sin los extensos cortes y cambios previstos por la censura:

Las felices novedades que experimentamos en nuestro régimen social, nos permiten la satisfacción de llenar el espacio hasta los 20 tomos ofrecidos, con la preciosa novela de la gentil *Corina*, sin las grandes supresiones a que había obligado la tiranía censoria. Con estas ventajas pueden considerarse los suscriptores indemnizados de la tardanza que han experimentado. La *Corina* constará de cuatro tomos de cerca de 400 páginas cada uno, adornados con cuatro bellas estampas. Su precio, que para los suscriptores es de 8 rs. por volumen en rústica, será fuera de suscripción el de 12 reales²⁰.

Después de la dedicatoria de Cabrerizo dedicó a Dña. María Ramona de la Cerda y Palafox, hija de los condes de Parcent y Contamina, el traductor, Juan Ángel Caamaño, expuso en un prólogo bastante extenso, para quitar prevenciones sobre el Romanticismo, antes de hablar de su traducción y, por las circunstancias, de la de Olive, salida anteriormente. Como no podremos atender después este aspecto, sólo diremos que Caamaño se queja amargamente de lo que considera competencia desleal por parte de Olive, que después de anunciada la traducción en el prospecto de 1818, "mientras la estúpida ignorancia -escribe Caamaño- detenía la publicación de las novelas anunciadas", anuncia su propia traducción y de hecho la publica con anterioridad. Claro que considera que la traducción es tal que no le causó preocupación seguir con la suya. Por último, anuncia la publicación de *Delfina*²¹.

Caamaño debió considerar muy necesario en 1820, hacer una exposición ponderada del debate sobre el Romanticismo para los lectores españoles, a los que considera interesados en el tema y necesitados de conocimientos sobre las teorías schlegelianas que neutralicen prejuicios inevitables. Le interesa más esta transmisión, sobre la que se extiende en las doce primeras páginas del prólogo (I, V-XVI) que introducir la novela, a la que sólo atiende en algunos párrafos²².

Caamaño inicia su prólogo hablando del mérito y la calidad moral de *Corina*, de la que afirma que es

celebrada en todos los países civilizados, no sólo como novela interesantísima, en que respetando siempre con la mayor delicadeza las leyes santas de la moral, se desenvuelven los más ocultos misterios del corazón y de las pasiones sino como un viaje pintoresco a las regiones más bellas, como una representación viva de las memorias de la antigua Italia, y una pintura hermosísima de la moderna. (I, VI)

Sin embargo, los adversarios del Romanticismo le han opuesto resistencia, porque, a pesar de todas sus bellezas, pertenece a la literatura ajena a los preceptos clásicos; utilizando, a propósito de la literatura, los términos "clásica" y "romántica" en contraposición:

[...] los defensores severos, los adoradores intolerantes de la literatura que llaman clásica, no han querido ceder en sus rigurosos principios, siquiera a favor de la infeliz y encantadora Corina; pertenece a la literatura romántica, a esa literatura proscripta, a esa literatura nacida del cristianismo, que se condena por no haberla conocido Horacio, y basta; no puede merecer compasión ni aprecio. (I, VI)²³

Caamaño pasa a considerar que lo primero que hay que hacer es fijar los términos de la discusión, pero antes discute el principio inamovible de la imitación, que bloquea todo otro tipo de literatura, llegando a prescindir prácticamente de la utilidad en el arte. Según estos conceptos, por más que todo lo que se encuentre en ella sea arrebataador, en *Corina* "nada es bello, nada es tierno, nada es natural, porque no es *clásica*" (I, VII).

Volviendo al hilo de su argumentación, señala la necesidad de intentar definir los términos como única base para poder llegar a un entendimiento²⁴. Pero él mismo, intentando fijar el significado de lo que entiende por literatura "clásica", se traslada momentáneamente, anticipándose a discutir sus principios y a prescindir prácticamente de la utilidad en el arte, apoyándose en una cita, fácilmente reconocible, de Mme. Staël en *De l'Allemagne, 1810*.

De esta obra hay ecos a lo largo de todo el prólogo, especialmente del capítulo XI ("De la poésie classique et de la poésie romantique"); en este caso, la cita corresponde al inicio de la obra, en las "Observations Générales"²⁵:

¿Qué se entiende en efecto por literatura *clásica*? ¿Entiendese la que corresponde exacta y propiamente a ciertos modelos, o la que llena el objeto de la literatura? ¿No se puede hallar el arte de agradar y de conmover sino imitando a los prototipos de los *clásicos*? ¿Y agradar y conmover no son las primeras, quizá las únicas circunstancias que hay que exigir en toda obra de literatura? ¿Quién se halla autorizado para señalar límites al entendimiento humano? ¿Quién puede decir *ya lo sabemos todo* y pretender, como dice Mad. Staël, levantar a nuestro derredor la gran muralla de la China, para impedir la entrada a las ideas literarias de otras naciones? (I, VIII-IX)

Después, Caamaño vuelve a su propósito de definir términos: "para hablar con juicio de la literatura *clásica* y de la *romántica*, es menester fijar primero el sentido que se le quiere dar" (I, IX). Según esto, unos la usan como sinónimo de *perfección*, y otros la aplican sólo a la poesía de los antiguos²⁶. En el primer caso, la *perfección* consistiría en la observancia rigurosa de las reglas de alguna escuela; en el segundo, la imitación únicamente de los modelos griegos y latinos, pues un poema épico, pone por ejemplo,

ha de parecerse a Homero o a Virgilio, ha de corresponder a todos los versos del arte poética de Horacio, y a todas las glosas de sus innumerables comentadores, o ha de ser romántico; esto es, pésimo según la opinión de la falange de los preceptistas. (I, IX-X)

Así, proscriben, sin excepciones, la literatura de la Edad Media, la literatura alemana, la inglesa y la española; es decir, "cuanto presenta la imaginación libre de prisiones", de modo que "gracias a su doctrina, ya no aparece en el vasto campo de la literatura nada original, nada que no sea amanerado, nada que merezca la atención de un hombre profundo, ni enternezca a un hombre sensible" (I, XI).

El traductor español indica la incoherencia de "los defensores del gusto que ellos llaman *clásico*" (I, XI). Estos críticos, al hablar de las figuras canónicas -Ariosto, Dante, Shakespeare, Calderón-, aunque no pueden dejar de reconocerles cierto valor, consideran que no han seguido las reglas por ignorancia.

Pero este argumento resulta ridículo aplicado a los autores modernos, y que sólo cabe atribuirlo a una hostilidad que se concentra en Schlegel²⁷, y plantea el esquema clásico de la defensa de los románticos, especialmente de Schlegel - a quien coloca al nivel de Goethe y Schiller-, resumiendo las teorías contenidas en sus escritos. Caamaño concede que podría admitirse, relativamente, la acusación a los antiguos,

[...] pero los románticos modernos ¿son hombres ignorantes? Goethe, Schiller, Schlegel; sobre todo, Schlegel, a quien los pretendidos *clásicos* miran con más rencor; Schlegel, que ha traducido en su lengua a Shakespeare y a Calderón; Schlegel que ha escrito un curso de literatura dramática que abraza todas las producciones teatrales desde los griegos hasta nuestros días, ¿no sabe esas reglas que repite de memoria cualquier discípulo de un colegio? ¿no conoce todos los autores, todas las obras maestras de la antigüedad que se llaman *clásicas*? No obstante, es partidario del gusto *romántico*, sin dejar por eso de reconocer las bellezas sublimes de los antiguos, porque conoce que es un empeño ridículo quererlos tomar rigurosamente por modelos, cuando la Religión, el gobierno, las costumbres, la vida doméstica, todo es diverso entre nosotros, cuando los progresos del entendimiento humano en 18 siglos han hecho desaparecer todas las opiniones, y todas las riquezas de la poesía griega y romana, dejando sólo hermosos monumentos dignos por cierto de admiración, como el coliseo y los obeliscos egipcios en Roma; mas que es en vano pretender imitar. (I, XI-XII)

Después prosigue su exposición, recordando otros principios básicos: los "defensores del gusto *clásico*, no quieren de modo alguno reconocer la alteración que debió causar en las ideas literarias el establecimiento de la religión cristiana, tan diferente en sus dogmas, y tan diversa en su objeto de la de los gentiles" (I, XIII)²⁸, aunque al citar unas frases de Corina, quizá porque recordó de pronto que estaba introduciendo la novela, da un [salto y con cierta incongruencia asimila ossianismo y cristianismo -quizá habría que pensar que considera al primero paso preparador para la segunda manera de ver el mundo:

He aquí pues la diferencia de las dos literaturas, no clásica y romántica, sino antigua y moderna: los gentiles lo veían todo en la tierra, los cristianos lo vemos todo en el cielo, porque, como dice Corina, *no hay más que dos modos muy distintos de sentir la naturaleza; animarla como los antiguos, y perfeccionarla con mil formas brillantes, o dejarse llevar como los Bardos escoceses del temor del misterio y de la melancolía que inspira lo desconocido.* (I, XV-XVI)²⁹

Por último, antes de pasar a hablar de algunas circunstancias de su traducción, tiene importancia el resumen que Caamaño hace del juicio obligado sobre la no beligerancia de las dos literaturas, cada una con sus bellezas y defectos:

Si ahora se nos preguntase cual de estas dos literaturas es mejor, diremos que cada una tiene sus bellezas y sus defectos, y que ambas deberían tomar una de otra para ser verdaderamente *clásica*, esto es, perfectas, los románticos ganarían mucho en sujetarse a algunas reglas, poquísimas a la verdad fundadas en la naturaleza, y los clásicos lograrían grandes ventajas de dar más libertad a la imaginación en general y en particular al carácter propio de cada nación. (I, XVI)

Como se aprecia claramente, no es éste un simple prólogo, sino un serio intento de transmisión de las ideas románticas; un eslabón notablemente sólido en la entrada del Romanticismo en España, un tanto perdido por las circunstancias de la muerte del autor y los sucesos políticos que siguieron a la época de su publicación. En la falta de referencias al mismo, cuenta también el que se trate del prólogo de una novela y, por este motivo, no haber entrado directamente en la corriente de la prensa periódica ni haber podido incorporarse a la gran polémica sobre el teatro español. Sin embargo, en él se plantean, para los años inmediatamente anteriores al trienio constitucional, las dificultades de aceptación del Romanticismo y su resolución, según el modo de proceder que se sucederá en las distintas defensas del Romanticismo en España hasta su asentamiento, en la línea de los artículos de *El Europeo*³⁰, en el *Discurso* de Durán (1828)³¹, en el de Donoso de 1829, o en los artículos de *El Artista* (1835-36); defensas que, a pesar de su novedad, resultan tardías en comparación con la fecha de publicación -1820- del Prólogo de Caamaño. Olive, con su traducción de *Corina*, es una muestra de los nuevos gustos; pero Caamaño tiene una importancia absolutamente mayor.

En el panorama de la literatura española de la época, Juan Angel Caamaño aparece como un romántico convencido que, siendo una persona culta, abierta, con un criterio claro, sugiere un ámbito renovador, anterior a la emigración liberal; en el que ya era un hecho la aceptación del Romanticismo en España y sólo quedaba la tarea de contribuir sensatamente a su difusión³²

MARÍA JOSÉ ALONSO SEOANE
Universidad Complutense de Madrid

¹ "Corina, o, Italia, por Mad. Staël-Holstein, traducida de la 8ª edición por Juan Ángel Caamaño, Valencia, Imprenta de Estevan, 1820". Esta 8ª edición corresponde a la de Paris, H. Nicolle, 1818.

² Apenas mencionado: da noticia y algunos párrafos Francisco Almela y Vives (*El editor don Mariano de Cabrerizo*, Valencia, CSIC, 1949), del que Montesinos recoge la referencia (cfr. F[ernández] Montesinos, José, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 3ª ed. corr., 1960, p.74).

³ La difusión de Mme. de Staël en España todavía no se ha estudiado en su conjunto, como recuerda Leonardo Romero Tobar en el artículo "Mme. de Staël en España (La difusión de una experta en "creación de imagen")", *Ideas en sus paisajes. Homenaje al profesor Russell P. Sebold*, coordinadores, Guillermo Carnero, Ignacio Javier López y Enrique Rubio, [Alicante], Universidad de Alicante, 1999, 353-365.

⁴ Su referencia aparece en el *Diccionario Biográfico del Trienio Liberal*, de Alberto Gil Novales, Madrid, Museo Universal, 1991, s. v.

⁵ La elección fue posterior a su muerte y tuvo que ser anulada. Puede consultarse fácilmente la Orden de las Cortes correspondiente (16 de marzo de 1822), así como las fechas en que Caamaño fue nombrado ministro interino de Hacienda durante la ausencia del titular (2-4 de marzo de 1821), en la la página Web de José Ramón Urquijo Goitia (cfr. <http://www.ih.csic.es/>).

⁶ Archivo Histórico Nacional, Estado FC-Mº Hacienda 519, Exp.3754. 1820. Expediente de licencia de casamiento de Juan Ángel Caamaño, Oficial Mayor de la Secretaría del Despacho del Montepío, con María Alarcón.

⁷ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Prot. 22.891 fol. 545. Además de esta determinación que es lo sustancial del testamento, en él figuran datos de interés sobre Caamaño, como su nacimiento, situación actual y nombre y procedencia de sus padres, como se indica en el comienzo del mismo: "En el nombre de Dios todo poderoso Amen: Yo dⁿ Juan Angel Caamaño natural de la Ciu^d de Sevilla Secret^o de S. M. con ejercicio de decretos, de su Consejo y Oficial segundo m^r de la Secretaria de estado del despacho de Hacienda hijo legitimo de legitimo matrimonio del S^r dⁿ Juan Miguel Caamaño ya difunto [...] y de d^a Angela de Mas y Bolanjer tamⁿ difunta, naturales el primero de la v^a de Vigo, obispado de Tuy en el Reyno de Galicia y la segunda de la ciu^d de Vitoria, obispado de Calahorra y Prov^a de Alava; hallandome por la divina misericordia bueno y sano, y en mi entero y cabal juicio [...]"

Además de otros temas anejos, como las alusiones a las circunstancias de su venida o el amor a los Borbones, todo ello en trece décimas.

⁹ La parte más feliz de la oda es una variación de Góngora, aludiendo a la primavera: "Cual ríe alegre, en nueva vida, el prado, / Cuando vecino a la mansión del Toro, / El Sol, de fuego ornado, / Alzando vencedor su frente de oro, / Rompe el hielo inclemente, / Y vuelve dulcemente / El blando imperio a la pintada Flora, / Así la feliz hora / Que dé a su seno la beldad perdida, / Bendice Edeta en gozo conmovida". El final es catastrófico -en sentido figurado-: "Mas llega el fiero instante! ¡a Dios! ¡qué pena! / ¡A Dios...! Tu Augusta planta guíe el Cielo! / ¡Que en mil virtudes llena, / Crezca esa prenda, tu feliz consuelo! / ¡En dulce placer ría, / Tu suerte siempre pía, / Y Hesperia alegre en su sencillo gozo, / Escuche en alborozo, / Del Ebro al Tajo dilatarse el canto, / En tu loor...! A Dios! ¡me anega el llanto!"

¹⁰ "*Jerusalén libertada*. Poema en 20 cantos por Torcuato Tasso, traducido por D. J. Caamaño y D. A. Ribot. Adornado con 21 láminas. Tomo primero. Valencia: Imprenta de Cabrerizo. 1841" (2ª ed., Valencia, Librería de Pascual, 1872). Cabrerizo, en una nota introductoria en que pone de relieve el cuidado de la edición, no habla de la participación de Caamaño, pero sí Ribot, en su prólogo. Después de hablar de traducciones anteriores, indica que en "España teníamos necesidad de una traducción que lo concillase todo; la verdad del texto con los encantos de su armonía. La naturaleza de nuestro idioma nos permitía llevar a cima esta empresa, aunque sumamente espinosa [...]. Tales consideraciones, sin duda, estimularon a D. Juan Ángel Caamaño a que hiciese una traducción en verso casi literal, y seguramente este distinguido literato hubiera terminado su empresa de una manera satisfactoria, si la muerte no se la hubiese arrebatado de las manos antes de concluir el séptimo canto. La traducción, con la muerte del que la ensayó, ha permanecido olvidada por espacio de algunos años, sin que nadie se atreviese a continuarla, hasta que el editor, que poseía los siete cantos traducidos por su amigo, creyó que yo podría dar fin a la obra." (ed. cit., p.XI). En la fidelidad al original que señala Ribot puede apreciarse indirectamente el criterio moderno sobre la traducción de J. Á. Caamaño.

¹¹ Con una cierta incoherencia o arbitrariedad, como han señalado algunos estudiosos; entre ellos, Aurora Virginia Ilárraz, a propósito de un comentario sobre Byron seguido de una traducción de unos fragmentos *La peregrinación de Childe Harold (La prensa española ante el romanticismo europeo: resistencia y recepción (1780-1836))*, Indiana University, 1987 [1985], pp.102-3 y 112-3 n).

¹² Las octavas que reproduce son las 1ª y 2ª; las 13ª, 14ª y 15ª y las 71ª, 72ª y 73ª. En adelante, citaré dando solamente, entre paréntesis, la fecha correspondiente de la revista. En éste y otros textos impresos de época, actualizo ortografía y puntuación.

¹³ El costumbrismo de Jouy (Victor-Joseph Étienne), directamente ligado con el posterior de Mesonero y otros en España, aparece también en alguna ocasión (22-4-1817 y 12-2-1819). Aparte de otras consideraciones que alargarían la nota en exceso, la misma polémica fue propaganda involuntaria del romanticismo, como bien sabía Mora (23-2-1819).

¹⁴ Puede observarse también la actividad formativa del lector de la prensa: "Con todo el respeto debido al mérito de la elocuente autora de este escrito, nos hemos tomado la libertad de ponerle algunas notas para evitar la de contradicción, que nos echarían en cara los que piensan que un diarista adopta como opinión propia todo lo que redacta, copia o traduce" (14-3-20).

¹⁵ El *Alejo* debe referirse a la obra de François-Guillaume Ducray-Duminil, *Alexis ou la maisonnette dans les bois*, traducida con el título de *Alejo o la casita en los bosques*, Madrid, Cano, 1798 (hay varias ediciones posteriores, ya con *Alejo* en el título). Las otras dos obras nombradas, pertenecen a la *Biblioteca Universal* de Olive: *Maria, hija natural de la duquesa de D** o La niña desgraciada*, Madrid, Catalina Piñuela, 1816, que es Villemain d'Abancourt, *Maria, filie naturelle de la Comtesse D** ou l'enfant de l' infortune*, Paris, Roux, 1799; y *La gitana, o Memorias egipcias*, Madrid, Leonardo Núñez, 1817, que corresponde a Gunning, S. (Mrs. Suzannah Minifie), *ha Bohémienne par infortune, ou la Comtesse d'Ossington, traduit de l'anglais de Miss Gunning*, Paris, 1802.

¹⁶ El comentario de Lista es favorable; y si, quizá, no conocía entonces directamente la novela de Mme. de Staël, es de destacar que esa visión positiva se mantiene, por ejemplo, en 1821, como puede apreciarse en la reseña que hace de "Matilde, o Memorias sacadas de las historias de las Cruzadas", por Mme. Cottin (*El Censor*, 1821, t. XV, pp.22-34) cuando haga referencia a *Corina y Delfina* como "las obras que más se acercan a la perfección del género, tanto por el vivísimo interés que inspiran las bellezas del estilo y las descripciones científicas y morales, como por la intención del autor, muy bien desempeñada, de dar a conocer los lincamientos que distinguen en ambos sexos al francés, al inglés, al español y al italiano.", p.24. Cfr., también, H. Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951, p.267-8. Es muy posible que Lista conociese la traducción de Caamaño que, al hablar de *Corina y Delfina*, en su prólogo, las considera las "dos obras que en su clase han merecido más aprecio de todos los sabios de la Europa" (Mme. de Staël-Holstein, *Corina o Italia*, trad. de Juan Ángel Caamaño, Valencia, Estevan, 1820, 4 vols. 8º, p.XXI.) Citaré siempre por esta edición, indicando solamente tomo y página.

¹⁷ "Gramática general por M. Destutt, conde de Tracy, par de Francia. Traducida por Juan Angel Caamaño. Madrid, Imprenta de D. José del Collado, 1822." En el prólogo, Caamaño señala su interés por la teoría del lenguaje en general, señalando también el de un estudioso, académico, cuya obra desea que se dé a conocer -probablemente, se trata de Manuel Valbuena-.

¹⁸ Aunque en esta cuestión no podré extenderme aquí. Solamente, adelantar que Cabrerizo parece haberse detenido en las primeras obras de Mme. de

Staël; en correspondencia con la situación de José Marchena, cuyas ideas pienso que le llegaron a Cabrerizo, con ocasión de la estancia de Marchena en Valencia durante la guerra de la Independencia.

¹⁹ Cfr. Paz y Meliá, Antonio, *Papeles de la Inquisición*, Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1947, 2ª ed., n.ºs 254 y 1354.

²⁰ Prácticamente con las mismas palabras incluye este aviso en *Zunilda y Florvel, novela sueca*, Valencia, José Ferrer de Orga, 1820. Al año siguiente aparece un anuncio de *Corina* en la *Gaceta de Madrid*, el 7 de mayo de 1821, en el que, en el mismo estilo, un tanto apresurado, de los escritos de Cabrerizo, se declara el fin de su colección: "Corina, o Italia: novela escrita en francés por madama Staël-Holstein, y traducida al castellano por D. Juan Ángel Caamaño: cuatro tomos en 12º a 46 rs. en rústica y 58 en pasta. Esta novela, a cuya autora tanto honor debe el bello sexo, es harto conocida para necesitar de nuevos elogios: no se limita como otras a la relación de las aventuras de una heroína verdadera o fingida, que interesa la compasión de los lectores por su belleza o sus virtudes: Corina, hermosa y desgraciada, embelesa como amante, como una mujer amabilísima y una literata eminente. La narración de sus desgracias encierra un viaje pintoresco, literario y científico por las regiones más bellas del orbe, por esa Italia, patria de tantas memorias, por esa Parténope, que hoy recuerda a los hombres libres los siglos de Esparta y de Roma. ¿Quién no querrá conocer esa tierra clásica? ¿Y quién no ha de amar a la tierna e infeliz Corina? El editor, deseoso de terminar su colección con una obra apreciable por todos conceptos, se ha esmerado en su corrección tipográfica, y ha adornado cada tomo con una lámina, grabada por uno de los mejores profesores."

²¹ "Y por último, para no dejar nada por hacer en obsequio de los señores subscriptores que nos favorecen, hemos añadido a esta colección otra novela de la misma autora (*Delfina o la opinión*), a fin de que reunan las dos obras que en su clase han merecido más aprecio de todos los sabios de la Europa.", p.XX-XXI. Esta novela no llegó a salir en la colección de Cabrerizo, sino, como se anotó arriba, en Burdeos, Pedro Beaume, 1828.

²² En las páginas restantes, de la XVII a la XXI, que no analizaremos, habla de su traducción, especialmente, sobre la situación creada por la traducción de Olive. Por su importancia y difícil acceso, citaré generosamente el prólogo de Caamaño, indicando entre paréntesis el número de página, para no multiplicar las notas.

²³ Prosigue: "En vano presentará en su heroína esta novela toda la grandeza del talento, unida a toda la sencillez, a toda la ternura, a toda la pureza del corazón; en vano se verá en lord Nelvil todo el extremo del cariño filial, y toda la nobleza de un carácter elevado; en vano se hallará en Lucila el candor y el recato más amables; en vano sentirán los lectores, sin querer, elevarse su alma en los primeros libros, a la vista de las ruinas descritas por Corina, y correr sus lágrimas al ver caída a la Sibila del carro triunfal al abismo de los dolores" (I, VI-VII).

²⁴ En vez, escribe, de la actitud habitual: la de los que se empeñan "en vanas disputas, sin detenerse a definir las voces, único fundamento tal vez de su diferencia" (I, VIII).

²⁵ "Car nous n'en sommes pas, j'imagine, à vouloir élever autour de la France littéraire la grande muraille de la Chine, pour empêcher les idées du dehors d'y pénétrer" (*Oeuvres complètes de Madame la Baronne de Staël-Holstein*, ed. cit., Paris, Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, 1871, II, 4). Frase que había sido suprimida por la censura, como anota la misma Mme. Staël.

²⁶ Cfr. las palabras de Mme. de Staël en *De l'Allemagne*: "On prend quelque fois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans un autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde; celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi" (ed. cit., II, 62).

²⁷ Caamaño estaba, probablemente, al tanto del debate en Francia sobre el romanticismo, que tuvo un importante eco en la prensa; como puede verse en la *Quotidienne* que, a pesar de su programa muy conservador, al recogerlo, lo da a conocer (cfr. King, Helen Maxwell, *Les doctrines littéraires de la quotidienne, 1814-1830: un chapitre de l'histoire du mouvement romantique en France*, Northampton, Mass: Smith College; Paris: Librairie E. Champion, 1920). Es evidente que Caamaño conocía también la situación española, aunque sólo fuera por su relación con la *Crónica científica y literaria*. Por otra parte, debido a sus circunstancias, Schlegel concitaba mayor rechazo que Mme. de Staël. Por el contexto, en su prólogo se refiere a August Wilhelm, de quien parece haber leído el *Cours de littérature dramatique*. Sin embargo, Caamaño conoce también a Friedrich, a quien cita Mme. Staël en *Corina*, en nota que Caamaño traduce fielmente: "Dans un journal intitulé *l'Europe*, on peut trouver des observations pleines de profondeur et de sagacité sur les sujets qui conviennent à la peinture; j'y ai puisé plusieurs des réflexions qu'on vient de lire. M. Frédéric Schlegel en est l'auteur: c'est une mine inépuisable que cet écrivain, et que les penseurs allemands en général." (*Oeuvres complètes de Madame la Baronne de Staël-Holstein*, ed. cit., I, 727) -en la traducción: "En un diario intitolado *La Europa*, pueden verse observaciones llenas de saber y de sagacidad acerca de los asuntos más a propósito para la pintura: de él son sacadas muchas de estas reflexiones y le escribe M. Federico Schlegel: este autor, y los alemanes en general son una mina inagotable" (II, 304)-.

Como es natural, por la fecha en que escribe, para Caamaño todavía es de la mayor importancia el binomio *clasico-romántico* -en correspondencia con el de *antiguo-moderno*- (para este tema, cfr., entre otros, Hans Juretschke, *La época del romanticismo (1808-1874)*, *Historia de España dirigida por Menéndez Pidal*, t. XXXV (I), Madrid, Espasa-Calpe, 1989, 5-207, *passim*). *De l'Allemagne* se conoció en España, como en el resto de Europa, a pesar de no haber sido traducida tempranamente, al igual que el *Cours de littérature dramatique*, como algunos críticos han señalado (cfr. Ricardo Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982, p.21).

²⁸ Continúa: "El paganismo personificaba todos los objetos, y hasta en los sentimientos del alma; cada árbol era una Amadriada, cada prado, cada fuente, cada bosque una Driada, una Náyade, una Nereida; si un corazón tierno palpitaba de amor, era Cupido quien le había traspasado con flecha inevitable; si un hombre feroz se entregaba a todo el frenesí del odio, eran las furias quien le agitaban; si el sueño rendía suavemente un ánimo inquieto, era porque Morfeo derramaba sobre sus párpados adormideras; en fin todas las ideas de aquellos hombres se dirigían al exterior, en ninguna parte se hallaban solos, porque su rica fantasía había animado todo el universo. No así la religión cristiana, esta religión fundada en la moral, en la meditación y en el dolor, llama siempre al hombre dentro de sí; descúbrele lo inmenso, lo infinito, lo eterno, y revelándole el secreto de sus altos destinos; presentándole en el ejemplo de su divino fundador la imagen del sufrimiento, le manda referirlo todo a su alma, y estudiar todos sus secretos impulsos" (I, XIII-XV).

²⁹ La cita corresponde al capítulo IX del Libro XV: "Leur poésie ressemble un peu à celle d'Ossian, bien qu'ils soient habitants du Midi; mais il n'y a que deux manières très-distinctes de sentir la nature: l'animer comme les anciens, la perfectionner sous mille formes brillantes, ou se laisser aller comme les bardes écossais à l'effroi du mystère, à la mélancolie qu'inspirent l'incertain et l'inconnu".

³⁰ Cfr., entre otros, E. Caldera, *Primi manifesti del romanticismo spagnolo*, Pisa, Università, 1962.

³¹ Aunque, centrado en el teatro, deja para otra ocasión el progreso del romanticismo, que es lo que interesa a Caamaño en su prólogo a *Corina*. Para Durán, cfr. David T. Gies, *Agustín Duran. A Biography and Literary Appreciation*, London, Tamesis Books Limited, 1975.

³² Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación PB96-0566, financiado por la Dirección General de Enseñanza Superior (DGES) del Ministerio de Educación y Cultura y del BFF 2000-0753, del Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento.

Imagen y representación del artista romántico

Tenemos vinculadas a épocas de la historia imágenes, aspectos e indumentarias que las identifican. Si inmediatamente reconocemos, como del siglo de oro español, un traje negro con golilla, o como del siglo XVIII una casaca y una peluca, para los años del Romanticismo también tenemos unos aspectos y vestimentas que los identifican.

De una época a otra, del Antiguo Régimen al "nuevo", han cambiado muchas cosas y entre ellas la manera de vestirse. Los trajes nacionales se convierten en reliquias rurales y en estampas turísticas, mientras el vestido pasa a ser un objeto de identificación transnacional; proceso que se observa de modo claro a partir de los años setenta del siglo XVIII. En este siglo la atención al traje y a las formas de vestir (colores, tipos de telas, calidades en los adornos) es relevante y, sobre todo, de carácter económico y moral, porque el vestido todavía debía indicar la condición del que lo llevaba y eso estaba dejando de ser así de un modo que a muchos parecía peligroso, ya que el aspecto externo no daba información real sobre la condición social del sujeto. Importaba más parecer que ser, o parecer lo que no se era, creando una apariencia o máscara que tanto ocultaba o protegía la personalidad, como proyectaba la imagen deseada. Aun así, en el siglo XVIII todavía podemos identificar diferentes profesiones por el vestido, y abogados, preceptores, profesores universitarios, aguadores, arrieros (aparte militares y sacerdotes) pueden ser reconocidos por su indumentaria.

Pero esto desaparecerá tras la Guerra de la Independencia, hasta el punto de que las colecciones de Juan de la Cruz y Antonio Carnicero, de aquellos años, son de los últimos testimonios de recopilación de trajes locales o laborales que servían para fijar, históricamente, una realidad que acababa. En esas colecciones, si nos fijamos con atención, lo que se ve más son grabados que identifican profesiones que trajes locales o regionales (Álvarez Barrientos, 2001).

Pero no es sólo el traje, con su atención a los colores y a la identificación sexual que se marca mediante ellos y las formas; el aspecto, la gestualidad, la puesta en escena social también cambian.

En el XVIII fue habitual, entre los hombres, llevar la cara afeitada; con la llegada del Romanticismo aparecerán las melenas sueltas, las patillas, barbas y bigotes, y la indumentaria, siguiendo la línea dieciochesca, no identificará profesiones sino estatus social, pretendido o real. Del mismo modo, la manera de estar, la compostura, serán diferentes de una época a otra. El cuerpo del hombre, en la época romántica, adquirió un aspecto estilizado a causa de una especie de corsé que le proporcionaba esbeltez, a lo que contribuía también que el pantalón fuera alto de talle, cogido a los zapatos por unas trabillas, que la chaqueta y los pantalones fueran del mismo color y que los hombros se ensancharan con una línea más redondeada (Reyero, 1999, p.122).

Si atendemos a los testimonios gráficos, durante el Romanticismo los hombres aparecen más sofisticados y, de manera general y a diferencia de lo que sucedía antes, comprobaremos que empleaban casi absolutamente trajes negros u oscuros a la hora de retratarse. La representación del hombre, por tanto, ha variado y, de hacerlo según su profesión o rango, como era habitual, pasa a ser representado simplemente como hombre. La seducción y la coquetería masculinas, que antes podían manifestarse mediante señales como los colores y adornos, se concentran ahora en uno mismo, dando más espacio al posible misterio romántico que pueda haber tras una apariencia oscura. En estos momentos, en su representación, no se destaca la sexualidad del hombre, que parece obvia o se oculta bajo los tonos oscuros (algo que no sucede con la mujer, a la que se define sobre todo por su sexo).

Los elementos que van a caracterizar la identidad masculina decimonónica serán la barba, el bigote y las grandes patillas. " ¡Dichosos tiempos en que no se habían *inventado* aún las barbas prolongadas ni el bigote retorcido, o se habían dejado como patrimonio a los militares y capuchinos!", escribió Mesonero Romanos del año 1826 (1994, pp.365-366). Estos adornos pilosos tenían varias virtualidades: podían significar fortaleza y respeto, como ya indicó San Agustín, pero también eran elemento para la seducción: una barba recortada o un bigote cuidado (durante estos años los utensilios que se empleaban para conservarlo enhiesto, así como otros relativos al adorno personal, se desarrollaron notablemente) son síntomas de lo que se ha llamado "complejo de virilidad" que padeció el siglo XIX y que, junto con las patillas pobladas, retratan los valores de valentía, arrojo y seguridad (Reyero, 1999,p.127).

El alto número de revistas dedicadas a la moda, *El correo de las damas*, *El figurín*, *El elegante*, *La moda*, *La moda elegante* y otras, pone de manifiesto el interés por ese aspecto de la representación personal, lo mismo que resulta síntoma de cómo los nuevos elementos de la indumentaria servían para identificar los diferentes tipos sociales nuevos. Hubo quien lo hizo mediante los sombreros y el modo de llevarlos, como se puede ver en "De cómo por el sombrero se conoce al que lo lleva", donde aparecen, entre otros, el pollo, el "calavera de los billares", el "músico, poeta o pintor", jugadores, desempleados, guardias, etc. (Figuerola, 1966, pp. 109-110). Una fisiología, que más tarde recogerían otros. Estas identificaciones suelen ser siempre burlescas pero sirven para identificar las novedades sociales, lo mismo que, en este objetivo de dar cuenta de la vida moderna por su aspecto externo, el cabello resultaba también de lo más útil, a la vista de las varias clasificaciones que se hicieron en la época, como la de Ayguals de Izco en su "Arte de conocer a los hombres por el pelo" (*La Risa*, 1, 18 de junio de 1843, p.95). Puede decirse que a menudo han sido los críticos o los refractarios a las novedades los que, procurando defenderse de esas infecciones, han dejado mejores testimonios sobre la sociedad en que vivían y sobre sus cambios.

La representación de la mujer romántica tuvo más variaciones y está menos marcada que la del hombre porque la moda femenina cambió mucho más a lo largo de aquellos años, pero lo característico y el modelo máspreciado en la época fue el tipo de mujer frágil y vaporosa, en paralelo con las heroínas de los dramas (que parece que sólo esperaban ser raptadas); un modelo que triunfaba en la realidad de los bailes de sociedad y en la fantasía artística de ballets, piezas dramáticas y lienzos, equiparable al de la sílfide: "hasta los veinticuatro años nos está permitido un traje que nos envuelva en una nube de gasas y de tules; hasta esa edad nos es lícito transformarnos en hadas o ninfas, pero en llegando a los veinticinco, ya es imprescindible vestirse como una mujer" (*El correo de la moda*, n° 146, 16 de enero de 1856, p.16).¹

Esta atención al aspecto, por parte de escritores y artistas, se vuelve también sobre la propia imagen para parecer "poeta, músico o pintor".

Algunos harán burla de esa atención y de lo que significaba ser artista en tanto que respuesta social, como en el conocido testimonio de Mesonero titulado "El romanticismo y los románticos", donde detalla desde la sátira cuál era el aspecto indumentario de su sobrino, poeta lírico y dramático, además de detenerse sobre la condición lúgubre y nihilista del joven, que visita cementerios y escuelas anatómicas para crearse un estado de ánimo sepulcral y tétrico,² pero otros tomarán en serio parecer lo que eran o querían ser -artistas—, y ofrecer la imagen de malditismo u originalidad que caracterizó a muchos románticos. Querer ser artista o denominarse con tal palabra era una manera de distinguirse de lo establecido y de los artesanos (incluso de los escribientes, en el caso de los escritores, con los que a veces eran confundidos, como recordaba Larra), era una forma de contestación social, aunque fuera moderada. Hay muchos testimonios al respecto. De 1834 es la creación de la revista *El artista*, que pretendió ser una guía del nuevo gusto moderno, y en la que se encuentra una teoría del artista; para el *Museo de las familias*, "Goethe fue artista; artista en la acepción más noble del vocablo",³ y Mesonero Romanos, en 1844 y desde *Los españoles pintados por sí mismos*, al hacer balance de la sociedad con sus tipos perdidos y tipos hallados, entre éstos presenta a "Los artistas" para mostrar la diferencia de una época con otra: antes había escultores, pintores, escritores, etc., ahora "sólo hay artistas". "La palabra artista es el tirano del siglo actual" (1993, p.495). Esta conciencia de grupo, de actitud, se evidencia también en el aspecto y muestra, a su vez, la mayor presencia de las manifestaciones artísticas como elemento movilizador: ya no eran sólo miembros de la clase desocupada los que se entretenían con las artes, también, y sobre todo, llegaban a ellas elementos de otras procedencias.

Por otro lado, volver la atención sobre uno mismo significaba hacer de la propia vida y del propio aspecto una obra de arte y, en algunos casos, renunciar a la realización de otra obra que no fuera la del propio cuerpo. El esteta, el *dandy*, incluso si se le llama lechugino, son manifestaciones de esta actitud y todas ellas mantienen una relación difícil con el entorno. Poner el énfasis en la propia apariencia, caracterizar al artista por unos modos y modales, desplaza el punto de mira del objeto artístico al artista, que se convierte en objeto de arte, y este desplazamiento, que coincide con los

momentos en que los artistas dejan de ser iguales a los artesanos en la consideración de los poderes y de la sociedad, diferenciando arte y oficio (aunque el primero acabará siendo también lo segundo), inaugura lo que se conoce como "vida de artista" o vida artística, una estetización de la vida en todo caso. El esteta y el *dandy*, cada uno con sus peculiaridades y diferencias entre sí, siendo ellos mismos consumidores de arte, se ofrecen a la contemplación de los que consumen objetos artísticos y dan a sus vidas y a su representación el rigor con el que se trabaja una obra de arte. Naturalmente esta actitud supone tener fe en ese arte, convicción romántica que implicaba la salvación.

El *dandy* y el esteta resultan sospechosos para el resto de la sociedad porque se mueven en el margen de la independencia, y porque canalizan su relación con los demás a través de una máscara distante: el *dandy* mediante su aspecto, y el otro con la ironía. En ambos casos, la atención a su aspecto es notable porque les sirve para jugar el juego de la seducción; una seducción que en el caso del *dandy* se manifiesta mediante su conversión en centro de las miradas, y que en el caso del esteta es una "atención deseante" (Givone, 1997, p.249). El primero seduce convirtiéndose en el centro de atracción; el segundo, al hacerse interesante mostrando que es capaz de hacer interesante cuanto le rodea, y en especial las obras artísticas.

Si estas figuras centran la atención de los demás sobre ellos y sus aspectos, ademanes y modos de hacer evidente su inteligencia y sensibilidad para percibir y comprender lo otro; el *flâneur*, que es una de las más importantes figuras de la época romántica y a veces un antirromántico, se oculta de la contemplación de los otros.⁴ Si el *dandy* se encuentra a gusto en cualquier lugar, porque él mismo crea o varía las condiciones para que le sean favorables, y el esteta mantiene un equilibrio entre lo que observa y la atención que concentra sobre sí mismo, el *flâneur* sólo está cómodo cuando contempla desde el café y no es visto. Los primeros seducen, el segundo es seducido por el mundo alrededor y por eso puede convertirse en "pintor de la vida moderna", como escribió hacia 1859 Baudelaire (1995).

Esta figura del observador, que no concentra sobre sí mismo la atención, es la que más se asemeja, en realidad, a la imagen del artista en los años románticos, que se construye sobre los planteamientos teóricos de la marginalidad, el escepticismo y el nihilismo y que utiliza ese punto de vista distanciado para hablar de la sociedad o para recrearla. Un *flâneur* tardío como Baudelaire puede ver en esa figura al artista que nos haga comprender "lo grandes y poéticos que somos con nuestras corbatas y nuestros zapatos de charol" (1976, II, p.407), pues es capaz de captar que en lo transitorio o fragmentario es donde reside la esencia de la modernidad; un irónico como Mesonero Romanos, paseante, curioso, pero seguramente no un *flâneur* (aunque sí se consideraba un lechuguino y un *pollo*),⁵ no parece comprender la esencia de esa figura ni su relevancia como catalizador de las formas modernas del arte, a pesar de que él fuera un atento observador. Quizá por este motivo sólo ve en ese tipo, que le parece, y quizá lo sea, específico de la vida parisina y de su desarrollo industrial y para el que no encuentra traducción al español ni lingüística ni física, sino a alguien que anda "curioseando de calle en calle y de tienda en tienda" (1881, p.109). Y esto a pesar del interés que él puso en observar el cambio de nuestras costumbres y en documentar textualmente la condición ideológica que el uso de un vestido u otro suponía, algo en lo que también le secundó, como otros, Larra, para quien la clase media se confundía con la aristocrática mediante el uso "de un frac, nivelador universal de los hombres del siglo XIX", como señala en el artículo "Jardines públicos", de 1834 (1997, p.210). Y *El curioso parlante*, como en diálogo con *Fígaro*, comenta: "el gabán nivelador y la negra corbata no habían aún confundido, como después lo hicieron, todas las clases, todas las edades, todas las condiciones" (1994, p.366). "La sociedad del día está, pues, simbolizada por el gabán», sentencia Mesonero.

Pero a esta nivelación de la sociedad contribuyó también, y de forma decidida, la aparición de almacenes de ropa ya hecha, que Mesonero documenta hacia los años cuarenta,⁶ y el sombrero hongo, cuya novedad movió tal polémica que se pudo publicar un libro, en el que participaron Ferrer del Río, Hartzenbusch, Cayetano Rosell, Pérez Calvo, Catalina, Ventura de la Vega, Trueba, Ribot y Fontseré, Ossorio y Bernard, Alarcón, Narciso Serra, Selgas, Estébanez Calderón, los hermanos Asquerino y otros, bajo el título *El sombrero*.

Su pasado, su presente y su porvenir, en el que se elogia el sombrero hongo en detrimento del sombrero de copa, que se veía como imposición francesa, y se critica que los absolutistas hayan hecho de "la reforma del sombrero cuestión política" (1859, p.35). La protesta fue popular y estuvo dirigida al parecer por escritores, que, el 11 de mayo de 1859, "se conjuraron para salir en Madrid cubiertos con hongos, lo cual causó gran expectación" (Menéndez-Pidal, 1988,p.468).

La representación del artista en los años del siglo XIX parece moverse entre dos polos, que tanto tiene que ver con el abandono de la juventud, como con posturas ideológicas. Por un lado, el de aquellos que, como los reunidos alrededor del sombrero hongo, son partidarios de una igualación entre los hombres; y por otro, el de quienes, aceptando la idea del artista como un ser excepcional y diferente que tiene una misión que cumplir, llevan esa diferencia a su propio cuerpo y aspecto, rechazando de plano los almacenes de ropa hecha en serie, que significarían esa sociedad masa sin opinión ni gusto, a la que impactan con su aspecto.

Los románticos, pues, asentaron un nuevo tipo de artista que venía dando señales de aparición desde finales del siglo XVIII, que con pocas variaciones va a perdurar hasta nuestros días, y que se valió del aspecto exterior y de ciertas actitudes para dar una respuesta a la sociedad, para señalarse frente a ella pero también como miembro de un selecto grupo de elegidos. Esa respuesta podía ser un simple gesto de rebeldía o podía constituirse, mediante la construcción consciente de una figura, en una propuesta. Hay quien ha visto en el *dandy* a aquel que hace realidad sobre sí mismo el ideal que desearía ver en todo el mundo, al aplicar el magisterio de su inteligencia al modo de presentarse ante los otros (Umbral, 1976, p.80). La elegancia, la construcción de un aspecto propio, entonces, sería un lenguaje, una forma de crítica, y sólo tendría sentido cuando dice o sirve para algo, y en el caso de estos románticos es una disensión. Esto supondría la existencia de algún tipo de compromiso en dicha figura, y hay suficientes testimonios que así lo avalan, desde los de Byron, Baudelaire y Wilde, a los más cercanos y no menos estimables de Larra o Cernuda, por ejemplo, que, comprometidos con su tiempo e interviniendo en él, necesitaron diferenciarse y crear un espacio absolutamente privado y propio que defendieron mediante la construcción de su figura (Álvarez Barrientos, 1999).

De este modo, si tenían una presencia social, si se ofrecían a la visión de los demás; ocultaban quiénes eran gracias a esa indumentaria.

Estaríamos, así, ante un paso adelante en el proceso por el cual los artistas, para serlo y desempeñar su arte, necesitaron estar dentro y fuera de la sociedad. Los "observadores" dieciochescos, los "duendes" y "censores", iniciaron el proceso, centrándose en aspectos reducidos, concretos o parciales del entorno, inaugurando la idea de que lo fragmentario podía dar cuenta del sentido de la vida moderna; el siglo XIX convirtió esa condición en la esencia misma del arte. Diferenciarse por el vestido o el aspecto fue un modo más de hacerlo, de separarse de los otros, pero a la vez era el medio de cohesionar a un grupo, a una tendencia de artistas, que tomaba conciencia de su entidad, de su diferencia, entre otras cosas, por el hecho de que los que visten de la misma manera tienen un comportamiento similar. Después vendría la sociedad burguesa o la edad a neutralizar esa diferencia y el joven artista, asimilado, sobreviviría como político, periodista, profesor o gracias a las rentas de su mujer; esto, cuando no caía en la bohemia, arrastrado por su predilección por aquello que no puede vulgarizar el contacto con la multitud. Así lo sintetizaba Mesonero Romanos:

El artista entre tanto [...] se sube a una buhardilla con pretexto de buscar luces; allí se encierra mano a mano con su independencia, y se declara hombre superior y genio elevado; descuida los atavíos de su persona por hacer frente a las preocupaciones vulgares; y ostentando su excentricidad y porte exótico e inverosímil, se deja crecer indiscretamente barbas y melenas, únicos bienes raíces de que puede disponer [...]; responde a la adversidad con el sarcasmo, a la fortuna con el más altivo desdén (1993, p.498).

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
CSIC (Madrid)

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barriientos, Joaquín. 1999. "Violetas para Larra (Un paseo con Cالدالو, Azorín y Cernuda, junto a otros compañeros de viaje)", *Critica Hispánica*, 21, pp.5-13.
- 2001. "La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 56, pp. 147-162.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Salon de 1845*, en *Oeuvres complètes*, ed. Claude Pichois, Paris, 'Gallimard.
- 1995. *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio de Aparejadores.
- Benjamín, Walter. 1999. *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus.
- Escobar, Jossé. 1983. "El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo : romántico español", en *Revisión de Larra (¿Protesta o revolución?)*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 161-165.
- Ferrer del Río, Antonio y otros. 1859. *El sombrero. Su pasado, su presente y su porvenir*, Madrid, Imprenta de La América.
- Figuroa, Agustín de. 1966. *Modos y modas de cien años*, Madrid, Aguilar.
- Givone, Sergio. 1997. "El intelectual", en *El hombre romántico*, ed. François Furet, Madrid, Alianza, pp.241-271.
- Lapesa, Rafael. 1989. "Palabras y cosas. El vocabulario de la vida social y la indumentaria durante el Romanticismo", en *Estudios. Homenaje al profesor Alfonso Sancho Saez*, I, Universidad de Granada, pp.397-412.
- Larra, Mariamo José de. 1997. *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. Alejandro Pérez Vidal, est. prel. Leonardo Romero, Barcelona, Crítica.
- Menéndez-Pidal, Gonzalo. 1988. *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, I, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Mesonero Romanos, Ramón de. 1844. *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Imp.de Antonio Yenes.
- 1881 [1862]]. *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- 1993. *Escemas y tipos matritenses*, ed. Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra.
- 1994. *Memorias de un setentón*, eds. José Escobar y Joaquín Álvarez Barriientos, Madrid, Castalia/ Comunidad de Madrid.
- Reyero, Carlos. 1999. *Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra.

Saurín de la Iglesia, M^a Rosa. 1994. *El joven romántico. Un modelo de comportamiento*, Urbino, Editrice Montefeltro.

Umbral, Francisco. 1966. *Larra. Anatomía de un dandy*, Madrid, Biblioteca Nueva.

¹ Del mismo modo que se polemizó sobre los sombreros de los hombres, la introducción del sombrero en lugar de la mantilla tradicional supuso enfrentamientos y debates. Como en otros casos, el uso del sombrero también igualaba a las mujeres de distintas clases; así lo señala Mesonero Romanos en 1835. Sobre este punto, puede verse Escobar (1983). En estas páginas, por razones de espacio y contenido, sólo atenderé a la representación masculina. Así mismo, son muchas las fuentes y muchos los testimonios que se pueden emplear para hablar de este asunto pero, dado lo reducido del espacio, debo limitarme a sólo algunos ejemplos.

² El sobrino rechaza algunas prendas y toma otras como "un pañuelo negro descuidadamente anudado [...], y un sombrero de misteriosa forma, fuertemente introducido hasta la ceja izquierda. Por debajo de él descolgábanse de entrambos lados de la cabeza dos guedejas de pelo negro [...]; las patillas, la barba y el bigote, formando una continuación" (1993, p.299). Sobre el motivo del "joven romántico", Saurín de la Iglesia (1994).

³ 1840, II, p.119. Véase Saurín de la Iglesia (1994, pp.16-17).

⁴ Sobre esta figura, véase Benjamín (1999).

⁵ Sobre las denominaciones lechuguino, elegante y otras, Lapesa (1989), que aporta numerosos testimonios.

⁶ "En estos últimos años han tomado también grande vuelo los almacenes de ropas hechas, en términos que el forastero más exigente puede, si gusta, hallarse completamente ataviado y en pocas horas, acudiendo a las roperías de las calles Mayor y Atocha" (1844, pp.449-450). Esta igualación o nivelación, a la que se refieren muchos escritores de la época, se conocía también como "confusión", que se aplicaba a todos los campos de la sociedad. Véase Lapesa (1989).

La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*

*El Artista*¹ es, como bien ha señalado la crítica², una de las revistas más emblemáticas en lo que respecta a la difusión del romanticismo en España. De la lectura de sus sucesivas entregas se desprende una serie de convicciones profundas que evidencian los objetivos o propósitos que indujeron a Eugenio de Ochoa y Federico Madrazo a fundar la mencionada revista. Aunque en el *Prospecto* anunciador no aparece de manera clara su posición literaria³, la defensa de la nueva escuela romántica se vislumbra con total nitidez desde el *Prólogo* que acompaña a la primera entrega y se confirma una y otra vez en numerosas páginas de la revista. Con una estrategia perfectamente orquestada, sus colaboradores van de menos a más, defendiendo su posición romántica con mayor fuerza a medida que las entregas se suceden. Defensa teórica y práctica, como lo prueba el significativo número de artículos de estricta crítica literaria y el hecho de que la revista recoja las creaciones de claro sabor romántico -composiciones líricas y relatos breves- de los jóvenes escritores que comienzan a abrirse paso en el panorama literario español de estos años -José de Espronceda, Patricio de la Escosura, Mariano Roca de Togores, Jacinto de Salas y Quiroga, Joaquín Francisco Pacheco, Salvador Bermúdez de Castro, Nicomedes Pastor Díaz, Luis González Bravo, José Zorrilla Moral, Augusto de Cueto, Jerónimo Morán⁴ - al lado de las traducciones e imitaciones de los más célebres y discutidos representantes del movimiento fuera de nuestras fronteras -Byron, Dumas y Victor Hugo⁵-. Desde la práctica y la teoría Ochoa y Madrazo planifican minuciosamente la consolidación del romanticismo histórico, el más conocido y en mayor medida aceptado en estos momentos y, sobre todo, la aclimatación del romanticismo exaltado de Victor Hugo. De ahí que sea el teatro el género al que se le presta, desde el punto de vista teórico, mayor atención y al que aludiremos en mayor medida.

La estrategia empleada por directores y colaboradores parece seguir unas pautas definidas de antemano.

Así, desde el primer momento, se insiste en la decadencia del arte en general y del teatro en particular. La ausencia de obras originales en escena es denunciada repetidamente a la vez que se subraya cómo los géneros y modalidades dramáticas que se representan en los teatros españoles no despiertan el interés de los espectadores⁶. Ni el teatro antiguo español, ni la comedia clásica moratiniana, ni el llamado drama sentimental o "llorón" aciertan a satisfacer las exigencias de un público ahito, por un lado, de su reiterada presencia en los escenarios y, por otro, desorientado ante el curso de los acontecimientos políticos y sociales que está viviendo. La literatura, expresión de la sociedad a la que pertenece, refleja esa época de crisis, de tensiones entre distintas ideologías, tal como Campo Alange señala en el siguiente fragmento que reproducimos:

El teatro, en particular, y la literatura en general son, como ya hemos dicho, la expresión, el retrato de la sociedad a que pertenecen. Nuestra sociedad moderna, oprimida hasta ahora por el despotismo, agitada actualmente por mil opuestos intereses, despedazada por la guerra civil, carece aún realmente de formas y de colorido. ¿Es, pues, de extrañar que no los tenga tampoco nuestra moderna literatura?⁷

Eugenio de Ochoa también señala por su parte ese desconcierto que envuelve al individuo en estos momentos de transición "en política, en literatura y en todo; sentimos que nos hace falta algo, pero no sabemos qué; sólo estamos seguros de que esto que nos falta no es lo que hemos tenido hasta ahora"⁸. Ochoa y sus colaboradores se apresuran desde las páginas de *El Artista* a brindar a sus contemporáneos esa necesaria orientación, pues de manera sutil se defiende la conquista de las libertades civiles y políticas alcanzadas después de la muerte de Fernando VII. Defensa de la libertad que tan claramente para ellos es la esencia natural del movimiento romántico. Eugenio de Ochoa en "Reflexiones" vuelve a insistir en que "la literatura es en todas las épocas y en todos los países, la expresión más exacta del estado social"⁹, de ahí que en la época del despotismo militar, la literatura fuese esclava de normas férreas, mientras que la llegada del gobierno representativo suponga alcanzar la libertad en literatura como en la sociedad y "esa libertad aplicada a la literatura es lo que la gente de juicio entiende por romanticismo"¹⁰.

Con afirmaciones de este tipo en las que se relaciona la política y el arte, los colaboradores de *El Artista* consiguen que el lector vaya identificando lo propio del siglo XIX -ruptura con lo anterior, época nueva, defensa de las libertades civiles, lo contemporáneo- con la moderna escuela romántica defendida por los jóvenes escritores españoles y que ellos, evidentemente, pretenden consolidar por medio de la revista. Modernidad, juventud, novedad, romanticismo y siglo XIX se configuran como un conjunto homogéneo que se opone, consecuentemente, al pasado próximo, al sometimiento político y literario, a lo rutinario, a las fórmulas defendidas por escritores poco atentos a la actualidad. Es decir, a los que la revista denominó *clasiquistas*, *preceptistas* o *rutineros*, a aquéllos que creían que estaban "ya fijadas y escritas para *in aeternum*, las reglas del buen gusto, cuyos apóstoles son Aristóteles, Horacio, Boileau"¹¹. Desde *El Artista* se subrayará, por el contrario, su fe en la perfectibilidad del hombre, de la sociedad y de las artes; su convencimiento de que el progreso en todos los órdenes es imparable.

Desde esta firme convicción *El Artista* emprende una feroz campaña contra la rutina y la atonía que presenta la literatura y de manera especial el teatro español. Desde las secciones fijas como las rotuladas *Teatros*, *Variedades*, *Anuncios* o *Notas* los redactores señalan su decepción ante la ausencia de novedades reseñables, a la vez que Eugenio de Ochoa, Espronceda, Campo Alange, Pedro Madrazo, entre otros, en sus trabajos de crítica teatral o literaria insisten en la idea de que la decadencia del arte nace de la "repetición de lugares comunes que causan hastío"¹². Ante la rutina neoclásica *El Artista* abandera una verdadera revolución literaria y señala que "en materia de espectáculos teatrales nada puede convenir tanto al severo carácter de las ideas modernas, como el drama grave, profundo, filosófico de la novísima escuela francesa, a cuya cabeza brilla Víctor Hugo y Alejandro Dumas"¹³.

A juzgar por las frecuentes llamadas de atención que los colaboradores lanzan a los lectores sobre la radical novedad del moderno drama francés, se percibe, con claridad, hasta qué punto los redactores de *El Artista* son conscientes de la dificultad que entraña romper con esa actitud acomodaticia, con la *cómoda rutina*, en que autores y público parecen estar instalados. Dificultad a la que habría que añadir un nuevo escollo, el desconocimiento de los principios de la nueva literatura.

Así, por ejemplo, Santiago de Masarnau sostiene que "para apreciar el mérito de una obra es indispensable tener conocimientos en el arte a que pertenece"¹⁴ y Eugenio de Ochoa por su parte señala que para comprender el significado de una obra concreta de Víctor Hugo, "para penetrar su verdadero sentido, es preciso estar muy familiarizado con el genio peculiar de este escritor [...] Víctor Hugo representa un sistema social, una filosofía nueva, profunda, la que a su parecer reclama este siglo en que vivimos"¹⁵. Así, con la clara intención de divulgar los principios de la nueva escuela *El Artista* va estableciendo el canon del romanticismo, tal como sus redactores lo perciben en este momento. Un canon del que destacaremos los principios que con más insistencia se reiteran en los artículos y críticas elaboradas al calor de los estrenos teatrales que de la nueva escuela se suceden a lo largo de 1835 y primeros meses de 1836 en nuestros escenarios.

El Artista, desde el mismo *Prólogo*, propone unos modelos concretos, pues relaciona el romanticismo con los nombres de Chateaubriand, Schiller, Goethe, Manzoni, Lamartine, Scott, Dumas y Hugo, sin olvidar los autores antiguos como Homero, Dante, Shakespeare y Calderón, presentados, estos últimos, como modelos de originalidad y profundidad de pensamiento. Se abraza así el romanticismo histórico con la evolución que la escuela ha experimentado en Francia, con ese romanticismo de tono humanitario y más exaltado que la revista, particularmente, defiende con entusiasmo y desea dar a conocer a sus lectores.

Como no podía ser de otra manera uno de los principios que con mayor intensidad se reivindica es la libertad absoluta del escritor en abierta oposición al dogmatismo neoclásico. Las manifestaciones en este sentido son numerosísimas. Sirva como botón de muestra las palabras de José Bermúdez de Castro:

Déjese a cada autor la libertad de escribir y describir una acción de la manera que la concibe; no se le pongan lazos; no se le encierre en un término prefijo ni se le dé un compás matemático para medir lo que menos sujeto está a medidas, lo que menos se presta a pauta y molde, lo más volandero y fantástico: la imaginación. Libertad literaria como libertad política, por eso ha clamado siempre *El Artista*, y en esta nueva doctrina que se va ya adoptando, su voz ha sido, si no la de más peso, al menos, de las primeras.¹

La libertad artística se percibe como un derecho innato de todo escritor y en aras de ese derecho, los colaboradores de *El Artista* niegan, por regla general, el valor de cualquier norma. Se rechaza, en primer lugar, un único canon de belleza artística, inmutable e universal:

[...] cada siglo tiene su fisonomía particular, y su literatura, independiente en un todo de la de las otras épocas, la cual se impregna de sus vicios, pasiones, virtudes y creencias; en una palabra, de su colorido y le sirve en cierto modo de expresión. Admitido esto, les parece [a los románticos] un absurdo pretender que las literaturas de siglos que en nada se parecen, tengan las mismas formas y se adapten a los mismos moldes, como si fuesen hijas de una misma época y país.¹⁷

Se rechaza, asimismo, el sometimiento a las unidades clásicas, especialmente las de tiempo y lugar¹⁸, aunque no se proscribe su uso por completo ni obligatoriamente, sino que se admiten como "una indicación de los límites que conviene no traspasar; más no una prescripción del camino que se ha de seguir"¹⁹. Los escritores románticos, señala Eugenio de Ochoa en *Literatura*, no necesitan que los partidarios del clasicismo les indiquen la observación de muchos "principios señalados por Aristóteles y Horacio"²⁰, ya que son verdaderas reglas de buen gusto. Lo que no admiten son las apreciaciones de retóricos y gramáticos que, tomando como base a estos autores de la antigüedad, han formado "un código, clasificado los delitos en que puede incurrir un escritor, y dando fórmulas para producir obras de formas sumamente regulares, sin ninguna monstruosidad, tersas y apacibles como el agua de una laguna, aunque sean como ella sin transparencia, insípidas y prosaicas"²¹. La falta de originalidad, pues, es otro de los grandes defectos que los colaboradores de *El Artista* recriminan a los partidarios del clasicismo, rechazando con fuerza a esos escritores que esconden su escaso talento arropados en el prestigio de las reglas:

Dicen, no obstante, los clasiquistas que es muy fácil hacer comedias sin reglas, porque cuando ¡no hay ninguna traba!... ¡Conque es muy fácil hacer comedias como las de Calderón! Pues háganlas y se lo agradeceremos mucho y no los llamaremos autores narcóticosoporíferos como los llamamos. Porque han de tener sabido que lo que nos disgusta en sus producciones no es el ver observados unos preceptos que pueden ser buenos o malos, sino el ver que carecen de toda centella de genio, que quieren reparar esta falta irreparable con el prestigio de las reglas.²²

Desde las páginas de la revista se defiende la mezcla de tiempos, lugares, tonos en un mismo producto artístico, pues la naturaleza debe convertirse en objeto de estudio e inspiración para el verdadero creador:

[...] la naturaleza es la fuente en que el poeta bebe sus inspiraciones, y muy errado va quien cree que el copiarla no consiste en otra cosa que en describir con armoniosos versos hermosas pastorcillas, y amorosos requiebros y zagales y cristalinos arroyuelos que serpentean. La naturaleza encierra modelos de todas las bellezas, como de todos los horrores; los tipos existen: el genio consiste en saberlos ver y representarlos tales cuales son.²³

El objetivo de captar la realidad en toda su complejidad hace que los colaboradores de la revista defiendan los "géneros mixtos", el moderno drama que reúne en su seno los elementos que se dan separados en la comedia y la tragedia clásicas:

[...] la mezcla de las situaciones trágicas con las vulgares, de las reflexiones filosóficas con las frases bajas de la plebe, son copias fieles de la naturaleza; y sólo esto constituye el mérito de las artes de imitación. Lo sublime al lado de lo ridículo, el llanto al lado de la risa, el hombre del vulgo al lado del artificioso cortesano; esto lo vemos diariamente.²⁴

La violación de la preceptiva neoclásica no sólo obedece a ese principio básico de facilitar la libertad creativa, sino que responde también al deseo de recuperar el interés del espectador, pues "el público, que, antes que todo [...], busca interés en el teatro, empezó a notar que muchas de las tragedias más decantadas por los clásicos, tenían la ventaja de conciliar el sueño aun a los menos dormilones"²⁵. Objetivo que los modernos dramas consiguen a tenor de las palabras de Campo Alange: "[...] con la introducción de dramas fabricados a la moderna [...] el teatro [...] ha vuelto a verse lleno de espectadores"²⁶.

Los colaboradores de *El Artista* proponen, en definitiva, una obra artística nueva, que no esté presidida por la idea de "satirizar algún vicio, de corregir alguna pasión, de combatir las preocupaciones, de ridiculizar alguna humana debilidad"²⁷ como las obras de procedencia dieciochesca. El drama moderno, como el genuino teatro de Shakespeare y Calderón, debe encaminar todos sus esfuerzos a profundizar y ahondar en el estudio del ser humano.

El escritor romántico, señala Leopoldo Augusto de Cueto, "se apodera del interior, penetra los misterios, lee en el alma, pinta lo invisible, da formas a lo que no las tiene, presenta al hombre desnudo de la corteza exterior, y aprecia justamente sus acciones, no por los resultados, sino por la intención que presidió en ellas"²⁸. En la última frase del párrafo transcrito se nos ofrece una velada alusión a las frecuentes acusaciones de inmoralidad y complacencia en los horrores que los clasicistas dirigen a los nuevos dramas. Eugenio de Ochoa, como el propio Leopoldo Augusto de Cueto, señala que la escuela romántica exige una nueva forma de entender la moral en el arte: "La moral en el arte [...] no debe ni puede deducirse de la apariencia o forma exterior de la obra, sino del fondo de ella y de la intención que presidió a su nacimiento"²⁹.

El teatro moderno no se concibe, tal como señalan los colaboradores de la revista, como un mero pasatiempo. La finalidad que el escritor persigue no es la de agradar al público, sino conmocionar al espectador con la "pintura minuciosa, profunda y filosófica de cada uno de los personajes y la borrascosa lucha de sus pasiones"³⁰. Lo que busca es "inspirar, elevar la imaginación, dilatar el alma, en una palabra, cambiar la esencia del hombre convirtiendo uno de hueso y carne en otro de éter y fuego"³¹. De ahí su preferencia por la presentación de personajes presos de una pasión y argumentos severos que hagan meditar al espectador. Argumentos que, siguiendo la estela de Víctor Hugo, proyecten, desde una clara visión filantrópica, las cuestiones que preocupan a la sociedad contemporánea.

Consecuentes con estos principios que rigen el moderno drama, los colaboradores de *El Artista* exigen un lenguaje nuevo que favorezca la expresión enérgica y la claridad de pensamiento. Proponen la abolición del "estilo parafraseado, hueco en ideas y abundoso en palabras"³² propio de obras escritas bajo el yugo del absolutismo ilustrado. La libertad civil y política de los nuevos tiempos exige, por el contrario, "un lenguaje severo, exacto y tan filosófico, que nunca pueda una palabra, tomada en diferentes acepciones, proyectar la más leve sombra que oscurezca el pensamiento. Necesitamos en el día un lenguaje incisivo, claro y que envuelva la idea en el menor número de palabras posible"³³.

Aunque en no pocas ocasiones se ha señalado el tono moderado que preside los ataques y censuras que los colaboradores dirigen al clasicismo, *El Artista* se configura como una verdadera revista militante, como auténtica abanderada del romanticismo en España.

El tono moderado, la propensión a reconocer los aciertos y bellezas que encierra el clasicismo y la inclusión en sus páginas de obras regidas por las normas clásicas nacen de la propia concepción y defensa de un movimiento que exige la libertad absoluta del escritor. Los redactores, pues, no hacen más que alejarse del peligro de imponer una nueva preceptiva que sustituya a la anterior, convencidos, tal como sostiene Leopoldo Augusto de Cueto, de que "el libre albedrío de los literatos"³⁴ es el principio rector de la literatura que exige el siglo XIX.

M^a DE LOS ÁNGELES AYALA
Universidad de Alicante

¹ *El Artista*, Madrid, Imprenta de J. Sancha, 1835-1836. Tres tomos, con láminas; el I consta de 312 pp.; el II de 310 y el III de 160. Comenzó a publicarse el 5 de enero de 1835 y su edición se dilató por espacio de quince meses. Periódico literario y de bellas artes dirigido como Eugenio de Ochoa y Federico Madrazo.

² Vid. los clásicos trabajos de E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973, pp.417-424; V. Llorens, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia-Fundación Juan March, 1979, pp.258-270; R. Marrast, *José Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989, pp.414-426.

³ En el *Prospecto* se declara que el objetivo de *El Artista* "no es otro que el de hacer populares entre los españoles los nombres de muchos grandes ingenios, gloria de nuestra patria, que sólo son conocidos por un corto número de personas y por los artistas extranjeros que con harta frecuencia se engalanan con sus despojos". Únicamente en esta última frase encontramos un somero indicio a la difusión de nuestros clásicos entre los escritores alemanes contemporáneos -hermanos Schlegel, el barón Otto de Malsbourg, Baermann-, alusión que señalaría, sólo para un lector preparado, la defensa del romanticismo que pretende emprender la revista.

⁴ El índice de la revista es recogido por José Simón Díaz, *El Artista (Madrid, 1833-1836)*, Madrid, CSIC, 1946, y en la edición facsímil de la revista llevada a cabo por Ángel González García y Francisco Calvo Serraller, *El Artista (Madrid, 1835-1836)*, Madrid, Turner, 1981.

⁵ Telesforo de Trueba y Cosío tradujo un fragmento del poema *El Sitio de Corinto* de Byron y Jacinto de Salas y Quiroga tradujo *La maldición*, fragmento del *Manfredo* del mismo autor. Asimismo se reprodujeron poesías de Victor Hugo y una escena de *Antony* de Alejandro Dumas.

⁶ Vid. a este respecto el manifiesto emitido por la empresa de teatros con motivo de la representación de *Lucrecia Borgia* de Victor Hugo y que los colaboradores de *El Artista* hacen suyo, II, pp.34-36 y el artículo debido a Eugenio de Ochoa "Reflexiones sueltas", II, pp.176-179.

⁷ Campo Alange, "Literatura", I, p.71. Ideas que se reiteran en bastantes ocasiones. Así en la reseña crítica que realiza Santiago de Masarnau a raíz del estreno de la ópera *Don Juan*, I, pp.22-24, señala que para el público su "gabinete de estudio es el teatro. En él se instruye, y en él se hace tanto más delicado cuanto mayor grado de instrucción va adquiriendo: de ahí el calcular la civilización de un país por el estado de su teatro", *ibid.*, p.23.

⁸"Mélope", I, p.216.

⁹ "Reflexiones", II, p.265.

¹⁰ *Ibid.*, p.166

¹¹Eugenio de Ochoa, "Literatura", I, pp.87-88. Ochoa ya había manifestado esas ideas en artículos publicados en entregas anteriores. En *Un romántico* apunta lo siguiente: "Lo que quiere decir *clasicista*, es, traducido al lenguaje vulgar, rutinero, hombre para quien ya 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; hombre, en fin, tan desgraciado que se considera a sí mismo y a la generación presente y a la pasadas [...] incapaz de dar por sí fruto alguno, y digna solamente de repetir sin discrepar un ápice cuanto bueno y malo dijeron los autores de aquel tiempo sublime en que se arrastraba toda viril y se andaba sin botas y sin pantalones", I,p.36.

¹² Pedro de Madrazo, "Poesía antigua", II, pp.27-28. ¹³ *Art. cit.,*,I,p.34.

¹⁴ "Don Juan", I, p.23.

¹⁵ *Angelo,II* p.108.

¹⁶ "Primera representación de *Teresa* drama por Alejandro Dumas, traducción de Ventura de la Vega", III, p.71.

¹⁷ Campo Alange, "Teatro II", I, p.68.

¹⁸ Vid. a este respecto el artículo de Luis de Usó y Río, "Talía Española", I, pp.34-35. El escritor sostiene que además de atentar contra la imprescindible y esencial libertad creadora, las unidades de lugar y tiempo pueden ir en contra de la verosimilitud de la obra.

¹⁹ Campo Alange, "Teatro II", I, p.68.

²⁰ "Literatura", I, p.55. ²¹ *Ibid.,p.55.*

²² Eugenio de Ochoa, "Calderón", I, p.52.

²³ Campo Alange, "Contestación", I, p.152. Campo Alange señala en otros textos que los escritores románticos pretenden mostrar en sus obras la realidad en toda su complejidad: "[...]prefieren una obra llena de bellezas de primer orden, aunque a su lado se encuentren grandes defectos, monstruosidades, si se quiere, a otra que no tenga la menor deformidad, pero en la cual tampoco se halle rastro de genio. Prefieren, como ha dicho un célebre escritor, una selva virgen del nuevo mundo con todo su desorden, su aspereza y su imponente majestuosidad, con sus cataratas, despeñaderos y ríos torrentosos llenos de caimanes, a un parque con las calles tiradas a cordel y tapizadas de blanca y menuda arena, con árboles peinados y recortados según el capricho del jardinero", "Teatros II, I, p.69.

²⁴ Leopoldo Augusto de Cueto, "Examen del *Don Alvaro o La fuerza del*

sino. Drama... de D. Ángel de Saavedra", III, p.111.

²⁵ Campo Alange, "Teatros II", I, p.68.

²⁶ *Ibid.* p.68.

²⁷ Leopoldo Augusto de Cueto, *art. cit.*, III, p.107.

²⁸ Campo Alange, "Contestación", I, p.153. ²⁹"Teatro II", I, p.70.

³⁰ Campo Alange, "Teatro II", p.70.

³¹ Santiago de Masarnau, "*Don Juan*", I, p.23.

³² Eugenio de Ochoa, "La lengua castellana", II, p.53.

³³ *Ibid.*, p.53. ³⁴ *Art. cit.*, III, p. 110.

Los artículos de Mariano Roca de Togores en *La España*¹

"¿De teatros cómo se escribe?" preguntaba Roca de Togores en su primera colaboración para *La España* (9-VII-1837: 1). Tanto esta interrogación o *dubitatio* retórica como la afirmación del párrafo siguiente,

Lo que sí es superior a mis fuerzas es esto de escribir a plazo fijo y de enviar mis análisis a la imprenta con tanta puntualidad como si fueran letras de cambio o cupones de la deuda nacional²

de la misma manera que el cierre del mismo artículo, dirigido al director de la publicación, "si V. quiere otra cosa y da en pedir gollerías: resucite a Fíguro o ponga en el folletín los discursos del señor Gorosarri³", parecían manifestar la actitud romántica de quien carecía de un modelo normativo de crítica, de unas bases o unos principios desde los que ejercerla pero, también, de una constancia que pudiera reglarse. El autor de este artículo parecía abogar, pues, por improvisar de acuerdo con las circunstancias, y al aludir explícitamente a quien había sido su íntimo amigo, hacía ver que la tarea que, en virtud de su contrato con el periódico, había de acometer precisaba del genio romántico, capaz de dar forma a lo que carecía de ella. No extrañará comprobar hasta qué punto Roca de Togores construyó sus artículos de *La España* sobre el patrón de los de Larra.

Ciertamente, en las palabras antedichas asoma una preocupación formal, estructural, aunque, también, sirven de encuadre para exponer una visión del teatro de aquellos momentos, en una auténtica fe de intenciones, que es lo que constituye ese primer folletín.

Así, Roca de Togores explica que, si su tarea consiste en hablar de las novedades teatrales, habría que empezar por demostrar que hay teatros y por discernir de cuáles se está hablando: en los que antiguamente se llamaban "corrales de comedias" se ve poco público porque la atención general se la lleva la política del momento (también la suya, según puede comprobarse tras la lectura de estos artículos), motivo por el cual las empresas teatrales se arruinan y tampoco se organizan estrenos de interés de modo que permitan al encargado escribir semanalmente sobre ellos.

Su falta durante los ocho días anteriores al momento de escribir el artículo supone, en el fondo, el motivo de éste. En cuanto a las intenciones, Roca de Togores muestra ya aquí una postura en la que permanecería siempre, llamada por algunos "eclectica" (Peers, 1973: II, 129), de la que habría quien le estimaría jefe (Gallego Burín: 60, 64-65)⁴ :

Entonces el escribir articulazos de a folio contra los rancieros y febriles defensores del clasicismo, y entonces también el acometer a los dramaturgos modernos, siquiera se presenten con una calavera en cada dedo, armados góticamente de punta en blanco y defendidos por todas las gitanas, magas, búhos, ataúdes, mochuelos, venenosos tajos de partir carne y demás enseres del romanticismo contemporáneo. Él mismo irá puntualizando, a lo largo de los sucesivos, aunque escasos artículos (no más que siete⁵), esta posición, como vamos a ir viendo.

1. El ideario literario de Roca de Togores

1.1. Lo nacional y lo extranjero

Unas veces habré de tomarlo por lo serio, y combatir con todas mis fuerzas esa escuela de impiedad y de escándalo con que los demagogos teatrales de allende el Pirineo pretenden derrocar una sociedad que no sabrían luego reedificar (9-VII-1837: 1).

Con esta crítica de lo "extranjero", se aprecia en Roca de Togores una actitud "conservadora" o favorable a las instituciones y de rechazo a quienes pretenden demolerlas: la "impiedad" alude a la religiosidad y el "escándalo", sobre todo, a las costumbres. La base, pues, de su censura a las obras foráneas no estribaba en aspectos formales, sino ideológicos. En este aspecto sí podría estimarse que adoptaba una actitud "eclectica", por cuanto, como se comprobará, admitía del romanticismo un replanteamiento de las reglas compositivas, pero no de ciertas reglas "eternas" que sí quedaban en cuarentena en los dramas románticos. Con todo, no debe pensarse que esas reglas eternas, en el sentir de Roca de Togores, englobaban, aparte de las relacionadas con la religión a la que pertenecía⁶, todas las referentes a las "costumbres".

Difícilmente el que sería marqués de Molíns podría haber expresado con mayor concisión en qué basaba la diferencia entre unas y otras: "El corazón humano es siempre el mismo, pero a cada tiempo sus costumbres, como a cada clase y estado sus condiciones propias" (1870: 70)⁷.

No tardaría mucho tiempo en manifestarse en contra de lo "extranjero", a propósito de *Lucia di Lammermoor*, ópera romántica de Donizetti, calificada por él de "mediana". Reconocía no entender de música y, por eso, en un nuevo alarde de improvisación romántica, atribuía el poder publicar su opinión a la "fracción de soberanía" de la que disfrutaba. Con todo, dedicó varias columnas a tratar el argumento de la pieza, así que su reseña y sus censuras en realidad se dirigían a aquellos aspectos que tocaban más sus áreas de conocimiento. Las conclusiones que ponía al final en boca de su "atrabiliario" amigo podrían ser suyas:

Duro, amigo mío, dé V. firme a ese teatro que arruina el nuestro: libre V. al país de esa contribución que anualmente sale de nuestra tierra; abra V. los ojos a la empresa para que deje rancias y exóticas preocupaciones que tanto nos dañan. Pues si no, pronto se pondrán en lengua extranjera hasta las fes de bautismo; mire V, amigo mío, mire V., me dijo lleno de dolor, volviendo los ojos a los carteles: la política inglesa, las costumbres francesas, el teatro italiano, ¿y español?... Español... sólo el padrón de las contribuciones (5-VIII-1837: 2).

Era esto lo que preocupaba, y no sólo a los eclécticos: la ruptura con la tradición española⁸, cosa a la que pensaban que podía contribuir la proliferación de las traducciones.

Precisamente las opiniones comunes en la época respecto a lo nefasto de las traducciones sirvió de motivo a un artículo que debería haber tratado sobre *La primera lección de amor*, traducida por Bretón de los Herreros, traducción a la que, sin embargo, apenas dedicó Roca de Togores un párrafo (pues el resto simulaba un diálogo con el mismo "atrabiliario" amigo que aparecería en el artículo dedicado a *Lucia*), en el que resumía a partir de un ejemplo los tópicos respecto a las traducciones⁹. Tal desdoblamiento del autor le permitía hacerse eco, al mismo tiempo, de dos posturas personales distintas, en una suerte de dis-tanciamiento en el que quedaba implicada una imparcialidad capaz de valorar como excepcional la traducción de su amigo¹⁰ sin desdeñarse de

lo que, probablemente, pensaba respecto a las traducciones en general:

[...] ¿cómo se puede comparar un drama gálico-genízaro con la excelente versión de *La primera lección de amor*? Un argumento añejo y desacreditado con una fábula dramática lindísima, bien compuesta, mejor traducida, y perfectamente representada en el todo y en las partes? [...] yo quiero y debo tributar justos elogios al Sr. B..., que si tal vez interrumpe sus tareas originales, es para darnos lo mejor de los extranjeros ingenios, puesto en nuestro idioma con una propiedad y gracia admirable, y que en esta ocasión, además de esas prendas características en él, ha tenido el acierto de escoger un drama eminentemente moral y hasta lo sumo interesante (19-VII-1837: 1)¹¹.

En tales alabanzas campean los requisitos exigidos por Roca de Togores a una pieza dramática: interés, moralidad, belleza de la fábula y propiedad idiomática. Esa parece aquí constituir su falsilla, falsilla en la que cabían, como veremos más adelante, las obras de cualquier escuela.

1.2. Escuelas y géneros

En el primer artículo de *La España* Roca de Togores no se colocaba del lado de los neoclásicos, y en este caso la crítica se refería al aspecto "formal": "... otras, más festivo, me burlaré de los que quieren convertir el teatro en un pulpito cuadragesimar (9-VII-1837: 1). Tal afirmación, identificable como romántica, no debe hacernos perder de vista que Roca de Togores era partidario de las obras de calidad, cualquiera que fuese su escuela. De ahí que acepte de buen grado la composición del barón de Bigüezal sobre José Negrete, que "alguno la motejará de sobrado clásica", mientras que "nosotros nada diremos, porque no creemos que el género influya en la bondad de la obra" (7-VIII-1837: 2).

Iba a ser a propósito de una pieza mal recibida por la crítica y por el público¹², *Fray Luis de León*, cuando se vería obligado a expresar por extenso su postura con más matices:

El autor, pues, que en semejantes épocas florece, necesita más que otro alguno adoptar un sistema y seguirlo con tesón y defenderlo con energía [...]. Esta creencia y este sistema puede ser cualquiera a nuestro entender, como se siga con religiosidad y se practique con talento (17-VIII-1837: 1).

A continuación aludía, como ejemplos de escritores con talento que habían aplicado con éxito tal idea, a Bretón de los Herreros como continuador de un neoclásico como Moratín; a Ángel Saavedra como quebrantador de todos los preceptos; a Martínez de la Rosa como seguidor de una y de otra corriente en sus obras *Edipo* y *La conjuración de Venecia*, respectivamente.

Resulta significativo, también, que juzgara participe de ambas escuelas en un "justo medio", "guiado hasta cierto punto por el ejemplo de nuestros antiguos", a Juan Eugenio Hartzenbusch en *Los amantes de Teruel*.

Estamos en una época de transición, en que las leyes de los críticos han caducado, pero no se han olvidado aún; la bandera de los innovadores ha aparecido, pero no se ha tremolado victoriosa. [...] Estamos cansados de las costumbres antiguas y desconfiados de las modernas, queremos gozar a la vez de la regularidad de Moratín, de la bizarría de Calderón, de la originalidad del teatro patrio y de la del extranjero (17-VIII-1837: 1).

Ese gusto por lo bueno de cada escuela parece una prueba del eclecticismo. Según esto, ecléctico sería el autor que lograra en la práctica conjuntar todos esos elementos. Pero no es así. Roca de Togores parece creer imposible aunarlos en una sola obra: en cada obra, a su entender, el autor había de seguir las reglas de una o de otra escuela, pero no mezclar unas y otras. Ese es el defecto, defecto estructural, que encuentra Roca de Togores en *Fray Luis de León*, defecto que el público también había acusado. Otros ejemplos aquejados del mismo mal lo suponían, para él, dramas como *El paje*, de García Gutiérrez¹³, y algún otro cuyo título calla: aquella obra en la que sale en persona Calderón (curiosamente, también Quevedo y también Góngora, aparte de Villamediana, pero, significativamente, sólo señala al primero) y un "gimio contrahecho y lascivo como el héroe de Víctor Hugo", era, sin duda alguna, *La corte del Buen Retiro*, de Escosura¹⁴.

En el caso de *Fray Luis de León*, encontraba como fallo estructural que el poeta hubiera distribuido la acción con "poca economía", que hubiera hecho demasiado largas y razonadoras algunas escenas y con un exceso de incidentes otras. En concreto, había escrito dos actos llenos del tono sentencioso, pausado, propio de la preceptiva clasicista, un tercer acto con enredo, duelos y escondites como en las comedias de capa y espada, y un cuarto acto de acuerdo con el romanticismo francés.

Lo mismo se observaba en los personajes, de manera que algunos variaban de carácter según el acto, y doña García se mostraba como una vieja de Moratín en los primeros, una dueña de Tirso en el tercero y una confidente de Shakespeare en el cuarto. Por su parte, el personaje Tristán era un criado de Moratín, el marqués parecía sacado de una comedia de Calderón y el prior parecía creado por Delavigne.

De acuerdo con lo que Martínez de la Rosa había propuesto en su arte de escribir dramas históricos (1993:304-306), Roca de Togores aconsejaba al que sería marqués de Gerona que cuando se le presentara un argumento extenso y compuesto de elementos trágicos y cómicos, no pugnara "por ajustado al molde de las unidades, ni por mutilarlo al antojo de los preceptistas" y si, por el contrario, se le ofrecía "uno regular y por explicarnos en lenguaje corriente *clásico*" no hiciera concesiones a las "efímeras exigencias de ahora" (18-VIII-1837:3).

Visto lo anterior, se entienden mejor las alabanzas al canto del barón de Bigüezal: no sólo lo elogiaba porque cantara a un amigo personal, ni porque así mismo el barón lo fuera, sino porque Roca de Togores veía necesario el cultivo de la épica española y confiaba en Mencos para la ejecución de tal labor¹⁵. En las consideraciones sobre el género vertidas en esa reseña puede apreciarse una posible prueba de "eclecticismo", pues le atribuye el objetivo de "satisfacer en ella las exigencias de nuestra época, adornando con la gala de la versificación y la pompa de las imágenes un asunto que contenga una verdad histórica, un interés novelesco y dramático, una creencia religiosa y un fin político" (7-VIII-1837:2)¹⁶.

Romántico se mostraba al encadenar las formas literarias a la época de su creación y no a cánones inamovibles, actitud que conservó siempre, como quedaría años más tarde claro en su discurso sobre la obra de Adelardo López de Ayala¹⁷; romántico al aludir al "interés dramático", a la unidad que realmente importaba en la época del romanticismo (Martínez de la Rosa, 1993, 304, 306)¹⁸ y que le situaba en contra de los que pretendían desterrar "de todo punto pasiones y crímenes que la historia presente, que el interés dramático reclama y que le pertenecen indudablemente" (9-VII-1837: 1).

2. El articulismo romántico de Roca de Togores

Pero el romanticismo de Roca de Togores se aprecia, sobre todo, en el tono, los marcos, el estilo y la manera de tratar los asuntos que afronta, siempre de acuerdo también con esa vinculación entre forma y contenido por la que abogaba.

En estos artículos, según se anotó más arriba, Roca de Togores expresa más de sí mismo y de sus opiniones que del tema tratado: varios de asunto inconfundiblemente literario acaban convirtiéndose en una exposición de sus ideas políticas, en contra de Mendizábal (9-VII-1837: 1; 8-VIII-1837: 1), o de sus ideas sociales, favorables a la nobleza (7-VIII-1837: 2)¹⁹; tematiza el aspecto que le resulta más llamativo y a él le dedica todo el espacio o salta de unos asuntos a otros sin agotarlos y, a veces, sin justificarlos²⁰, de manera que, en general, el estilo presenta ese aspecto de espontaneidad e improvisación, de desestructuración, tan del gusto romántico.

Ahora bien: la coherencia en los planteamientos de unos y otros, el mantenimiento de las ideas diseminadas en ellos y no siempre argumentadas sino en posteriores estudios y discursos académicos indican tanto la claridad subyacente como el artificio escondido en un estilo pretendidamente fácil. Un estilo en el que, sin embargo, caben los juegos de homonimia y polisemia, las personificaciones, los usos trasladados y las imágenes atrevidas a que Larra tenía acostumbrados a sus lectores²¹.

Roca de Togores, igual que lo había hecho antes su amigo Larra, apuesta por acoplar el tono al asunto, de ahí la variedad de ellos que despliega, desde el cordial y distendido de la carta al director o el cho-carrero de la reseña de *Lucia di Lammermoor*, hasta el grave de la reseña al canto del barón de Bigüezal, o el serio con sus pizcas de académico apreciable en los dedicados a *Fray Luis de León*.

Cabe señalar lo mismo en lo que respecta a la mezcla de géneros, rasgo romántico que campea por estas páginas, pues no cabe duda de que pertenecen a géneros distintos la carta al director (9-XII-1837: 1), el diálogo simuladamente espontáneo, supuestamente transcripción de uno real (19-VII-1837: 1), gracias al cual desdobra el autor los prejuicios de un sector crítico

con el que mantiene cierta empatía y su aceptación, como excepcional, de un ejemplo al que no cabe aplicar el prejuicio; la crónica de impresiones personales, artículo satírico que comparte muchos puntos con el costumbrismo, que supone la reseña de *Lucia* (5-VIII-1837:1-2)²²; las "columnas" del canto de Meneos, con su componente de panegírico (27-VII-1837: 1), y de la velada del Liceo (30-VII-1837: 1). Por fin, los artículos de auténtica crítica literaria y teatral son los referentes a la pieza *Fray Luis de León*. En ellos parte de cuáles sean los supuestos y los principios desde los cuales ejercer tal crítica, para continuar con el argumento, el análisis de los caracteres, la estructura y el tratamiento del asunto, sin olvidar la interpretación de los actores. Tales artículos sirven de respuesta a la pregunta de su artículo inicial. Así se escribe de teatros.

Conclusiones

Visto todo lo anterior, se puede concluir que el interés de estos artículos estriba, por una parte, en el compendio que suponen de la postura que ante la literatura y ciertos escritores (Mencos, Bretón), ante la política y ciertas las instituciones sociales de su época, mantuvo Roca de Togores a lo largo de su vida. Por otra, en que el autor se manifiesta coherente con sus teorías y procura en cada uno de ellos una vinculación entre forma y contenido. Además, en todos importa más al autor mostrar su subjetividad que reseñar objetivamente el acontecimiento artístico de que se trate, le importa más su opinión que el asunto, de modo que percibimos a través de cada uno cuáles fueron las relaciones sociales que desarrolló, los sucesos culturales y políticos que le llamaron la atención en el mes y medio que se prolongó su colaboración firmada.

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO
Universidad San Pablo-CEU

BIBLIOGRAFÍA

- A. D. (1837), "Remitido", en *El Mundo*, 14 de junio, n° 371; pp.1-2.
- Anónimo (1837), "Folletín. Teatro del Príncipe. Función de la noche del 3. Primera representación de *La Corte del Buen Retiro*", en *El Patriota*, 5 de junio, n° 375, pp.1-2.
- (1837), "Teatro del Príncipe. *La Corte del Buen Retiro*, drama original escrito en diferentes metros por don Patricio de la Escosura", en *Eco del Comercio*, 9 de junio, n° 1136, p.1.
 - (1837), "Folletín. Teatro de la Cruz. *La primera lección de amor*", en *Eco del Comercio*, 16 de julio, n° 1173, p.2.
 - "Teatro del Príncipe. *Fr. Luis de León*, melodrama en cuatro actos y en verso, por don José de Castro y Orozco", en *Eco del Comercio*, 19 de agosto, n°1206,pp.2-3.
 - (1837), "Folletín. *Fray Luis de León*. Drama original en tres actos y en verso", en *El Patriota*, 18 de agosto, n° 469, p.1.
 - (1837), "Teatros. *Fr. Luis de León o El siglo y el claustro*", en *Semanario Pintoresco Español*, 27 de agosto, tomo II, p.270.
- Archivo General del Ministerio de Justicia, Sección Títulos, leg. 323-1, n° 3436.
- Blanco García, Francisco (1891-1894), *La literatura española del siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos.
- Bretón de los Herreros, Manuel (1837), "Folletín. Teatro del Príncipe. *Doña María de Molina*, drama nuevo, histórico, original, en cinco actos; por D. Mariano Roca de Togores", en *La España*, 27 de julio, n° 26, p.1.
- Caldera, Ermanno (1988) "El teatro en el siglo XIX. L", en *Historia del teatro en España*, ed. de José María Díez Borque, tomo II, Madrid, Taurus, Pp.377-560.
- (2001), *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.
- D.A.G. (1837), "Folletín. *El paje*. Drama original en cuatro actos", en *El Porvenir*, 24 de mayo, n° 24, pp.1-2.
- Díaz (1835), "Boletín. Teatro del Príncipe. *Los hijos de Eduardo*, drama trágico en tres actos, escrito en francés por M. Casimir Delavigne, y traducido al castellano por D. Manuel Bretón de los Herreros", en *La Abeja*, 8 de octubre, n°527,pp.1-3.
- E. M. (1837), "La Corte del Buen Retiro", en *El Español*, 12 de junio, n° 588, p.1.

Gallego, Antonio (1912), *El marqués de Molíns, su vida y sus obras*, Albacete, Imprenta Comercial.

Gorosarri, José (1838), *Grandes verdades: unas de aplicación urgente, otras de aplicación eterna*, Madrid, Imprenta de Miguel Burgos.

J.C. (1837), "Remitido: El maestro Fray Luis de León vindicado", en *La España*, 24 de agosto, n° 55, p.1.

- (1837), "Folletín. Sobre Fray Luis de León. Contestación a un artículo del Sr. J. Salas y Quiroga en el *No me Olvides*", en *La España*, 5 de octubre, n° 96, pp.1-2.

Larra, Mariano José (1834), "¿Qué hace en Portugal su majestad?", en *Revista Española*, 18 de abril, n° 192, pp.1-2.

- (1836), "De las traducciones. De la introducción del vaudeville francés en el teatro español. *La viuda y el seminarista. Los guantes amarillos*. Piezas nuevas en un acto", en *El Español*, 11 de marzo, n° 132, pp.3-4.

- (1836), "Teatros. Artículo sin alusiones políticas" en *El Español*, n° 184, PP-2-3.

M. (1837), "Teatros. *El paje*. Drama en cuatro jornadas: su autor don Antonio García Gutiérrez", en *Semanario Pintoresco Español*, tomo II, 28 de mayo, pp.165-166.

Martínez de la Rosa, Francisco (1993), *La conjuración de Venecia*, ed. de María José Alonso Seoane, Madrid, Cátedra.

Peers, Edgar Allison (1973) *Historia del movimiento romántico en España*, Madrid, Gredos, 2 vols.

Roca de Togores, Mariano (1837), "Remitido. Teatros. *La Corte del Buen Retiro*", en *El Eco de la Razón y de la Justicia*, 11 de junio, n° 79, pp.1-2.

- (1837), "Folletín. Carta al director de La España", en *La España*, 9 de julio, n°9, p.1.

- (1837), "Folletín. Crónica teatral. *La primera lección de amor*, comedia traducida por...", en *La España*, 19 de julio, n° 19, p.1.

- (1837), "Folletín. Liceo en casa del señor Fernández de la Vega", en *La España*, 30 de julio, n° 30, p.1.

- (1837), "Folletín. *Lucia de (sic) Lammermoor*. Artículo de música en tono mayor con variaciones de política", en *La España*, 5 de agosto, n° 36, pp.1-2.

- (1837), "Folletín. Publicaciones nuevas. Canto épico a la gloriosa muerte del excelentísimo señor conde de Campo-Alange.- Por el barón de Bigüezal", en *La España*, 7 de agosto, n° 38, pp.1-2.

- (1837), "Folletín. Teatros. *Fray Luis de León*, drama original en cuatro actos y en verso (primer artículo)", en *La España*, 17 de agosto, n° 48, pp.1-2.

- (1837), "Folletín. Teatros. Fray Luis de León (Artículo 2º)", en *La España*, 18 de agosto, n° 49, pp.1-3".

— (1863), *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Enrique de Saavedra, marqués de Auñón, el día 14 de mayo de 1863*, Madrid, Imprenta y estereotipia de Manuel Rivadeneyra.

- (1870), *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Adelardo López de Ayala el 25 de marzo de 1870*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

- (1882), *Noticia biográfica del Excmo. Sr. D. Joaquín Ignacio Mencos, conde de Guendulain de la Academia Española*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández.

- (1883), *Bretón de los Herreros, recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, Tello.

- (1924), Prólogo a Fernán Caballero, *Cuadros de costumbres*, Madrid, Librería de Antonio Rubiños.

Romero Tobar, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.

Salas y Quiroga, Jacinto (1837), "*Fray Luis de León*, drama en cuatro actos, representado en el teatro del Príncipe el 15 de agosto", en *No me Olvides*, n.º 16, pp.7-8.

Sartorius, L. J. (1837), "Folletín. *La Corte del Buen Retiro*", en *El Porvenir*, 8 de junio, n.º 39, pp. 1-3.

¹ Este artículo se inscribe en los proyectos de investigación PB97-0107 y BFF2000-0753, ambos de la Secretaría de Estado de Política Científica y Tecnológica, Dirección General de Investigación.

² Se han modernizado la ortografía y la puntuación de todas las citas.

³ probablemente, José Gorosarri, quien, al año siguiente, publicaría un folleto con el título *Grandes verdades: unas de aplicación urgente, otras de aplicación eterna*.

⁴ A tenor de lo que sigue, más adecuado sería calificar su postura de "armónica", de acuerdo con la clasificación efectuada por Covert-Spring, expuesta por Piero Menarini en este mismo congreso.

⁵ Nos referimos a los artículos de *La España* que llevan sus iniciales o su nombre completo y que se interrumpen después del 18 de agosto de 1837.

⁶ En su testamento, renegaba de cualquier obra suya que, presumiblemente, pudiera atentar contra cualquiera de los principios de la religión cristiana (*Vid.* Min. de Justicia, leg. 323-1, n° 3436, doc. 63).

⁷ Idéntica postura adoptaría ante la escuela realista (*Vid.* 1863, 47-49).

⁸ Tanto en su obra *Doña María de Molina* como en *El duque de Alba*, que habría de estrenarse y publicarse como *ha espada de un caballero*, había intentado Roca de Togores "vestir" a la española el romanticismo francés (*vid.* Blanco García, 1891, 313; Gallego Burín, 1912, 19-20). Nadie pone en duda que esta hispanización suponía uno de los fundamentos del romanticismo en general y que fue preocupación común entre los españoles desde el principio (Caldera, 1988, 386; 2001, 47-48; Romero Tobar, 1994, 299, 308). La defensa de la tradición española en la literatura constituiría uno de los rasgos invariables de la crítica del que sería marqués de Molíns. Su discurso de acogida en la Real Academia Española a Adelardo López de Ayala refleja el propósito de demostrar este aspecto en tal escritor: "...semejante estado intelectual tiene en el Sr. Ayala dos manifestaciones patentes: la de refundir el drama de Calderón a manera de hábil restaurador de cuadros, es decir, sin dañar al original y dejándolos como el auro lo habría hecho si hubiese alcanzado nuestro teatro; y fantasear los cuadros de la edad presente con la viveza de expresión, animado movimiento y brillantez de colorido que el gran poeta hubiera usado a retratar las clases y costumbres de nuestra sociedad" (1870,

⁹ Tópicos que había contribuido a consolidar la crítica de Larra, pese a que aceptaba casi siempre por buenas las traducciones de Bretón y de Vega (*Vid.* v.gr. 11-III-1836, 3-4).

¹⁰ Amigo cuya entrada en la Real Academia Española había apoyado el propio Roca de Togores en ese mismo año y que a la semana siguiente correspondería a los elogios tributados a esta traducción con elogios al drama *Doña María de Molina* (27-VII-1837, 1).

¹¹ Sin embargo, no aludiría sino de pasada a esta pieza de Bretón cuando Roca de Togores se dispuso a examinar toda la obra de su amigo. En su estudio se detiene, en cambio, en el análisis de la traducción de *Los hijos de Eduardo*, que se había estrenado el 4 de octubre de 1835 (Roca de Togores, 1883, 143, 123-139) y de la que se había ocupado Díaz *{La Abeja*, 8-X-1835, 1-3).

¹² Incluso suscitaba polémica: *Vid.* Anónimo, 18-VIII-1837, 1; Anónimo, 19-VIII-1837,2-3; Anónimo, 27-VIII-1837:270; J.C., 24-VIII-1837,1; J.C., 5-X-1837,1-2; Salas y Quiroga, 10-VIII-1837, 7-8.

¹³ No muy bien recibido por la crítica, como se sabe (*Vid.* D.A.G., 24-V-1837,1-2; M. 28-V-1837, 165-166).

¹⁴ Estrenada en junio de aquel mismo año. Respecto a la concepción de ese "gimio contrahecho y lascivo como el héroe de Victor Hugo" al que alude Roca de Togores, hubo división de opiniones entre los críticos. Véanse, por ejemplo, las actitudes contrapuestas de Sartorius y del articulista del *Eco del Comercio* (9-VI-1837,1) frente a las de los críticos de *El Patriota* (5-VI-1837, 1) y de *El Español* (12-VI-1837, 1), sin olvidar el remitido de "A.D." (14-VI-1837, 2). Roca de Togores, que también se había ocupado de reseñar la pieza y había escrito: "...el mismo autor que por el camino de Calderón y de Rojas adelanta y conmueve, se distrae un momento, toma el sendero de Victor Hugo y de Dumas y arriesga el éxito de su creación. Deje el señor Escosura a los cuasimodos franceses y retrate como sabe a los nobles, a los generosos Villamedianas, que siempre han agradado en nuestro teatro como más conformes a nuestro carácter y a nuestras costumbres" (11-VI-1837,1), manifiesta aquí coherencia en el modo de censurar éste que constituía uno de los excesos del romanticismo y al señalar cómo *Fray Luis de León* carece de él: "Un escritor de menos talento hubiera puesto al lado de este bellissimo personaje figuras inmundas o ridiculas para buscar el contraste necesario; el poeta de este drama ha sabido hallarlo por medios más nobles y menos repugnantes" (18-VIII-1837,2).

⁵ Unos meses antes, el 17 de noviembre de 1836, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Mencos había hablado de la epopeya española y de cómo tal género había sido poco cultivado y poco discutido y que no se había visto hasta el momento afectado por las nuevas doctrinas, ni invadido por su lenguaje. También había en tal discurso una reseña crítica y completa de los poetas épicos españoles y un examen de en qué consistía el romanismo aplicado a ese género. Roca de Togores recordaría tales palabras con motivo de su elogio fúnebre (1882, 18-22).

¹⁶ Seguía pensando así en 1863: frente a los que juzgaban que la épica no era género propio de aquellos años de realismo, él juzgaba que se había visto recientemente lo necesario para ella (Roca de Togores, 1863, 60). Él mismo y Ángel Saavedra habían compuesto juntos el *Cancionero de la guerra de África*.

¹⁷ El mismo había puesto en práctica tales concepciones en *Doña Marta de Molina*.

¹⁸ Aunque también era, a juicio de Luzán, "el arte primero de todos", según recordaría el propio Roca de Togores años después: "el arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores y a los lectores y llevarlos de escena en escena, no sólo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin, circunstancia esencialísima de que no pueden gloriarse muchos poetas de otras naciones, grandes observadores de las reglas" (1870, 53).

¹⁹ Uno de los rasgos de Roca de Togores fue su encariñamiento con la nobleza hereditaria, pero de una nobleza que siguiera la máxima "nobleza obliga": "Si combatimos por la igualdad, establezcámosla en nuestros corazones a la par que en nuestros códigos. Despreciemos al ignorante y corrompido, siquiera circule por sus venas sangre real; pero estimemos doblemente al héroe que se sacrifica por su patria y al poeta que sabe cantarlo sea cualquiera la cuna en que se mecieron, y no neguemos tampoco alguna gratitud al nieto del descubridor del nuevo mundo, mientras concedemos privilegio exclusivo a los descendientes del que inventa un cosmético o una opiata...", actitud que no dejó nunca de manifestar: "¿Quién de nosotros, si pudiera elegir época o familia en que colocar su cuna, preferiría ser hijo del traidor don Opas que del héroe don Pelayo?" (1887, 71-72; *vid. v. gr.*, también, Gallego Burín, 1912, 62).

²⁰ A veces, el artículo, supuestamente de crítica, reniega de su condición: "el hacerla fuera mostrarnos demasiado ansiosos de hallar algún defecto en una obra que en pocas páginas contiene gran número de bellezas" (7-VIII-1837,1).

²¹ Compárense los siguientes párrafos: "...un artículo de teatros todos los domingos y fiestas de *observar* que queden después de la famosa reforma en el calendario del Sr. D. Juan. Y digo fiestas de observar porque en cuanto a fiestas de *guardar*, lo son, según entiendo, para S.S. los siete días hebdomadales. / Los lunes guarda la vergüenza, para no hacer uso de ella en toda la semana. Los martes (día de Marte) guarda las contratas de nuestro ejército [...]. Los viernes, como día de pasión y penitencia, guarda las pensiones de las viudas, de los cesantes, de los exclaustrados y clases pasivas [...] Y todos los días, en fin, guarda las cuentas tan perfectamente, que nadie puede dar con ellas (R. de T., 9-VII-1837,1). "sébase lo que hace S.M. (de que Dios nos guarde) [...] Hace castillos en el aire, hace tiempo, hace que hace, hace ganas de reinar, hace la digestión, hace antesala en Portugal, hace oídos de mercader, hace cólera, hace reír, hace fiasco, hace plantones, hace mal papel, hace ascos a las balas, hace gestos, hace oración, se hace cruces" (Larra, 18-IV-1834, 1-2).

²² El subtítulo reza: "Artículo de música en tono mayor con variaciones de política", que recuerda a aquel de Larra: "Teatros. Artículo sin alusiones políticas" (2-V-1836, 2-3).

Los románticos se burlan de sí mismos. Algunos apuntes sobre el Romanticismo existencial

Tal fue la extensión del movimiento romántico que (caso único en la historia) afectó a la literatura, a la filosofía, a la música y a las artes figurativas, en una palabra a toda la cultura, hasta el punto que se produjo, según afirma Pedro de la Peña, "una revisión global del ser del hombre en la sociedad y en la naturaleza"¹, llevando por tanto sus nuevas perspectivas a la misma vida cotidiana. En efecto, la historia nos señala diversos casos de personajes de la época, sobre todo artistas y literatos, que parecen revivir en sí mismos los sentimientos y las conductas de los héroes que salen en sus obras o aplicar en la propia existencia los principios elucubrados en sus poéticas. Vidas románticas, se las define justamente: como las de quienes lucharon y sufrieron en nombre de la libertad, desde el modélico Byron a los liberales españoles exiliados: Martínez de la Rosa, Rivas, Alcalá Galiano etc.; o caracterizadas por pasiones intensas y transgresivas, a la manera de George Sand o Espronceda o Larra; o que acaban en el suicidio, como la de Larra, y así sucesivamente. Podemos pues realmente hablar de un romanticismo existencial que se yuxtapone o se contrapone al literario, del cual sin embargo deriva.

Al dramatismo de estas vidas románticas tan ilustres, se opuso muy pronto la ingenuidad, rayana en la comicidad, de una moda romántica, que no nacía de otros fundamentos culturales que los de una repetición escasamente motivada y a menudo artificiosa de palabras y gestos que el romanticismo había consagrado. Una moda que rápidamente sedujo a muchos jóvenes de la media burguesía, quienes, apoderándose, sin ninguna vocación artística ni tampoco cultural, de los aspectos más vistosos y de los colores más chillones del movimiento, intentaron imitar burdamente a los personajes más famosos de la ficción y de la sociedad contemporánea. Desde luego chocaron de inmediato con el conservadurismo y el buen sentido tradicional de sus padres, encaminando así una lucha generacional, que, como siempre ocurre en estos casos, les exigía a los jóvenes que lo intentasen todo con tal de diferenciarse física y moralmente de sus mayores.

El contraste que se vino a crear en seguida les pareció muy cómico y digno de ser explotado a los costumbristas, particularmente a los comediógrafos, para los cuales el costumbrismo era moneda corriente. La literatura costumbrista nos ofrece pues una antología de personas que pretenden vivir a lo romántico, desdibujando de tal forma un ideario y una normativa del romanticismo existencial "a lo cómico". Que por otro lado no está muy lejos del romanticismo serio triunfante, sino es por cierto tono de exageración, que la irónica mirada de algunos escritores hizo en seguida caricatural. Para conseguir tal efecto, el costumbrista se colocó en el punto de vista de la gente mayor que, no se olvide, constituía la mayoría del público teatral y de los suscritores de los periódicos más difundidos, que, como el exitoso *Semanario Pintoresco*, se dirigían preferentemente a las familias burguesas. Por eso se hacían intérpretes de la sensación de divertida extrañeza que la "vida romántica" de los jóvenes a la moda despertaba en los más ancianos. Al tratar del romanticismo existencial, los costumbristas resultaron por tanto misoneístas y conservadores, lo cual acarrea forzosamente el presentarse como paladinos de un clasicismo por otro lado tan insustancial e ingenuo como el romanticismo de sus opositores.

Los cuales son siempre y solamente jóvenes, según un tópico animosamente defendido por los propios apóstoles del nuevo movimiento. Joven es el sobrino de Mesonero Romanos, autor de composiciones "de tumba y hachero" que provocan una igual sensiblería en la novia y llevan a la desesperación a la inocente criada gallega (*El Romanticismo y los Románticos*²), así como jóvenes son todos los personajes que interpretan el papel del romántico a la moda en las comedias satíricas de Bretón de los Herreros y en los varios cuentos (por ejemplo, del *Semanario Pintoresco*) en que los autores se burlan del romanticismo.

Lo cual corresponde a una interpretación muy corriente también en la vertiente cultural del movimiento: no podemos no llamar a la memoria la tajante afirmación de Ochoa:

Inútil sería buscar entre gente no joven partidarios del romanticismo; entre la juventud estudiosa y despreocupada es donde se hallarán a millares.

A la cual sigue la célebre entusiasta definición:

El romántico es un joven, cuya alma, llena de brillantes ilusiones, quisiera ver reproducidos en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía

de los tiempos caballerescos; cuya imaginación se entusiasma más que con las hazañas de los griegos, con las proezas de los antiguos españoles; que prefieren Jimena a Dido, el Cid a Eneas, Calderón a Voltaire y Cervantes a Boileau, etc. (*El Artista*, I, p. 36)³

Al contrario, el *clasiquista* es un hombre rutinario y misonista: podemos decir un viejo conservador, en fin, aunque Ochoa no se refiera expresamente a la edad⁴. Pero más de un siglo después, Martínez Olmedilla comentaba que la lucha entre románticos y clasicistas

más que cuestión de Escuela era cuestión de edad: los de treinta y cinco años para arriba, clasicistas acérrimos; de ahí para abajo, innovadores.⁵

Por consiguiente, en el romanticismo existencial retratado por las plumas costumbristas, aunque se acepte el mismo principio, varía, como decíamos, el punto de vista del autor, de forma que la rutina del clasicista y su apego a la tradición son presentados como valores indiscutibles contra la ridiculez de los románticos. Emblema de esta posición es la celeberrima viñeta publicada desde luego en el *Semanario Pintoresco* y titulada *Un clásico y un romántico cuando llueve* donde el primero manifiesta todos los aspectos de un ser sano y alegre, que se porta sabiamente, abrigándose con el paraguas, en tanto que el segundo, más delgado, presenta un ademán al menos anormal al dejarse empapar por la lluvia.



Anónimo.
“Un clásico
y un román-
tico cuando
llueve”.
(*Semanario
Pintoresco Es-
pañol*, 1837)

Éste es pues el punto de partida y la clave de interpretación más corriente: de ahí descienden las burlas y las sátiras: es, en otros términos, el catalizador de todo juicio crítico sobre el asunto. La lucha generacional se reduce entonces sustancialmente a los encontronazos entre la sabiduría y el espíritu práctico, por un lado (que sugieren que se abra el paraguas para guarecerse de la lluvia) y la locura y excentricidad por otro (sin perjuicio de otros aspectos que se examinarán muy pronto), que inducen a tiritar bajo la lluvia.

Los costumbristas ya no tienen dudas, ni tampoco la posibilidad de elegir; metidos en este camino, cualquier argumento, aunque sea el más serio y comprometido, se convierte para ellos en objeto de burla no bien adquiere el carácter de una moda.

Es lo que se nota, por ejemplo, en el caso del suicidio, tan frecuente en la época, al cual no son ajenos los influjos de obras tan difundidas como el *Werther* y el *Ortis*. Fuera de una lectura costumbrista, el fenómeno preocupa a los sociólogos. En un artículo aparecido en el *Semanario Pintoresco* del 9 de diciembre de 1838, el autor se muestra muy angustiado por el "suicidio que ensangrienta nuestra época" y se refiere específicamente a "los suicidios por necios amores" o "por una vanidad atroz", causados por ciertos "pretendidos fastidios de la existencia" (huelga subrayar la fraseología típicamente romántica) y considera como causa desencadenante los malos ejemplos brindados por el teatro y la literatura, que, si faltasen, "no se desarrollarían [los suicidios] tan funesta y rápidamente". Sin embargo, un asunto tan grave y angustioso hasta rayar en lo macabro puede, en manos de un costumbrista, presentar una cara risueña. Notando que también el suicidio se ha convertido en una moda, Mesonero Romanos imagina que algunos industriales, para explotarlo y facilitararlo, han fundado un establecimiento donde el aspirante suicida pueda encontrar los varios medios aptos para realizar su insano deseo: un "Shopping Center" del suicidio, se diría hoy⁶.

Burlarse del romanticismo existencial es más propiamente burlarse de la moda que le ha absorbido. La protagonista de la bretoniana *Me voy de Madrid* declara sí los motivos (por otro lado bastante extrínsecos) que la han empujado a abrazar la fe romántica: "estoy -dice- por las grandes pasiones y por los raptos"; pero reconoce que el impulso más fuerte le viene justamente de la moda:

Y, en fin, el romanticismo,
aunque yo no sé explicarlo,
es de moda, y esto basta
para que sea el encanto
de las mujeres.

A la cual declaración de fe "a la moda", el hermano, que en cambio aparece como el depositario del buen sentido común ("clásico", en la acepción edulcorada a la que se ha aludido anteriormente) contesta con dos versos que se suelen citar muy a menudo:

Pues yo te prohibo
romantiquizarte, ¿estamos? (I,1)

Lo que las dos réplicas parecen sobreentender (quizás de manera no totalmente intencional) es una interesante contraposición entre romántico y romantiquizado; entre, digamos, la creatividad y el conformismo. Y la derisión de éste último se manifiesta en términos en parte parecidos a los que usaba Espronceda para mofarse del clasicismo, siendo uno y otro ridiculamente rutinarios: al lado del "clasiquino" no estaría mal un "romantiquino". Si no nos dejamos influir demasiado por la confusión semántica que lleva a emparentar "clásico" y "romántico" (que por otro lado ya se advertía en el pionerístico *Europeo*), no podemos dudar de que la posición anticonformista de las sátiras dirigidas contra cierto romanticismo existencial era una manifestación fundamentalmente romántica. Los costumbristas en fin no hacían más que repetir en otro registro lo que afirmaban seriamente los teóricos del movimiento, sobre todo por lo que se refiere al rechazo del manierismo y de la exageración. El romanticismo "exagerado", el "exagerado drama romántico" eran motivos corrientes de la crítica que se dirigía contra el "romanticismo malo" de los franceses y de sus imitadores hispánicos, los tan aborrecidos "hugólatras". Y de esta "exageración" los escritores satíricos se empeñaban en mostrar la cara ridícula. Críticos hubo que denigraban el gusto de ciertos románticos por las escenas horribles, el aparato fúnebre, los asesinatos y así sucesivamente hasta recorrer todo el campo de lo lóbrego y lo macabro. Bien: ya hemos visto a Mesonero mofándose de la obsesión del suicidio; análogamente, describe a su sobrino, romántico por los cuatro costados, mientras cultiva las peores fantasías lúgubres y entremezcla a las declaraciones de amor las más tristes consideraciones sobre el suicidio y la muerte.

De manera parecida, el tío de Elisa, protagonista de la comedia de Iza Zamacola titulada *El clásico y el romántico*, se burla de la manera con que su sobrina entiende el amor:

Romántica Elisa por inclinación,
querrá que la adoren a coz y bocado,
con rostro lloroso, pagizo y airado,
puñales, veneno y al fin ¡maldición! (I,6)

Asimismo, el sentido de la culpa y la obsesión de la muerte (que dominaban al principio, sobre todo en el *Don Alvaro* y el *Alfredo*) reaparecen parodiados en el protagonista de un cuento de Clemente Díaz, titulado no casualmente "Rasgo romántico": un joven (¡desde luego!), con la mente turbada por tantas lecturas románticas, se atormenta por haber cometido un delito atroz, que consistió, como sabremos muy pronto, en el matar y comer ...a un pavo⁷.

La negatividad de estos comportamientos pseudo-románticos nace de la perspectiva "clásica", o sea del buen sentido burgués, en que se colocan tanto Iza Zamacola como Clemente Díaz. En apoyo de este tipo de clasicismo se presentan también ciertas posturas anti-clásicas de esos románticos a la moda que, por un pacto implícito entre autor y lector o autor y público, salen necesariamente con afirmaciones absurdamente cómicas. Nuevamente tenemos que volver a la protagonista de *Me voy de Madrid*, que acusa a las clásicas de insensibilidad ("vosotras, / las clásicas, no sentís" [I, 9]); o a la del *Clásico y el Romántico*, la cual rechaza como esposo al primo Gervasio, ya que, entre otras cosas, tiene el defecto básico de ser clásico, en tanto que le gusta el romántico Federico, que, afirma,

me adora,
porque yo soy su señora,
su edén, su gloria, su dama. (I, 1)

Hasta se llega a despreciar el matrimonio (con divertido escándalo de los espectadores burgueses) como ocurre con Faustino, protagonista de la bretoniana *Todo es farsa en este mundo* (1835), que se las da de romántico⁸ y se arrepiente de su decisión de casarse, ya que, comenta,

¡El matrimonio es tan clásico!

Y no puede no preocuparse de la reacción de sus correligionarios:

¿Y qué dirán los románticos? (III, 14)

Sobre el clasicismo del matrimonio insiste Mesonero que, al tratar de la chica que se había enamorado románticamente del ultrarromántico sobrino del autor, había cambiado ruta no bien se había visto abandonada por el fedífrago amante o sea:

se había pasado al género clásico, entregando su mano, y aún no sé si su corazón, a un honrado mercader de la calle de Postas.⁹

Al otro lado, para denigrar el romanticismo conformista (¿se me permite definirlo "romantiquismo"?), no se duda en aprovechar la distinción de Goethe -tal vez no conocida directamente- entre lo clásico sano y lo romántico enfermo, que parece estar también a la base de la célebre viñeta (el romántico allí aparece algo loco).

A la enfermedad de los románticos alude explícitamente Bretón al menos dos veces, amén de los varios trozos en que la enfermedad aparece sobreentendida. Una primera vez en *La redacción de un periódico* (estrenada el 5 de julio de 1836), donde Tadeo se dirige a su hija Paula, que le acusa de pensar sólo en el dinero, preguntándole:

¿Te habrá acometido ya
la romántica epidemia? (III. 1)

La segunda vez un par de años después, en *El hombre pacífico* (estrenado el 7 de abril de 1838), cuando otro padre amenaza con encerrar a su hija Casilda en un convento,

hasta que curada estés
de esa romántica fiebre. (Esc. 17)

Pero lo que más intensamente caracteriza a esos románticos a la moda son el lenguaje y el atuendo.

En cuanto al primero, como de costumbre, es la comedia la que nos presenta a tipos sacados de la realidad, aunque alterados cómicamente, hablando el mismo lenguaje de los héroes y heroínas de los dramas serios. Basten pocos ejemplos.

En *Un tercero en discordia* de Bretón (1833), Luciana contesta al padre que quiere imponerle unas bodas aborrecidas con la jerga sepulcral entonces en boga:

Mande usted que las
galas me preparen de boda;...y al
mismo tiempo las antorchas funerales.
(III, 1)

Casilda, en el ya citado *Hombre pacífico* también de Bretón (1838), intensifica esos tonos con la añadidura del sentido trágico del destino y de la más romántica de las execraciones:

¡Maldición!...se cumplió
mi atroz destino funesto. (I, 14)

En tanto que Faustino, nuevamente en *Un tercero en discordia*, recurre al satanismo igualmente de moda:

¡Ah! Satán
Satán encendió en mi pecho
esta pasión infernal. (I,3)

O, como ya es costumbre, apela al destino:

Cumplióse mi atroz destino.
¡Adiós! ¡Adiós! ¡Maldecidme! (III, 12)

Los "románticos existenciales" sin embargo no se contentaban con imitar, en su conducta y su lenguaje, a los personajes literarios, sino que intentaban distinguirse de los demás gracias a la manera de presentarse físicamente como si vistieran un uniforme.

Ante todo, se diferenciaban de los clásicos (o más sencillamente de los buenos burgueses) que llevaban el pelo corto y las mejillas rasuradas, demostrando su espíritu rebelde con los cabellos sueltos, la barba y el bigote. He aquí cómo Manuel Bravo, en *Cosas de la época y el romántico por amor*, presenta a don Enrique que sale a escena

de riguroso Romántico con largas melenas rubias, vigote y perilla. (III)
Con más pormenores, describe Mesonero a su sobrino, que de esta forma había "romantizado su persona":

Descolgábanse de ambos lados de la cabeza dos guedejas de pelo negro y barnizado, que, formando un doble bucle convexo, se introducían por bajo de las orejas[...]; las patillas, la barba y el bigote, formando una continuación de aquella espesura, daban con dificultad permiso para blanquear a dos mejillas lívidas, dos labios mortecinos, una afilada nariz, dos ojos grandes, negros y de mirar sombrío, una frente triangular y *fatídica*.

En cuanto al traje, copiado a menudo de las ilustraciones medievales, eliminado el frac, el chaleco, el cuello de la camisa, los botones y "otros adminículos", "quedó reducido"

a un estrecho pantalón [...]; una levitilla de menguada faldamenta y abrochada enazmente hasta la nuez de la garganta; un pañuelo negro descuidadamente añudado en torno de ésta, y un sombrero de misteriosa forma , fuertemente introducido hasta la ceja izquierda.

Lo que aquí le brinda materia al cuento reaparece en términos más propiamente históricos y descriptivos en *Tipos y caracteres*, donde topamos con el siguiente párrafo:

Vinieron los hugólatras y de una plumada suprimieron los peluqueros y rapistas, dejando crecer barbas y greñas a placer; por otro decreto anularon la camisa o la eclipsaron con la corbata; hicieron inverosímil el chaleco; desdijeron cadenas y oropeles, y sólo transigieron, por la decencia, con un modesto y abrochado levitín. Ya desde entonces todo hombre tuvo a gala parecer de siniestra y fea catadura; y la palidez mortecina, los largos bucles y los anchos pliegues de las damas fueron substituidos al ajustado corpiño andaluz, al rodete chino o a la rosita simbólica de la sien.¹⁰

Por estas frases parece ser que los españoles crearon una verdadera moda romántica de oposición, en tanto que en Francia la norma era sencillamente de oponerse de cualquier forma a la moda, como se desprende de una página de Martínez de Olmedilla, en la que trata de los jóvenes que participaron en la "batalla de *Hernani*". Después de mencionar el chaleco rojo y la larga cabellera de Teófilo Gauthier, comenta:

los partidarios de Víctor Hugo parecían comparsas de una mascarada anacrónica; vestían de todas maneras, excepto a la moda: unos, con blusa de obrero; otros, con capa española; tales, con chupa a lo Robespierre; cuales, con toca a lo Enrique III. En lo que coincidían era en la superabundancia y enmarañamiento de pelos y barbas.¹¹ Por otro lado, existió también una moda romántica seria y, por decirlo así, oficial, que apreciaba mucho el frac y que tuvo su modelo universal en el célebre Lord Brummel¹².

Evidentemente se atribuía mucha importancia al traje, sin el cual el romántico perdía su caracterización esencial, como podemos deducir de un cuento publicado en el *Semanario Pintoresco* de 1837¹³ con el título de "¡Ha sido una chanza!". Narra el anónimo autor que, en una casa de campo donde se habían reunido muchas personas, "una Señora de unos treinta años, muy pagada de *romanticismo y sensiblería*" (la cursiva es del texto) mostraba cierta complacencia hacia "el rostro macilento de un mozito (sic) bastante tonto, aunque con largas barbas y melenas": es decir declaradamente romántico.

Estimulado por los celos, una noche, un tal bromista se puso a gritar "*¡Fuego!*", con lo cual todos salieron de sus habitaciones medio desnudos. El bromista, prosigue el narrador,

Tomando por la mano al descolorido joven, y llevándole hacia la hermosa y elegante, dijo a esta: "Tengo, Señora, el honor de presentaros el corazón más romántico de toda esta sociedad en paños menores". Una carcajada general acabó de cortar a la tierna amante.¹⁴

Además del traje, distínguese el romántico por su delgadez, que sobre todo deducimos de la gordura del clásico (otra vez enfermedad versus sanidad). Gordo es el clásico de la ilustración del *Semanario*-, gordo el ya citado "hombre pacífico", del cual dice Casilda:

El alma de ese hombre es *clásica*,
como es compacto y obeso
su material individuo. (I, 14).

Y gordo debemos suponer el "clásico" de Iza Zamacola, visto que es

Hombre que se desayuna
con magras, huevos y vino. (I,1)

A conclusión de este breve *excursus*, y para justificar su lectura en este Congreso, importa subrayar que tanto la viñeta como las comedias y los cuentos que se han señalado no abrigan una intención polémica contra el romanticismo auténtico¹⁵, ya que son obra de las mismas plumas que en otros textos o en otras páginas del mismo periódico tratan muy seria y elogiosamente del movimiento.

A este propósito vale la pena citar una *Nota del Autor* puesta al final del ya citado cuadro costumbrista y satírico titulado *El Romanticismo y los Románticos*. En ella Mesonero Romanos, después de expresar su entusiasta admiración por Hugo y sus secuaces¹⁶, añade, en cierta consonancia con lo que aquí se mantiene:

Aquella exaltación, sin embargo, rayó breves momentos en un punto ridículo, y estos momentos oportunos fueron los que, con no poca osadía, escogió para castigarle el autor de las *Escenas Matritenses*...

Leído el artículo en el Liceo de Madrid, "centro de las nuevas opiniones y magnífico palenque de sus más ardientes adalides", no dejó de despertar la risa "de los mismos censurados" y en fin contribuyó a

fijar la opinión hacia un término justo entre ambas exageraciones clásicas y románticas,
consiguiendo por tanto

que fructificasen en el verdadero terreno de la razón y del estudio talentos privilegiados que han llegado a adquirir en nuestro Parnaso una inmortal corona .¹⁷ En otros términos, también por el camino de la comicidad, se podía alcanzar ese justo medio que fue la aspiración constante de la mayoría de los teóricos románticos españoles.

ERMANNOCALDERA

PIEZAS TEATRALES CITADAS

Manuel Bravo:

Cosas de época y el romántico por amor, Granada, Benavides, 1838.

Manuel Bretón de los Herreros, *Obras*, Madrid, Ginesta, 1884:

Me voy de Madrid, I.

El hombre pacífico, ibídem, II.

La redacción de un periódico, ibídem, I.

Todo es farsa en este mundo, ibídem, I.

Un tercero en discordia, ibídem, I.

Antonio Iza Zamacola:

El Clásico y el Romántico, Madrid, Boix, 1841.

¹ Véase P.J. de la Peña, *Las estéticas del siglo XIX*, Alicante, Aguaclara, 1994, p.35.

² Véase R. de Mesonero Romanos, *Escenas Matritenses*, Madrid, Aguilar, 1956, pp.601-618.

³ También Salas y Quiroga anunciaba, en la nota editorial del primer número de *No me olvides* (1837), el propósito de defender a la juventud "ofendida" y "calumniada", que identificaba con los que profesaban la fe romántica.

⁴ Sobre este aspecto de la edad remito a mi ensayo "L'età della ragione", *Teatro romantico spagnolo*, Bologna, Pàtron, 1984, pp.7-22.

⁵ A. Martínez Olmedilla, *Nuevas memorias de un afrancesado*, Madrid, Sáez, 1952, p.211.

⁶ "Un año en Madrid. Agosto", en "Tipos y caracteres", *Escenas Matritenses*, cit., p.1061.

⁷ Aparece en el *Semanario Pintoresco* n° 21, del 21 de agosto de 1836, a las pp. 174-176. Hay que subrayar el intento "realista" del autor, que coloca la escena en un lugar muy conocido y descrito con abundantes pormenores: la cama n° 17 del Hospital General de Madrid.

⁸ "No es *Romántico*" afirma tajantemente el anónimo autor de una reseña aparecida en *El Artista* (I, p.240): es "un solemne majadero".

⁹ R. de Mesonero Romanos, "El Romanticismo y los Románticos", cit., p.616.

¹⁰ "Bocetos de cuadros de costumbre", en "Tipos y caracteres", en *Escenas Matritenses*, cit., p. 1017.

¹¹ A. Martínez Olmedilla, *op. cit.*, p.212.

¹² Véase, p. ej., el cap. "Romanticismo e moda. L'eleganza di Lord Brummel", en L. Boccardi, *Cinquemila anni di moda maschile*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1997, pp. 105-106. Por supuesto, la moda romántica podía ser interpretada muy subjetivamente, como ocurría con el mismo término empleado para definirla. En el artículo titulado "Romanticismo en las modas", que aparece en el número 5 de *No me olvides*, el anónimo autor no acepta la afirmación de un amigo, para el cual cierta dama "va muy romántica" (es decir lleva un traje romántico), ya que tampoco se sabe a ciencia cierta qué significa la palabra "romántico".

¹³ N° 44 del 29 de junio, pp.35-36.

¹⁴ En cambio, el clásico se viste de rigurosa etiqueta, ofreciéndose a su vez a las bromas de los románticos, como la Elisa de Iza Zamacola, que le describe de esta forma (*El clásico y el romántico*, I,1):

usa corbata de embozo,
blanco sortú y casaquín,
zapatos del trampolín,
y cual si fuera del pozo
el espacioso brocal
sus dos carrillos sujeta
con las puntas de lanceta
del engomado percal.

¹⁵ La ya citada reseña de *Todo es farsa en este mundo* afirma, a propósito de Bretón, que quiso pintar a Faustino justamente como un majadero y no como un romántico "pues no le hacemos la injusticia de colocarle entre aquellos que creen posible, en el día, [...] ridiculizar el verdadero romanticismo".

¹⁶"¿Quién podría negar justamente el tributo de entusiasmo y admiración al autor de *Nuestra Señora de Varis* y de *Lucrecia Borgia*, de las *Orientales* y del *Ángelo*? ¿Quién resistir al impulso de la época que agitando y conmoviendo todas la imaginaciones, todos los talentos [...] les presentaba nuevos y dilatados horizontes de porvenir y de gloria?" *Escenas Matritenses*, cit., p.617. ¹⁷ *Ibidem*, pp.617-618.

Modos y modas del Romanticismo. La crítica en la obra poética de Bello

Tópico corriente entre los estudiosos de Andrés Bello es su colocación histórico-literaria y su actitud frente al Romanticismo. Una colocación y una actitud por otro lado no exentas de ambigüedades ya que la mayoría de la misma crítica releva a menudo la presencia en su obra de aspectos románticos bastante acusados que sin embargo, por supuesto, parecen no prevalecer sobre la adhesión sustancial al ámbito clasicista. Tal vez en estas formas de ambigüedad haya influido cierta oscilación entre la interpretación histórica y metahistórica de los dos movimientos y por supuesto la mutua proximidad que a menudo hace borrosos los límites entre ellos. Así que, por ejemplo, para citar a críticos canónicos, Emilio Carilla¹, después de anotar varias manifestaciones de gusto romántico aún a nivel teórico (valga por todas la abierta negación de las reglas convencionales proclamada en 1843 en uno de los discursos más recordados de Bello)² concluye afirmando que "la frecuentación y adhesión a los románticos [...] no alteran ese perfil fundamental" de un Bello que "estaba más cerca [...] de aquellos rasgos que [...] identificamos como lo más valioso y perdurable del arte clásico" (pp. 121-122).

Ni falta quien, empleando un término muy corriente en la crítica romántica peninsular, definió a Bello ecléctico, acogiendo una sugestión de Uslar Pietri³ a propósito del eclecticismo del venezolano, de su equilibrio entre los polos romántico y clásico y de su rechazo de cualquier exceso que rompiera un principio al que nunca renunciaría: la fidelidad en la imitación de la naturaleza.

También Emir Rodríguez Monegal⁴ puede referirse tanto a la presencia en la obra de Bello de atisbos románticos (pp. 77-78), como a la ubicación del autor en el "mundo de ese ocaso del neoclasicismo, que en algunos lugares de América se prolongó hasta muy entrado el siglo XIX" (p. 72), considerado muy limítrofe al movimiento romántico. Y, al afirmar la imposibilidad -y la inutilidad también- de encasillar una personalidad de tal envergadura, renovando y adaptando al caso una divertida imagen, desacraliza la cuestión "con las palabras de Sancho en la célebre disputa sobre el yelmo de Mambrino y bacía de barbero: es baciyelmo" (p. 15).

Amén de los escritos de plantamiento más teóricos que constituyen, aunque no del todo sistematizados, el ideario fundamental de Bello⁵, ya analizados ampliamente por otros, lo que posiblemente también pueden afectar a esta clase de juicios son las declaraciones explícitamente antirrománticas que aletean en los versos de ciertas composiciones satíricas pertenecientes a la tardía etapa chilena: *La Moda*, *Dialogo entre la amable Isidora y un poeta del siglo pasado* -ambas de 1846- y *El cóndor y el poeta*, de 1849, colofones⁶ de su notísima querrela, con Sarmiento y Lastarria entre otros, sobre el Romanticismo⁷. Me limito al poema titulado *La Moda*⁸ que puede echar luz sobre la cuestión que nos interesa por tratarse de una serie de teorizaciones estilizadas y de paradigmas caricaturizados, de signo intencionadamente antirromántico, sin embargo básicamente impregnado del espíritu del Romanticismo.

Al poeta que, falto de inspiración, quisiera escribir una poesía en el álbum de su querida Isidora, se le acerca la Moda, bajo el aspecto de "una, no sé si diga ninfa, diosa, / aparición, fantasma" (vv. 29-30) cuya naturaleza caprichosa, voluble, polimorfa y efímera constituye la isotopía que rige el contenido del discurso. La Moda, al sugerirle varios recursos (o mejor, varios trucos) a la moda justamente⁹, lo ayudará, en tres o cuatro lecciones prácticas, a superar el trance y, al colocarlo más bien entre los poetas en boga, a brillar ante los ojos de las damas y compartir dignamente "con el loro, el gato y la perrilla" (v. 68) ¡los honores del sofá!

Los consejos que la Moda le brinda irónicamente al poeta, aunque en general no planteen preceptos románticos esenciales, aluden sin embargo a un gusto romántico y a predilecciones estilísticas propias del Romanticismo. La receta de seguro éxito que la Moda sugiere contempla como ingredientes actitudes, imágenes y estilemas tipificadores del romántico consumado: "empieza /[...]/ con ese aire de lánguido abandono" (vv. 92-94); "haya sin falta alguna / en tus poemas luna" (vv. 204-205), "un ay de cuando en cuando es importante" (v. 230), "atente a tus ríeles" (v. 238), "conviene que derrames / profusamente aromas" (vv. 263-264), "de rigor que llores / alguna pobre niña arrebatada / en verdes años" (vv. 276-278). Y "¿hay que pasar de un baile, por ejemplo, / a una batalla, de un mesón a un templo, / de una choza a un palacio soberano? / Se pone en medio un número romano" (vv. 148-151).

"Pero lo que en el día / logra aplauso mayor, es una cosa / que se suele llamar misantropía" (vv. 308-310), y se podría seguir así por el estilo.

Con todo, a menudo, el tenor irónico que empapa los versos cede paso a una atmósfera que se diría de sustancial participación donde Bello parece recoger y saborear las sugerentes imágenes con un abandono sentimental que la ostentada ironía no logra agostar en absoluto. De hecho, irónicos son sin duda los tonos que presiden a las normas relativas a la composición de leyendas, para las cuales la Moda sugiere los excesos y desbordes -los que había llamado en el famoso *Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile* de 1843 las "orjías de la imaginación"¹⁰- constituidos por ejemplo por una larga digresión, "importa un pucho / que no tenga que ver poco, ni mucho, / con el sujeto" (vv. 104-106) más bien, "cuantos menos oportuna / mejor" (vv. 129-130), "sin que aparezca en nada el arte" (v. 122), proporcionando de tal manera a los eruditos, con la copiosidad y versatilidad de los temas tratados, "una merienda monstruo, una merienda / con variedad de platos estupenda" (vv. 126-127). Pero, al afrontar el tema de la variedad, Bello demora con toda seriedad y auténtico deleite literario en una similitud, dejándose transportar por ella, casi olvidado de las intenciones satíricas que la han causado:

Como sobre un terreno,
de matorrales y malezas lleno,
un raudal serpentino
va abriéndose camino
lenta y difícilmente;
y aquí desaparece de repente
bajo el tupido monte;
y en lejano horizonte,
vuelve a mostrar su clara o turbia onda,
para que, a poco trecho,
cuando algunos pantanos haya hecho,
bosque denso otra vez su curso esconda
(vv. 174-185)

Es curioso que tampoco al aconsejar la constante referencia a la luna (símbolo gastado, en realidad, del gusto romántico más corriente) no deje vislumbrar el menor tono burlesco.

Como un romántico más, y en perfecta coherencia con el espíritu romántico, escribe Bello:

No dejes, pues, de rielar la luna,
o en el cristal de límpida laguna
que el aura arrulle y que entre sauces duerma,
o en el follaje oscuro de una yerma
cumbre, recién mojada de rocío,
o en bullicioso río
que al voraz oceano,
en que se abismará, corre anhelante,
imagen, ay, del existir humano!
(vv. 221-229).

No vale la pena citar otros versos en que la intención irónica, bien visible en el contexto, va desapareciendo a lo largo de las descripciones que necesariamente la acompañan. Lo que al contrario hay que subrayar a este propósito es el hecho de que a menudo puede verificarse que al final brote un verso en el cual parece como si el poeta perciba la exigencia de rematar su efectiva intención que, por la seriedad del mensaje y por cierto aplomo literario, podría interpretarse diversamente. Así, por ejemplo, en los versos en que aconseja, con tonos pacatamente inspirados, el empleo de lo bello hórrido, como para arreglar el tiro y bajar la tensión del código, introduce una nota ligeramente jocosa al añadir la referencia a Dante:

O el ronco trueno música te sea,
y de encontrados vientos la pelea,
y de natura atormentada el grito
cuando sobre sus bases de granito
el bosque secular se bambolea;
o el esquilón distante
que llora la agonía
del moribundo día,
aunque de plagio se te queje el Dante
(vv. 349-357).

Lo mismo dígase de una estrofa que huele a Hugo y a su *Préface* en la exaltación de lo grotesco.

De hecho, después de aconsejar el abandono de "silvestres y rústicas escenas" (v. 336), que llaman a la memoria los tiempos en que "Belardos y Filenas" (v. 368) cantaban "insulsos inocentes amoríos" (v. 370) -y aquí es perceptible un toque del espíritu mordaz y anticlásico que inspirara a Espronceda la sátira del *Pastor Clasiquino* y a Berchet análogas derisiones del mundo arcádico en la célebre *Lettera semiseria di Grisostomo*-, sale con unos versos que parecerían sacados de ciertas escenas turbias de la huguiana *Lucrecia Borgia*:

Loca algazara aturda
en infernal zahúrda,
do el adusto Timón, medio beodo,
haga de todo befa, insulte a todo;
y brillen entre copas las espadas,
y se mate, y se ría a carcajadas;
y retumbe en satánicos cantares
audaz blasfemia, horrífica, inaudita
(vv. 373-380),

añadiendo al final, eso sí, dos versos que delatan (por otro lado muy débilmente) la auténtica intención satírica:

que es para ejercitados paladares
una salsa exquisita
(vv. 381-382).

El antirromanticismo de *La Moda* es pues una nota muy blanda y matizada: es como si a menudo olvidase el poeta su intento o lo pusiese muy desleído dentro de una parodia que, de forma más o menos consciente, se retuerce repentinamente contra sí misma.

Por otro lado, puede ser interesante anotar que más de veinte años antes, en 1823, en esa célebre *Alocución a la poesía*¹¹, ya aparecían, en serio sin duda alguna, recursos a veces muy parecidos, en cuanto al estilo y a la imaginación, a ciertos rasgos de *La Moda*.

Léanse, por ejemplo, los archiconocidos primeros versos de la *Alocución* en que Bello exalta la sencilla "rustiquez" de la poesía americana contra las "pompas" de la "cultura" poesía europea:

Divina Poesía,
tú de la soledad habitadora,
a consultar tus cantos enseñada

con el silencio de la selva umbría,
tú a quien la verde gruta fue morada,
y el eco de los montes compañía,
tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena

(vv. 1-10).

Compárense con ciertos versos de *La Moda* compuestos -ya se dijo-con intento totalmente diferente, pero empleando idénticos o análogos materiales eidéticos y léxicos ("selva umbría" / "selva umbrosa"; "gruta"; "eco"). La resonancia es evidente:

Huye a la selva umbrosa,
o más bien a la selva que desnuda
de su follaje la estación sañuda
[...]
Huye a donde jamás hiera tu oído el eco
envenenado, aborrecido, de humana voz
[...]
[...]
Huye al amigo seno de la gruta

(vv. 311-330).

Y, todavía, si en 1846 invita al poeta al lugar donde resuena

[...] el gemir de la tórtola que llama
(v.360),

en 1823 ya lo había llamado allí donde

[...] la avecilla en no aprendidos tonos
con dulce pico endechas de amor canta
(vv. 22-23).

Y, para seguir, si en *La Moda* invita a cantar la luna como parodia de un gastado recurso romántico, anteriormente, en la *Alocución*, había impuesto al poeta ("Tú cantarás", v. 133) que describiese el momento en que

[...] de la luna por la vez primera
surcó el Olimpo el argentado coche
(vv. 137-138).

El mismo sentido de añoranza, en fin, que recorre en *La Moda* la evocación de gusto dantesco ("el esquilón distante / que llora la agonía / del uribundo ía", vv. 354-356) ya aparecía en *la Alocución*, atribuido a la Cruz del Sur:

tus cuatro lumbres bellas
oh Cruz del Sur, que las nocturnas horas
mides al caminante
por la espaciosa soledad errante
(vv. 181-184).

En resumidas cuentas, Bello, con hiato intencional, trata en el uno y en el otro poema motivos análogos, que sabemos de abolengo romántico aunque lo romántico resulte más sobreentendido que explícito: la soledad de la poesía en contacto con la naturaleza, la exaltación de la poesía sencilla respecto a la poesía culta, la evocación nostálgica, la sensibilidad frente a la naturaleza airada, en fin lo natural frente a lo artificioso. Con todo, en *la Alocución* deja traslucir, al menos al principio, las ideas de Herder, con su importante distinción entre poesía popular (*Volksdichtung*) y poesía de arte (*Kunstdichtung*) que reaparece en toda su evidencia en los dos versos ya citados,

tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama
(vv. 7-8),

donde los términos "culto" y "rustiquez" están cargados de presupuestos teóricos justamente herderianos. Pero hace falta añadir que, con un toque de nacionalismo también totalmente en el gusto romántico, Bello considera que la verdadera, auténtica poesía tiene que identificarse con la americana, la que se realiza allí donde "te abre / el mundo de Colón su grande escena" (vv. 9-10). Concepto que remata cuando invita nuevamente la Poesía a descolgar "de la encina carcomida" su "dulce lira de oro" (vv. 45-46) y, "sobre el vasto Atlántico tendiendo / las vagorosas alas" (vv. 53-54), a dirigirse "a otro cielo, / a otro mundo, a otras gentes [...], / do viste aún su primitivo traje / la tierra" (vv. 54-57). Por consiguiente, todos los motivos románticos o similares que se tratan a lo largo de los versos siguientes se justifican y valorizan por estar vinculados con América.

Cabe pues creer que también en Bello se produzca esa desconfianza -que caracterizó a menudo la literatura peninsular de la época- hacia el Romanticismo considerado como fenómeno de importación extranjera y que se prefiriese ignorar hasta su nombre en favor de una poesía nacional, la poesía postulada en realidad por los románticos. Al "libre a lo menos y española sea" de Miguel Agustín Príncipe, se podría oponer un ideal "...y americana sea" de Andrés Bello.

A la luz de estas consideraciones, tal vez no sea aventurado hipotizar que la moda de que moderadamente se burla el escritor sea, como mantenían diversos críticos españoles, la extranjerizante: lo cual, si en España significaba de origen francés, aquí significa de origen europeo en su conjunto. Todo lo importado, como todo lo libresco, no puede sonar de otra manera que falso, siendo contrario a la instancia fundamental del *Volksgeist*. Lo que se requiere pues, y lo gritaba a gran voz ese Larra que fue la conciencia crítica del Romanticismo español, es una poesía fundada esencialmente sobre la verdad. La verdad, como les ocurría a sus posibles modelos de España, es además la garantía de aquel "justo medio" que fue la aspiración fundamental del Romanticismo español. Y Bello, declarándose hostil a toda retórica y combatiendo las limitaciones que imponían "los preceptos estériles de la escuela", "las inexorables unidades", "las cadenas con que se ha querido aprisionar al poeta a nombre de Aristóteles y Horacio y atribuyéndoles a veces lo que jamás pensaron"¹² -lo cual es una posición clara y extremadamente anticlasicista- se pregunta también en *La Moda* si, para cantar la belleza de Isidora,

¿ha de ser necesario que me empeñe
por selvas y por riscos, que me ensueñe,
que me arome, y por último, me endiable?
(vv. 394-396).

Porque al no usar tantos recursos, le queda al menos el refugio en el seno de la verdad:

puedo hablar a lo menos el lenguaje
de la verdad, que, ni al pudor sonroja,
ni hacer procura a la razón ultraje
(vv. 403-405).

Y rematando los conceptos ahora expresados y contraponiendo nueva y definitivamente la sencilla verdad de la poesía a los floreos de la retórica, no acaso *La Moda* termina con una declaración, un acto de adhesión y de reconocimiento que cualquier romántico suscribiría:

Aunque de la divina lumbre, aquella
que al genio vivifica, una centella
en mi verso no luzca, ni lo esmalte
rica facundia, y todo al fin le falte
cuanto en la poesía al gusto halaga,
lo compone benigna un alma bella
que de lo ingenuo y lo veraz se paga,
(vv. 406-412).

ANTONELLA CANCELLER
Università Statale di Milano

¹ Emilio Carilla, *Estudios de literatura hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

² "Yo no encuentro el arte en los preceptos estériles de la escuela, en las inexorables unidades, en la muralla de bronce entre los diferentes estilos y géneros, en las cadenas con que se ha querido aprisionar al poeta [...]" (*Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile*, en *Obras Completas*, VIII, Santiago de Chile, 1885, p.318).

³ Arturo Usler Pietri, *Prólogo* a Andrés Bello, vol. IX. *Crítica literaria*, en *Obras Completas*, Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1951-1969 (19 vols.).

⁴ Emir Rodríguez Monegal, *El otro Andrés Bello*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

⁵ El estudio más extenso que Bello dedica al Romanticismo corresponde a *Ensayos literarios y críticos*, por Don Antonio Lista i Aragón, publicado en la "Revista de Santiago" en 1848. En lo que respecta a la posición literaria de Bello destacan dos artículos: *Juicio sobre las obras poéticas de don Nicasio Álvarez de Cienfuegos* (en "Biblioteca Americana", I, 1823) y *Juicio sobre las "Poesías" de J. M. Heredia (New York, 1823)* (en "Repertorio Americano", II, 1827).

⁶ Habría que agregar también *El proscrito*, que no se publicó en vida de Bello, y que fue reconstruido a partir de sus borradores. Poema inconcluso que Bello empezó a componer en 1844 o 1845, presenta rasgos románticos cuyo tratamiento vagamente jocoso parece producir un inmediato distanciamiento paródico.

⁷ Como se sabe, en la discusión que empezó por cuestiones de tipo lingüístico y muy pronto se orientó hacia un enfrentamiento de las ideas románticas y neoclásicas en literatura, en realidad Bello, aunque con fervor, siempre participó de manera moderada.

⁸ *Silvas americanas y otros poemas*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1978, pp.98-109. Las citas pertenecen a esta edición.

⁹ La actitud de Bello respecto a la moda parece ahora abiertamente despreocupada. No fue así en 1826; en *La Agricultura de la zona tórrida* (vv. 151-152), frente al binomio razón y moda, se insinúa una amarga y pesimista desconfianza: "y de la moda, universal señora, / va la razón al triunfal carro atada" (en *Silvas americanas y otros poemas*, cit.).

¹⁰ Cit., p.318.

¹¹ Cito de *Silvas americanas y otros poemas*, cit., pp.21-45.

¹² *Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile*, cit., p.318.

La visión romántica de los viajeros románticos

La *curiosidad por la otredad*, en una época en que lo exótico, lo fantástico y lo insólito contribuyen de manera decisiva a un nuevo imaginario colectivo, produce un extraordinario aumento de "notas", "diarios", "epistolarios", "guías" y "memorias" de viajes.

No es el momento de entrar en las causas que explican la ingente publicación de este tipo de obras. Me limitaré, por tanto, a las de algunos que escriben con conciencia artística y se acercan a esta literatura desde su explícita condición de hombres de letras e insertos en un *hic et nunc* -Europa, la época romántica- para dar fe de su personal *visión*, pero también de la teoría estética que subyace en su modo de contemplar y, en términos literarios, de *describir*.

Subrayo esta palabra porque, aunque se suele usar el término "relato" aplicado a este género, no es vano insistir en que su estructura profunda es descriptiva y que la apariencia narrativa es meramente superficial, hilo de sutura para unir secuencialmente las escenas estáticas que el autor implícito presenta cerradas sobre sí mismas.

Ut pictura poiesis afirmaba aquel clásico que no habían olvidado los románticos, y que ahora conviene recordar en apoyo de este breve ensayo, porque la creación artística cuyo objeto es la transcripción escrita de una imagen óptica es previsible que adopte medios técnicos que guarden relación con los de la pintura. Es obvio que, si la literatura y las demás "bellas artes" de un mismo período histórico y cultural comparten similares principios ideológicos y estéticos, deberíamos encontrar también semejante comportamiento en un género literario mixto de la época que nos incumbe. Quiero decir que, si la literatura de viajes es sobre todo *descriptiva*, tiene que haber una zona de coincidencia entre la escritura y la pintura, sobre todo cuando una acompaña a la otra en una época tan *pictórica* como la romántica.

Como es sabido, el iconotexto desempeña una función lectorial al actuar como comentario o lectura gráfica del texto¹. Por lo general, está añadido y subordinado, y así lo confirman los numerosísimos *viajes descriptivos* y/o *pintorescos*, en que bajo el título se indica que el texto se acompaña con láminas, grabados, litografías, etc.

No es extraño el caso contrario, invirtiéndose la relación texto/imagen, de manera que muchos *viajes* interesan más por sus ilustraciones que por los textos. Es el caso de *The Tourist in Spain* de Thomas Roscoe², tan aprovechados por las *Excursions en Espagne* de Edouard Magnien³, que incluso reprodujo los espléndidos grabados de los dibujos de David Roberts. A este tipo de colaboración en que el ilustrador prima sobre el escritor pertenece también el tardío pero emblemático tándem de Gustave Doré y el barón Charles Davillier, en que incluso el nombre del famoso dibujante precede al del rico aristócrata en la portada⁴. Sin llegar a estos extremos, hubo una serie de viajeros que se hicieron acompañar por dibujantes más o menos importantes, los cuales realzaron el discurso literal de los textos con las aportaciones de su discurso gráfico.

Pues bien, quisiera llamar la atención ahora sobre una doble visión: la de quienes viajan a España y la de quienes desde España viajan a Europa. Las alianzas de "pluma y lápiz" de los primeros son de indudable importancia para la transmisión y fijación del mito de *país romántico*. Y a describirlo y realzar sus rasgos con la ilustración orientaron sus esfuerzos plumíferos. Pero ¿cuál era el mito romántico a cuyo encuentro iban los españoles?

Quienes visitan la Península encuentran en sus monumentos, costumbres, tipos y paisajes un mundo exótico, reminiscencia del pasado medieval y oriental, con la sugestiva atracción de lo que queda muy ajeno a su cómoda vida burguesa en las grandes urbes de donde suelen proceder. Situados ya en la era industrial, en la rutina civilizada de un orden social cuasi democrático, estos aventureros de frac ven a España como fascinante realización paisajística y legendaria, y en un espacio muy próximo viven un tiempo ya muy lejano para ellos: "En Burgos se respira el aire de otra civilización. La vieja España revive entera en su magnífica catedral", escribe Antoine de Latour. Y unas líneas más abajo: "Mientras más avanzaba hacia Castilla más me sorprendía la enorme analogía entre España y Oriente"⁵.

Llama la atención, enseguida que se hojean estos *viajes pintorescos*, cuáles son los motivos en que se recrean autores y dibujantes. Prefieren el paisaje abrupto, desolado, pétreo pesadumbre de riscos y barrancos. No parece que hayan viajado por otros parajes que los descritos por Cervantes cuando Don Quijote y Sancho se internan en las fragosidades de Sierra Morena.

La referencia, por cierto, no es gratuita puesto que la lectura del *Ingenioso hidalgo* era casi obligatoria para los románticos⁶, y también, aunque en un alejado segundo orden, algunas *Novelas ejemplares*, en donde hay tanto gitano, tanta venta y tanta hambruna.

A las anfractuosidades del terreno corresponden los previsibles encuentros con "tapadas" de mirada de azabache, con quienes comparten desvencijadas y polvorientas diligencias; con estudiantes de sospechoso parecido a los pícaros de *Gil Blas*; con bandoleros que pueden descuartizar a los pasajeros después de desvalijarles o darles salvoconductos para atravesar sus territorios. El paisaje urbano se puebla de manolas, majos, toreros, aguadores y clérigos de teja. "Le peuple ne suit hereusement pas les modes de Paris" escribe Gautier⁷ cuando alaba el buen gusto de las mujeres que no han abandonado la mantilla, y admira los pañuelos de vivos colores que los hombres se anudan en la nuca, o los castañeros, catítes, calañeses y cordobeses con que cubren la cabeza. Tanto sedujo a don Teófilo la vistosidad del traje de majo andaluz, que se encargó uno, con su pantalón acampanado y botones de filigrana, polainas abiertas para dejar ver las piernas, chaquetilla de terciopelo y cuero cordobés (208-209). Lamenta, sin embargo, la forma de vestir de la clase media urbana:

Les gens que l'on rencontre en costume moderne, coiffés de chapeaux tromblons, vêtus de redingotes à la propriétaire, vous produisent involontairement un effet désagréable et vous semblent plus ridicules qu'ils ne le sont [...]. Ils tiennent à 'l' honneur, comme presque tous les bourgeois des villes d'Espagne, de montrer qu'ils ne sont pas pittoresques le moins du monde et de faire preuve de civilisation au moyen de pantalons à sous-pieds. Telle est l' idée qui les préoccupe: ils ont peur de passer pour barbares, pour arriérés, et, lorsque l'ont vante la beauté sauvage de leurs pays, ils s'excusent humblement de n'avoir pas encore de chemins de fer et de manquer d'usines à vapeur. (205-206)

Tal es el comentario insistente de este entusiasta viajero tan admirado por *Azorín*.

Son las ciudades pintorescas, de tortuoso trazado -Sevilla, Córdoba, Granada, Jaén-, las que entusiasman a Gautier por su "aspect plus africain

qu'européen" (200), porque semejan "la réalité d'une décoration d'opéra, représentant quelque merveilleuse perspective du moyen âge" (205), porque "rapellent les tableaux de Decamps représentant des villages turcs" (206-207). Sintiéndose un Paris, Víctor Hugo no duda en conceder a Granada "la pomme de la beauté"⁸. Por su parte, Latour comenta: "No habría conocido Córdoba si no hubiese tenido que buscar mi camino en el laberinto de sus calles" (34).

Nada les interesa, en cambio, la capital del reino. Para el autor de *España*:

Madrid nous était insupportable, et les deux jours qu'il nous fallut y rester nous parurent deux siècles pour le moins. Nous rêvions qu'orangers, citronniers, cachuchas, castagnettes, basquines et costumes pittoresques, car tout le monde nous faisait des récits merveilleux de l'Andalousie [...]. (178-179)

Mérimée estuvo más preocupado en no naufragar por bajíos y figones en compañía de Estébanez Calderón, que de contemplar inmuebles, porque a otros monumentos sí prestó atención⁹. Y Latour pasa de largo para detenerse en Aranjuez.

Tampoco encuentran ningún atractivo a las ciudades modernas de calles trazadas a cordel y sin historia. La Carolina es una "espèce de village-modèle, de phalanstère agricole -escribe Gautier- [...] a cette régularité ennuyese que n'ont pas les habitations qui se sont groupées peu à peu au caprice du hasard et du temps" (194).

Su retina es similar a la de un pintor -no en vano había pasado del taller a la literatura- y las referencias a paisajistas de la época subrayan el sentido pictórico de su visión. "Pintar", "pintura" y otras palabras pertenecientes al mismo campo nocional se repiten insistentemente en su obra. Por otra parte, los comentarios intercalados en las descripciones abundan en alusiones evocadoras de un mundo exótico: "La Sierra-Morena franchie [...] c'est come si Ton passait tout à coup de TEurope à l'Afrique" (193), "Des aloes d'une taille plus en plus africaine" (195), "Ce palmier inattendu, révélation subite de l'Orient" (196), "sa bouche africaine épanouie et vermeille" (201), "Ce type [...] est évidemment moresque" (*ibid.*), "ce vent-là devait être bien proche parent du siroco d'Afrique" (*ibid.*) "rapelle vaguement les vestes turques" (208).

Cuando David Roberts recorrió España entre 1832 y 1833, acompañado por Genaro Pérez de Villaamil y a instancias de su predecesor, el también pintor sir David Wilkie, recibió una impresión tan fuerte que, según dicen, condicionó en cierto modo su estilo. De aquel viaje por el País Vasco, Castilla y Andalucía son sus vistas de las principales ciudades. En sus dibujos predomina la interpretación fantástica sobre la observación fidedigna, la imaginación sobre la realidad. Recuerdo ahora, entre los que ilustran el texto de Roscoe, un soberbio encuadre de la Giralda. Con buen sentido escenográfico, el gran paisajista inglés se vale del juego de planos y luces que componen el abigarrado conjunto de las casas, para alejarlas en perspectiva hacia un punto del fondo desde donde emerge la impresionante mole rojiza de la torre. El caserío irregular y chato, de cuyas fachadas destacan balcones enrejados y esteras colgantes de vistosos colores, flanquea a un paisanaje que bulle en el lado inferior del dibujo en cuyo centro se eleva el recio y afiligranado alminar y campanario almohade-renacentista. Sin duda, el lector de libros con ilustraciones semejantes se quedaría maravillado ante el reclamo, sin advertir el engaño a los ojos de este decorado a la par que el texto manipulaba su imaginación para trasladarle a un lejano país oriental.

Roberts practicaba la que se suele llamar arqueología fantástica porque sacrifica el rigor de las proporciones y la exactitud del contexto al efecto. El paisaje arqueológico de Iberia satisfacía todas las expectativas porque fundía historia y exotismo, tiempo y espacio, plasmados en monumentos más o menos abandonados cuando no en franca ruina, con la pretensión de suscitar melancolía, nostalgia o, como diría Byron, un *state of consciousness*.

La España musulmana, cuyos restos perduran en la arquitectura, pero también en la sugestión geográfica, costumbres populares y rasgos fisonómicos, se convierte en tema favorito de la pintura romántica europea y es uno de los modelos que mejor se adecuaba a la retórica de la nueva estética¹⁰. En los quince días que dedicó a visitar Cádiz y Sevilla, Delacroix apenas mostró otro interés que no fuera para los edificios y jardines de estilo "moresque", la mantilla que copia en su cuaderno, las castañuelas y un par de anécdotas sobre Pepeillo y Romero. Curiosamente, casi al tiempo que Roberts dibujaba la lámina a que me he referido antes, el pintor francés, después de ver la famosa torre, escribía en su diario por todo comentario: "Les environs ressemblent à ceux de Paris"¹¹. Todavía en 1856, Owen Jones define el *Moorish style* en *Grammar of Ornament* tras un viaje a España en busca de inspiración oriental¹².

Con todas las matizaciones necesarias, que van desde la más desbordada fantasía -la que sacaba de sus casillas a Mesonero y a Larra antes que las *lettres* de Mérimée¹³ y las *impressions* de Dumas¹⁴ desbordaran toda medida-hasta la objetividad comprensiva de Borrow¹⁵ y Ford¹⁶, se insiste con fruición en lo castizo, en los rasgos diferenciales que fácilmente podían deslizarse hacia un costumbrismo caricaturesco. De ello queda constancia en la iconografía de Pharamond Blanchard que ilustra el *Voyage pittoresque en Espagne* del barón Tylor¹⁷, en las veinticinco láminas de trajes regionales de Celestin Nanteuil para *L'Espagne pittoresque* de Cuendias y Féréal¹⁸, en los dibujos de Richard Ford acompañando a sus propios textos, en los treinta y cinco de los hermanos Rouargue para el *viaje* de Émile Bégin¹⁹, en los de V. Foulquier para el de Poitou, ya muy tardío pero aún romántico en su concepción²⁰, y en los ya citados. Hasta tal punto llega a perdurar el estereotipo acuñado por estos viajeros que, todavía en 1887, John Augustus O'Shea publicará dos volúmenes de sus "experiencias personales" bajo el original título de *Romantic Spain*²¹.

Su influjo llegó a ser decisivo incluso sobre los artistas locales, algunos de los cuales sometieron su propia visión del entorno a la imagen recibida de sus modelos. Son los casos de Leonardo Alenza, ilustrador del *Semanario Pintoresco*, cuyos "caprichos" goyescos no llegan a disimular otras influencias foráneas²²; de José Domínguez Bécquer y de su hijo Valeriano; y del más famoso de todos, de Genaro Pérez de Villaamil, cuya relación con Roberts va más allá de acompañarle en sus andanzas españolas. De este, que giraba en la órbita de Turner, el ferrolano aprendió a imaginar la realidad, no a copiarla. Apoyados en textos de Patricio de la Escosura, sus dibujos litografiados de la *España artística y monumental*²³ recuerdan la técnica deformante del maestro, su regodeo en el detallismo pintoresco y efectista y su teatralización del paisaje. No obstante su facundia incontinente, el joven Zorrilla acertaba a caracterizarle en "La noche de invierno":

Tú tienes dentro la mente
galerías, catedrales,

todo el lujo del oriente,
todo un mundo que pintar;
tú tienes en tus pinceles
derruidos monasterios,
con aéreos botareles
y afilegranado altar²⁴.

"Tener en el pensamiento" vale decir 'imaginar', y no creo necesario insistir en la importancia de esta actividad para los románticos, muy bien estudiada por C. M. Bowra²⁵. Pero 'pintar' o 'describir con la imaginación' no debería interpretarse como 'falseamiento de la verdad', sino como una indagación más allá de la 'apariencia'. Un escritor tan libre de sospecha como Mesonero Romanos empieza sus *Escenas Matritenses* con una declaración de principios -analizada por Ermanno Caldera con su habitual brillantez²⁶- en donde se barajan todos los elementos básicos que aquí nos interesan: ante la errónea perspectiva adoptada por los viajeros "extranjeros [que] han intentado describir moralmente la España" se propone "presentar al público español cuadros que ofrezcan escenas de costumbres propias de nuestra nación". "Mi intento es merecer su benevolencia -continúa-, si no por la brillantez de las imágenes, al menos por la verdad de ellas". Y concluye con una advertencia capital: "cuando pinto, no retrato"²⁷. Como Gautier y Zorrilla o como Roberts y Pérez de Villaamil, Mesonero no confunde 'verdad artística' con 'realismo'. Sus "descoloridos cuadros", como los define con falsa humildad puesto que estaba muy orgulloso de ellos, tratan de ser también una 'pintura moral'. Lo que ocurre es que cambia la perspectiva y la intención: desde el aquí y el presente en plena transformación, cuando las "costumbres [han] tomado un carácter galo-hispano" -entiéndanse las de las clases medias, a que pertenecen sus lectores-, 'pintar' no es 'hacer pintoresquismo'. Recrearse solamente en lo castizo, de tan negativas connotaciones para el pensamiento liberal, corría el peligro de proyectar una falsa imagen del país, la cara más arcaica y anacrónica de un mundo arruinado. Pero también empezaba a perfilarse la cara que miraba hacia el futuro, siquiera fuera en proyecto.

Los burgueses ilustrados, a los que Gautier reprochaba su 'déplorable manie d' imitation anglaise ou francÇaise" y su hostilidad "a toute couleur et à toute poésie" (216) -lo que para Mesonero sería "ignorancia y semibarbarie" apta para "viajeros poéticos"²⁸-, se sentían muy incómodos con quienes limitaban su interés a buscar un *pasado* lleno de *fantasías novelescas*.

En contraste con esta actitud, cuando los románticos españoles pudieron viajar por Europa -no digo *tuvieron que*-, se sintieron atraídos por cuanto significaba 'civilización', 'modernidad' Les movía un profundo afán regeneracionista. Desde el liberalismo moderado de Mesonero hasta el criptorrepblicanismo de Ayguals de Izco, pasando por el progresismo de Larra y Modesto Lafuente, todos cabían en un espectro ideológico cuyo denominador común era un romanticismo muy poco nostálgico²⁹.

Al emprender su viaje por Francia y Bélgica, *El Curioso Parlante* no sólo pretende 'pintar la verdad' según la entendía como escritor costumbrista, sino mostrarles a sus paisanos el mundo moderno. Apenas se detiene en lo que se entendía por pintoresco. Modesto Lafuente, que le sigue los pasos³⁰, insiste una y otra vez en "regenerar" y "regeneración", y contrasta la inercia española, del país recién salido de una larga guerra civil, con la prosperidad francesa de los años centrales del reinado de Luis Felipe. Con admiración habla de las instituciones sociales, de los falansterios fourieristas, de los hospitales, hospicios y reformatorios y, sobre todo, de la industria. París, con sus teatros, bulevares, restaurantes, museos y jardines era para él una fiesta. Le impresiona el telégrafo, la industria siderúrgica belga, en donde se fabrican desde agujas de acero hasta máquinas de vapor, y apenas tiene ojos sino para destacar todo cuanto representa progreso. Por su parte, Ayguals de Izco, que se declara varias veces demócrata en *La maravilla del siglo*³¹, saluda en el Londres de la Primera Exposición Universal el "Palacio de cristal" como símbolo de una nueva era:

[...] ese templo de las ciencias y de las artes [...] ese inmenso museo enciclopédico [...] ese benéfico santuario de la fraternidad universal, esa verdadera MARAVILLA DEL SIGLO que conmueve al mundo [...]. (II, 178)

Es tan obvia la referencia que no precisa comentario. Las siete *maravillas del mundo* son monumentos arquitectónicos y escultóricos de la antigüedad, pero el *Glass palace* es la concreción técnica -hierro y cristal- de un proyecto de paz y concordia entre todos los hombres.

Se oponían, en fin, dos *visiones* que diferían según el punto de partida. Los románticos europeos registraban en sus cuadernos el paisaje agreste. La naturaleza que anotan los españoles está vista desde una óptica utilitaria: admiran la campiña francesa como resultado de la acción humana (Mesonero 169a, 277b; Lafuente I, 156, 191) y para compararla con el peor estado de los campos españoles (Mesonero 280b; Lafuente I, 197). Gustan los unos de las ciudades antiguas y tortuosas, frente a los otros que, si bien reconocen en las francesas "falta de poesía [...] por su belleza y simétrica construcción, su aseo y limpieza, proporcionan mayores medios al habitante para disfrutar holgadamente de los goces de la civilización" (Mesonero 265a). De ahí que franceses e ingleses pasen de largo por las nuevas transformaciones urbanísticas, mientras los españoles queden boquiabiertos ante Burdeos, París, Londres... y se desentiendan de la parte antigua de las ciudades porque se parecen "a las más oscuras de Castilla" (Mesonero 264b). A la fruición con que aquellos pintan ruinosos monumentos oponen estos su interés por las fábricas. Apenas una alusión al estilo de las catedrales, de las que desagrada su desnudez (Mesonero 286a, Lafuente I, 50). En París, Nôtre Dame y demás iglesias góticas no pasan de la mera enumeración, por debajo de la que les merece la Madeleine, y no por su estilo, sino por las implicaciones ideológicas de su origen. Con la mente puesta en los caminos apenas trazados de su país, los españoles anotan las cuidadas calzadas francesas, vigiladas por uniformados peones camineros, los admirables puentes que salvan los ríos, sobre todo el de Cubzac, destacado por todos y con su correspondiente ilustración en el *viaje* de Ayguals. Y al término de la jornada, el *hotel*, el *restaurant*, tan distintos de las posadas y las fondas españolas.

¿Se trataba de una *visión romántica* y otra *anti-romántica*? Creo que no. A quienes poseían ya "aquel *confortable* de vida" de que hablaba Mesonero, la *imaginación* permitía evocar un pasado orientalizante por la contemplación de sus reliquias en medio de la libertad de la naturaleza. La *imaginación* trasladaba también a los viajeros españoles desde su presente problemático hacia la civilización moderna occidental, resultado del progreso social y político a que aspiraban.

Aquellos *pintaban* un mundo ideal perdido; estos *esbozaban* el proyecto de regeneración para un porvenir ideal. Se trataba de dos maneras de *soñar*. Y el *ensueño* -bien lo subrayó Béguin- es un atributo del alma romántica³².

LUIS F. DÍAZ LARIOS
Universitat de Barcelona

¹ Cf. v.g., S. Le Men, "La question de l'illustration", en: *Histoires de lecture*, Paris, IMEC Editions/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995, pp.229-247; M. Melot, *L'illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984; y con aplicación muy próxima a nuestro interés, F. Calvo Serraller, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza (Alianza Forma 130), 1995.

² [...] *Granada. Illustrated from drawing by [...]; [...] Andalusia [...]; Biscay and the Castiles [...]; [...] and Morocco [...]*, London, Robert Jenning and Co., 1835-1838 (4 vols.).

³ [...] *ou Chroniques provinciales de la Peninsule*. Illustrées par [...]. *Première excursion. Andalousie; [...] Deuxième excursion. La Biscaye et les Castilles; [...] Troisième excursion. Le royaume de Grenade*, Paris, R. Lebrasseur, 1836-1838 (3 vols.).

⁴ *Voyage en Espagne, par [...] et le [...]*. Dessins inédites de Gustave Doré. Texte inédite de M. Ch. Davillier, Paris, "Le Tour du Monde", 1862-1873 (2 vols.; el 2 se publicó por entregas a lo largo de los diez años que duró la publicación).

⁵ *Viaje por Andalucía (1848)*, trad. de A. M^a Custodio, Prólogo de F. Maldonado, Valencia, Castalia, 1954, p.19. En adelante, sólo indicaré la página de la cita.

⁶ Sobre las nuevas lecturas e interpretaciones pictóricas del *Quijote*, cf. H. Honour, *El romanticismo*, Madrid, Alianza (Alianza Forma 20), 1981, pp.278-290.

⁷ *Voyage en Espagne* [1843], Paris, Charpentier, 1862, nouvelle édition, revue et corrigée, p.207. En las citas siguientes indicaré solo la pág. (Hay trad. esp.de J. Cantera Ortiz de Urbina, Madrid, Cátedra, 1998).

⁸ *Les Orientales*, en: (*Evres poétiques I. Avant l'exil 1802-1851*, Préface par G. Picon, édition établie et annotée par P. Albouy, Tours, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1964, pp.660-663. Para una revista del motivo de 'Granada y la Alhambra', cf. A. Gallego Morell, "El orientalismo literario en el Romanticismo", en: *Diez ensayos sobre literatura española*, Madrid, Revista de Occidente (Selecta 47), 1972, pp.29-42.

⁹ Cf. M. Bataillon, "L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance", en: *Revue de Littérature Comparée* 22 (1948), pp.255-266; y C. Fahlin, "Mérimée et ses amis espagnols: la comtesse de Montijo et Estébanez Calderón", en: *Studia Neophilologica* 1 (1959).

¹⁰ Por esa razón, Andalucía se convierte en expresión por antonomasia del mito. (Cf. AA. W., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos. Homenaje a Gerald Brenan*, Málaga, Diputación Provincial, 1987).

¹¹ *Journal 1822-1863*, Préface de H. Damisch, Introduction et notes par A. Joubin (édition revue par R. Labourdette), Plon, 1996, p.113. El "Voyage en Espagne", en las pp.112-115.

¹² Recojo el dato de F. Calvo Serraller, *op.cit.*, p.29, n. 9.

¹³ *Lettres d'Espagne*, publicadas por entregas en la *Revue de Paris*, aparecieron en libro con el título: *Mosaïque (Lettres sur l'Espagne)*, Paris, Fournier, 1833. (Trad. española de G. Ramos González, en: *Viajes a España*, Madrid, Aguilar, 1988).

¹⁴ *Impressions de voyage. de Paris à Cadix*, Bruxelles, J. Moline, 1844. (Trads. de V. Balaguer [1847], W. Ayguals de Izco [1847], R. Marquina [1929] y la más reciente de P. Gari Aguilera: Madrid, Sílex, 1992).

¹⁵ *The Bible in Spain, or the journeys, adventures and imprisonments of an attempt to circulate the Scriptures in the Peninsula*, London, John Murray, 1842. (Existen varias versiones españolas; es excelente la de M. Azaña, con introducción, notas: Madrid, Alianza, 1983).

¹⁶ *A Hand-book for Travellers in Spain and Readers at home. Describing the Country and Cities, the Natives and their manners, with notices of Spanish history*, London, John Murray, 1845. (Trad. [esp.de](#) J. Pardo, revisada por B. Fernández: Madrid, Turner, 1982; y *Gatherings from Spain. By the author of the "Handbook of Spain", chiefly selected from that work, with much new matter*, London, J. Murray, 1846. (Trad. esp. de E. de Mesa, prólogo de G. Brenan: Madrid, Turner, 1974).

¹⁷ [...] *et au Portugal et sur la cote d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Paris, Gide fils, 1832.

¹⁸ [...] *artistique et monumentale. Moeurs, Usages et Cotumes*. Illustrations par [...], París, Librairie Ethnographique, 1842.

¹⁹ *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*. Illustrations de MM. [...], París, Belin-Leprieur et Morizot, 1852.

²⁰ *Voyage en Espagne en 1866*. Illustrations par [...], Tours, Alfred Mame et fils, 1869.

²¹ [...] *A record of personal experiences*, London, Ward and Downey, 1887 (2 vols.).

²² Amigo y protegido de Mesonero Romanos, que lo cita alguna vez en sus *Escenas matritenses*. (Cf. v. gr., "El martes de carnaval y el miércoles de ceniza", en: *Obras de Don Ramón de [...]*, ed. de C. Seco Serrano, Madrid, Atlas (BAE 199-203), 1967, II, p.166b).

²³ [...] *Vistas y Descripción de los Sitios y Monumentos más notables de España*. Obra dirigida y ejecutada por Don [...] Texto redactado por Don [...] Litografiada por los principales litógrafos de París. Publicada bajo los auspicios y colaboración de una sociedad de artistas, literatos y capitalistas españoles. París, en casa de Alberto Hauser, 1842. (Los vols. II y III se publicaron respectivamente, en 1844 y 1850).

²⁴ *Poesías* (1837), en: *Obras completas*, ordenación, prólogo y notas por N. Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén, 1943, 2 vols.; I, p.63a). Juntos son aludidos por Mesonero Romanos, como artistas equivalentes. (Cf. *Recuerdos de viaje por Francia e Inglaterra en 1840-1841*, en: *Obras*, ed. cit., V, p.259a).

²⁵ *The Romantic Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 1969. (Trad. esp.: Madrid, Taurus, 1972).

²⁶ "Il problema del vero nelle *Escenas Matritenses*", en: *Miscellanea di Studi Ispanici* (1964), pp.101-121.

²⁷ *Las costumbres de Madrid*, en: *Obras*, ed. cit., I, p.39.

²⁸ *Recuerdos de viaje por Francia e Inglaterra en 1840-1841*, en: *Obras*, ed. cit., V, p.252.

²⁹ Cf. L. Romero Tobar, *El viaje europeo de Larra*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992; "Españoles en París. Contactos de románticos españoles y escritores franceses contemporáneos", en: J.-R. Aymes /J. Fernández Sebastián (eds.), *L' image de la France en Espagne (1808-1850)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Universidad del País Vasco, 1997; y L.F. Díaz Larios, "Viajeros costumbristas en Francia (En torno a los *Viages de Fr. Gerundio*", en: F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp.451-457; "Los viajeros costumbristas", en: *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 109-116; "El viaje a París y Londres de Ayguals de Izco", en: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, *Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1998, pp.307-315.

³⁰ *Viages de Fr. Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rin*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1842 (2 vols.).

³¹ [...] *Cartas a María Enriqueta, o sea una visita a Parts y Londres durante la famosa exhibición de la industria universal*, Madrid, Impr. de O.W. Ayguals de Izco, 1852 (2 vols.).

³² *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française*, Paris, J. Corti, 1939. (Trad. esp.: México-Madrid-Buenos Aires, F.C.E., 1954).

De la Ilustración al Romanticismo: El *Macías*, parodia de *El sí de las niñas*

La teorización interna del Romanticismo que constituye el tema central de nuestro Octavo Congreso se expresa como texto literario en el drama de Mariano José de Larra, *Macías*, si lo consideramos en relación con el proceso literario que consiste en replantear en dicho drama, con una concepción romántica, la problemática de emancipación propuesta con una concepción ilustrada por la comedia de Leandro Fernández de Moratín, *El sí de la niñas*. Es una transformación que muestra el proceso que lleva de la Ilustración al Romanticismo.

Vamos a empezar parodiando el título de este trabajo, transformándolo en una interrogación: ¿Es el *Macías*, de Larra, una parodia de *El sí de las niñas*, de Moratín? Si nos atenemos a la definición corriente en los diccionarios ("imitación burlesca de una obra literaria o artística"), es evidente que no podremos utilizar el término *parodia* para establecer una posible relación intertextual entre la dos obras. Pero si entendemos el término, según el uso de la crítica moderna, sin conferirle una función ridiculizadora, como procedimiento de relación crítica intertextual entre dos obras literarias o artísticas, prescindiendo del carácter burlesco de la relación que señalan los diccionarios, el término podrá parecer más adecuado.¹

La parodia como procedimiento literario y artístico en general ha suscitado importantes estudios de teoría y crítica en el siglo XX, iniciados por los formalistas rusos que consideraron textos fundamentalmente paródicos como el *Quijote* y *Tristram Shandy* y el *Ulysses* paradigmáticos de una moderna teoría de la literatura basada en la metaficción y la intertextualidad. En este sentido metaficcional e intertextual el *Quijote* no solo parodia los libros de caballería, sino toda la narrativa y en la segunda parte se parodia a sí mismo parodiando la primera parte. Como se ha dicho, Sancho parodia a Don Quijote. En el *Quijote* toda la literatura narrativa en sí misma se convierte en parodia. De lo cual se han derivado leyes generales de la narratividad en relación con lo que los formalistas llamaron "extrañamiento". La parodia sería un procedimiento para convertir en nueva una vieja forma, superando la preo-

cupación anterior, o, como veremos en la relación paródica que pretendemos establecer entre Larra y Moratín, para dar por periclitado un procedimiento literario anterior, renovándolo en formas nuevas, correspondientes a significaciones ideológicas de los nuevos tiempos. En la parodia, una preocupación común originaria toma dimensiones diversas. La nueva forma ideológica supera la anterior que ha perdido vigencia, pero manteniendo la continuidad. Es una expansión de la problemática planteada en la primera obra en algo nuevo que aporta la segunda. La parodia puede renovar procedimientos literarios agotados creando una obra como paralelo y contraste con un modelo anterior. Puede ser el argumento lo que queda parodiado.

Según Margaret Rose (p.121), para los formalistas rusos, tanto Shklovsky como Tynyanov, separando lo paródico de lo cómico y burlesco, la parodia consiste fundamentalmente en el juego dialéctico del procedimiento, de tal manera que si una parodia de una tragedia resulta en una comedia, una parodia de una comedia puede hacer una tragedia de la comedia, o en el caso que aquí nos referimos la comedia de *El sí de las niñas* con el final alegre y feliz, en este juego dialéctico de la parodia, se transforma en drama con el fin catastrófico. Con lo cual se aparta muy explícitamente lo cómico de lo paródico. El caso contrario de un drama que se transforma paródicamente en comedia sería el de *Muérete y ¡verás!*, de Bretón de los Herreros, como parodia de *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, como hizo ver Ermanno Caldera señalando que "la parodia se realizaba en un registro diferente, en el que, si bien no faltaban rasgos cómicos, la comicidad no era esencial",² coincidiendo, por lo tanto, con los críticos mencionados que separan la parodia de la comicidad.³

En este sentido, la relación crítica intertextual de la parodia implica una semejanza, pero es imprescindible que esa similitud entrañe en sí misma un distanciamiento en su significado, una diferencia crítica marcada por la dialéctica del procedimiento. Nuestro propósito es mostrar cómo en las dos obras, en la comedia de Moratín y en el drama de Larra, hay una semejanza con un distanciamiento crítico mediante el referido juego dialéctico del procedimiento. Se presenta una problemática común, propia de la modernidad, la problemática de la opresión de la autoridad feudal frente a la libertad individual moderna contra esa autoridad arcaica, contra esa opresión de la an-

tigüedad, pero con soluciones opuestas que representan la diferencia crítica en la semejanza que hemos señalado en la definición de la parodia como término propio de la crítica literaria moderna. Esta problemática general de opresión autoritaria y liberación individual se presenta figuradamente en los casos concretos del matrimonio forzado. En la comedia de Moratín, con una dialéctica de la emancipación y la obediencia que remite, como veremos, a Immanuel Kant y al Despotismo Ilustrado, se da una solución ilustrada a esta problemática de la opresión autoritaria, con un final feliz, mientras que en el *Matías* se verifica una trascodificación textual de la comedia ilustrada, exacerbando la emancipación en rebelión pasional, resultando así en un drama romántico, con un final consecuentemente catastrófico. La comedia queda invertida en drama. Se trata, a mi modo de ver, de una inversión semántica del código de la Ilustración al código del Romanticismo. Es decir, una resemantización como procedimiento paródico: un cambio de significado del argumento.

Dentro de la problemática de la modernidad, pero ya en un período posromántico, enlazando con la Ilustración dieciochesca, el procedimiento paródico/intertextual aquí planteado se podría extender a la *Pepita Jiménez* en que, frente al desgarró romántico del *Macías*, se da una solución racional, ilustrada, que enlaza la obra de Valera con la de Moratín. Naturalmente que lo que hemos considerado en términos generales una problemática de la opresión de la autoridad antigua desafiada por la libertad individual moderna se representa en las tres obras por el tema la libertad de elección matrimonial. Es el tema de la libertad de elección matrimonial que aparece igualmente en el *Don Álvaro*, del Duque de Rivas, en este entramado de la intertextualidad. Insistimos en que la repetición del tema de la opresión autoritaria que representa el matrimonio forzado en la creación literaria entre los siglos XVIII y XIX va más allá de lo que podría ser meramente un problema circunstancial de dimensiones sociales contemporáneas para representar simbólicamente modelos imaginarios de opresión ideológica y una correspondiente reivindicación revolucionaria de liberación social en las costumbres, en cuanto comportamientos, aspiraciones y actitudes sociales, en un proceso

histórico-social que luego vamos a referir como "revolución cultural burguesa". Esto queda muy manifiesto en el *Macías* de Larra, cuyo protagonista, "un hombre que ama y nada más, se convierte en el contexto de un mundo feudal imaginario en abanderado de modernas aspiraciones y actitudes burguesas", como señaló claramente Susan Kirkpatrick, que añade que "el hombre subjetivo universal que encarna Macías es de hecho el hombre burgués".⁴ También *El sí de las niñas* representa la ideología de la nueva sociedad, lo que José Antonio Maravall caracteriza como "una ideología de clases medias".⁵ Según este autor, el teatro de Moratín se proyecta instrumentalmente "en tanto que vía para alcanzar socialmente los valores de la tabla que el espíritu burgués de la Ilustración enuncia como paradigma de la sociedad... [y] en tanto que factor de configuración de unos modos de vida y, correlativamente, de unas pautas de comportamiento que promueven eficazmente la transformación de la imagen de la convivencia" (p. 164). Transformación que constituye el proceso de revolución cultural burguesa que antes hemos anunciado.

En este sentido, el *Macías* nos parece una transcodificación de la problemática emancipatoria de *El sí de las niñas*, radicalizando exacerbadamente sus propuestas, lo que significa la diferencia crítica en la semejanza que define a la parodia en el sentido en que estamos utilizando el término. Claro que, aunque percibimos en el drama una parodia del argumento de la comedia, no podemos saber las intenciones del autor del *Macías* en relación a si efectivamente pretendió transformar el texto de Moratín, si lo tuvo presente cuando escribió su drama. Realmente, esto no importa mucho para nuestro planteamiento crítico. *El sí de las niñas* está presente en el panorama literario español cuando Larra escribe su drama. Consciente o inconscientemente por parte del autor, el texto del drama es un replanteamiento de la comedia con un juego dialéctico que la convierte en drama. En la aproximación que estamos realizando, el diálogo textual lo efectuamos como lectores en un proceso de interpretación puramente pragmática. Como lectores, somos nosotros los que establecemos el diálogo entre los textos. La intencionalidad de la enunciación codificadora de la parodia la percibimos, como lectores, inscrita en el texto que se apropia del planteamiento del texto anterior. En efecto, no se trata solamente de una mera intertextualidad, sino de una semejanza, resultado de

unas circunstancias históricas con una diferencia crítica que replantea la problemática radicalizándola. Es una parodia del argumento, la clase de parodia que, según Tynyanov, es más difícil de detectar. La semejanza es la propuesta emancipatoria representada circunstancialmente en el argumento por la libertad de elección matrimonial. La diferencia es el final feliz, racional, propio de la Ilustración, frente al final desastroso, pasional, propio del Romanticismo. La continuidad y la distancia entre la comedia ilustrada de Moratín y el drama romántico de Larra que presentamos como un proceso literario paródico concuerda con la concepción de que el Romanticismo nace de las entrañas mismas de la Ilustración, como reacción a ella.

La aproximación paródica que intentamos aquí nos afirma una continuidad histórica entre la Ilustración y el Romanticismo en que los valores de uno y otro proyecto quedan invertidos. Por eso Octavio Paz, recogiendo un sentir general, pudo decir que "el romanticismo es una reacción contra la Ilustración y, por tanto, estuvo determinado por ella".⁶ El cambio entraña continuidad. Es una continuidad en contraposición. La parodia es inversión. El *Macías* invierte, con significación romántica, el sentido ilustrado de *El sí de las niñas*. Se desvía de su lección.

Entre los siglos XVIII y XIX el teatro representa las preocupaciones fundamentales de aquel período de cambio revolucionario en que la Ilustración y el Romanticismo representan las dos caras de la modernidad que entraña lo que en términos generales podemos designar como el paso del sujeto feudal al ciudadano moderno. Este proceso histórica y socialmente revolucionario se concreta mediante la figuración estética del teatro y de la novela en el tema de la libertad de decisión en la elección matrimonial que está implicado en el título de la comedia de Leandro Fernández de Moratín, *El sí de la niñas*. El tema que se plantea en varias obras literarias entre los siglos XVIII y XIX sobre la libertad de la elección matrimonial es un problema propio de la transformación social de aquel período que en un plano literario simboliza una preocupación revolucionaria. Es la representación figurada en términos concretos, costumbristas y sociales de un tema general filosófico.

Todos estamos de acuerdo en considerar la comedia de Leandro Fernández de Moratín *El sí de las niñas* una obra ejemplar, típica de la Ilustración. Como dice José Antonio Maravall: "Cuando se habla de Moratín y de su obra, se

ha hecho habitual centrar el estudio en el marco de la Ilustración, tal como este movimiento de la sociedad y de la conciencia europeas se dio en España" (p. 163). Dentro del marco de la Ilustración, la obra de Moratín se centra en la preocupación fundamental de la ideología de este movimiento que es la educación. Es de sobra sabido que su teatro es un teatro pedagógico. En este sentido, el teatro se concibe como medio para esta misión de propaganda ilustrada. El teatro sirve para entretener, pero para entretener con una lección. Llevar a cabo un programa de transformación social es el propósito de su teatro. Esto lo asume Moratín de modo indiscutible. Concibe la imitación dramática dirigida a un resultado didáctico. Recordemos cómo su definición de la comedia concluye en que en ella "resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud".⁷

Señala Maravall que la preocupación moratiniana por la educación y por el teatro como instrumento de enseñanza se proyecta en dos planos: como "vía para alcanzar socialmente los valores de la tabla que el espíritu burgués de la Ilustración enuncia como paradigma de la sociedad" y como "factor de la configuración de unos modos de vida y, correlativamente, de unas pautas de comportamiento que promueven eficazmente las transformación de la imagen de la convivencia" (p. 164). Es todo un programa de cambio de la realidad social según los patrones de un proceso histórico que en el siglo siguiente se va a llamar "modernidad". El programa reformista de Moratín hay que verlo no sólo como un empeño individual, sino como una empresa colectiva de transformación histórica y social. Moratín es el intelectual orgánico de una nueva clase ascendente. Lleva a cabo el programa de los ilustrados consistente en "trabajar en todos los campos para la reforma de las costumbres, realizando una previa labor de crítica de las mismas" (Maravall, p. 165). Moratín se sirve del teatro como instrumento para presentar modelos de lo que deben ser nuevos modelos de convivencia. Este es el sentido que alcanza el concepto de costumbres como formas de vida social y como objeto de mimesis literaria. Moratín en su teatro está proponiendo modelos de comportamiento propios de una nueva sociedad, una sociedad moderna que sustituya la sociedad antigua. Por eso el objeto de la mimesis, en su caso de la mimesis dramática, ya no es, como observó Larra⁸, la naturaleza en general, y

en eso se diferencia de Moliere, sino la sociedad, la sociedad moderna, es decir, lo que llaman "vida civil" representada por la clase media. Es a lo que se refiere en su definición de la comedia cuando dice que el suceso imitado ocurre "entre personas particulares". Maravall sostiene que "el plan de renovación teatral moratiniano -que va conexo a toda una manera de entender la sociedad- supone: convertir en materia de la comedia las acciones de la "clase media" y atribuir a ésta el protagonismo de la nueva especie de obras, en las cuales ella se podrá contemplar y, de esta manera, corregirse a sí misma; pero también servirá como "espejo" para educación y corrección del pueblo" (p. 178). Es lo que yo en otros trabajos he llamado "mimesis costumbrista", que significa un cambio revolucionario en el concepto de la imitación artística que va a conducir al realismo del siglo XIX.

En *El sí de la niñas* el protagonismo de la clase media significa un cambio reivindicativo de la modernidad que representa una ruptura con el antiguo régimen, con la España antigua para inaugurar un proyecto renovador de construir una sociedad moderna que se entiende cabalmente con el concepto de Ilustración como revolución cultural, como revolución cultural burguesa propuesto ya hace años por Frederic Jameson y que he utilizado en trabajos anteriores para explicar el cambio en el modelo de sociedad que a partir del siglo XVIII propone la innovación estética que llamamos costumbrismo. El autor *The Political Unconscious* (1979) indica que la Ilustración puede entenderse como una revolución cultural burguesa que entraña una transformación histórico-social que no sucede de una manera momentánea sino en un proceso histórico de larga duración:

La Ilustración occidental puede mirarse como parte de una revolución cultural propiamente burguesa, en la que los valores y los discursos, los hábitos y el espacio cotidiano del *ancien régime* fueron sistemáticamente desmantelados de tal manera que pudieran levantarse en su lugar las nuevas conceptualidades, hábitos y formas de vida, y los sistemas de valores de una sociedad de mercado capitalista. Este proceso suponía claramente un ritmo histórico más vasto que el de acontecimientos históricos puntuales tales como la Revolución Francesa o la Revolución Industrial, e incluye fenómenos de *longue durée* tales como los que describe Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* -obra que

puede leerse ahora a su vez como una contribución al estudio de la revolución cultural burguesa, de mismo modo que el corpus de obras sobre el romanticismo se reubica ahora como el estudio de un momento significativo y ambiguo en la resistencia a esa particular "gran transformación", junto con las formas más específicamente "populares" (precapitalistas tanto como obreras) de resistencia cultural.⁹

Podemos decir que la imitación del suceso entre personas particulares de la comedia *El sí de las niñas* presenta un conflicto social que ejemplifica literariamente un caso de revolución burguesa según el proyecto didáctico que la comedia de Moratín se propone impartir. En esta comedia, los "vicios y errores comunes en la sociedad" de que nos habla el autor en su definición de comedia son los propios del antiguo régimen, de la España antigua, los obstáculos tradicionales que deben ser superados por los modos modernos de pensar y actuar que son "la verdad y la virtud" que quedan recomendadas en la escena. Por eso consideramos que es la comedia el género teatral propio de la Ilustración. La fuerza de la razón proporciona el obligado final feliz que exige el género.

La resistencia a este proyecto revolucionario es lo que constituye el Romanticismo. El *Macías* de Larra, como los dramas románticos que van a seguir marcan esa resistencia a la "gran transformación" de que nos habla Jameson o por lo menos la insatisfacción por sus resultados. Es el desencanto del proyecto desde dentro del mismo proyecto. Por eso digo que el Romanticismo es un callejón sin salida.

Tanto en *El sí de las niñas* como en el *Macías* se plantea el mismo problema social. La libre elección matrimonial y las relaciones de los sujetos, de los jóvenes subordinados a la autoridad de los viejos, a los representantes del antiguo régimen. Es la dialéctica de la subordinación y de la emancipación que Kant propone en su respuesta a la pregunta *¿Qué es la Ilustración?*:

La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía del otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino de la falta de decisión y valor para servirse por sí mismo de él sin la guía del otro, Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!, he aquí el lema de la Ilustración.

La pereza y la cobardía son las causas de que una gran parte de los hombres permanezca, gustosamente, en minoría de edad a lo largo de la vida, a pesar de que hace ya tiempo la naturaleza los liberó de la dirección ajena (*naturaliter majorenes*); y por eso es tan fácil para otros el erigirse en sus tutores. ¡Es tan cómodo ser menor de edad! Si tengo un libro que piensa por mí, un director espiritual que reemplaza mi conciencia moral, un médico que me prescribe la dieta, etc. Entonces no necesito esforzarme. Si puedo pagar, no tengo necesidad de pensar, otros asumirán por mí tan fastidiosa tarea. Aquellos tutores que tan bondadosamente han tomado sobre sí la tarea de supervisión se encargan ya de que el paso hacia la mayoría de edad, además de ser difícil, sea considerado peligroso por la gran mayoría de los hombres (y entre ellos todo el bello sexo)... les muestran el peligro que les amenaza si intentan caminar solos. Lo cierto es que este peligro no es tan grande, pues ellos aprenderían a caminar solos después de unas cuantas caídas; sin embargo, un ejemplo de tal naturaleza les asusta y, por lo general, les hace desistir de todo posterior intento.¹⁰

En esta clásica, fundacional definición kantiana de la Ilustración como emancipación del ser humano de la autoridad paterna se haya la clave de la revolución cultural burguesa que entendemos por modernidad de la cual la Ilustración y el Romanticismo son las dos caras. Con esta imagen de la minoría de edad y su salida de ella, con la imagen correspondiente de la emancipación responde Kant filosóficamente a las grandes transformaciones sociales, políticas y culturales que ocurren a finales del siglo XVIII y que significan lo que podríamos considerar la liberación del sujeto individual. Es el paso gigantesco, revolucionario del sujeto feudal al sujeto individual representado por el ciudadano libre. Se pone en marcha el gran proyecto de la Ilustración que llamamos Modernidad.

La respuesta de Kant a la pregunta *¿Qué es Ilustración?* constituye una reflexión sobre el presente.¹¹ Nos presenta la Ilustración como un cambio histórico de la actualidad, del presente, como un cambio que delimita una época anterior, el espacio del *antiguo régimen*, y el presente que es la Ilustración occidental a que se refiere Frederic Jameson, que la ve "como parte de una revolución propiamente burguesa", el corte entre dos épocas que ve José Antonio Maravall en el protago-nismo de la clase media en el teatro de Moratín, corte entre la sociedad del Antiguo Régimen y la sociedad civil que llamamos sociedad burguesa.

Este corte entre dos épocas a que asistimos en la representación de *El sí de las niñas* es la Ilustración kantiana definida como una *salida*. Se sale de una etapa anterior de la humanidad. La Ilustración es una *salida* que es un proceso de liberación. Libera a la humanidad de un estado de minoría de edad, minoría que se entiende como aceptación voluntaria de la autoridad de otro en espacios donde hay que ejercer el uso de la razón. La Ilustración es la cara de la Modernidad que se manifiesta como emancipación.

Tres elementos señala Kant en este proceso emancipatorio que es la Ilustración: la voluntad, la autoridad y el uso de la razón. La voluntad se manifiesta como un acto de atrevimiento: *¡Atrévete!* Atreverse a saber es atreverse a actuar por uno mismo, a enfrentarse a la autoridad externa, a la autoridad impuesta desde fuera. Es a la vez un proceso colectivo que concierne a la humanidad y un acto individual de audacia. Como proceso histórico es un cambio que se refiere a la existencia política y social de los seres humanos.

Kant señala dos condiciones esenciales para que el individuo salga de la minoría de edad y consiga la emancipación: Hay que distinguir lo que concierne a la obediencia y lo que concierne al uso de la razón.

El estado de minoría de edad sería aquel que corresponde a la expresión: "Obedece y no razones". Es la forma como normalmente se ejerce la disciplina militar, el poder político y la autoridad religiosa. Kant no preconiza una rebelión contra la autoridad. La mayoría de edad se consigue razonando libremente, independientemente, pero obedeciendo la autoridad constituida. La Humanidad alcanzará la mayoría de edad no cuando no tenga que obedecer, sino cuando se le diga "obedece y puedes razonar todo lo que quieras". Es decir, razonar es usar la razón sin otro fin que la razón misma. Por ello Kant distingue el uso *privado* y el uso *público* de la razón. La razón debe ser libre en el uso público y debe ser sumisa en el uso privado. Para Kant el uso de la razón es privado cuando el individuo que la ejerce es una pieza en la maquinaria social, es decir, cuando desempeña un papel y ejerce

funciones en la sociedad: ser soldado, contribuyente que paga sus impuestos, un pastor que tiene a su cargo una parroquia. La razón en estos casos se debe adaptar a las funciones y los fines particulares de cada caso. Razona todo lo que quieras sobre el sistema de impuestos, pero págalos. Cumple tus obligaciones religiosas aunque razones libremente sobre las creencias religiosas.

Kant propone que el uso de la razón se adapte a determinadas circunstancias. Pero cuando alguien razona como un ser racional, prescindiendo de su función como miembro del sistema social, sólo como miembro de la humanidad racional, entonces el uso de la razón será libre y público. El uso libre de la razón se manifiesta como un problema político. Kant propone en este sentido un trato, lo que se puede llamar "despotismo racional" o "despotismo ilustrado". El uso libre de la razón debe ser la garantía de la obediencia con tal de que el principio que debe ser obedecido se conforme con la razón. Kant le dice a Federico II que mande racionalmente para que se le pueda obedecer racionalmente.

Esta distinción entre el ámbito de la obediencia y el de la razón, este despotismo racional o ilustrado que preconiza Kant nos sirve de marco teórico en que situar el proceso de revolución burguesa que propone Moratín. La libertad de amar avalada por la razón se ajusta a una obediencia racional o ilustrada. Claro que para Larra la emancipación no se contiene en esos límites que Macías y Elvira rompen apasionadamente. Desde su propia perspectiva histórica, Larra, en su artículo sobre la representación de *El sí de la niñas*, critica a Moratín por la sumisión, no del protagonista femenino, sino del militar que es don Carlos que, como Macías, abandona su puesto en el ejército para conseguir a su amada. Larra justifica a Moratín por la diferencia de las costumbres de un tiempo a otro. Calamocha, el criado de don Carlos compara el amor de su amo con el de Gazul, Medoro y Gaiferos (acto I, escena 8), personajes del repertorio amoroso de la tradición literaria. Podría haberlo comparado también con el amor de Macías, *el enamorado*. La diferencia crítica consiste en que la emancipación romántica del personaje de Larra no se puede concebir en los límites de la sumisión propuestos por Kant y aceptados por lo personajes enamorados de Moratín. Ahora la emancipación

se manifiesta en rebelión. Como héroe romántico, el Macías de Larra es un rebelde prometeico, personaje simbólicamente frenético en su pasión. Su autor explica su propósito: "Pintar a Macías como imaginé que pudo o debió ser, desarrollar los sentimientos que experimentaría en el frenesí de su loca pasión, y retratar a un hombre, ése fue el objeto de mi drama". Es la versión paródica -crítica y dramática- del protagonista de la comedia.

JOSÉ ESCOBAR
Glendon College, York University
Toronto, Canada

¹ Para el concepto de parodia aquí utilizado, nos referimos a Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985 y Margaret A. Rose, *Parody: ancient modern, andpost-modern*. Cambridge University Press, 1993.

² "El teatro en el siglo XIX (1808-1844)", en AA. W. *Historia del teatro en España*, II, Madrid, Taurus, 1988, p.479.

³ Véase J. Escobar, "¿Es que hay una sonrisa romántica? Sobre el romanticismo en *Muérete y ¡verás!*", de Bretón de los Herreros", en *Romanticismo 5* (1995), pp.84-96.

⁴ "Liberal Romanticism and the Female Protagonist in *Macías*", *Romance Quarterly*, XXXV (1988), p.52.

⁵ "Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín", en *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, 1980, pp.163-192.

⁶ *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p.121. Véase J. Escobar, "Ilustración, Romanticismo, Modernidad", en *EntreSiglos 2* (1993), pp.123-133.

⁷ "Discurso preliminar", BAE, II, p.320.

⁸ Véanse los artículos de Larra en *La Revista Española* (2 y 9 de febrero de 1834) sobre las representaciones de *La mojigata* y de *El sí de las niñas*.

⁹ Trad. de Tomás Segovia, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989, p.77

¹⁰ AA. VV., *¿Qué es Ilustración?*, Trad. de Agapito Maestre y José Romagosa, Madrid, Tecnos, 1988, pp.9-10.

¹¹ Véase Michel Foucault, *Qu'est-ce que les Lumières?*, en *Dits et Écrits 1954-1988*. IV, Paris, Gallimard, 1994, pp.562-578.

La teoría sobre las unidades de espacio y tiempo en la representación del drama romántico

Mi intención es investigar acerca de la influencia y relaciones que los postulados teóricos, ideas teatrales, valoraciones, artículos y comentarios de estrenos en torno a las unidades dramáticas de espacio y tiempo pudieron tener en "el proceso que conduce del texto literario al espectáculo", lo que en términos de Pavis sería "la práctica dramatúrgica"¹ durante la década de plenitud del romanticismo, esto es, del 35 al 45. Es decir, indagar en los influjos entre la teoría y la pragmática teatral en un momento histórico en el que una gran parte de nuestros dramaturgos fueron académicos, escribieron y dirigieron revistas y periódicos, siendo por tanto a la vez escritores dramáticos, teóricos y comentaristas del drama y algunos de ellos hombres de teatro, en la plena acepción de la palabra.

Para esta aproximación entre la creación del espectáculo y la teoría sobre el mismo he revisado la siguiente prensa periódica : *El Eco del comercio* (1836), *El Liceo artístico y literario español* (1838), *El Panorama* (1838-41), *Revista de Madrid* (1838-45), *El Entreacto* (1839-41), y la *Revista de teatros* (1841-44). Se trata por tanto de los años en los que ya se ha estrenado prácticamente lo más granado del teatro romántico canonizado.

Contrasto esta documentación con las ideas expuestas en los manuales de Preceptiva y Retórica, que por otra parte, como afirma Romero Tobar, proliferan a partir de los años treinta, aunque no aportan grandes novedades²; de hecho la teoría respecto a la composición del drama se repite, si bien intentando moderar la tópica oposición *clásico/ romántico* en lo que se refiere al debatido tema de las unidades dramáticas, cuestión a la que me ciño, concretamente a las de tiempo y lugar por su intrínseca relación con la pragmática de la obra tanto en su aspecto escenográfico como en el de la recepción.

Como es bien sabido, el tema de la unidades en la concepción dramática romántica fue llevado y traído hasta la saciedad, desde las preceptivas y tratados de Retórica hasta la Academia, los círculos literarios, reseñas, artículos etc. y entrañaba en sí la aparente oposición fundamental entre *clásicos* y *románticos*; esta disparidad entre los dos "partidos literarios" conllevaba asimismo di-

versa posición sobre el debate de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro que por supuesto eran defendidos por los partidarios de la transgresión, tanto como denostados por los clasicistas, aunque éstos cada vez más ponderadamente a lo largo de la década. Cuando se intenta la defensa de Lope de Vega y seguidores, subyace la tesis historicista romántica cuya evaluación del carácter nacional nos remite al discurso de Agustín Durán de 1828, cuyo texto "cumplió funciones de manifiesto literario a favor de un teatro liberado de las constricciones ajenas al *espíritu nacional*" "situando al teatro barroco español como marco de fundamentación teórica acorde con la más reciente teoría literaria"³, y cuya programación teórica sustentaba la "historicidad de la obra literaria", esto es que la obra literaria refleja el espíritu de la comunidad en la que se produce, frente a los postulados de abstracción universal que habían mantenido las teorías clasicistas.

No obstante, los dramaturgos románticos, a mi entender, se muestran muy sensatos en su teorización en defensa de la ruptura de las unidades de lugar y de tiempo. Muestra de ello es el *Discurso sobre las unidades dramáticas* escrito por Hartzenbusch para su lectura en la sección de Literatura del Ateneo el 8 de marzo de 1839 y publicado en *El Panorama*.⁴

Hartzenbusch sintetiza muy claramente el conflicto en los temas que siempre se fundamenta el debate y anuncia que "su discurso se dividirá en los cuatro puntos sobre los cuales ha girado la discusión hasta ahora":

-inconvenientes de la completa sujeción a la regla de las tres unidades; inconvenientes de su inobservancia llevada al extremo;

-rumbo que han seguido los dramáticos modernos, apedillados románticos por apodo;

-límites que debe tener esta licencia⁵.

Dejando de lado sus apreciaciones acerca de la unidad de acción, en cuyo ensanche dependiendo de las necesidades del drama según Hartzenbusch, están de acuerdo clásicos y románticos, el problema radica en opinión del dramaturgo romántico en las otras dos unidades que

no permiten pasar de 24 horas a lo sumo, ni salir de una sala o una calle desde el principio al fin de la pieza. Aquí los límites están a la vista, y el que los pasa es descubierto al golpe, aquí nada se deja a la libre disposición del poeta.

Hartzenbusch apela al consabido concepto de *verosimilitud*, sin la cual se desvanece *la ilusión dramática*, esgrimido por los partidarios de observar la regla, precisamente para rebatirla en aras de ella misma :

para conservar la observancia de estas dos unidades, se acude a la verosimilitud, sin la cual la ilusión se desvanece. Enhorabuena, pero seamos consecuentes en todo: si es necesario respetar las unidades de lugar y tiempo para no destruir la verosimilitud de la acción que se finge, permítaseme quebrantarlas para conservar esa verosimilitud misma.⁶

aunque siempre usándola con moderación y coherencia como vemos en sus palabras:

Tan digno es de censura quien sin necesidad manifiesta, palpable, que la sienta, que la vea el espectador, le hace viajar desde Toledo a Ratisbona, como el que quiere hacernos creer que en el término de un solo día se pone sitio a una plaza, se le dan varios asaltos, capitula en fin y se rinde por hambre.⁷

Hartzenbusch aconseja al dramaturgo moderno "el justo medio", pero es claro su criterio:

en Marcela nada se echa de menos, la estrechez de las reglas no se advierte; nada es violento allí, todo es natural, animado, interesante, bello: parece que si sus autores hubiesen querido salir de los límites clásicos sus obras hubieran perdido gran parte de su mérito, En La vida es sueño, en Guillermo Tell, en Luis Once y en La Conjuración de Venecia, el rigor de las unidades hubiera ahogado la acción, hubiera destruido el drama. Consérvese, pues, la regla; pero permítase el ensanche: aconséjese, si se quiere, la observancia, pero no se censure la disidencia.⁸

Recordemos que tan sólo dos años antes, el 17 de enero de 1837, había estrenado *Los amantes de Teruel*, paradigma del drama histórico romántico, cuya trama se desarrolla en seis días y sufre numerosas mutaciones. Según Caldera, esta obra era la primera totalmente romántica en la que destacaba especialmente "el tratamiento masivo y obsesivo del tiempo y el espacio fuertemente entrelazados".⁹

Hartzenbusch no hacía viajar a sus personajes de Toledo a Ratisbona, como ejemplificaba en su discurso, pero sí de Valencia a Teruel, aunque "en la mente del espectador se hacían más distantes de lo que estaban en la realidad, por tratarse de dos lugares respectivamente en tierras de moros y de cristianos", adquiriendo también por esto los seis días "una dimensión mucho más amplia". Parece probable que lo que provocó más impacto sobre el público fuera, además de este agobio creado por la tensión espacio-temporal, "el dinamismo de escenas a menudo pobladas por varios personajes y el pasaje repentino de un lugar a otro a veces muy diferente, en un juego de interiores y exteriores, seguramente muy efectista"¹⁰

El discurso de Hartzenbusch tuvo su continuación por otro miembro de la Sección Cuarta del Ateneo, Pedro José Pidal, Marqués de Pidal y académico, en dos artículos aparecidos en las siguientes semanas en la *Revista de Madrid* con el título "*Observaciones sobre la poesía dramática y en especial sobre el precepto de las unidades*";¹¹ planteando así la cuestión que había sido objeto de debate en la sección :

¿Las unidades dramáticas de la literatura clásica, [...] deben conservarse como reglas de las composiciones escénicas, o se han de abandonar como se hace generalmente en los dramas de la literatura llamada "romántica"? En el caso de conservarse ¿hasta qué punto debe reputarse necesaria su observancia?

Pidal establece primeramente las diferencias entre los dramas de la literatura clásica y los de la romántica y tras ello, pasa a analizar la conveniencia de aplicar o no las reglas de las unidades a los dos tipos de dramas. La unidad de acción considera que "la deben observar los dramas de ambas escuelas". En cuanto a las unidades de tiempo y lugar, objeto de su segundo artículo, coincide con Hartzenbusch en una aplicación libremente moderada de ambas, siguiendo las normas de la *verosimilitud* e *ilusión teatral*, y por supuesto, más permisiva en los dramas románticos atendiendo a su propia esencia dramática:

los poetas que escriban en el género romántico los que se proponen no hacer un cuadro regular y circunscripto dentro de los límites de la verosimilitud dramática, sino recorrer un campo extenso, y abrazar muchos lances y sucesos dentro de la acción que intentan imitar, es claro y evidente que tendrán con frecuencia que infringir las reglas clásicas respecto del lugar y del tiempo, porque sobre esta infracción han formado ya el plan de su poema. Pero aun estos mismos poetas ¿no harán bien, cuanto lo permita la naturaleza de la fábula en hacer que la infracción sea la menor posible, y en aproximarse lo más que puedan a la observancia de la norma clásica?¹²

A continuación acude, como la mayoría de los comentaristas y preceptistas, a los famosos ejemplos de inverosimilitud en la traslación abusiva de los lugares escénicos, sobre todo a su inconveniencia si se hacen en medio de las escenas, y su mayor acierto si se llevan a cabo en los entreactos, ventaja ésta sobre los dramas clásicos grecolatinos, condenando que sin fundamento

se muden a cada momento las decoraciones y nos haga el poeta viajar de Aragón a Flandes, de Roma al Mogol. Me parece que nadie pretenderá semejante despropósito, y que todos reconocerán que la mutación, en cuanto sea posible, en cuanto se compadezca con su esencia y condiciones, debe aproximarse lo más a la verdad, y por consiguiente el tiempo de la representación al de la imitación, y la inamovilidad de la escena a la del espectador.

El discurso de Pidal termina con una benevolencia hacia los errores de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro por su desprecio de las normas, disculpándolos por la categoría de su genio, lo que le sirve de pretexto para un amplio excursus en la línea historicista que culmina con la sospecha de una especie de conspiración extranjera contra la literatura nacional española al establecer un paralelismo entre el rechazo actual a los modelos románticos y el rechazo a nuestros dramaturgos áureos por parte de los clasicistas de la centuria anterior, quienes

encastillados en sus aspiraciones transpirenaicas, no se contentaban con recomendar la estructura dramática francesa, hasta los sentimientos habían de ser franceses...en una verdadera reacción contra la literatura española Estaremos acaso ahora bajo la influencia de otra reacción contraria? Mucho me lo temo.¹³

Pero yendo a lo que me interesa destacar, la relación de la teoría literaria sobre las unidades dramáticas, y los efectos que pudiera conllevar su transgresión en la escenografía o en la quinésica de los personajes, vemos que desde el punto de vista teórico, al parecer, la principal preocupación es el problema de la verosimilitud, en pro de la cual recomiendan que la mutación que acompaña a la ruptura de la unidad de lugar, se produzca aprovechando los entreactos, al igual que los saltos temporales, para que así queden más disimulados.

Vemos que los mismos dramaturgos que recurren en la puesta en escena de sus dramas románticos a los adelantos escenográficos por supuesto recomiendan éstos como elemento que coadyuva a la verosimilitud y recreación de la *ilusión dramática* del espectador que tanto les preocupa a los escrupulosos de la regla, utilizando exactamente sus mismos argumentos.

Era de esperar que los dramaturgos románticos, cuyas acotaciones fueron fielmente plasmadas en decorados fruto del arte pictórico de destacados artistas del momento, con los adelantos del diorama en la perspectiva, con abundancia de efectos de luz y sonido, en suma puestas en escena que solían comentar las reseñas por su gran repercusión en los estrenos, cuando teorizaran salieran en defensa del cambio de lugar, concediendo eso sí que las mutaciones procuraran coincidir con los entreactos para:

[...] que al sonido de un silbido mágico no veamos ir con frecuencia volando por los aires, palacios, fortalezas y aun ciudades, y venir, sans façon, a ponerse en su lugar montes y riscos, mares y desiertos: todo esto podrá ser bueno para divertir la vista con la variedad de cuadros y decoraciones, podrá si se quiere, constituir también una especie de mérito aparte, como en *La Pata de Cabra* o *El Bruto de Babilonia*; no lo niego, pero querer sostener que estas mutaciones no truncan la atención no deshacen todo género de ilusión, y no disminuyen en gran manera el interés, a mi parecer es ir directamente contra lo que la razón nos dicta y la experiencia cotidiana nos enseña.¹⁴

El tema de las unidades dramáticas en el teatro romántico se hace tan de actualidad que ocupa, no sólo páginas enteras de los mejores críticos, objeto de debate en ateneos y liceos, sino que fue objeto de discursos de ingreso en la Academia como el *Discurso sobre la Poesía Dramática*, de Gil de Zárate para su admisión en ella, también del año que nos ocupa, 1839.¹⁵ En dicho discurso se lamenta de la dificultad de los poetas dramáticos en la actualidad, pues no sólo su éxito depende del día de la representación de su obra, sino que sólo se consolida

únicamente cuando la crítica ilustrada, pero severa, la declara de buena ley [...] porque es preciso conocerlo. Hoy en día, esta doble aprobación del público y de los inteligentes, cuesta mucho más que en años anteriores... ¡Cuántas obras dramáticas han debido un triunfo efímero a la novedad, al aparato escénico, a alusiones políticas, a circunstancias casuales, para caer después en el olvido o el desprecio...¹⁶

Gil de Zárate si bien es partidario de la promulgación de un nuevo código dramático porque los antiguos le parecen insuficientes para "estos tiempos de transición y de revoluciones", prudentemente sale al paso "pero no pretendo que sean inútiles, ni deban desatenderse". Cinco años más tarde, en 1844, en su *Manual de Literatura*, Gil de Zárate, dedicará un amplio ca-

pítulo a la cuestión de las unidades, y en él recogerá ideas de este discurso, e incluso irá más delante de lo hasta aquí expuesto cuando, en su defensa de una mayor libertad en las unidades de tiempo y lugar, llega a afirmar:

Los que se han empeñado en conservar una misma decoración durante toda la representación, han incurrido en inverosimilitudes mayores que las que trataban de evitar, pues que en un mismo sitio hacían pasar cosas y hablar personajes que naturalmente debían pasar y hablar en parajes muy distintos.¹⁷

Estamos, en la década del 36 al 46, en un momento de aperturismo en cuanto a la transigencia y aceptación del drama romántico por parte de teóricos y preceptistas; es indudable que influye el hecho de que en muchos casos los que teorizan y/o escriben tratados sobre la composición dramática sean los mismos que estén llevando a la escena sus dramas románticos, caso de Hertenbusch y Gil de Zárate, en cuyas obras las unidades de espacio y tiempo sencillamente se dejan de lado: es decir están teorizando sobre sus propias creaciones. No obstante estos dramaturgos cuando teorizan- en último término teorizan sobre sí mismos- se muestran cautos y nunca en absoluto despreciativos o partidarios de que se ignore la normativa clásica, sino que se use de ella con buen discernimiento de acuerdo con el plan de la obra. En esto observamos que son deudores de la herencia clasicista, entendiendo ésta en el sentido que le da Romero Tobar -como el desarrollo del pensamiento aristotélico- en su intento de adaptar el esquema de las unidades clásicas al nuevo teatro romántico, que desembocará en "la negación de la reglas de forma sistemática a partir de Coll y Milá"¹⁸.

En esta andadura hacia la liberación de las reglas de lugar y tiempo, es decir hacia lo que será el teatro contemporáneo, estimo clave la frase de Pidal, dentro de la cita que transcribimos más arriba, cuando afirma que obviamente cómo los románticos no iban a infringir las normas, si "sobre esta infracción han formado ya el plan de su poema". Con este razonamiento se ha llegado a la comprensión de un nuevo mundo dramático fruto de una diferente cosmovisión del hombre en las coordenadas espacio y tiempo, palpable en la representación de sus dramas, que son ya muestra e inicio de la modernidad.

M^a PILAR ESPÍN TEMPLADO
Uned, Madrid

- ¹Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 1998, p.137.
- ²Romero Tobar, Leonardo: *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid, Castalia, 1994, p.336.
- ³Ibíd., p.300.
- ⁴*El Panorama. Periódico de Moral, Literatura, Artes, Teatros y Modas. (Periódico literario que se publica todos los jueves)*. Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1839. 2ª Época. Tomo I, N° 10, jueves 7 de marzo, pp.179-183: Artículo 1º, pp.200-201: artíc. 2º, pp.228-231 : conclusión.
- ⁵Ibíd.,p.180. ⁶Ibíd.,p.182. ⁷Ibíd.,p.201.
- ⁸Ibíd., p.230. El subrayado es mío.
- ⁹Caldera, Ermanno: *El teatro español en la época romántica*. Madrid, Castalia, 2001, pp 104-105.
- ¹⁰Ibíd.,p.106.
- ¹¹*Revista de Madrid. Publicación literaria y política*. Artículo I: Tomo III, Primera Serie, 1839,pp 340- 453. Artículo II: Tomo I, Segunda Serie, 1839, pp.18-35.
- ¹²Ibíd., p.32.
- ¹³Ibíd., p.35. (Del carácter historicista de este discurso de P.J. Pidal dan prueba sus siguientes palabras: "sólo el poeta que sepa ponerse en armonía con los sentimientos peculiares del pueblo para quien escribe, que sepa dar a sus dramas la consonancia correspondiente con el espíritu nacional, es el que obtendrá los sufragios y el séquito, y las aclamaciones de la muchedumbre", Ibíd.,p.346).
- ¹⁴Ibíd., p.27.
- ¹⁵Gil de Zárate, Antonio: "*Sobre la poesía Dramática*. Discurso leído por su autor en la Academia española para su admisión en ella", *Revista de Madrid*, Tomo III, 1ª serie, 1839, pp.147-157.
- ¹⁶Ibíd.,p.148.
- ¹⁷Gil de Zárate, Antonio: *Manual de Literatura por.. Principios generales de Poética y Retórica.. Parte Primera*. Madrid, Imprenta y librería de D. Ignacio Boix, Editor, 1844, p.275.
- ¹⁸Romero Tobar, Leonardo: *La teoría dramática española: 1800-1870*. Extracto de Tesis Doctoral. Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1974, p.10.

El Romanticismo y los románticos en la Real Academia Española

Esta comunicación es fruto de una antigua curiosidad, que me llevó a aplicar una lente de aumento para observar con detalle y a cámara lenta el proceso de incorporación al *Diccionario* de la Real Academia de los términos **Romanticismo** y **romántico**. Como todos sabemos, estos dos artículos aparecieron por vez primera en la décima edición del *Diccionario*, la de 1852, en la que, también por primera vez, intervino la generación romántica.

Era y soy consciente de que alguno puede tacharme de ingenua por concederle credibilidad al *Diccionario* pero, aún contando con ello, pudo más mi curiosidad, y decidí llevar adelante la reconstrucción de aquella pequeña historia¹, aunque las conclusiones no hayan llegado tan lejos como mis expectativas, debido a las carencias con que me hallé en el archivo de la Academia. Expondré, pues, los resultados de mis pesquisas.

Los antecedentes

En virtud del Real Decreto de 25 de febrero de 1847, la Real Academia Española experimentó una serie de modificaciones que redundarían en su mejora. El Real Decreto, que fue publicado en la *Gaceta de Madrid* del domingo 28 de febrero, afectaba por igual a las Reales Academias Española y de la Historia, y respondía a una propuesta de Mariano Roca de Togores, marqués de Molíns, entonces Ministro de Comercio, Instrucción y Obras públicas, y miembro, además, de las dos Reales Academias mencionadas².

El primer artículo del Real Decreto disponía que la Real Academia Española constaría en adelante de 36 individuos de número, en lugar de 24, y que se suprimían las categorías de Supernumerarios y Honorarios, existentes hasta entonces, reservándose esta última para los extranjeros a los que a partir de ese momento se les concediera tal distinción. Por el artículo segundo, los Supernumerarios y Honorarios que lo fueran en la fecha de este decreto pasarían automáticamente a ser de número y, si aún quedasen vacantes, se

procedería a cubrirlas de la forma acostumbrada, que por aquel entonces era a través de una solicitud personal del candidato, justificada con un memorial en el que exponía sus méritos.

A partir de la entrada en vigor del Real Decreto, según el artículo tercero, las vacantes que se produjeran tendrían que ser cubiertas en el plazo de dos meses, y no como hasta entonces, que llegaban a acumularse varias plazas incluso durante años.³

Los románticos en la Academia

Fue gracias a este decreto como la mayor parte de los escritores de la generación romántica ingresó en la Real Academia Española, ya para ocupar puestos vacantes, ya para los de nueva creación⁴. Con fecha 25 de febrero de 1847, ascendían a miembros de número trece nuevos académicos.

Las cuatro vacantes que había fueron cubiertas por Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías, Manuel López Cepero, Félix Torres Amat y Patricio de la Escosura, que ocuparían respectivamente los sillones L, D, T y G.

Las letras minúsculas, de nueva creación, se otorgarían a Juan de la Pezuela, conde de Cheste (a), Joaquín Francisco Pacheco (b), el duque de Rivas (c), Agustín Durán (d), Mesonero Romanos (e), Antonio Alcalá Galiano (f), el marqués de Pidal (g), Eugenio de Ochoa (h) y Antonio María Segovia (i). El 18 de marzo eran elegidos para ocupar, respectivamente, las tres restantes -j, k, l- Alejandro Oliván, Nicomedes Pastor Díaz y Juan Eugenio Hartzenbusch.

Al año siguiente ingresaban otros tres autores que, como la mayoría de los mencionados, estaban vinculados al movimiento romántico: Juan Donoso Cortés, José Joaquín de Mora y José Zorrilla, si bien éste fue dado de baja, porque pasado el tiempo prescrito no había tomado posesión⁵. Muy pocos autores de obras románticas formaban parte de la Academia antes de 1847. Antonio Gil de Zárate era académico de número desde 1841. El ambiguo Martínez de la Rosa, pero al fin y al cabo autor de *La conjuración de Venecia*, no sólo era académico de número desde 1821, sino que después de haber sido Secretario de la institución durante seis años, era Director desde 1839, y lo sería hasta su muerte en 1862.

De los románticos creadores, o de los que tuvieron un papel destacado en los debates del Romanticismo, faltaban Böhl de Faber, que había muerto en 1836; Larra, al año siguiente; y Espronceda, en 1842. Enrique Gil y Carrasco, a quien Picoche considera uno de los principales teóricos del Romanticismo español⁶, se encontraba fuera de España, y fallecería en Berlín en 1846. Pero, si hubieran vivido lo suficiente, no cabe duda de que hubieran ocupado un sillón de la Academia, junto a sus compañeros de generación. García Gutiérrez, el último romántico elegido académico, tomaría posesión en 1862 de la vacante producida por la muerte de Gil de Zárate.

De modo que entre 1847 y 1848 ingresan como Numerarios en la Academia la mayor parte de los escritores de la generación romántica, y cabría esperar que, con ellos, el Romanticismo⁷.

Las actas de las sesiones académicas, que entonces solía redactar Juan Nicasio Gallego, como Secretario, son poco explícitas en cuanto al contenido de las discusiones, que sin duda tuvieron que existir a la hora de incorporar nuevos términos al *Diccionario* o de revisar los existentes, y que tanta luz arrojarían para conocer sus puntos de vista.

En cuanto a los discursos de ingreso de los años 1847 y 1848 que fueron publicados, ninguno de ellos aborda directamente aspectos teóricos del movimiento romántico. El artículo cuarto del Real Decreto de 25 de febrero establecía que, después de la promoción inmediata de los Supernumerarios y Honorarios a miembros de número con esa fecha, en lo sucesivo el acto de recepción de los nuevos académicos habría de ser público, y el académico entrante debería leer un discurso, que sería contestado por el presidente u otro académico designado por éste. Los temas elegidos por Hartzenbusch y Nicomedes Pastor Díaz, que tomaron posesión, con Alejandro Oliván, el 7 de noviembre de 1847, fueron, respectivamente, *Carácter por lo que se distinguen las obras de D. Juan de Ruiz de Alarcón y Mendoza y Hasta qué punto la participación en los negocios públicos de los que cultivan las letras puede ser causa de decadencia en la literatura de una edad*. De alguna manera en ambos, si no de modo directo, está presente el ideario romántico, pero sería inadecuado decir que teorizan sobre el movimiento. Elige Hartzenbusch a Ruiz

de Alarcón, porque lo considera el dramaturgo más filósofo y más correcto, y el más original de su tiempo, después de Lope y Calderón. Confiesa su admiración por Calderón y por la nueva fórmula dramática de Lope, tan propia del modo de ser español como impropia de nuestro carácter fue siempre la tragedia, aunque existan raras excepciones. Más explícito es cuando, al referirse a los aspectos formales del teatro de Ruiz de Alarcón, afirma que "el precepto de una *acción sola en un lugar y un día*, utilísimo para muchos asuntos escénicos, no es aplicable a todos: nuestros poetas antiguos lo desatendieron mil veces con poca necesidad: mil veces también obraron juiciosamente en desatenderlo." Por su parte, el discurso de Pastor Díaz está empapado de la idea romántica del genio peculiar de cada pueblo o nación. Pero ni en el de Donoso Cortés, leído el 16 de abril de 1848, que versaba *Sobre la Biblia y el pueblo de Dios*, ni en el de José Joaquín de Mora, que el 10 de diciembre de ese año hablaba de *El ciego prurito de innovación y de mudanza en el lenguaje*, pueden adivinarse preocupaciones románticas, aunque este último apelara a Augusto Guillermo Schlegel como autoridad en apoyo de sus propias tesis⁸.

Tendrían que pasar bastantes años para que el Romanticismo fuera asunto de un discurso de ingreso en la Real Academia: el de Antonio Cánovas del Castillo -y por tanto ya no de un romántico-, leído el 3 de noviembre de 1867. El tema era *La libertad en las artes*, cuando el Romanticismo se veía ya como algo perteneciente al pasado: "Ha sonado ya para el *Romanticismo* la hora de la historia y de la crítica", decía, valorándolo como "un favorable accidente, con sus extravíos y todo; y en su conjunto como una revolución, no menos que justa, oportuna"⁹.

El Romanticismo en el Diccionario académico

Pero volvamos a 1847, cuando la Academia, recién renovada, se disponía a organizarse y a emprender los trabajos de su competencia. Según las Actas de las sesiones ordinarias, en la del jueves 11 de marzo "se leyó el Real Decreto de S. M. sobre la reforma de la Academia". El jueves siguiente "se dio cuenta de los memoriales de los Sres. Oliván, Pastor Díaz y Hartzenbusch, solicitando el honor de ser admitidos individuos de esta Academia y habiéndose procedido a la votación por bolas, resultaron aprobados por unanimidad y por el orden con que van nombrados." El 25 de marzo "se leyó la lista de los Sres. Académicos según el decreto de 25 de febrero, y se acordó que se considerasen todos Numerarios desde este día.

" El 9 de diciembre se acordaba variar los Estatutos de la Academia a tenor del Real Decreto de 25 de febrero, lo que ya se había llevado a cabo el 3 de febrero de 1848. Y, en consecuencia, en la junta del 2 de junio de este año "se dio cuenta del nombramiento de Sres. académicos por el Sr. Director para formar las comisiones permanentes previstas en los Estatutos".

La comisión primera, la "Del Diccionario, en orden a las reformas y alteraciones que convenga hacer en su redacción", estaría formada por José de la Revilla, Eugenio de Ochoa y Juan Eugenio Hartzenbusch. A partir de ese momento comenzaron los trabajos para preparar la edición que saldría en 1852, y es fácil seguir la pista al futuro *Diccionario*, tanto en los aspectos materiales como en los de contenido, a través de las Actas de las reuniones que los académicos celebraban cada jueves, lo mismo que en la actualidad. En julio, Bretón de los Herreros, al que se le había encomendado tratar con la Imprenta Nacional de la nueva edición del *Diccionario*, informaba de los resultados de sus gestiones, y en sesiones sucesivas se irían revisando y aprobando los artículos del nuevo *Diccionario* y las correcciones propuestas por los académicos¹⁰. En lo que hace a nuestro caso, las palabras **romántico, ca y Romanticismo** debieron de aprobarse el 22 de abril de 1852, habida cuenta que en la sesión anterior se revisaron los artículos hasta **rollizo**, y en ésta llegaron hasta **sobreabundante**, y que en esta etapa venían revisando los artículos por orden alfabético¹¹.

La costumbre de archivar las papeletas con las distintas propuestas de los académicos para los artículos del *Diccionario* no comenzó hasta la duodécima edición, la de 1884, por lo que no es posible reconstruir las discusiones que sin duda suscitaron las voces **Romanticismo y romántico, ca**, hasta que los académicos llegaron a consensuar unas definiciones muy simples, que con toda seguridad evitaban los matices en que pudieran no estar de acuerdo. Rezaban así:

ROMANTICISMO, m. Escuela y sistema literarios, que proceden de las ideas y gusto de la edad media, en contraposición a los que se derivan de la antigüedad clásica.

ROMÁNTICO, CA. adj. Novelesco. // Lo perteneciente al romanticismo¹², y el que lo profesa.

Hay que reconocer que para ser la definición dada por los miembros de la generación romántica resulta bastante decepcionante y pobre, a pesar de lo que encierra.

La definición académica daba la razón a Böhl de Faber, cuando Böhl ya no estaba, y al Romanticismo de la primera hora. Se la daba a Durán, que se había expresado en este sentido en su célebre discurso de 1828, considerado una avanzadilla del Romanticismo. También coincidía con las ideas de Donoso, tanto en el discurso en el Colegio de Humanidades de Cáceres, en 1829, como en sus artículos de 1838 sobre "El clasicismo y el romanticismo". Y Gil de Zárate ya se había pronunciado en este sentido en su *Manual de Literatura* de 1842.

En fin, era, en 1852, la idea del primer Romanticismo, antes del retorno de los exiliados. Mora, antes antirromántico, antimoderno y anticalderoniano, que se encontraba entre ellos y ahora era académico, no tuvo que cambiar de parecer, porque ya en la época de Londres había modificado las opiniones que años atrás le habían enfrentado con Böhl de Faber.

De un modo u otro, todos los académicos del *Diccionario* de 1852 suscribieron la escueta definición, a pesar de que en momentos muy anteriores hubieran sostenido posturas encontradas. El mismo Alcalá Galiano, que había apoyado a Mora en su enfrentamiento con Böhl de Faber, había escrito en su exilio en Francia el famoso prólogo a *El moro expósito*, de Ángel de Saavedra, en donde es patente su coincidencia con la línea de pensamiento encabezada por Böhl de Faber.

La undécima edición del *Diccionario*, la de 1869, en la que intervinieron todavía Antonio María Segovia, Eugenio de Ochoa, Hartzenbusch y García Gutiérrez, mantuvo inalteradas estas definiciones.

Los primeros matices se introdujeron en la edición de 1884, la duodécima, cuando ya el Romanticismo era agua pasada y ningún romántico se sentaba en la Academia¹³:

Romanticismo. (De *romántico*.) m. Carácter de la literatura informada por el espíritu y gusto de la civilización cristiana, a diferencia del de la literatura grecorromana en la antigüedad gentílica. // Sistema de los escritores que no se ajustan en sus producciones a las reglas y preceptos observados en las obras que se tienen por clásicas y forman autoridad.

Romántico, ca. (De *romance*, novela.) adj. Perteneciente al romanticismo, o que participa de sus calidades. // Dícese del escritor que da a sus obras el carácter del romanticismo. U. t. c. s. // Partidario del romanticismo. U. t. c. s. // Novelesco.

Definiciones que se repitieron exactamente en las ediciones de 1899 y 1914, decimotercera y decimocuarta respectivamente, con la única variante que supone la sustitución de Romancesco en lugar de Novelesco en la última acepción del adjetivo.

En 1884 el Romanticismo ya no es una *escuela* sino el peculiar *carácter* de una literatura, y las "ideas y gusto de la edad media, en contraposición a los que se derivan de la antigüedad clásica" han cedido su puesto al "espíritu y gusto de la civilización cristiana, a diferencia del de la literatura grecorromana en la antigüedad gentílica", añadiendo la connotación religiosa que subyace a ambas culturas o civilizaciones. El modo de entender el Romanticismo es, en sustancia, el que se remonta a los primeros debates entre Mora y Böhl de Faber. Así lo había expresado Alcalá Galiano en 1847¹⁴, cuando presentaba a la literatura del siglo XIX como descubridora, gracias a Alemania, de los orígenes de la civilización europea en la edad media cristiana frente a la civilización pagana grecolatina. Más tarde, Valera, hablando "Del Romanticismo en España y de Espronceda"¹⁵, señalaría también en el Romanticismo temprano, el alemán, el de los Schlegel, el componente medieval y cristiano.

En 1925, en la decimoquinta edición del *Diccionario*, cambian de nuevo las definiciones:

ROMANTICISMO. (De *romántico*.) m. Escuela literaria de la primera mitad del siglo XIX, extremadamente individualista y que prescindía de las reglas o preceptos tenidos por clásicos; en muchas de sus obras se conforma al espíritu y gusto de la civilización cristiana, a diferencia del de la literatura grecorromana en la antigüedad gentílica.// 2. Propensión a lo sentimental, generoso y fantástico.

ROMÁNTICO, CA. (Quizá del fr. *romantique*, del ant. *romant*, romance.) adj. Perteneciente al romanticismo o que participa de sus calidades.// 2. Dicese del escritor que da a sus obras el carácter del romanticismo. Ú. t. c. s.//3. Partidario del romanticismo. Ú. t. c. s.// 4. Sentimental, generoso, fantástico.

La primera acepción de **Romanticismo** se mantendrá en las ediciones de 1936 y 1939 (decimosexta), 1947 (decimoséptima), 1956 (décimo octava), 1970 (décimanovena)¹⁶, hasta que en la vigésima edición, en 1984, desaparece la segunda parte de la definición, y con ella toda connotación cultural o religiosa, quedando reducida a:

romanticismo. (De *romántico*.) m. Escuela literaria de la primera mitad del siglo XIX, extremadamente individualista y que prescindía de las reglas o preceptos tenidos por clásicos.// 2. Época de la cultura occidental en que prevaleció tal escuela literaria.// 3. Calidad de romántico, sentimental.

Y así continúa en la actualidad, sin más diferencias que la de la mayúscula inicial, y "cualidad" en lugar de "calidad".

En cuanto a **romántico, ca**, la definición de 1925 se repetirá hasta 1984, con dos variantes: la sustitución de "(Quizá del fr. *romantique*, del ant. *romant*, romance)" por "(Del fr. *romantique*)" desde 1956, y de "fantástico" por "soñador", en 1970. En 1984 la definición -obsérvese que ya no se habla sólo de lo literario- es la siguiente:

romántico, ca. (Del fr. *romantique*.) adj. Perteneciente al romanticismo o que participa de sus peculiaridades en cualquiera de sus manifestaciones culturales o sociales. Ú. t. c. s.// 2. Dícese del escritor que da a sus obras el carácter del romanticismo. Ú. t. c. s.// 3. Partidario del romanticismo. Ú. t. c. s.// 4. Sentimental, generoso y soñador.

A la vista de la trayectoria de los artículos **Romanticismo y romántico, ca** en el *Diccionario* de la Academia, parece necesario volver hoy sobre lo que los románticos dijeron de sí mismos. Como ya observaba el marqués de Molíns en su "Reseña histórica de la Academia Española", de 1861, la institución ha sido, en cada momento histórico, fiel reflejo de la tendencia intelectual, moral y política de los hombres que la han compuesto. Es un hecho que los primeros sucesores de los románticos en los sillones académicos matizaron o explicitaron, sin alterar su espíritu, la definición que éstos hicieron del movimiento en el que militaban. Como también lo es que, desde entonces, la formulación se ha ido modificando, hasta resultar tan distante y tan distinta de la que dieron los románticos que justifica plenamente la revisión en que nos ocupamos en este congreso.

ANAM^a FREIRÉ
U.N.E.D., Madrid

¹ Hablo de *pequeña historia* porque mi trabajo está más cerca de lo histórico que de un planteamiento filológico, del que ya se han ocupado otros investigadores: cfr. Leonardo Romero Tobar, "Más sobre *romántico* y su familia léxica", en *Estudios filológicos en Homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Salamanca, Universidad, 1992, tomo II, págs. 831-841, quien en su nota 3 hace una relación de los estudios anteriores al suyo.

² El 27 de junio de 1865 sería elegido Director de la Real Academia Española, sucediendo al duque de Rivas, que había fallecido el día 22. En el mismo número de la *Gaceta* aparecía otro Real Decreto, también con fecha de 25 de febrero, por el que se creaba la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.

³ Cuando el marqués de Molíns escribe la "Reseña histórica de la Academia Española" descubre "períodos de letargo en que la Academia, no dormida, sino postrada, no alcanza a ejercer la más trascendental de sus funciones: el proselitismo." Así ocurre de 1808 a 1814, los años de la Guerra de la Independencia, durante los que no ingresa "más que un solo numerario en reemplazo de ocho que fallecen, y [...] desde 1822 a 1830 sin que un solo neófito venga a ocupar las abandonadas sillas, que antes tantos y tan preclaros varones pretendían". *Memorias de la Academia Española*, Año, I, tomo I, Madrid, Rivadeneira, 1870, pág. 11).

⁴ Algunos románticos eran académicos honorarios desde hacia bastantes años, como Agustín Durán o Ángel de Saavedra, desde 1834; otros lo eran desde fecha más reciente: Alcalá Galiano desde 1843, Eugenio de Ochoa desde 1844; y desde 1845, casi todos con fecha 5 de junio, Segovia, Pacheco, Hartzenbusch, Díaz, Donoso, Mora y Zorrilla. Indudablemente se trataba de los preparativos para lo que ocurriría en febrero del 47.

⁵ Para cubrir la vacante de Jaime Balmes presentaron su candidatura José Joaquín de Mora y José Zorrilla, siendo elegido el primero el 2 de noviembre de 1848. A Zorrilla se le hizo esperar a la próxima vacante, que sería la que dejó Alberto Lista. Zorrilla, elegido para ocupar el sillón H el 19 de diciembre de 1848, no llegó a tomar posesión, porque interpretó lo ocurrido como un *desaire*. En la junta del 15 de noviembre de 1849 los académicos decidieron que si, pasado un año desde su elección, un académico no hubiere tomado posesión, debía entenderse que renunciaba y habría de cubrirse su vacante, y que, por lo tanto, debía comunicarse este acuerdo a Zorrilla. En la sesión del 20 de diciembre se declaraba desierta su plaza. No se sentaría en un sillón de la Academia hasta que en 1885 fue nuevamente elegido, esta vez para ocupar el sillón L.

⁶ "La importancia de la crítica de Gil (independientemente de las obras examinadas) radica en que nunca se satisface con un examen superficial, sino que toma la obra como punto de partida para consideraciones más generales.

Su crítica constituye una verdadera teoría del Romanticismo español, y el hecho merece consideración, ya que son escasos los críticos serios de la época, favorables al Romanticismo." (Jean-Louis Picoche, *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid, Gredos, 1978, pág. 275).

⁷ En 1861 el marqués de Molíns, sin hacer mención expresa de los románticos, observaba, sin embargo, que al elaborar la relación de todos los miembros de la Academia "se ven más de bulto las, por decirlo así, invasiones, naturales a veces, a veces violentas, que las ideas han hecho en el recinto sagrado y pacífico del saber y del estudio. Así, por ejemplo, en marzo de 1814 vemos entrar de repente en la Academia buen número de diputados y publicistas de Cádiz, y pocos meses después, en noviembre, otros tantos de los más afectos a la persona y autoridad del monarca restaurado. Del mismo modo que tiempo atrás cada uno de los directores Carvajal y duque de Alba [...] entraron en su recinto, acompañados o precedidos de buen golpe de sus parciales, de los más influyentes a la sazón en las cosas políticas, y luego en las literarias de nuestra patria." (*Memorias de la Academia Española*, Año I, tomo I, Madrid, Rivadeneira, 1870, pág. 12).

⁸ "El erudito Guillermo Schlegel [...] reconoce en la gramática el único medio acertado y racional de indagar el origen de los idiomas." (pág. 147).

⁹ De forma más explícita añade: "Por útil lo contaría yo siempre, aunque no hubiera alcanzado más que a restablecer el olvidado sentido de las cosas de la Edad Media; y bien que no hubiese acariciado otro intento que el de renovar el amor de los solitarios paredones que aquí o allá señalan a los pasajeros todavía los nidos del antiguo honor y de la desusada caballería. Útil, por otra parte, habría sido con sólo reproducir el concierto, también dichoso y dulce, de los dogmas cristianos con las artes góticas, que embellecen los trípticos, los relicarios, los claustros; y con descubrir no más que el parentesco secreto de las vírgenes bizantinas con las cantigas del autor de las *Partidas*, o el de las iluminaciones de los devocionarios manuscritos con las figuras extrañas que suelen poblar las hornacinas viejas en las iglesias de Alemania y Francia, de Aragón y Castilla".

¹⁰ En la sesión del 8 de mayo de 1851 se ocuparon de examinar las correcciones que proponían Ventura de la Vega y Fermín de la Puente y Apezechea a varios artículos.

¹¹ Ese día asistieron a la junta, según el acta, el Barón de la Joyosa, José de la Revilla, Jerónimo del Campo, Manuel Bretón de los Herreros, Juan González Cabo Reluz, Ventura de la Vega, Joaquín Francisco Pacheco, el Duque de Rivas, Eugenio de Ochoa, Juan Eugenio Hartzenbusch, José Joaquín de Mora, Fermín de la Puente, José Caveda y Eusebio María del Valle.

¹² Con minúscula hasta la edición de 2001, en la que se prescribe que ha de escribirse con mayúscula inicial.

¹³ Zorrilla, como ya se ha dicho, ingresaría de nuevo en la Real Academia en 1885.

¹⁴ "Del estado de las doctrinas críticas en España en lo relativo a la composición poética", en *Revista Científica y Literaria*, I (1847), págs. 241-255.

¹⁵ Juan Valera, "Del Romanticismo en España y de Espronceda", en *Revista Española de Ambos Mundos*, II (1854), págs. 610-630.

¹⁶ En la edición de 1970 la segunda acepción se cambia por: "2. Calidad de romántico, sentimental".

Alcalá Galiano: Autobiografía y teoría

Por supuesto, él se atribuía el mejor papel
(aunque eso lo hacemos todos, a menudo sin darnos cuenta).

Luis Buñuel

En esta ponencia quisiera intentar conectar la teoría del romanticismo en España con la práctica de la escritura autobiográfica, especialmente con la autobiografía escrita por Antonio Alcalá Galiano. ¿Existe una conexión? ¿Es la autobiografía romántica una vertiente de esa teorización sobre el "yo" que se desarrolló por primera vez en el mundo romántico europeo? ¿Podremos desvelar en las palabras de Alcalá Galiano algún deseo de "teorizar sobre sí mismo," que es el tema del congreso que nos reúne hoy? Para hacer esto, primero tendremos que pensar en lo que es la autobiografía, por qué tiene importancia en la España de la primera mitad del siglo diecinueve y cómo se ve y recibe durante estos años. Luego, tendremos que ver cómo la práctica Alcalá Galiano y qué implicaciones nos presenta para el estudio del tema.

Una de las obras más autorizadas de la crítica de los últimos veinte años es *The Forms of Autobiography*, de William C. Spengemann. Spengemann, matizando la definición tradicional de la autobiografía -que suele ver una simple dicotomía, basada en una época prerousseaniana y otra postrousseauiana (Pope; Serrano y Sanz)- elabora cuatro posibilidades autobiográficas que forman una trayectoria orgánica e histórica desde la edad media hasta la época romántica. Spengemann considera que la autobiografía es "por lo menos una versión ostensiblemente real de la vida del autor" y divide esta versión en cuatro grupos, que son: 1) la auto-explicación histórica, 2) la auto-investigación filosófica, 3) la auto-expresión poética y 4) la auto-invencción poética.

La primera categoría de Spengemann (la "auto-explicación histórica") corresponde a la autobiografía escrita entre las *Confesiones* de San Agustín y las autobiografías ilustradas de la primera parte del siglo dieciocho. La segunda categoría ("la auto-investigación filosófica") comprende la autobiografía puramente ilustrada -la de John Stuart Mill o de Benjamín Franklin, por ejemplo- que lleva hacia la tercera categoría ("la auto-expresión poética") de un Rousseau. Rousseau es clave para Spengemann, también, porque es el primer autobiógrafo convencido de su propia y total individualidad, una individualidad que necesitaba expresar en forma escrita.

Spengemann reserva su cuarta categoría ("la auto-invencción poética") para las formas ficticias que se desarrollaron después de los cataclismos ideológicos e históricos del siglo XIX; así que, para él, la auto-invencción poética queda un tanto apartada de la verdadera autobiografía.

Sin embargo, cuando estudiamos la problemática de la teoría del romanticismo en la España de la primera mitad del siglo XIX, creo que es imprescindible primero recurrir a las ideas de Spengemann y luego matizar aún más sus categorías si queremos llegar a una comprensión de cómo la autobiografía pueda caber dentro de nuestra discusión, esto es, dentro de la autobiografía y la teoría del romanticismo español. Las categorías de Spengemann tienen un carácter doble. Las dos primeras tienen un carácter objetivo. El sujeto del *bios* escribe una vida documentable, una vida que puede comprobarse con hechos y documentos que son exteriores a la creación literaria. Tienen un carácter histórico y así asumen una responsabilidad científica, una responsabilidad de presentar una realidad comprobable. En oposición a esta objetividad están las dos últimas categorías, que ofrecen una visión no científica ni objetiva sino poética, inventada y subjetiva. La división, y por ende la definición, de la autobiografía romántica depende así del grado de objetividad que presenta la obra autobiográfica.

No se puede negar que exista un género que se llama "autobiografía" que tiene -cuando se define- varias definiciones. Tampoco se puede negar que sea un género problemático y que entre los problemas más candentes con que ha tenido que enfrentarse la crítica se encuentra la falta de interés despertado en los estudiosos de literatura (ver Loureiro). Contamos ahora en Europa y en Norteamérica con treinta o cuarenta años de atención académica a la autobiografía como forma literaria; pero con anterioridad la falta de atención no levantó grandes protestas. El caso de España ha sido aún peor: no sólo había una falta de interés en general sino que el género entero ocupó lo que ha llamado Guy Mercadier la "zone déstertique de la littérature espagnole" (3).

Así que, aunque no intento ofrecer otra definición más de la autobiografía -un ejercicio imposible y quizá, según James Olney, inútil— quiero plantear otros problemas que debemos considerar si queremos acercarnos hacia una comprensión de la autobiografía romántica en España.

Para hablar de la autobiografía romántica española es imprescindible tener en cuenta aquella revolución ideológica y estética que tuvo lugar en la primera mitad del siglo diecinueve. La biografía del "yo" (que es lo que es la autobiografía) no excluye la invención del "yo", o sea, la "autoficcionalización." Al contrario, la incluye. Para Thomas Carlyle, la autobiografía no es lo que un hombre *hizo*, sino lo que *vino a ser* ("not what the man did, but what he became"). Borges lo ha dicho de otra manera:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. ("Epílogo")

Esto es lo que trata de hacer la autobiografía: captar ese "paciente laberinto de líneas" que diseña la cara del autor. Y de ahí surge el problema de la supuesta objetividad de la autobiografía.

Parece paradójico el concepto de "autobiografía objetiva." La autobiografía es, por definición, subjetiva. El mero acto de escribir la propia vida lleva consigo valores subjetivos: escribimos para explicar o justificar o esconder o, incluso, para inventar. La autobiografía *tiene que ser* invención; es ficción, es mentira. Y con esa ficción surge la estructura, la selección, la memoria y el olvido, o sea, el arte. A no ser así, cada autobiografía sería un ejercicio borgesiano, escrito por un Funes el Memorioso, en el que cada acontecimiento recordado durara tanto en el contar como en el vivir. Bécquer decía que la poesía es la emoción recordada; la autobiografía romántica no puede ser menos.

Pues bien, es de sumo interés que el momento literario más intensamente personal -el período romántico- es el que, según el *Oxford English Dictionary*, usa por primera vez la palabra "autobiografía" (Robert Southey

emplea la palabra *autobiography* en *Quarterly Review* I 1809). (En otras lenguas europeas la palabra aparece así: *autobiografia* en italiano en 1828, *autobiographie* en francés en 1836 y, en el *Diccionario nacional* de Ramón Joaquín Domínguez, *autobiografía* en 1846.) Para poder expresar el "yo", o describirlo o recordarlo, hay que ser consciente de su existencia. Ese proceso de toma de conciencia del yo es producto, en España, de los seguidores de Locke, Condillac y Destutt de Tracy (ver Sebold). El descubrimiento -o mejor, quizás, el desarrollo- del "yo" en el período romántico es un fenómeno lento, pero decisivo. Como traté de demostrar en otra parte ("The Essay and I"), la polémica romántica en España durante los tres primeros decenios del XIX fue un proceso de intensificación, un proceso mediante el cual cada autor descubrió y desarrolló una voz particular e individual que ligó una forma temprana -el ensayo- con otras formas más tardías -el drama y la poesía. Como explica Sánchez-Blanco, "La conciencia no es ya sujeto pasivo del cambio, sino que es búsqueda ansiosa de lo nuevo y todavía no experimentado" ("La filosofía" 512). Esta búsqueda activa y ansiosa, a través del único punto referencial que los románticos consideraban *real* -el ser individual, el "yo"- parece ser la esencia de la existencia romántica. Y la expresión de ese "yo" forma el centro estético del artista de la época.

La existencia de "autobiografías" de las figuras de la época romántica (pensemos en Alcalá Galiano; Zorrilla; Mesonero Romanos; Espoz y Mina; Pedro Agustín Girón, el marqués de las Amarillas; Fernández de Córdoba; Ramón de Santillán; Manuel Pando Fernández de Pinedo, el marqués de Miraflores; etc.; ver Durán López y Caballé "Memorias") parece negar la observación del profesor García Barrón, en su libro fundamental sobre Alcalá, de que "Alcalá Galiano es uno de los pocos españoles que se ocupa públicamente de su vida" (84). Sin embargo, estas supuestas autobiografías tratan de ser algo más que autobiografía: tratan de ser historia, costumbrismo o recuerdo fidedigno de épocas remotas. Como observa Manuel Moreno Alonso:

A diferencia de otros países, Francia, por ejemplo, el género autobiográfico ha sido poco cultivado en España. Sin embargo, durante la época que nos ocupa el número de escritores autobiográficos, publicados unos, editados otros, aumentó de manera espectacular. La explicación que ello puede tener radica en la importancia de los hechos históricos ocurridos en la época, la conciencia extraor-

dinariamente historicista del hombre romántico de dar cuenta de la historia de su vida [...] y el deseo de justificación por parte de sus autores. (401)

Alcalá Galiano es un caso paradigmático.

Alcalá ya teoriza sobre el romanticismo en el conocido prólogo que escribe al *Moro expósito* de Rivas (ver Flitter). Pero en las tres obras de tipo autobiográfico que escribe -los *Apuntes para la biografía*, los *Recuerdos de un anciano* y las *Memorias*- se descubre una contradicción fundamental entre el aparente deseo de objetividad y el impulso hacia la subjetividad. Esta tensión es algo que caracteriza las obras románticas que consideramos más hondamente autobiográficas (las de Larra o de Espronceda, por ejemplo) porque el espíritu verdaderamente romántico está completamente absorto en el "yo"; no presta, ni quiere prestar, la debida atención a la objetividad.

Pero digo "aparente deseo de objetividad" porque si estudiamos más a fondo estas obras de Alcalá, vemos que hay tensión pero no existe ningún distanciamiento histórico. Por ejemplo, su hijo insiste en que las *Memorias* de su padre serán "sus memorias inéditas, en que se presentará al público el personaje en la vida política y privada, desnudo de todo atavío, tal como fue en sus propósitos y en sus hechos..." (251) o sea, nos promete un documento personal pero verdadero ("desnudo de todo atavío"). ¿Será posible? -nos preguntamos. Y en seguida nos damos cuenta -por una confesión del mismo hijo- que no, no será posible. ¿Por qué? Porque Alcalá Galiano escribe las *Memorias* no como revelación íntima de su experiencia vital sino como manifiesto público de explicación de su conducta juvenil. Había indicado a su hijo "su deseo de que, no bien transcurriese algún tiempo de su fallecimiento, tratase [...] de publicar el manuscrito de sus *Memorias*, por estimarlo así necesario a la verdad histórica y *ala honra y buena fama de su nombre*' (251; énfasis añadido). Incluso una sección perdida, la que cubría los años claves de 1824 a 1840, era, en las palabras de su hijo, "*una vindicación de su conducta política*" (251; énfasis añadido). El profesor Llorens subraya este aspecto de la actividad autobiográfica de Alcalá al escribir que "En sus *Memorias* y *Recuerdos* trata, en primer lugar, de justificarse, de explicar los cambios y hasta ignorar muchas veces su fracaso" (298). Y recuérdese que el ensayista Gore Vidal ha notado que la tarea del que escribe memorias es "to praise himself" (elogiarse a sí mismo, 14).

El caso es que hasta estas memorias de Alcalá, que se nos presentan con una clara pretensión de objetividad, se transforman en aquella "auto-invencción poética" de que habla Spengemann, y que creo constituye la esencia de la autobiografía romántica. Ahora bien, no nos confundamos: la obra no es romántica en el sentido tradicional de la palabra (imágenes, estructura, ideología) ni tampoco lo es Alcalá Galiano, cosa confirmada por Russell P. Sebold, que insiste en que Alcalá "no fue en el fondo lo que puede llamarse un romántico" (383). Pero su "auto-invencción poética" encaja muy bien dentro de esa época de intensificación del yo que es la época romántica. No es tan intenso como un Espronceda, ciertamente, ni tan auto-creador como un Larra, pero sus autobiografías, al ser historia y mentira a la vez, se acercan a ese Larra desdoblado en personaje propio.

Es urgente, por tanto, preguntarnos, usando términos casi cuantitativos, ¿qué narraciones poseen mayor contenido autobiográfico, las memorias y recuerdos de las figuras de la época romántica o las creaciones literarias que revelan la preocupación, la pasión y, como lo llama muy bien Susan Kirkpatrick, el "laberinto inextricable" de un Larra o un Espronceda? ¿Existe algo más trágicamente autorrevelador que los ensayos de Larra? ¿Que el "Día de Difuntos"? ¿Que "Horas de invierno"? ¿Que el "Canto a Teresa"? Si la autobiografía es explicación, investigación, expresión e invención del individuo, la literatura romántica, al ser auto-revelación cósmica, exaltación y desnudez, cabe muy bien dentro de este concepto de autobiografía. De hecho, una inversión clave tiene lugar en la época romántica. Las fronteras entre los géneros se borran; las divisiones genéricas no tienen gran interés. Al contrario, un género -la autobiografía- llega a ser un emblema para toda la literatura. En el mundo personalísimo del romanticismo, todo es autobiografía, incluso la teoría.

Otro problema que salta a la vista en relación con estas "memorias" y "recuerdos" es el siguiente: ¿cuánto puede recordarse de verdad y cuánto se basa en lecturas o conversaciones o recuerdos ajenos, detalles contemporáneos de épocas remotas? El recuerdo de una experiencia personal ofrece una perspectiva única; la memoria de lo que se ha dicho o escrito sobre esa experiencia la distancia de la auto-biografía. Todo, entonces, tiende

a inventarse, a reconstruirse. Aunque "hay una enorme diferencia entre vivir la vida y narrar" (Pope 2), en la narración todo llega a ser literatura. Esta observación, quizás a primera vista un poco arriesgada, la confirma Lee Fontanella en su excelente estudio, *La imprenta y las letras en la España romántica*, donde cita dos comentarios, uno elogioso de Juan Valera y otro más bien condenatorio de José María Quadrado, sobre el carácter autobiográfico del romanticismo decimonónico. A saber:

La representación egocéntrica es común al período romántico, como parece decir Juan Valera, si bien de manera aprobadora: "Pero esta manía autobiográfica la disculpo yo y hasta la alabo, pues no sólo proviene de lo reflexivo del siglo en que vivimos y de los sistemas de filosofía que ahora privan, todos o casi todos psicológicos, sino que es, además muy cristiana y no desdice de la humanidad evangélica." José María Quadrado, quien expresa la misma idea, parece tolerar menos que Valera la "manía autobiográfica" de la que la literatura de tipos sociales es meramente una faceta: El siglo XIX, decía Quadrado, "a fuer de vanidoso y enamorado de sí mismo, huelga de ver retratada su múltiple fisonomía". (109)

La "manía autobiográfica" (palabras de Valera) del siglo XIX es el marco de la época: en un sentido profundo todo el romanticismo puede definirse como autobiografía. En el romanticismo encontramos la biografía íntima, teorizada, de un egoísmo existencial que traza sus itinerarios mentales y emocionales desde el pasado hasta el presente. Si la autobiografía no es sólo *bios*, sino *bios* junto con el *auto*, tenemos que fijarnos más en ese *auto*. Es aquí donde se concentra el romanticismo, y donde cambia el enfoque tradicional de la autobiografía.

Mi conclusión es doble. Primero, aunque Alcalá Galiano no deseara directamente "teorizar el romanticismo" en sus obras autobiográficas, creo que podemos discernir en sus escritos esa ambigüedad y esa contradicción entre la veracidad y la subjetividad que caracteriza el mundo romántico. La contradicción entre "verdad" e "invención" es un problema que se agudiza en el período romántico porque allí es donde precisamente encontramos las obras que están, técnicamente, más remotas del género porque es el "yo" en el romanticismo lo que se apodera del mundo documentable. Por eso, el es-

tudio de la literatura romántica nos hace ver con toda claridad la necesidad de nuevas meditaciones sobre el género autobiográfico. Y segundo, como aclara James Olney, "una teología, una filosofía, una física, o una metafísica - vistas debidamente-, todas son autobiografía recordada en otros caracteres y otros símbolos" (5). La conciencia (autoconciencia) de escribir (o de inventar) una vida durante este período se transforma en sí en una meditación sobre el género, es decir, se convierte en "teoría" de una vida vivida, o imaginada, o inventada. Pero teoría, en fin.

DAVID T. GIES
University of Virginia

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Galiano, Antonio. *Apuntes para la biografía del Excmo. Sr. D. Antonio Alcalá Galiano, escritos por él mismo*. Madrid: Impr. del Colegio de Sordomudos y de Ciegos, 1865.
- *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano, publicados por su hijo*. 2 vols. Madrid: Enrique Rubinos, 1886.
 - *Recuerdos de un anciano*. Ed. Antonio Alcalá Galiano (hijo). Madrid: V. Saiz, 1878.
- Andújar, Manuel. "Memorias españolas." *Cuadernos Hispanoamericanos* 412 (octubre 1984): 63-100.
- Borges, Jorge Luis. "Epílogo." *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janes, 1982.
- Caballé, Anna. "Aspectos de la literatura autobiográfica en España." *Sciptum* 2 (1986): 39-49.
- "Autobiografías y memorias en España en el siglo XIX." En *Historia de la literatura española*. Dir. Víctor García de la Concha. Ed. Leonardo Romero Tobar. Madrid: Espasa Calpe, 1998. II: 347-363.

- "Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)." *Suplementos Anthropos*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. 143-169.
- "Tradición y contexto en el memorialismo decimonónico." En *Ensayos de Literatura Europea e Hispanoamericana*. Ed. Félix Menchacatorrre. Vitoria: Univ. del País Vasco, 1990. 53-59.
- Durán López, Fernando. *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Ollero y Ramos, 1997.
- Espoz y Mina, Francisco. *Memorias del General Don Francisco Espoz y Mina, escritas por él mismo*. 5 vols. Madrid: Rivadeneyra, 1851-1852.
- Fernández, James D. *From Aplogy to Apostrophe. Readings in Spanish Autobiography*. Durham: Duke UP, 1992.
- Fernández de Córdoba, Fernando. *Mis memorias íntimas*. 2 vols. Ed. Amiguel Artola Gallego. Madrid: Atlas, 1966.
- Flitter, Derek. *Teoría y crítica del romanticismo español*. Madrid: Cambridge UP, 1995.
- Fontanella, Lee. *La imprenta y las letras en la España romántica*. Bern: Lang, 1982.
- García Barrón, Antonio. *La obra crítica y literaria de don Antonio Alcalá Galiano*. Madrid: Gredos, 1970.
- Gies, David T. "The Essay and 'I': Notes on Authorial Presence in the Early Spanish Romantic Essay." *Los Ensayistas* 14-15 (1983): 69-80.
- Girón y Las Casas, Pedro Agustín, marqués de las Amarillas. *Recuerdos (1778-1837)*. 3 vols. Ed. Ana María Berazaluze. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1978-1981.
- L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix (1979)*. Ed. Guy Mercadier. Aix-en-Provence: Univ. de Provence, 1980.
- Llorens Castillo, Vicente. *Liberales y románticos*. México: Colegio de México, 1954.
- Loureiro, Angel G. "Problemas teóricos de la autobiografía." *Suplementos Anthropos*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. 2-8.
- Mercadier, Guy. "Aspectos de la literatura testimonial en España." En *La invención de la memoria*. Ed. Jorge Narváez. Santiago de Chile: Pehuén, 1988. 47-55.
- Mesonero Romanos, Ramón de. *Memorias de un setentón*, en *Obras de D. Ramón Mesonero Romanos VIII*. Madrid: Renacimiento, 1926.
- Moreno Alonso, Manuel. *Historiografía romántica española*. Sevilla: U de Sevilla, 1979.
- Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton UP, 1980.

- ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton UP, 1974.
- Pando Fernández de Pinedo Álava y Dávila, Manuel. *Memorias para escribir la historia contemporánea de los siete primeros años del reinado de Isabel II*. 2 vols. Madrid: Impr. de la Viuda de Calero, 1843-44.
- *Continuación de las memorias políticas para escribir la historia del reinado de Isabel II, desde el año 1840 en que terminan las memorias de los siete primeros años del reinado, escritas por el mismo autor, hasta el 30 de septiembre de 1868 en que S.M. la Reina salió de España*. 2 vols. Madrid: Impr. de Rivadeneyra, 1873.
- Pilling, John. *Autobiography and Imagination*. London: Routledge, Kegan, and Paul, 1981.
- Pope, Randolph. *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*. Bern: Lang, 1974.
- Sánchez-Blanco, Francisco. "La concepción del 'yo' en las autobiografías españolas del siglo XIX: De las 'vidas' a las 'memorias' y 'recuerdos'." *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* 15 (1983): 39-46.
- "La filosofía sensista y el sueño de la razón romántica." *Cuadernos Hispanoamericanos* 381 (1982): 509-521.
- Santillán, Ramón de. *Memorias (1815-1856)*. 2 vols. Ed. Ana María Berzaluce. Pamplona: Universidad de Navarra, 1960.
- Sebold, Russell P. "Alcalá Galiano y la literatura dieciochesca: paradoja histórica y 'visión filosófica'." En *Homenaje a Juan López-Morillas*, ed. David Kossoff y José Amor y Vázquez. Madrid: Castalia, 1982. 383-404.
- "La filosofía de la Ilustración y el nacimiento del romanticismo español." En su *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Crítica, 1983. 75-108.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Autobiografías y memorias*. Madrid: Bailly-Bailliere, 1905.
- Spengemann, William C. *The Forms of Autobiography*. New Haven: Yale UP, 1981.
- Vidal, Gore. "The Collector." *The New York Review of Books* (12 May 1983): 14.
- Zorrilla, José. *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras completas II*. Ed. Narciso Alonso Cortés. Valladolid: Santarén, 1943.

Poética y caridad, o la doble modernidad de la "Introducción Sinfónica" de Bécquer

Sentir la insuficiencia del lenguaje, intuir un mundo de ideas más allá -o quizá más acá- del poder de la palabra, intentar dar forma a lo informe, concebir la expresión como lucha dialéctica entre la razón y la inspiración, figurar al "yo" poético como vidente moderno de recónditas esencias metafísicas. En tal serie de núcleos temáticos reconocerá cualquier lector de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer algunas de las pautas fundamentales de su poética. Y la facilidad e inmediatez misma de ese reconocimiento apunta a la vez a una faceta de Bécquer que por conocida no debiera pasar desapercibida a la hora de reflexionar sobre la autoteorización de los románticos españoles. Me refiero al hecho de que, como se ha señalado con frecuencia, en las *Rimas* becquerianas -y particularmente en la "Introducción Sinfónica" y las primeras cinco rimas- *teorizar* sobre la poesía y *hacer* poesía se funden para volverse ya completamente indisociables. Más sentida que los recetarios rimados de las artes poéticas neoclásicas y mucho más explícita que esas poéticas que por lo general se han tenido que inferir a partir la poesía del primer romanticismo, en las *Rimas* la poesía se revela ya abiertamente autorreflexiva, vuelta sobre sí misma de manera decisiva, como si respondiera a la voluntad de poner de manifiesto de una vez la verdad latente del quehacer poético, esa verdad que con los años acabaría fundamentando la concepción moderna de la poesía, la noción de que uno de los grandes temas de la poesía es y debiera ser ella misma.

Se trata de aquella modernidad que anunciaba Baudelaire al observar que "La poésie ne peut, sous peine de déchéance ou de mort intellectuelle, s'assimiler à la science ou à la morale. Elle n'a pas la vérité pour objet. Elle n'a qu'Elle-même"¹. [La poesía no puede asimilarse, bajo pena de decaimiento o de muerte intelectual, a la ciencia o a la moral. No tiene la verdad por objeto. Sólo se tiene a sí misma]. Y si en Francia se abrió paso así hacia una modernidad poética en la que se instalarían claramente—salvando las distancias—Rimbaud, Verlaine, Mallarmé y Valéry, en el caso hispano, como bien se sabe, el gesto metapoético de Bécquer, su teorizar la poesía *desde* la poesía, anunciaba una línea cuya elaboración posterior se aprecia sin

dificultad tanto en las poéticas modernistas de un Rubén Darío o un Juan Ramón Jiménez como en la "poesía pura" que tan profundamente marcó a la juventud poética del grupo del 27².

Menciono esta homología hispano-francesa, no sólo porque al ser caracterizados como figuras fundacionales de la modernidad poética, Baudelaire y Bécquer han cumplido funciones parecidas dentro de sus respectivas historiografías literarias nacionales, sino también porque el paralelo sugiere una historia más amplia, más abarcadora, y quizá algo más abstracta, una historia que efectivamente trasciende el marco de la nación. Me refiero a la historia de la progresiva autonomización estética de las artes modernas occidentales, ese esteticismo cada vez más marcado que se aprecia, por ejemplo, en la secuencia romanticismo-modernismo-vanguardias, aquello que en su fase más acentuada la crítica angloamericana ha venido designando "modernism" para indicar así la unidad de un fenómeno cultural amplio cuya vigencia no empieza a diluirse hasta el choque histórico con las apremiantes exigencias sociales que acarrearían los grandes conflictos bélicos del siglo pasado.

Situar las *Rimas* de Bécquer dentro de esta trayectoria estética es reafirmar, con Juan Ramón Jiménez, que "la poesía española contemporánea empieza sin duda en Bécquer"³, es volver a la observación de Luis Cernuda -observación que algunos han querido ignorar recientemente- de que "Bécquer desempeña en nuestra poesía moderna un papel equivalente al de Garcilaso en nuestra poesía clásica: el de crear una nueva tradición, que lega a sus descendientes"⁴. Pero es también ampliar este horizonte de lo moderno para ver a Bécquer en la antesala de una modernidad poética más extensa y menos local; es ver en Bécquer el "sólo se tiene a sí misma" de Baudelaire; es decir, los comienzos de ese rehuir el mundo en nombre de la autonomía estética. Abordar a este Bécquer exige, desde luego, dejar de lado a otros -el dandy, el cursilón de la poesía sentimental, el proto-existencialista de las preocupaciones metafísicas, o el más mundano del que se suele hablar menos, el que escribe en la Rima veintiséis, por ejemplo, que "una oda sólo es buena / de un billete del Banco al dorso escrita"⁵.

El Bécquer que me interesa aquí sin embargo, es el Bécquer ya anunciado, el poeta de la poesía, figura en que los escritores del primer siglo XX veían ensayarse un incipiente arte por el arte. Y en vista del espacio relativamente reducido del que disponemos, quisiera abordar a este Bécquer a través del poema en prosa que funciona como obertura a su obra: la "Introducción Sinfónica". Me interesa este Bécquer precisamente porque en él se plantea una problemática crítica también destinada a acompañar el desarrollo de la poesía moderna. Me refiero a la muy debatida cuestión de cómo valorar el sentido cultural, político y social de un discurso literario cuyo gesto más llamativo parece ser precisamente el volverse sobre sí mismo. Los acercamientos a esta problemática han sido numerosos y constituyen una amplia gama de posturas críticas: la descripción neutral, la apología de la liberación artística, la denuncia del escapismo etc. El denominador común que subyace todas estas posturas aparentemente encontradas sin embargo, es el aceptar como punto de partida metodológico, que el arte, o en este caso la poesía, de hecho *es lo que dice ser y que sólo es lo que dice ser*. Al abordar la poesía de Bécquer a través de la "Introducción Sinfónica," por ejemplo, esta predisposición metodológica -que no es otra cosa que suponer con buena dosis de sentido común, que el asunto fundamental del texto es la poesía- ha hecho posible una serie de estudios fundamentales sobre la poética de Bécquer y ha esclarecido las diversas filiaciones filosóficas y literarias que la caracterizan: el neoplatonismo, los idealismos románticos alemán y español, la poética clásica, la poesía mística etc. Y sin embargo, me pregunto si el precio de esta perspicacia crítica, no ha sido cierta clase de ceguera ante la posibilidad de que en el Bécquer metapoético, poeta de la poesía, se estuvieran codificando, consciente o inconscientemente, otra clase de preocupaciones también.

Para ejemplificar el fenómeno al que me refiero -es decir, el contenido no poético que el gesto metapoético arrastra consigo en Bécquer- quisiera narrar muy brevemente dos versiones de la conocida historia que se cuenta en la "Introducción Sinfónica" con el fin de llamar la atención a un estrato del texto que poco tiene ver con la poesía. La primera versión, es la más familiar

y reza así: Por los contornos de su mente, las ideas poéticas, producto de la fantasía de Bécquer, esperan que el arte poética les dé forma y existencia a través de la palabra. La musa del poeta es prolífica y engendra más ideas de las que él se siente capaz de expresar. El poeta tiene la sensación de que esas ideas informes tienen vida propia y cree que se mueven con cierta impaciencia, confundiéndose en su interior. A veces, las ideas ejercen presión sobre el poeta, presión que se manifiesta como deseo de salir de su mente nebulosa a la luz del mundo. Pero el poeta no se siente con las fuerzas suficientes para sacarlas al público. Así las ideas vuelven a su espera habitual, a su marasmo. Este ciclo de presiones y descansos son la causa de las fiebres, las exaltaciones y los abatimientos del poeta, y como la presión de las ideas sigue creciendo -pues el insomnio y la fantasía no dejan de producir ideas nuevas-, el poeta finalmente decide sacar las ideas al mundo aunque sea con un lenguaje que él considera pobre e incapaz de expresarlas bien. Esto lo hace porque necesita descansar; necesita desahogarse. Además, el poeta es consciente de su mortalidad y no quiere que las ideas habitantes de los "desvanes del cerebro" mueran con él. Se trata, pues, esencialmente de una historia de la creación poética, de sus dificultades y de sus soluciones imperfectas. El tiempo, espacio y acción son aquí los de la psiquis del artista, y se ha escenificado lo que podríamos llamar un drama psicológico-estético.

La segunda versión de esta historia remite a un tiempo, un espacio y una acción enteramente distintos. Y para comunicar esa historia continuaré haciendo eco de las palabras de Bécquer, aunque llevaré tales palabras - como se apreciará en seguida- a un terreno menos explorado de la "Introducción Sinfónica"⁶. La segunda versión reza así: Por los *tenebrosos rincones acurrucados y desnudos* duermen unos niños, niños que desde la pobreza sueñan con *poder presentarse decentes* al mundo un día. Son la prole del *lecho de la miseria*, producto de *esos padres que engendran más hijos de los que pueden alimentar*. *Desnudos, deformes* algunos, y *revueltos todos*, estos niños deambulan por las calles de la ciudad haciendo una vida algo marginada, vida *oscura y extraña* para quienes tienen la fortuna de no padecerla. Viven estos niños en el seno de la sociedad, formando parte de un extraño submundo. Como todos, están *destinados a morir* un día, aunque el

anonimato de los pobres promete que de ellos es probable que no *quede otro rastro que el que deja un sueño de la medianoche que a la mañana no puede recordarse*. Ante esta situación, en algunas ocasiones los jóvenes se sublevan contra el orden social para pedir su lugar en el mundo, y tras una *inútil lucha* normalmente *vuelven a caer en su antiguo marasmo*. Pero si *estas sediciones de rebeldes* acaban derrotadas, no dejan de afligir a la conciencia pública como *una fiebre*, y la presión social que ejerce la miseria sobre la sociedad va en aumento, pues los pobres *siguen procreando en monstruoso maridaje*.

En una sociedad más idónea, se recogería a estos niños para alojarlos en casas maravillosas donde pudieran vivir con orgullo, *como en un manto de púrpura*. Tales casas serían como *el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume*. *¡Mas es imposible!* Y sin embargo hay que hacer algo, pues siguen creciendo las masas de niños pobres, *diariamente aumentadas por un manantial vivo*. Si no se toman medidas, *acabarán por romper el dique* de la sociedad en que viven. Por tanto, las instituciones responden; prometen nutrir a los niños lo suficiente para que sobrevivan, prometen vestirles *aunque sea de harapos [...] lo bastante para que no avergüencen* al público con su desnudez habitual. Y es que la sociedad no quiere que en sus noches sin sueño vuelvan a pasar los niños *por delante de sus ojos en extravagante procesión, pidiendo con gestos y contorsiones que alguien les saque del estado en el que viven*; la sociedad quiere dormir en paz sin que vengan los niños *a ser su pesadilla, maldiciendo al mundo por haberlos condenado a la nada*. Al hacer *la maleta para el gran viaje* hacia un futuro incierto, la sociedad no quiere llevar consigo, *como el abigarrado equipaje de un saltimbanqui*, los motivos de mala conciencia que se han ido acumulando en los desvanes del cerebro colectivo. Se trata, pues, esencialmente de una historia de la miseria, de la abyección social y económica, de sus dificultades y de sus soluciones imperfectas. El tiempo, espacio y acción son aquí los de la sociedad, y se ha escenificado lo que podríamos llamar un drama socio-político.

Se reconocerá seguramente que al presentar estas dos versiones por separado, he desvinculado momentáneamente los planos literal y figurado de la alegoría que estructura la "Introducción Sinfónica." Y al dotar de independencia a cada plano espero haber puesto de relieve la naturaleza particular de estos dos niveles, pues es precisamente la existencia de esos dos planos, me parece, la que acaba esfumándose cuando se discute el texto exclusivamente dentro de los parámetros de la poética. A la vez, con esta pequeña descontextualización provisional he querido resaltar de la distancia que separa los campos semánticos de los que provienen los elementos básicos de la figuración metafórica que Bécquer lleva a cabo. El problema aparentemente íntimo, subjetivo, psicológico y estético de la creación poética, se ha figurado en términos de una problemática pública, socio-política, colectiva.

El concebir las ideas o la creación poética como fruto -como hijos en el caso de Bécquer- pertenece, desde luego, a una tradición antiquísima; pero en las imágenes de unos niños desnudos pidiendo que no se les ignorara, en el escenificar los vínculos entre la miseria y la rebeldía, y en el acto aparentemente caritativo de proveer lo mínimo necesario para que esos niños sobrevivieran, hay un gesto retórico que trasciende el tópico clásico. Se trata de una secuencia narrativa -en términos narratológicos un narremacuyo impacto quizá subliminal sobre un público lector habituado a las discusiones de lo que ya se llamaba "la cuestión social" en la prensa periódica del momento no ha de subestimarse. Cabe recordar a la vez que la caridad, históricamente una de las funciones públicas de la iglesia, se había convertido en un tema muy debatido dentro de los proyectos liberales de reforma eclesiástica. Al repasar la historia de la regulación de la caridad pública, por ejemplo, se aprecia el característico vaivén de las contiendas políticas decimonónicas. Si en 1836 los hospitales pasaban al control gubernamental y un decreto real establecía los fundamentos de la asistencia pública secular, para el medio siglo, y sobre todo con el Concordato de 1851 el moderantismo volvía a ceder muchas de estas funciones a la iglesia. Se permitía así el establecimiento de nuevas órdenes religiosas cuya misión principal era la caridad pública, y el estado se comprometía a potenciar las órdenes caritativas tradicionales. Para citar sólo un caso representativo, entre 1854 y 1868 casi se dobla el número de las Hermanas de la Caridad, una de las órdenes más conocidas de aquellos años. Todo ello sugiere que cuando

en la "Introducción Sinfónica" Bécquer figura la creación poética como acto caritativo -en el plano literal de la alegoría se trata de una donación de comida y de ropa- hace eco de una preocupación muy generalizada en la cultura de su momento⁷.

Un análisis inicial del signo ideológico de esta maniobra retórica revela a la vez un fenómeno intrigante; y es que frente al conocido modelo teórico que concibe la producción romántica como sublimación de un espíritu revolucionario, la alegoría de la creación poética en la "Introducción Sinfónica" parece codificar precisamente lo contrario: la historia de una revolución evitada, o para usar los términos de Bécquer, la historia de un dique que no revienta. En esta imagen quizá se cifre una vez más la distancia que separa a Bécquer y el "posromanticismo" de esa generación romántica más abiertamente bélica que escribía en los años 30. En este sentido no es difícil ver en la "Introducción Sinfónica" algo que se ha observado en otras facetas de la escritura becqueriana, la existencia de un "moderantismo literario" que viene a ser la expresión del momento histórico-político que al poeta le tocó vivir⁸.

Hay, sin embargo, un tiempo histórico más profundo que también ha de tomarse en cuenta a la hora de valorar a este Bécquer, un tiempo dentro del cual por una especie de alquimia histórica el poeta deja de ser expresión de la cultura e ideología de su momento y se vuelve contemporáneo nuestro. Curiosamente, no es la escritura de Bécquer sino la historia que ha mediado entre esa escritura y nosotros la que dota al poeta de esta contemporaneidad, pues si los niños desnudos de la "Introducción Sinfónica" pueden asociarse en un primer momento con la problemática social y religiosa de los años 50 y 60 del ochocientos, la historia del siglo XX -ya siglo XXI- ha demostrado de manera fehaciente hasta qué punto todavía son emblemáticos esos niños - "fantasmas sin consistencia," espectros ya en el sentido de Marx y de Derrida, sombras de una miseria que con cierta intermitencia atraviesa fugazmente las pantallas de televisión del primer mundo⁹. Por el particular desarrollo histórico de la modernidad hasta nuestros días, los hijos desnudos de Bécquer son emblemas no sólo de quienes quedaron excluidos estructuralmente del liberalismo oligárquico español, sino también de quienes siguen excluidos bajo el neo-liberalismo transnacional actual cuyo

nombre más conocido es la globalización. En la turba de niños desnudos de Bécquer hay anticipos, pues, de lo que Michael Hardt y Antonio Negri, al estudiar el nuevo orden global, han llamado sencillamente *la multitud* - aquellas masas que pululan invisiblemente detrás de los eufemismos habituales: "el paro" "el tercer mundo" "el subde-sarrollo" o en términos geográficos "el sur"¹⁰.

Por una vía indirecta y quizá inesperada llegamos así una vez más a una modernidad becqueriana más amplia y más abarcadora que la de la España decimonónica. Se trata de una modernidad que de nuevo trasciende el marco de la nación, y que no es ni más ni menos que ese problema moderno y posmoderno de la riqueza de unos y la miseria de otros muchos. Se trata de aquello que en una época menos "pos" que la nuestra se llamaba el problema moderno de la justicia social. Y en última instancia, lo más fascinante de la "Introducción Sinfónica" quizá sea precisamente el doble sentido su modernidad; es decir la manera en que el texto funde el "sólo se tiene a sí misma" moderno de Baudelaire con uno de los problemas fundamentales de la modernidad política, económica y social. Esta fusión sugiere que—más allá de las intenciones de los poetas—en el gesto autorreflexivo que inaugura la autonomía de la poesía moderna hay una sedimentación histórica; sugiere que al hablar de sí misma la poesía inevitablemente habla de algo más y que encontrar ese algo más debiera seguir formando parte de nuestro cometido crítico. Como observaba Octavio Paz, a diferencia de las otras artes, la poesía depende de un criatura menos natural que el sonido, el color, o el movimiento: depende de la palabra, se hace de la palabra, y la palabra, aún antes de ser elegida por el poeta, tiene una vida histórica y social¹¹. Dentro de este marco quizá se pueda empezar a ver cómo el volverse sobre sí misma de la poesía en Bécquer es también un volverse sutil e indirectamente sobre la historia. Si Bécquer se sitúa en la antesala de la modernidad poética no es sólo porque aparece como el poeta de la poesía; también ocupa ese espacio porque su poesía se desarrolla dentro de una modernidad que seguirá siendo la nuestra mientras el ritmo caprichoso del capital siga determinando -como ya lo hacía en la España liberal del siglo XIX- la danza del tienes-no-tienes en el seno de la vida social. Contra este

fondo histórico más amplio y profundo, surge una imagen ya menos moderada de Bécquer, pues en la analogía implícita que la "Introducción Sinfónica" establece entre un mundo sublime de ideas poéticas y una utopía social en la que todo niño pudiera vivir como un rey, está un Bécquer cuya lucha expresiva es también la imagen de una búsqueda plenamente moderna y especialmente urgente ante el siglo que se va abriendo, una búsqueda tan sencilla como, al parecer, radical ya: la búsqueda de algo mejor.

MICHAEL IAROCCI
University of California - Berkeley

¹ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, edición de Claude Pichois, Gallimard, París, 1975, vol. 1, p.113.

² Para un estudio clásico de este fenómeno véase, por ejemplo, Biruté Ciplijauskaitė, *El poeta y la poesía (del romanticismo a la poesía social)*, Ínsula, Madrid, 1966.

³ Juan Ramón Jiménez, "Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea", *Nosotros*, marzo-abril, 1940, p.165.

⁴ Luis Cernuda, "Gustavo Adolfo Bécquer", en *Prosa completa*, Barral Editores, Barcelona, 1975, pp.316-324.

⁵ *Rimas*, edición de Russell P. Sebold, Taurus, Madrid, 1982, p.239.

⁶ A continuación indico las palabras de Bécquer con letra itálica; *Rimas*, cit., pp.175-180.

⁷ Para un resumen de la historia de la caridad en el siglo XIX véase William J. Callahan, *Church, Politics, and Society in Spain. 1750-1874*, Harvard University Press, Cambridge, 1984, pp.48-51, 178-179, 194,212 y 229.

⁸ Véase, por ejemplo, Cecilio Alonso, "Bécquer: el drama de un integrado", en *Literatura y poder. España, 1834-1868*, Alberto Corazón, Madrid, 1971, pp.105-150. Parte de la integración al poder que describe Alonso se evidencia en el puesto de censor de novelas que Bécquer ocupó de 1864 a 1868 bajo el mecenazgo de González Bravo. Queda por examinarse la posible influencia que la lectura de Bécquer de la novel social de aquellos años— sobre todo los cuadros de la miseria urbana—puede haber ejercido sobre la concepción de la alegoría de la "Introducción Sinfónica".

⁹ Karl Marx y Friedrich Engels, *The Communist Manifesto*, Bantam, Nueva York, 1992. Jacques Derrida, *Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge, Nueva York, 1994.

¹⁰ Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, 2000, pp.60-66.

¹¹ Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 19-20.

El teatro como espacio para el debate: El caso de J. A. de Covert-Spring

Un año crucial para el asentamiento del Romanticismo en las tablas españolas fue, como es sabido, 1835. Los dramas nuevos -aunque no todos ellos pertenecientes a la "nueva escuela"- pasaron de los 9 del año anterior (5 originales y 4 traducidos del francés)¹ a 22 (6 originales² y 16 traducidos)³. Los dos datos comparativos de más relieve son el aumento de un 150% de los dramas en su conjunto, y de las traducciones en particular, cuyo incremento supera el 400%, mientras que el número de los originales se mantiene prácticamente estable. Pero el dato quizá más revelador de que algo estaba cambiando es el que se refiere a las traducciones de dramas de V. Hugo y A. Dumas, los dos indiscutibles "profetas" del Romanticismo: en 1834 no hubo ninguna traducción del primero y sólo dos del segundo (*Térésa y Angèle*), pero ninguna de ellas pasó a las tablas ese mismo año⁴. Por el contrario, en 1835 se estrenaron y/o editaron traducciones de 2 dramas de Hugo (*Ángelo, tyran de Padoue*, traducido por V. Sáez y, según parece, por María Cristina de Borbón, y *Lucrece Borgia*, traducido por P. de Gorostiza) y 3 de Dumas (*La Vénitienne*, traducido por I. Gil y Baus; *Richard d'Arlington* y *Antony*, traducidos por J. A. de Covert-Spring).

Todo ello me parece importante, puesto que quien los traducía lo hacía no tanto por una abstracta afición al teatro, sino como manifestación de apego a los nuevos fundamentos filosóficos, sociales y, desde luego, estético-literarios. Por esta razón podemos pensar que el mero hecho de traducir un drama romántico equivalía a una declaración explícita, por parte del traductor, de su adhesión a la nueva época que se empezaba a vislumbrar y de su compromiso a difundir en España, a través de la eficacia y de la inmediatez de las tablas, una *weltanschauung* antagónica a la tradicional. En otras palabras, no podemos descartar que algunos de los dramas arriba mencionados se tradujeran por razones también teatrales (es decir, por ser dramas novedosos y buenos); pero es cierto que fomentar la presencia en cartel de obras como *Antony* y *Richard d'Arlington* -que ya habían dado lugar a ruidosas discusiones sobre su moralidad, y por consiguiente sobre la inmoralidad de los románticos-, suponía por parte del traductor ostentar una actitud "política", en sentido amplio, de renovación social e individual, y no todos tenían el valor para hacerlo tan explícitamente; en las tablas de un teatro, en cambio, podían afirmar los mismos principios, pero implícitamente.

Si esto es así, no cabe duda de que, al menos hasta finales del año 1836, la mayoría de los románticos estimaba la representación de dramas nuevos importante y comprometedor tanto, o quizá más, que las controversias teóricas sobre la nueva escuela. La conocida y habitual locución según la cual los románticos definían el teatro (o la literatura) como el *espejo*, el *reflejo*, el *barómetro*, el *termómetro*, etc., de la civilización o sociedad que lo originan⁵, encierra la idea que el teatro era algo que trascendía el mero hecho espectacular, pues se le consideraba al mismo tiempo producto e inspirador de renovación. No puede ser una casualidad, entonces, si traducciones que ya estaban listas en 1834 (como las citadas de *Térésa y Angele*) se quedaran cautelosamente encerradas en algún armario por traductores menos audaces, casi en espera de averiguar si los tiempos realmente habían cambiado.

Para añadir una pieza más para la comprensión de este año clave, puede ser ejemplar la comparación entre dos escritores que en 1835 poseen muchas afinidades en su esfuerzo para hacer triunfar la nueva escuela: me refiero a Eugenio de Ochoa y al menos conocido José Andrew de Covert-Spring, alias José Pablo Andreu i Fontcuberta. Ambos se adhieren al Romanticismo desde el primer momento, ambos manifiestan su propia adhesión polemizando en la prensa de la época, ambos en el mismo año sacan a luz dos dramas originales y una traducción de *Antony*, de Dumas. Pero hay algo que separa el uno del otro: 15⁶ años de diferencia de edad, lo que supone casi una generación.

Ochoa, como se sabe, fue uno de los románticos más fervientes de la primera ola, conocido y respetado por todo el mundo gracias a sus importantes artículos publicados en *El Artista* (1835-1836); pero su romanticismo se manifiesta más en las palabras polémicas que en los hechos, es decir en sus obras. En efecto, en 1835 estrenó dos dramas de costumbres "casi" contemporáneas (*Un día del año 1823* e *Incertidumbre y amor*), pero aún tímidos, inocuos y casi insignificantes respecto a la novedad que podía esperarse de ellos según los principios que el autor iba sufragando en sus escritos polémicos. Y esta contradicción se acentúa en su versión de *Antony*, que, insisto, sólo dio a las tablas en 1836, no obstante estuviese ya hecha en 1835, como prueba el que el mismo Ochoa reprodujo en las páginas de *El Artista* la traducción de una escena del drama de Dumas⁷. En este caso la contradicción entre teoría y praxis es aún más evidente, puesto que el joven traductor no sólo esperó un año más para representar la obra en castellano, sino

que escogió de propósito adelantar, entre las muchas posibles, la escena 6 del acto V, es decir la menos representativa del drama original, en cuanto Ochoa la había desnaturalizado, añadiendo dos pasajes filo-románticos y "teorizantes" en el parlamento de Eugéne/Eugenio⁸. Estos pasajes son importantes desde el punto de vista polémico, pero revelan una evidente actitud de autocensura, pues la escena en cuestión no es ni peculiar del original, ni contiene ninguno de esos elementos que habían suscitado un gran escándalo a la hora de su estreno en Francia. Dicho de otra manera, Ochoa se vale del drama de Dumas, modificado para introducir sus propias opiniones acerca del Romanticismo, sin darse realmente cuenta de que Dumas es el Romanticismo y de que sus obras son más reveladoras que cualquier controversia.

Parecida, pero diametralmente opuesta en cuanto a valentía y ardor juveniles, es la postura de Covert-Spring, a pesar de sus 35 años en contraposición a los 20 de Ochoa. El dramaturgo mallorquín -del que se sabe aún muy poco y casi todo circunscrito a los años 1835 y 1836- fue el autor y traductor de nada menos de 6 de los 22 dramas que se estrenaron y/o editaron en 1835⁹. En realidad ya en 1834, desde Francia (Perpiñán) donde vivía, al declarar su entusiasmo a propósito del estreno parisiense de *Catherine Howard*, Covert-Spring había defendido públicamente el teatro de Dumas, en particular sus dramas *Richard d'Arlington* y *Antony*, como "obras moralizadoras", oponiéndose sin temor a los que habían tachado de inmoral al dramaturgo francés y, con él, todo el Romanticismo¹⁰

Pero sigamos con el paralelismo, dejando aparte estas declaraciones -que son muy parecidas a las de Ochoa, y que Covert-Spring repetirá en la prensa española a su regreso a España, pocos meses después. En un sólo año nuestro autor saca a luz, como Ochoa, 2 dramas originales (*Teresita o Una mujer del siglo XIX* y *El maniquí o ha víctima y la venganza*), pero también 4 traducidos, 2 de ellos de Dumas (*Zelmiro* y *Ricardo Darlington*)¹¹. Ahora bien, tanto los dramas originales como las traducciones pertenecen a la nueva escuela. Es más: en el caso de *Delmiro* -"drama [...] imitado del francés", es decir mera traducción de *Antony*, pero sin declararlo-, Covert-Spring rechaza otra autocensura realizada por Ochoa, cuya traducción sigue localizando la acción en

París, y la sitúa en cambio en Madrid, lo que en este caso no es reflejo de un requisito común a la mayoría de las adaptaciones, sino que es afirmación implícita que también en España pueden darse situaciones como la del drama de Dumas.

Se observa pues que la labor de Covert-Spring en favor del Romanticismo es mucho más audaz que la de su joven colega y, sobre todo, mucho más coherente con las teorías planteadas¹². En cuanto al segundo drama de Dumas que Covert-Spring traduce y estrena en 1835, es decir *Ricardo Darlington*, no es difícil imaginar que el traductor ha escogido esta obra por ser representativa de la nueva dramaturgia, primero por su argumento, conmovedor e inquietante al mismo tiempo, y por sus desmesuradas pasiones; en segundo lugar, porque su protagonista es totalmente pérfido, lo que supone una nueva actitud del público hacia los modelos que ofrece el teatro. La cínica y hasta perversa ambición política de Ricardo demuestra el axioma en cierto sentido revolucionario que -como Covert-Spring afirmaba en el citado artículo de 1834- el nuevo teatro interpreta la "vie réelle"; el hecho de que la vida puesta en escena sea "très hideuse", no implica ni mucho menos que el drama sea inmoral, porque acaba con una catástrofe que nos enseña "que ce n'est pas en s'écartant de la vertu qu'on peut être heureux". En efecto la ostentación en las tablas de hombres y mujeres virtuosos y agobiados por malvados es ya inverosímil, mientras "la peinture des passions éfférées qui aboutissent a des malheurs exemplaires, est aussi une haute leçon de morale".

Estas 6 obras -muchas de las cuales evidentemente estaban ya escritas- serán el carnet de identidad de Covert-Spring a su regreso a España, no sólo por haber elegido dramas que, de manera diferente, encarnaban el nuevo teatro, sino sobre todo porque reflejaban bien la personalidad del autor, quien da muestras de preferir, para profesar sus convicciones, las tablas mismas a las inagotables polémicas de prensa, que tampoco desprecia, como todos los románticos.

Fijémonos ahora en su producción original, empezando por *Teresita o Una mujer del siglo XIX*¹³. En este drama nuestro autor adopta -título aparte, que

recuerda muy de cerca *Térésa*-, una postura muy dumasiana, a la *Antony*: es decir que introduce escenas en las que los mismos personajes debaten la cuestión romántica. Se podría hasta sospechar que el argumento ha sido concebido casi en función de los diálogos-debate que el autor ya tenía pensados, como demostraría el que en las escenas cardinales (III,7-8) desde el punto de vista doctrinal Covert-Spring reitera conceptos e incluso frases que ya había publicado en varios artículos. *Teresita* es el caso más palpable que se conozca en estos años de "explotación" integral de una obra teatral (argumento, situaciones, personas, parlamentos, etc.) para ratificar de manera directa y total la ideología romántica. Además esta obra es un caso muy interesante de dramatización de las controversias que se desarrollaban en la prensa y en las tertulias literarias de toda Europa en aquellos años.

Ya hemos analizado detalladamente en otro lugar los temas que los personajes de Covert-Spring debaten en la obra¹⁴, a saber: *planteamientos teóricos generales* (es decir, definiciones y características de la escuela moderna); *moral, religión, condición de la mujer, cultura* (es decir, *música, literatura, geografía*), *lenguaje* y, naturalmente, los *géneros teatrales* (recordemos que las escenas 7-8 del acto III son prácticamente una reseña de *Don Alvaro*)¹⁵. Todo ello presentando frente a frente los dos enfoques o modelos opuestos que han engendrado el conflicto: Romanticismo contra Clasicismo, o mejor dicho, modernidad contra antigüedad. El esquema escénico es muy sencillo: en la antesala de un salón se encuentran muchos personajes que, antes de irse al baile, charlan animadamente sobre lo que es y lo que supone lo que Teresita llama "escuela romántica" (1,5) y el Conde "escuela de Víctor Hugo y Alejandro Dumas". Todos estos personajes se distribuyen en dos categorías elementales: filo-románticos o anti-románticos. A través de parlamentos agudos, y a veces también tediosos desde el punto de vista de la acción dramática, Covert-Spring analiza puntillosamente todas las facetas posibles del Romanticismo. Su actitud es pues al mismo tiempo didáctica (Andreu fue profesor en Perpiñán) y también judicial: primero hablan los opositores o fiscales, luego replican los partidarios o abogados defensores.

Dejando a parte los detalles de cada faceta examinada por los contrincantes a lo largo del drama, lo que el autor quiere fijar en la percepción de los espectadores (o lectores) es esencialmente la idea de que el Romanticismo

no es tan sólo una doctrina literaria, sino una revolución ética, algo que afecta toda experiencia del hombre y, sobre todo, va a condicionar el progreso de la humanidad entera. De su aceptación depende la posibilidad de que surja una sociedad nueva, abierta y tolerante, en la que el hombre será liberado de las cadenas opresoras de una sociedad hipócrita, y donde el genio será exaltado como posibilidad de realización tanto individual como nacional. El optimismo histórico de los "modernos" o "innovadores" del drama¹⁶ se concretiza en su actitud mesiánica, es decir de anunciadores y profetas de una era humanitaria, altruista, crítica, renovadora y, en cierto sentido, libertaria. Esta concepción está, evidentemente, en antítesis con la individualista, egoísta, dogmática, jerárquica y autoritaria de los "antiguos", es decir de los clásicos. Parece entender que, según Covert-Spring, el Romanticismo -o lo que nosotros llamamos de esta manera- no es sino la actualización en la historia del socialismo utópico¹⁷, del cristianismo mesiánico¹⁸ y de la concepción cíclica de la historia¹⁹ propugnados por Saint-Simón, cuyas teorías se habían propagado en aquellos años por toda Europa, y también en España, especialmente en Cataluña²⁰. Del mismo modo, cabe considerar saint-simoniano el papel superior y de vanguardia que, en esta misión transformadora espiritual y social (moral), nuestro autor atribuye a los artistas y a su imaginación²¹. Afirma Meléndez en I,7:

Los buenos escritores modernos son los hombres más adelantados en todos sentidos, en política, en ciencia, en industria. [...] su moral es pura, santa, al nivel de los conocimientos y necesidades del siglo y en armonía con nuestras costumbres y progresos. No sorprende pues que, según Andreu y sus personajes, esa nueva época se realice *in primis* a través de la literatura (especialmente la dramática).

Una evidencia curiosa de la importancia que tiene el teatro en el proyecto renovador de Covert-Spring se encuentra, en *Teresia*, en su concepción del respeto absoluto del ser humano que la nueva sociedad (o época), contrariamente a la anterior, deberá realizar. En el centro del proyecto de liberación espiritual y social del individuo que los "modernos" del drama patrocinan repetidas veces, el autor sitúa a la mujer, y no sólo a Teresita y su historia dramática. Covert-Spring se preocupa hasta de los detalles, como, por ejemplo, el sexo de los interlocutores, a fin de que el componente femenino

no sucumba de alguna manera al masculino. En la escena *clou* del debate (III,8) están implicados 14 personajes: 7 de ellos son varones y 7 mujeres. Pero además de la paridad sexual, hay que notar que la controversia que va a deflagrar dentro de poco alcanza, frente a tal multitud, todas las características de un mitin... Covert-Spring pregona pues su visión del Romanticismo directamente desde la escena, a través de sus personajes.

Si con *Teresita* nuestro autor concretiza en las tablas una definición teórica, la de "drama de costumbres morales", que para él es una de las dos caras posibles del drama moderno, con *El maniquí* realiza la que considera la segunda opción dramática de la nueva escuela: la del "drama de impresiones terribles"²² eligiendo una clasificación muy poco técnica, pero elocuente y provocativa²³. En realidad, según la tipología común, se trataría de un drama histórico, cuya acción se desarrolla en la Italia de las invasiones napoleónicas²⁴. Los recursos teatrales son todos los que caracterizan o, mejor dicho, que caracterizarán este género, por lo menos hasta 1837: argumento diseminado de atrocidades, color local (Sicilia), efectismos truculentos, disfraces, intrigas y maquinaciones, desafíos, guerras y amores, robos nocturnos, máscaras de Carnaval²⁵, música y bailes en escena, sin hablar de los efectos colaterales como relámpagos y truenos, etc.²⁶. Dos factores en especial determinan, en mi opinión, la novedad de *El maniquí*. Primero, los dos protagonistas, Ludovico y Adolfo, que, por las contradicciones de su carácter, no autorizan ninguna clasificación, ni corresponden a ningún modelo teatral anterior. Son personajes que manifiestan, a lo largo del drama, desdoblamiento de personalidad: una buena y otra maléfica. Ejemplar es en este sentido sobre todo la "pintura" del carácter de Adolfo: hasta el acto III es un personaje, como dice en Conde Rizzari, *bueno, amable, virtuoso*, si bien *algo estrambótico y melancólico* (III,8); pero a partir del acto IV expresa con vehemencia ideas tan destructoras y anárquicas que hasta el cínico Ludovico comenta: "Tranquilízate, eres terrible cuando te dan esos arrebatos" (IV, 1), haciendo así una diagnosis de auténtica esquizofrenia. Y Adolfo sigue con su "risa maligna" (*idem*), que recuerda la del Griego *de Alfredo*, de Pacheco. El segundo elemento de novedad es el espeluznante remate de la obra, único, creo, en el teatro español de la época, con ese siniestro maniquí alrededor del cual baila una farándula y que encierra el cadáver ensangrentado de Ludovico.

En el caso del *Maniquí*, por tanto, Covert-Spring manifiesta y concretiza su orientación y su argumentación filo-modernista de manera práctica, efectiva, creando él mismo un drama ejemplar, es decir compuesto de acuerdo con la morfología del nuevo género.

Pero no todo está tan claro, máxime en lo que atañe a la definición de Romanticismo. En dos artículos sobre la puesta en escena en Barcelona de su propia traducción de *Ricardo Darlington* (publicados en *El Vapor* a partir del 20-VI-1836), Covert-Spring nos ofrece una clasificación de las "escuelas que dividen el hombre". Esta clasificación es sobremedida interesante porque nuestro autor -que matiza su teoría mucho más que, p.e., Ochoa en *El Artista*- la hace además de una manera insólita, es decir subrayando por cada una de ellas la correspondencia/identidad entre literatura y política, indicando además los modelos teatrales a los que se refiere. La *escuela clásica* es la que siguen los hombres más atrasados, clásicos en literatura y absolutistas en política (ej., Voltaire); la *escuela romántica*, recoge a los que se han rebelado a la esclavitud de la inteligencia y que, "como los *exaltados* en la política [...] derribaron y quemaron cuanto quedaba del antiguo monumento" (ej., Ducange); la tercera escuela es la *ecléctica*, que corresponde a la *del justo medio* en política, "cuya doctrina consiste en evitar con igual cuidado la frialdad [...] de los *clásicos* y la exageración [de] los *románticos*" (ej., Delavigne, Bretón de los Herreros). Pero como ninguno de estos sistemas poseía la verdad, los hombres más adelantados e ilustrados establecieron una cuarta escuela, la *armónica*, que es tolerante, no proscribía nada, no tiene prevenciones y admite todo lo bueno del clasicismo y del Romanticismo, pero no del eclecticismo, que es un "sistema bastardo" o "un viejo decrepito con la máscara de un niño" (ej., Dumas y su ejemplar *Ricardo Darlington*, que "no es un drama romántico").

Ahora bien, según esta tipología no queda muy claro dónde Covert-Spring incluiría sus propias obras originales, puesto que, mientras *Teresita* se conforma bastante bien con la definición de escuela moderna, *El maniquí*, en cambio, parece ajustarse a la categoría romántica. Lo que sí, por el contrario, no da lugar a dudas es el aprecio que tiene nuestro autor del teatro como medio (i.e., espacio y forma) cardinal para el debate y la "evangelización". Así lo prueba el que esta teoría teatral no es sino la ampliación de las mismas ideas que, un año antes, Zelmiro y Puértolas habían defendido en *Teresita*, donde ya se definía *Don Alvaro o La fuerza del sino* como "drama moderno", distinguiéndolo rotundamente de los dramas románticos, que producen *extravagancias* y *monstruos*, y que "el crítico prudente" debe condenar al par que las obras clásicas²⁷.

Y también está muy claro que Covert-Spring, aunque siga hoy casi ignorado²⁸-creo que por aún desconocidas razones biográficas-, es un personaje que, gracias a la calidad y cantidad de sus traducciones (sobre todo las de Dumas) y obras originales, aparece hoy imprescindible para entender de manera más completa los años críticos de la afirmación del Romanticismo en España.

PIERO MENARINI
Universidad de Bolonia

¹ Los dramas originales de 1834 son: *Claudina*, de J. Salas y Quiroga; *La conjuración de Venecia, año de 1310*, de F. Martínez de la Rosa (estreno madrileño); *Despotismo, anarquía y libertad*, de M. J. de Larra (escrito en 1834 y quizá estrenado en Sevilla en 1836; como es obra perdida, no sabemos con exactitud si es original o arreglo); *Elena*, de M. Bretón de los Herreros; *Macías*, de M.J. de Larra. Los dramas traducidos son: *Angelita (Angèle)*, de A. Dumas y A. Anicet-Bourgeois, traducido y sólo editado por F. Altés y Casals; *Un desafío o Dos horas de favor (Un duel sous le Cardinal Richelieu)*, de J. Lockroy y E. Badon, arreglado por M.J. de Larra; *La escuela de ministros o El ambicioso confundido (L'école des ministres)*, de F.-J. Depuntis, traducido y sólo editado por P.R.S.; *Teresa (Térésa)*, de A. Dumas y A. Anicet-Bourgeois, traducido por V. de la Vega (pero se estrenó sólo dos años más tarde).

² Los dramas originales de 1835 a los que se alude son: *Don Álvaro o La fuerza del sino*, de A. de Saavedra; *Alfredo*, de J.F. Pacheco; *Blanca de Borbón*, de A. Gil y Zárate (escrito en 1825); *Incertidumbre y amor* y *Un día del año 1823*, de E. de Ochoa; *El maniquí o La víctima y la venganza y Teresita o Una mujer del siglo XIX*, de J.A. de Covert-Spring.

³ La fuente de estos datos estadísticos y de los que siguen es un antiguo trabajo mío ("La statistica commentata. Vent'anni di teatro in Spagna. 1830-1850", *QFR*, 1984,4, pp.65-89), que hay que considerar algo inadecuado, pues se trataba de la elaboración de un catálogo publicado hace ya veinte años (P.Menarini-P.Garelli-F. San Vicente-S. Vedovato, *El teatro romántico español (1830-1850). Autores obras bibliografía*, Bologna, Atesa Editrice, 1982). Estoy preparando ahora la segunda edición, totalmente reformada y corregida, y de ella vienen las posibles disconformidades.

⁴ La fecha de *Teresa* se saca del ms. autógrafo de V. de la Vega; *Angele*, traducida por F. Altés y Casals como *Angelita*, fue editada en 1834, pero estrenada sólo en 1837.

⁵ Sin hacer una lista pedante de todos los que utilizaron esta locución, u otras similares, recuerdo que el mismo Covert-Spring, el autor del que nos ocuparemos en esta comunicación, declaró: "También creo yo que el teatro ha de ser el *termómetro de la civilización de las naciones*" ("Sobre bailes y comedias", *El Observador*, 21-3-1835: en *Misceláneas dióglatas políticas y literarias*, Barcelona, Imprenta de J. Verdager, 1836, pp.15-16).

⁶ M. Grau reproduce la partida de bautismo de *Josef Pablo Ambrosio Andreu i Fontcuberta* de la que se desprende que nuestro autor nació en Palma de Mallorca el 5 de marzo de 1800 (Marie Grau i Meekel, " Andrew Covert-Spring: assaig de construcció d'un personatge hist", *Els Marges*, 45,1992, p.13).

⁷ "Una escena de *Antoni (sic)*. Drama de Alejandro Dumas", *El Artista* (Entrega XVIII, Tomo I, 1835, pp.212-214). *Antony* fue puesto en escena en el Teatro Príncipe de Madrid el 20 de junio de 1836, quedando en cartel tres días y reponiéndose dos veces más en el mismo año.

⁸ Cf. mi art., "Eugenio de Ochoa e il teatro francese: *Antony*, *Hernani* e alcuni nuovi dati" *Francofonia*, 1982, n. 2, pp.136-137.

⁹ La falta de una cartelera completa de los estrenos de Barcelona nos impide saber si obras como p.e. *Teresita* se estrenaron o no. Según Xavier Fábregas ("Aspectos esenciales del Romanticismo catalán", en *Los orígenes del Romanticismo en Europa*, Madrid, Instituto Germano-Español de la Sociedad Goerres, Tirada aparte de la *Revista de Filología Moderna*, n.º. 71/2, 1982, pp.137-161) sí se estrenó.

¹⁰ "[...] nous croyons que c'est la vie réelle, avec ses vices, ses origies, qu'on doit montrer sur la scène, et non une vie purement de convention, comme font encore nos auteurs poudrés; mais cette vie réelle, souvent tres hideuse, doit être accompagnée d'une idée moralisante: à côté de *ce qui est*, il faut mettre *ce qui devrait être*, comme dans *Angèle*, ou si parfois on ne remplit pas cette condition, il faut du même qu'une catastrophe vienne nous apprendre que ce n'est pas en s'écartant de la vertu qu'on peut être heureux. Byron, Schiller, Goethe, Hugo, Dumas ne sont pas immoraux, en dessinant les figures terribles de Manfred, de Charles Moor, de Faust, de Lucrece Borgia, d'Antony, de Richard d'Arlington; car la peinture des passions éfférées qui aboutissent a des malheurs exemplaires, est aussi una haute lecon de morale" ("Théâtre franÇais", *Le Mémorial*, 27-XII-1834, reproducido en *Miscelâneas...*, cit, p.22).

¹¹ Las otras dos obras, ambas puestas en escena, son: *El duque de Braganza o La revolución de Portugal* (traducción de *Pinto ou La journée d'une conspiration*, de N. Lemerrier) y *El libertador {Le sauveur*, de L. Halévy y V. Lhérie).

¹² Podría advertirse una autocensura en la variación del título, que no permite de ninguna manera reconocer la obra de Dumas. Pero hay que subrayar dos hechos: primero, Zelmiro es el raro nombre también del protagonista de *Teresita*, el romántico por excelencia, lo que hace suponer que Covert-Spring tal vez intentase crear un personaje transversal, una especie de doble de sí mismo; segundo, podría haber leído *El Artista* y haber decidido diferenciar su traducción de la de Ochoa.

¹³ Los datos que poseemos de las dos obras originales de Covert-Spring son escasos y faltos de homogeneidad. *El maniquí* se estrenó en el Teatro del Príncipe de Madrid el 10-VI-1835, pero podría haberse escrito antes; de *Teresita* sólo conocemos la edición (1835, pero sin mes), sin embargo sabemos que la fecha *ante quem* no pudo escribirse es el 22 de marzo, el día del estreno del *Don Alvaro*, al que se refieren las escenas 7 y 8 del acto III. También hay que tener en cuenta la reseña del drama del Duque de Rivas publicada por Covert-Spring en *El Observador* de 31 de marzo, con la que hay muchas coincidencias (casi dependencia). Veamos una muestra de ellas:

El Observador, 31 de marzo de 1835 "[...] *el drama de costumbres* ha reemplazado *la comedia clásica*; [...] *el drama de impresiones terribles* ha conquistado el lugar de *la tragedia antigua*.

El Observador, 31 de marzo de 1835 "[...] el drama de costumbres ha reemplazado la comedia clásica; [...] el drama de impresiones terribles ha conquistado el lugar de la tragedia antigua.

El grande abismo que separa la escuela moderna de la antigua, es que en ésta se presenta en escena una *vida ideal, depura convención*, al paso que aquélla pone en juego la *vida real* con sus excesos, sus desórdenes, sus vicios, sus costumbres estragadas, y sus *crímenes*: pero a esta vida real, a veces asquerosa y hedionda, debe acompañar...

Por su subordinación al estreno de *Don Álvaro*, pues, aparece imposible "qu'il [Covert-Spring] ait écrit *Teresita* à Perpignan" (M. Grau, "Andrew Covert-Spring a Perpignan, 1828-1835: Un émigré politique espagnol dans la vie culturelle roussillonnaise", *Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Occidentales*, 1985, n. 93, p.234).

¹⁴ Ya me he ocupado extensamente de esta obra en "*Teresita*": el primo dramma-manifesto del Romanticismo spagnolo", *Quaderni di Filologia Romanza*, 1985, n. 5, pp.153-184.

¹⁵ El 31 de marzo Covert-Spring había publicado su reseña del *Don Álvaro* en *El Observador* (cf. *Misceláneas dióglatas políticas y literarias*, Barcelona, Imprenta de J. Verdaguer, 1836, pp.8-11), cuyas ideas repitió en *Teresita*, y hasta Zambrano cita una frase dell'*Observador* (III,8). El entusiasmo de nuestro autor para este drama fue tal, que dos días antes de dicha reseña quiso expresarlo al Duque de Rivas con unas chistosas "Estrofas al autor de *Don Al-*

Teresita

ZELMIRO [*a Teresita*]. [...] El Drama en nuestros días está destinado a reemplazar las obras escénicas de nuestros predecesores, y las hay de dos clases muy *distintas*, a saber: el *Drama de costumbres morales y políticas*, y el *de impresiones terribles*-, aquél tomó el lugar de la comedia clásica y éste conquistó el de la ética tragedia. (111,8)

ZAMBRANO. Por eso decía el *Observador*, que como el *D. Álvaro* no estaba sujeto a reglas, tampoco lo estaba a las críticas. (111,8)

ZELMIRO. Eso es justamente lo que constituye la belleza de nuestros dramas modernos. En ello no verán VV., como en las tragedias lloronas de los clásicos, una *vida falsa, puramente de convención* [...]. El Drama moderno presenta en la Escena una imagen exacta de la sociedad, del mundo en que vivimos, con sus gozos, sus penas, sus aciertos, sus virtudes, sus errores v sus *crímenes*.

varo, o la fuerza del sino" (Revista-Mensajero, 29-III-1835, reproducido en *Misceláneas...*, pp.18-19):

Ya que tú a los *rancios* persigues,
Oh Saavedra, con fiero clamor,
Yo pretendo cantar Al *romántico*,
Que no en vano soy joven cantor.
Si a tu acento el *racinino* bando
Da gemidos que anuncian su fin,
A mi voz reirá el *birónico*
Suspendiendo su tétrico *esplín*. ¡Qué!
¿Pretenden esclavos ridículos
De una escuela que el mundo abandona,
Maniatar con esposas el genio,
Y volverle a llevar a Helicon? Pues ¿no
ven que esa fuente agotada Sólo fétido
cieno da ya,
Y que hiciera la lira de Goethe
El camino del Pindo olvidar?
No más Venus, Pegasos ni Febos, Ni
esa jerja (*sic*) del viejo Laúd,
Describamos con nombres sencillos
Altos hechos de hermosa virtud;
Y saliendo de antiguos senderos,
De las reglas que Horacio nos dio,
Este nuevo sistema sigamos
Que la joven Europa adoptó.
Y si osaran mil necios pedantes, El
satírico acero blandir, Dejaráslos que
ahullen (*sic*) sin tino, Que sus filos no
pueden herir. De Byron y de Hugo el
ejemplo, Sigue ufano con noble altivez;
Y que sea tu alma de fuego
De tus versos el solo sostén.

¹⁶ Covert-Spring rehusa por insignificante el término *romántico* y prefiere *moderno* o bien *innovador*. "PUÉRTOLAS. [...] Yo también soy aficionado a la Escuela romántica o por mejor decir, *moderna*, porque la palabra *romántica* nada significa" (I,6)

¹⁷ Cf. II,7: "ZELMIRO. [...] ¡Los señores de la edad media llamaban libres a esos siervos desdichados que nada poseían que no fuese de aquéllos! ¡Libre e igual a los demás llaman hoy al proletario, cuya suerte material es muchas veces peor que la de los sirvos de la edad media!".

¹⁸ Cf. I,7I: "ZELMIRO. Pues así piensan en moral esos que W. llaman *románticos*, moral que como ven VV. es la más noble y generosa, digna en todos conceptos del Redentor del género humano".

¹⁹ Cf. I,3: "MELÉNDEZ. Sin embargo, parece cierto que necesitamos pasar por estas alternativas de escepticismo y de fe ardiente para obtener la perfección de la humanidad [...]".

²⁰ Cf. Philippe Regnier, "Le messianisme del saint-simoniens", en *Révolution française et romantismes européens*, ed. de Simone Bernard-Griffiths y Antonio Gargano, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1989, pp.249-265.

²¹ Cf. *Troisième Lettre de Henri Saint-Simon à Messieurs les jurés*, cit. en *ibid.*, p.262. Esta interferencia entre Romanticismo y saint-simonismo es un tema que habrá que profundizar y, creo, no sólo con respecto a los intelectuales catalanes, sino también de toda España y Europa.

²² Como se ha dicho ya, la obra fue estrenada el 10 de julio de 1835, y quedó en cartel un sólo día más. No resultan ediciones, por lo tanto hay que basarse en los tres apuntes del drama pertenecientes a los fondos de la Biblioteca Municipal (ahora Biblioteca Histórica de Madrid). Un dato curioso: en ninguno de los apuntes aparece el nombre del autor, pero sí en la prensa de la época.

²³ En la reseña de *Don Álvaro (El Observador, 31-3-1835)* afirma que: "el drama de costumbres ha reemplazado la comedia clásica; [...] el drama de impresiones terribles ha conquistado el lugar de la tragedia antigua". Lo mismo afirma Zelmiro en *Teresita*, cuando teoriza que: "las obras escénicas de nuestros predecesores» han sido hoy sustituidas por el drama. Pero hay dos géneros de dramas: "el drama de costumbres morales o políticas, y él de impresiones terribles" (III,8). El primero suplanta a la comedia clásica, el segundo a la tragedia. Parece entender que Covert-Spring asiente la existencia de un único género nuevo: el *drama moderno*, el que, en sus sub-categorías, incluye todos los anteriores.

²⁴ Según las indicaciones que aparecen en el drama mismo, la acción del mismo debería desarrollarse entre 1810 y 1812. A pesar de la proximidad cronológica de los acontecimientos, no cabe duda de que para Covert-Spring

El maniquí es drama histórico -aunque no lo defina así-, y por dos razones: 1ª) la napoleónica es una época que ya pertenece al pasado, según la periodización de la historia (alternancia de épocas) de los saint-simonianos (véase, p.e., entre las muchas obras "napoleónicas" de nuestro autor, *Napoleón lo manda*, "drama histórico novelesco"); 2ª) Covert-Spring rechaza la categoría teatral de la *comedia*, que llama *drama*, seguido de algún atributo explicativo (p.e., *El espía sin saberlo*, traducción de Michel Perrin, de Mélesville y C. Duveyrier, que Andreu define "drama-histórico-político", mientras la traducción de Bretón de la misma obra, estrenada el año siguiente -*Un agente de policía o El espía sin saberlo*- mantiene la definición original: de comedia).

²⁵ El *maniquí* del título es el fante que representa el cadáver del Carnaval, y que luego se descubrirá que encierra el cuerpo martirizado de Ludovico.

²⁶ Muchos son los puntos de contacto con el drama trágico *Alfredo*, de J.F. Pacheco, del mismo año. A parte de la ambientación en una Sicilia tenebrosa y violenta, lo que más extraña son las afinidades entre Alfredo y Adolfo, dos personajes cínicos y violentos hasta lo demoníaco.

²⁷ Merece la pena recordar por extenso el parlamento entre Puértolas a Zambrano a propósito del estreno del *Don Álvaro* (el de Zelmiro ya se ha citado antes): "ZAMBRANO. Por eso decía el *Observador*, que como el *Don Álvaro* no estaba sujeto a reglas, tampoco lo estaba a la crítica. - PUÉRTOLAS. A la crítica, según las ideas clásicas, claro es que no. Y no es decir por esto que yo adopte como buena toda obra que se separe de aquellas reglas, sólo por esto mismo. El crítico prudente (como dijo un clásico moderno, y ésta no será una autoridad sospechosa), a par que condene a un vergonzoso olvido todas las obras que con pretexto de clásicas adormezcan con su beleño, deberá tronar contra aquéllas que, extravagantes y monstruosas a fuer de románticas, quebranten las leyes eternas de la razón y choquen abiertamente con los preceptos del arte" (*Teresita* III, 8).

²⁸ Refiriéndose a Covert-Spring y a su imprescindible papel de maestro político y literario en la Barcelona de los años 1835-36, Hans Juretschke escribe: "Aunque parezca inverosímil, ningún historiador ha recordado su papel ni su honda influencia en la juventud de entonces" ("Del Romanticismo liberal en Cataluña", *Revista de Literatura*, 1954, p.15).

La teorización política en el drama romántico: *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores

Señala el profesor E. Caldera que una de las características fundamentales del drama romántico a partir de 1837 (el año de la Constitución Liberal, del recrudecimiento de la primera Guerra Carlista y de la aplicación de las leyes de desamortización de Mendizábal) es su paulatino compromiso político, lo que lleva a los dramaturgos a "imprimir en los acontecimientos del pasado el sello de las preocupaciones presentes"¹. En efecto, a partir de este año la expresión literaria de las reivindicaciones liberales románticas varía sustancialmente con respecto a los dramas previos. En las obras de Martínez de la Rosa -por citar un dramaturgo representativo- la ambientación histórica estaba al servicio de dos factores fundamentales: el contenido reivindicativo y la espectacularidad de la puesta en escena, que refuerza esos contenidos; así, las reivindicaciones de *La conjuración de Venecia* y de *Abén Humeya* son generales, muestran una filosofía que, si bien es susceptible de una interpretación muy concreta en el momento en que esas dos piezas se estrenan, mantiene su sentido con posterioridad e incluso puede ser entendida al amparo de unas condiciones sociales y políticas diferentes de aquellas que en realidad guiaron su gestación como textos (de hecho, no lo olvidemos, ambas piezas se gestaron en la Francia revolucionaria de principios de los 30)².

Pues bien, al lado de este teatro de contenidos generales comienza a escribirse y representarse otro más circunstancial³, en el que el elemento histórico no tiene ya como función el refuerzo visual o conceptual de las reivindicaciones que se dramatizan, sino la exposición directa de esos contenidos políticos. *Doña María de Molina* es un buen ejemplo de ello⁴. Estrenada el 23 de julio de 1837 coincidiendo con la onomástica de la Regente, esta pieza es un alegato legitimista para mayor honra de la reina María Cristina. Alcanza ocho representaciones consecutivas y se convierte en uno de los títulos que se reponen con más frecuencia en las temporadas siguientes hasta el último tercio del siglo XIX⁵.

Roca de Togores, muy aficionado a la historia⁶, recrea con pretendida fidelidad (no siempre conseguida) un tiempo concreto: la transición al siglo XIV en Castilla y las crisis socio-políticas de la época. A diferencia de lo que ocurría en Martínez de la Rosa, ese tiempo de la ficción no sirve ni de contrapunto ni de reflejo del momento en que se gesta la pieza (la década de los treinta en el siglo XIX), sino de adecuado telón de fondo para el desarrollo de un argumento histórico-político especialmente rentable por sus concomitancias con el presente.

En efecto, la relación externa (y superficial en la mayor parte e los casos) de los hechos protagonizados por la reina viuda María Cristina y la regente doña María, respectivamente, son el punto que en realidad interesa al dramaturgo. A Martínez de la Rosa le atraía el ambiente que justificaba la licitud o ilicitud de la sublevación como tema general, y elige la de Venecia y el episodio con los moriscos de Granada como pudiera haber elegido otras circunstancias históricas diferentes: la conclusión final de ambas piezas hubiese sido la misma. Sin embargo a Roca le mueven los hechos particulares, las circunstancias concretas, porque su mensaje es más reducido, menos universal y también más perecedero.

En un momento histórico en que -según R. Navas Ruiz- el liberalismo tiene que aliarse por necesidad a una monarquía "tambaleante amenazada por la minoría de edad de Isabel II y por las veleidades de la reina y por la acción militar de don Carlos"⁷ la vida de doña María de Molina sirvió de pretexto al autor para exaltar, por analogía, a la reina María Cristina, poéticamente colocada, en soledad, frente a un mundo de hombres en el que tiene que abrirse paso por sí misma. Dicha exaltación justifica incluso ciertas inexactitudes históricas de las que da cuenta el propio Molins en las notas finales con que acompaña su pieza (pp. 149-172). Y es que la buscada verosimilitud de los dramas históricos no impide el incumplimiento riguroso de la historia, o lo que es lo mismo, el telón de fondo verosímil no exime al texto de la presencia de notables anacronismos argumentales. Uno de ellos es el planteamiento inicial de los dos bandos que protagonizan la obra. El primer acto explica cómo a la muerte del rey Sancho se entabla en Castilla una lucha por el trono en la que se enfrentan doña María, don Pedro de Aragón, don Juan y don Enrique de León, que históricamente fue defensor de la de Molina y no su antagonista, como en el drama.

Este exagera, pues, la soledad de la reina y por tanto la ensalza como heroína romántica, lo que redundará en el panegírico de María Cristina. No obstante, y porque es consciente de la lectura en términos políticos de que es susceptible la pieza, Roca no duda en introducir sutiles menciones a monarquías europeas que, si bien no intervienen en la cuestión sucesoria del rey Sancho y suponen, por tanto, una inexactitud histórica más, sí apoyan la causa legitimista que encabeza María Cristina. Como indica el dramaturgo a propósito de unos versos en los que doña María se confiesa arropada por "reyes / que miran sus coronas empeñadas / en defender la libertad y el trono / excelso de Pelayo" (II,4,47),

Destinada esta obra a ser representada cuando la salud de España pendía del mayor o menor interés que tomasen las naciones extranjeras en nuestra paz, fue forzoso intercalar estos versos para no contrariar los deseos generales, como hubiera sucedido si se hubiese presentado la causa española tan abandonada por todos como en realidad estuvo en tiempo doña María (nota 24, pág. 160).

Otro caso de anacronismo, acaso el más justificable por los contenidos patrióticos claros de la obra, es la constante mención de la unidad española, de la paz y el sosiego en que la patria vive bajo el cetro de una mujer fuerte, alusiones estas que aparecen desde la escena dos del primer acto. En ella asistimos a una característica acción metateatral: una serie de personajes actúan en el tablado central de una plaza y un coro entona un cántico alusivo a la situación de España en tiempos de doña María (*sic*) y de María Cristina; el breve estribillo del mismo ejemplifica cuanto comentamos:

Vítor, Vítor, que al aire tremola
otra vez el morado pendón,
noble signo de gloria española,
dulce emblema de paz y de unión.
(I,2,10)

Como vemos, desde el inicio del drama abundan los guiños más o menos explícitos a la situación de la España decimonónica. La primera declamación extensa, la de Alfonso en el acto I, aborda contenidos de claro tono populista que la obra desarrollará convenientemente,

ALFONSO
¿Qué es el mirar ¡o placer! las
cortes entre nosotros, y no por
mí, por vosotros,

los fueros restablecer
de la hollada monarquía?
¿Qué es ver un rey en la cuna
Deber toda su fortuna
a su pueblo?⁸

(I,1,4)

y plantea la reivindicación liberal de la valía del hombre por sus actos, no por su estirpe o linaje, lo que supone, según J. Rubio Jiménez⁹, un ataque a la tiranía estamental a través de la idea central de su moral: el honor. Así, no es extraño que el escudero que ha perdido a un hijo en la batalla se considere por tal pérdida más digno en la lucha que cuantos esgrimen blasones, "abuelos, barras de oro", como privilegio (I, 1, 4).

Del mismo modo, el posicionamiento anticarlista del dramaturgo se explicita desde los primeros compases de la pieza. En la intervención de Alfonso, que acabamos de mencionar, el fiel seguidor de doña María se refiere a los enemigos de la misma en términos de "hueste traidora / del mismo infante que agora / aspira al mando real" (I, 1, 5). Más adelante, el coro que interpreta un cántico en la plaza afirma:

Tiemble, tiemble a su vista el perjurio
Que insensato cadenas ostenta,
que jamás una mano sangrienta
manchará de Pelayo el pavés.

(I,2,10)

Estas alusiones a un único enemigo de la reina resultan históricamente inexactas (fueron varios los aspirantes a suceder al rey Sancho tras su muerte), pero son dramáticamente justificables por la recepción que de la obra se hace en el fragor de la primera guerra carlista: el candidato al trono de Castilla que menciona el coro no se corresponde con la realidad del siglo XIV, pero sí con la de 1837.

Planteados estos puntos de partida arranca la acción del drama. Antes de irrumpir efectivamente en las tablas (escena 3), la heroína es presentada verbalmente por los suyos. Los elementos fundamentales que la definen, al decir de sus leales, son la belleza, la majestad y su respetabilidad como madre del heredero. De este modo se sugiere la perfección de la protagonista

a través de una caracterización integral de la misma de acuerdo con todos los parámetros que se le suponen a una regente: como mujer, como reina, como madre del rey y garante de la legitimidad dinástica.

Las escenas tres y cuatro encierran un auténtico discurso apologético de este legitimismo a que nos referimos. En ellas exponen sus razones a favor de doña María los diferentes estamentos en que se sustenta la gobernabilidad del reino: la monarquía, la nobleza, el clero y el pueblo. La misma reina defiende ante los suyos los valores que encarna. Así, se declara defensora del pueblo a quien debe todos sus esfuerzos y al que tutela maternalmente, desprecia el fasto y la vanagloria, es valiente y no teme a los traidores que - sabe- la rodean, y se manifiesta abiertamente como digna representante del pundonor de Pelayo (I,4, 16-17), alusión esta especialmente significativa si tenemos en cuenta que este último es uno de los personajes mitificados por los liberales desde los tiempos de la Guerra de la Independencia¹⁰.

El pueblo, y en su nombre Sancho y Fernando, devuelven a la reina la confianza que esta deposita en él. Así, mientras para los leales a la de Molina los villanos son el sustento de la monarquía y por tanto merecen respeto, como indica Haro (I, 4, 18), para los traidores la consideración del pueblo es negativa: una turba, una masa ávida de sangre que no duda en interrumpir con sus desmanes el festejo en honor del mismo rey al que sirven. Véase, a este respecto, las consideraciones diferentes de don Pedro, por una parte, y de Haro, por otra:

DON PEDRO

¿Y quién hubiera creído
que en la corte e una dama,
de la clemente María,
un pueblo, que fiel se llama,
con sangre festejaría
al mismo rey que proclama?
haro
No hiciera mucho en temblar
quien perturba el regocijo
de un pueblo libre.
(I,4,18)

La nobleza guerrera partidaria del legitimismo que encarna la de Molina se expresa a través de Haro. De su boca escuchamos alabanzas a la virtud y al respeto que ya en vida del rey Sancho había inspirado esa dama llegada "desde clima extranjero" (I, 3, 13) que el receptor asocia al punto con la también extranjera María Cristina, de benéfica influencia en el ámbito de las artes desde su matrimonio con Fernando VII. Esta reina (doña María-María Cristina) es, según el drama, la elegida para devolver a su hogar a los exiliados en otro tiempo y para enjugar el llanto de Castilla por sus hijos muertos en una larga guerra fratricida:

¿Quién habrá que no mire con su sangre
el pabellón glorioso mancillado
de la española libertad? ¿Quién puede
llamarse hoy libre sin que ayer esclavo
gimiese en la mazmorra, o mendigase
acerbo pan en climas apartados?
A enjugar tantas lágrimas, señora,
Los cielos compasivos te llamaron.
(I,3,15)

La postura del clero, representada por el abad, no está tan clara. En un principio declara a doña María depositaria del cetro de San Fernando y por tanto legítima reina, pero el consejo del religioso a la mujer (debe despreocuparse de las "hablillas" del vulgo (I, 3, 13), que mira con malos ojos su gobierno) introduce un matiz discordante en el -hasta ahora- unísono clamor legitimista esbozado por el drama. En efecto, en la escena sexta se produce un brusco quiebro argumental que rompe el idílico panorama de cortesía y generosidad que se había dibujado hasta ese momento. Tras una última efusividad fraterna de Haro (que abraza a don Pedro y jura a su lado defender hasta la muerte a la reina que, según sospechamos desde este momento, ama en secreto) quedan solos en escena el abad, don Pedro y don Juan. Entonces vemos que el clérigo en realidad apoya la conjura que se trama en secreto contra la reina, y que la apariencia de armonía es sólo eso, una pantalla que encubre la sangre de las batallas que se están llevando a cabo en diferentes frentes por la corona de Castilla. Del mismo modo, el caballeroso don Juan es en realidad un traidor insensible y arquetípico de la historia española (el asesino del hijo de Guzmán el Bueno que aún conserva

el puñal con que segó la vida del muchacho). María Cristina, como doña María, debe vivir alerta y ser menos bondadosa, porque la traición se esconde en sus leales, incluso en el seno de las fuerzas vivas del reino (el clero), sugiere el drama, que en este punto se alinea en la órbita del anticlericalismo liberal que tanta fortuna alcanza en el teatro romántico. La obra de teatro, que hasta este momento era fundamentalmente un alegato patriótico, se carga paulatinamente de alusiones políticas muy claras que el público interpreta en unas claves muy concretas.

Si consultamos los apuntes que la compañía de Romea y Luna utilizó para el montaje de la pieza en su estreno¹¹ veremos que en la escena sexta se coloca entre corchetes un extenso fragmento de la conversación entre don Pedro y el Abad, lo que indica que tales intervenciones se suprimieron en la representación de la obra. Pues bien: todas ellas coinciden en señalar características positivas de los traidores, como el amor hacia sus vasallos, su coherencia ideológica, el valor y la audacia que les mueven. Precisamente para eliminar cualquier razón que pudiera avalar, aun mínimamente, la acción de los conspiradores, estas alusiones son sistemáticamente eliminadas en la puesta en escena, quizá para provocar en el público una reacción más patriótica aún que la que sugiere la lectura del texto, que se había publicado antes del estreno sin ningún tipo de amputaciones. El multiperspectivismo desde el que se aborda el tema de la traición y la conjura en Martínez de la Rosa se reduce en Roca de Togores, o al menos en la representación de su pieza, para provocar el efecto que se busca: la exaltación patriótica en uno de los años más crueles en la guerra civil carlista¹².

Con la reaparición de la reina en la escena 4 del segundo acto retoman su protagonismo los motivos de exaltación patriótica iniciales. La argumentación de doña María en su diálogo con don Enrique puede trasladarse perfectamente a 1837:

Obedezca mi voz, guarde las leyes, Deponga el
ciego infante su insolencia
Y el fratricida acero,
Y entonces a la voz de mi clemencia Se abrazarán
en paz los castellanos,

Y si enemigos son, serán hermanos.

(II, 4, 47)

La reina María, como buena heroína romántica está sola y sola se enfrenta al mundo y al destino. El papa de Roma amenaza con declarar nulo su matrimonio con el rey Sancho y por tanto ilegítimos los hijos habidos en él, se le hace saber que sus arcas están vacías y que el pueblo comienza a pasar hambre, y por último don Enrique le propone el matrimonio con don Pedro para reforzar su posición en el trono. Ante estas tres circunstancias el drama dibuja de forma idealizante el perfil de una mujer valiente y de una reina demagógica (II, 4, 48-53), que rentabiliza (y con ella, dramáticamente, el propio Molins) los ataques contra su persona a través de arengas inflamadas de ardor patriótico extraordinariamente pertinentes en la España del 37¹³.

Antes mencionábamos las diferencias en la expresión de la legitimidad de la conjura que se perciben en el texto editado con respecto al representado. En el acto III, sin embargo, la puesta en escena no potencia los contenidos políticos, sino que los mitiga en aras de una mayor espectacularidad formal del conjunto. Se recrea una escena cortesana en la que asistimos al animado diálogo entre todos los caballeros que han justado en el torneo previo al festín que se representa. Como es habitual, los números musicales se intercalan en la acción y subrayan o matizan sus contenidos¹⁴, pero mientras el canto que leen los receptores de la edición alude a la cuestión sucesoria, la versión reducida que escuchan los asistentes a la representación carece de connotación política alguna. La puesta en escena transforma las intervenciones de los solistas,

canta una
En pro de tiranos
¡oh mengua, oh desdoro!
de sangre y de lloro
asaz se vertió.
Dejad, mis hermanos,
dejad la cuchilla,
que reina en Castilla
un ángel de Dios.

(III,1,72)

en una simple canción cortesana:

CORO

Cantemos al bravo,
valiente adalid,
que en pro de las bellas
no teme morir

(idem, 71)

Tras el paréntesis en la exposición política que supone el tercer acto, el cuarto retoma el hilo argumental en que se sustenta la filosofía de la obra y presenta en escena el momento en que los oponentes de la reina se dan cita en el sepulcro de la iglesia antigua de las Huelgas, en Valladolid (IV, 1, 99). En el inicio de la pieza se había planteado ya la legitimidad de las aspiraciones de doña María al trono desde un punto de vista incluso religioso. En este sentido la inclusión del clero -personificado en el abad- entre los insurrectos acentuaba el carácter casi sacrilego de la conjura y esta quedaba deslegitimada tanto desde el punto de vista político como desde el moral. Pues bien, la ubicación de la trama contra la de Molina en un panteón, es decir, un lugar ligado a lo sagrado, incide en este aspecto. Las connotaciones lúgubres de este espacio (no hay nadie en el sepulcro abierto pero debajo están los enterrados de la comunidad religiosa, no hace frío porque es víspera de San Juan pero uno de los conjurados tiembla de miedo...) se intensifican verbalmente a través de las intervenciones de los personajes, que en un determinado momento expresan su miedo a través de una nada casual alusión a Cristo:

FORTÚN

Sí, pero al cabo hablemos claro, yo soy tan bueno como tú para dar una puñalada a Cristo vivo, pero con los muertos... (IV, 1, 100)

Lo que aparentemente es una expresión popular en que la mención de Cristo aparece deslexicalizada, vaciada de contenido religioso, se convierte en premonitoria de la conjuración que se preparará momentos después y en ese mismo escenario contra doña María, quien, a su vez, tras descubrir a los traidores descenderá del altar mayor, del lugar dedicado a la divinidad, para desbaratar la revuelta (IV, 6, 117)¹⁵.

Este carácter sacrilego de la insurrección como motivo deslegitimador de la misma se muestra con más fuerza si cabe en el final del acto. Los conjurados se reúnen ante el altar, extienden un mantel y colocan en él el cetro real y las

copas con las que brindan por el reino que están repartiendo entre ellos. El abad bendice al rey Juan y proclama los principios que nunca debe olvidar un monarca, entre ellos el de su derecho divino al trono, que le obliga a servir a Dios con unción y con generosidad a sus ministros en la tierra (IV, 5, 115). La defensa de los principios del antiguo régimen queda así ridiculizada al verse reducida a una cuestión de egoísmo personal, de ambición individual.

El efectista *coup de théâtre* de las últimas escenas devuelve a los conjurados a su papel primero de cobardes: cuando la reina irrumpe desde lo alto del altar don Juan cae a sus pies y arroja de sí cetro y corona. Pero será finalmente un representante del pueblo quien salve la situación y a doña María: Alfonso, el escudero que con sus palabras centraba ideológicamente el drama en sus inicios, da muerte a Túbal en el momento en que este se dispone a asesinar a la reina. La de Molina, partidaria siempre de la ley y el orden, impide un linchamiento popular que la hace aún más querida por los suyos (IV, 8,120). El único punto desconcertante en este aparente triunfo regio es la ambigua presencia en escena de don Enrique, que anuncia el triunfo de la traición y deja en suspenso el desenlace del drama hasta el siguiente acto.

El quinto y último incide nuevamente en la valoración positiva del pueblo. En la escena tercera Alfonso eleva su voz en medio de las Cortes para rebatir a don Enrique; el simbolismo de este villano que se impone a un noble en un foro tradicionalmente vedado a los no caballeros es evidente. Pero además es muy interesante el contenido de su discurso, en el que defiende una monarquía limpia de sangre, pero también justa, y en cualquier caso en paz:

[...] la torpe adulación aquí se llama
ciencia de estado; la calumnia impía,
que la virtud y el mérito difama,
donosa ingenuidad; la hipocresía
religioso fervor; pública fama
los comprados elogios; patriotismo
la imprudente ambición, el egoísmo.
Castellanos, la enseña que seguimos,

[...]
¿queréis que si con sangre la teñimos
al pendón enemigo la igualemos?
(V,3,134)

La reina, por su parte, se despoja en el desenlace de su majestad para convertirse en una simple mujer que busca desesperada al hijo que cree en peligro. Durante la larga escena octava se pone de relieve la fuerza de esta madre capaz de cualquier medida extrema que pudiera tomar llevada por las circunstancias y que, en medio de su locura, llama en su auxilio a todos aquellos que son padres. El recurso al melodramatismo, bastante elemental por otra parte, surtió efecto y la escena fue interrumpida por un enardecido aplauso, sobre todo en el momento de las explícitas alusiones a la reina Cristina¹⁶:

[...] Llegará un día,
y una reina, una madre, el cetro mismo
sostendrá que me usurpas, y su pueblo
libre, feliz, victorioso, unido,
su nombre aclamará cual divisa
de libertad y amor, y tú, proscrito,
furioso, errante, climas apartados
correrás mil, negándote el destino
hasta la honrosa muerte que termina
del malvado valiente los delitos.
(V, 8,145)

J. Donoso Cortés en su reseña de *El Porvenir* (28 de julio de 1837) parece hacerse eco de estos versos cuando exclama:

También reina en España en nuestros días una huérfana cuya cuna se mece en las turbulentas olas de mares irritados; también silban sobre esa cuna providencial las serpientes; también una mujer cuyo nombre vivirá puro, grande y glorioso en la historia, preside con cetro de oro a la consumación de nuestros altos destinos; [...] también, en fin ,triunfará; y dado al aire su pendón, vivirán los españoles, bajo su pacífico reinado, días de paz y de bonanza, días apacibles y serenos.

En los últimos momentos la reina vuelve en sí para conocer que su hijo se ha salvado porque el pueblo ha ayudado a Alonso a sacarle ileso del alcázar. La corona de María se asienta en el pueblo, esa es su fuerza y por eso reinará, como anuncia el arzobispo, porque no existe otra legitimación que la popular (V, 9,146).

Es evidente el carácter propagandístico del drama, en una dirección muy clara, y es evidente también el valor que, desde una postura claramente demagógica, se le confiere al pueblo en un momento histórico en el que se necesita de su fuerza y apoyo para sostener una guerra civil sangrienta por una cuestión dinástica. El teatro, plataforma de transmisión de contenidos e ideologías, se convierte en altavoz del bando legitimista y consigue, con títulos como este, fortuna y aplauso, quizá porque la historia la escriben los vencedores y este drama es, finalmente, una proclama del bando que ostenta el poder.

MONTSERRAT RIBAO PEREIRA
Universidad de Vigo

¹ "Se amalgamaba el programa historicista duraniano de la unión de lo pasado con lo presente con el principio hugoliano de la identificación entre liberalismo y romanticismo", en E. Caldera, *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001, p.107. *Vid.* también, del mismo, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università, 1974, p.134.

² Para todo ello *vid.* M. Ribao Pereira, "Venecianos, moriscos y cristianos. La tiranía en Martínez de la Rosa, año de 1830", de próxima publicación en *Hispanic Review*.

³ A propósito, precisamente, del drama que nos ocupa, *vid.* V. Llorens, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989, p.418.

⁴ Citamos por la primera edición, Madrid, Repullés, 1837 (acto en romanos, escena y página, sucesivamente).

⁵ *Vid. Cartelera teatral madrileña I. Años 1830-1839*, Madrid, CSIC, 1961, p.52.

⁶ Fue partidario de la monarquía borbónica y participa activamente en la consolidación de la Regencia y en la Restauración muchos años después. El patriotismo es una de las características más destacables del tono de sus composiciones; una de las primeras fue la "Oda a la reina doña María Cristina", de 1831. *Vid.* E.J. Sales Dasi, "El marqués de Molins: un caballero a lo divino", *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, 1987, pp.427-441.

⁷ R. Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982, p.50.

⁸ Notemos que estos cambios léxicos alejan notablemente la obra de Togores del drama de Tirso *La prudencia en la mujer* que aborda el mismo tema. Alfonso, que apenas es relevante en la pieza áurea, emplea la palabra "pueblo" para referirse a los "vasallos" de la primera; en el desenlace de la obra hablará incluso de "ciudadanos" (V, 10, 148).

⁹ J. Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1983, p.118. *Vid.* del mismo "Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política", *Castilla*, 1989, 14, p.129-149.

¹⁰ *Vid.* A.M. Freire López, "El teatro político durante el reinado de Fernando VII", en V. García de la Concha, dir., y G. Carnero, coord., *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, vol. 8, p.295.

¹¹ A propósito de los apuntes en general *vid.* M. Ribao Pereira, "Acerca de los apuntes y sus posibilidades en el estudio del teatro romántico español (1835-1845)", *España Contemporánea*, vol. XII, 2, 1999, pp.67-86. Sobre *Doña María de Molina*, en concreto, *vid.* . Ribao Pereira, *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, EUNSA, 1999, pp.145-155.

¹² Véase como ejemplo la presentación ante el público de don Pedro.

Su crueldad es mayor en la representación,, de la que se elimina la argumentación de sus móviles políticos: "si humillado mi orgullo por los castellanos, si perdidos delante de los muros de una de sus villas los mejores soldados de toda mi nación, vengo a buscar en otra parte mis adversarios, no me guía el vil interés, ni el temor de o vencerlos en el campo, no, sino el deseo de destrozarlos, el placer de vengar a mis amigos, el ansia de inmolarles mil y mil víctimas, la gloria imponderable de herir en la frente a ese soberbio león de Castilla que amenaza devorar toda España" (I, 6,27).

¹³ Citemos, a modo de ejemplo, los siguientes versos pronunciados por la reina: "Soy pobre, ¿no es verdad? Me falta el oro; / ¿y esto sólo autoriza la insolencia? / Sin dinero en las arcas del tesoro / ¿no puede haber justicia en mi derecho, / brío en mi corazón, / fuego en mi pecho? / Pues bien, aun sin los fútiles honores / que me dan estos vanos oropeles / yo enfrenaré, señor, mis detractores. / Ni he menester preseas ni joyeles / para encontrar do quiera defensores / mientras respiren españoles fieles; / y ojalá que también de esta manera / mi propio corazón darles pudiera." (II, 4,51-52).

¹⁴ Vid. M. Ribao Pereira, "Música y cantos en los dramas románticos españoles: pertinencia espectacular y funcionalidad semántica», de inminente publicación en *Cuadernos de la Ilustración al Romanticismo*.

¹⁵ Lo mismo sucede con las continuas intervenciones del abad, cuyas palabras se llenan de falsos contenidos religiosos que le descalifican como persona, y por tanto restan credibilidad a la conjura de la que él mismo forma parte (IV, 2,101-103,104-105).

¹⁶ D. A., "Teatro del Príncipe. *Doña María de Molina*", *Observatorio Píntoresco*, 30 de julio de 1837, pp.99-101: "El fin del quinto acto nos arrancó lágrimas de ternura y de encendida compasión".

1854, el Romanticismo reexaminado

Hacia el año 1854 -que es donde en lo soterrado se inicia la Restauración- comienzan a apagarse sobre este haz triste de España los esplendores de ese incendio de energías; los dinamismos van viniendo luego a tierra como proyectiles que han cumplido su parábola; la vida española se repliega sobre sí misma, se hace hueco de sí misma. (José Ortega y Gasset, *Vieja y nueva política*, 1914)

En historia literaria las precisiones cronológicas sólo sirven para fijar un anclaje seguro en la superficie del caudaloso cauce de corrientes que circulan entre los fenómenos de *media y larga duración*. Señalar el año 1854 como un año bisagra en el que se volvió a pensar y discutir qué fuera el fenómeno romántico es una forma más de seguir pagando un tributo al discurso didáctico que se teje en torno a la datación de circunstancias particulares de los escritores, de las fechas marcadas por las imprentas y por los acontecimientos sociales que manifiestan alguna clase de implicación en la vida literaria. Si propongo esta fecha como punto de referencia significativo en la crítica *a posteriori* del romanticismo -además de las circunstancias de la vida pública española a que luego aludiré- es por la coincidencia de que en ese año aparecieron varios artículos importantes dedicados a la revisión analítica del gran movimiento artístico y cultural.

Como es sabido, el romanticismo español fue cuestionado desde el mismo momento en el que Böhl, el primer divulgador del romanticismo germánico en España, comenzó a escribir sobre la nueva escuela y el teatro de Calderón. Los debates se encrespaban en los momentos más calurosos de su presentación en sociedad en el curso de los años treinta y siguió siendo una cuestión ampliamente disputada en el curso del siglo XIX. Como los testimonios relativos a este perpetuo examen del romanticismo son suficientemente conocidos, sólo añadiré dos que encuentro en sendas novelas

realistas en las que se reconstruye la atmósfera cultural de aquella etapa histórica que en Historia política se conoce como los años del reinado isabelino, un tiempo en el que se sintió la prolongada combustión de la llamarada romántica como el lento extinguirse de los rescoldos de una hoguera. Y utilizo de forma muy deliberada la imagen de la "llamarada" romántica que se troqueló en pleno auge del romanticismo y ha seguido siendo empleada generosamente para caracterizarlo hasta llegar a la imagen orteguiana -"llamaradas de esfuerzo"- que caracterizó a los románticos españoles.

La precisión cronológica es muy vaga en las dos narraciones, pero la nota de mortecino apagamiento resalta sobre las imprecisiones. Con mirada irónica anota el narrador que describe el arte pictórico de don Francisco Bringas, en el primer capítulo de *La de Bringas*: "Aún no se hacía leña de los árboles del romanticismo". Según el que cuenta *Su único hijo*: "Por la tienda de Cascos había pasado todo el romanticismo provinciano del año cuarenta al cincuenta"¹.

Significación histórica del año 1854

Desde la estricta perspectiva de la recepción crítica aplicada al fenómeno romántico, su permanente dinámica evaluadora ha permitido sostener que en 1837 ya se había consumado la fase expansiva para iniciarse la "pervivencia del romanticismo" -es la tesis de Allison Peers- o que "1845 parece ser el año del examen de conciencia"². No es mi propósito proponer otra fecha para fijar un nuevo hito en la revisión crítica del romanticismo ni creo que sirva para mucho remover la sucesión cronológica de un fenómeno cultural de *larga duración* que asentó en el mundo occidental el clima de la *modernidad* en su sentido más radical. Me limito a proponer el año 1854 -en consonancia con el tema que nos ha convocado- como un momento singularmente representativo de la crítica que verificó el romanticismo español sobre sí mismo. La pertinencia de la fecha está justificada no sólo por lo que ese año supuso en el proceso político de la Historia contemporánea sino también por la peculiar posición personal de los críticos en cuyos textos de ese año voy a detenerme.

En otro lugar he mantenido que ese año es el que registra la formación de la primera *bohemia* artística madrileña -a raíz de la llegada de Bécquer a la Madrid³ - y también ha sido utilizado recientemente como frontera demarcativa para un pormenorizado estudio descriptivo del proceso romántico vivido en Aragón⁴.

Literariamente hablando, el año 1854 no fue especialmente productivo, al menos en la aparición pública de obras resonantes. Del repertorio de Van Thieghem podemos retener la publicación de las novelas *Der grüne Heinrich* (Gottfried Keller), *Les filies du feu* (Gérard de Nerval), *Fabiola* (cardenal Wiseman) y *Hard Times* (Charles Dickens), de los *Essais de critique générale* de Renouvier o de los *Versi* de Ippolito Nievo; en España son mucho menos significativos los textos aparecidos en esa fecha⁵. Sin duda, el acontecimiento cultural de más alcance para el desenvolvimiento de las literaturas del Sur fue la fundación del *Félibrige*, efectuada por los siete escritores occitanos que vertieron en los odres de los viejos *jocs florals* el vino joven de la literatura provenzal recuperada. El efecto que esta iniciativa tuvo en la vida literaria y política española fue inmediato, y lo ha estudiado con todo detenimiento Francisca Soria en su crónica del "floralismo" aragonés del XIX⁶. La recuperación hispana de esta venerable práctica medieval fue iniciada por Víctor Balaguer en la Barcelona de 1859 y por más oscuros varones en la Córdoba del mismo año. Y a propósito de este conjunto de manifestaciones literarias, no me parece inferencia gratuita la que establecía Tubino entre lo que él llamaba "la marcha del provincialismo" (este es, el nuevo cultivo literario de las otras lenguas españolas) y el "alzamiento de 1854"⁷.

Porque el año 1854 es singularmente relevante en la historia española del XIX por los acontecimientos políticos que lo cruzan. La llamada "revolución de julio", avatar nacional de las *tormentas del 48* que habían recorrido la Europa todavía inserta en las prácticas del romanticismo, fue una falsa revolución o una revolución traicionada. Raymond Carr ha resumido de mano maestra los alcances de este movimiento político, al que considera "un pronunciamiento de generales conservadores, apoyado por políticos civiles, y acompañado de una revuelta popular que dio al descontento de los oligarcas la apariencia de una revolución democrática nacional"⁸.

Por otra parte, la naturaleza del romanticismo hacía posible su casi permanente estado de revisión autocrítica, tal como he recordado más arriba; el repaso retrospectivo de lo que se había hecho desde el grupo de Jena, de lo que había sido la batalla del *Hernani* y la revisión de la propia trayectoria personal hicieron posible que románticos notorios revisasen críticamente el territorio recorrido. *Die romantische Schule* (1833) de Heine o la *Histoire du romantisme* (1872) de Gautier son dos inapreciables contribuciones a la revisión autocrítica del gran movimiento. En España, si descontamos las páginas memorativas de algunos protagonistas como Mesonero y Zorrilla, tenemos que admitir que las revisiones retrospectivas de carácter inmediato y de mayor calado fueron obra de eruditos e historiadores que escribían, sin haberles vivido, sobre los acontecimientos. Ahora bien, un Gustave Hubbard, un Tubino, un Menéndez Pelayo o un Blanco García⁹, por muy documentados y de un amplio panorama que fueran, carecían de la experiencia directa de los que habían estado en el fragor de las polémicas entre *clásicos y románticos* o al abrigo cercano del resplandor de la hoguera.

La desconfianza que muchos escritores españoles de la primera mitad del XIX manifestaron ante el romanticismo ha servido argumentos para las diversas versiones que de su aclimatación se han dado: romanticismo desmedrado y tardío, tergiversación de su impulso original por un "eclecticismo" mestizo, reacción anti-romántica de carácter misoneísta y políticamente reaccionario¹⁰. Para la fundamentación de estos balances historiográficos suele aducirse la autoridad de dos ensayistas de distintas generaciones cuyas posiciones críticas habrían servido la base argumental más sólida a la reacción anti-romántica; el primero sería Alberto Lista, muerto el año crucial de 1848, y el segundo, Donoso Cortés, cuyas *Obras* empezaron a publicarse precisamente el año 1854.

Si buscamos hechos significativos en la esfera de las biografías intelectuales, además del dato bibliográfico que acabo de recordar (Donoso Cortés había muerto en París el año 1853), hemos de tener en cuenta que Sanz del Río se incorporó definitivamente a la docencia universitaria en 1854 y que ese mismo año la joven promesa política que era Cánovas del Castillo se afirmaba en la redacción del llamado "manifiesto del Manzanares", un texto fundamental en el inicio de la "revolución". Casi me veo obligado a afirmar que "no por azar" coincidieron en una misma coyuntura tres figuras representativas de las tendencias ideológicas de la burguesía española de mediados del siglo: el conservadurismo confesional de Donoso Cortés y el laico de Cánovas del Castillo, junto con el armonismo idealista de Sanz del Río.

Construcciones explicativas como esta, dejando aparte su fuerte dosis de didactismo simplificador, no hacen otra cosa que ensartar hechos particulares en el marco de un pretendido "espíritu colectivo" de carácter unificador. Confieso que dudo del rigor explicativo que para los fenómenos colectivos presentan procedimientos tan "azarosos" como el que acabo de esbozar.

Al elegir el año 1854 como hito representativo de la reflexión que los románticos realizaron sobre sí mismos, he preferido guiarme por el contenido de algunos artículos de crítica literaria publicados ese mismo año y que suponen un balance de lo que se había dicho y hecho hasta entonces e, incluso, una prospección que mira hacia el futuro en la medida que el *romanticismo* es mucho más que una escuela literaria ("¿Quién que es no es romántico?" preguntaba Rubén Darío muchos años más tarde). En los textos que voy a considerar, muy ajenos ya al enojoso debate entre "clásicos y románticos", se plantea la crítica del romanticismo desde la nula experiencia de quienes eran muy jóvenes, casi niños, durante los años más intensos de las manifestaciones combativas de la escuela. El incremento de publicaciones periódicas que se dio durante el año 54 pudo contribuir a la escritura de los trabajos que ahora consideraré, si bien el aumento de periódicos y revistas tiene un interés predominantemente político, aunque no debe desatenderse la perspectiva de crítica y sátira literarias que mantuvieron revistas como *El Padre Cobos* de Selgas o *El látigo* de Pedro Antonio de Alarcón, que deberán ser revisadas cuidadosamente a los efectos literarios que pueden tener algunas de sus páginas.

Para el objetivo que aquí persigo, he seleccionado, aunque la nómina de los textos pueda ampliarse, cuatro artículos periodísticos aparecidos a finales del 53 y en el curso del año 54: el trabajo de Milá y Fontanals (nacido en 1818) titulado "Un párrafo de historia literaria, *El Europeo* de 1823", el de Gabino Tejado (nacido en 1819) "Ensayo crítico sobre algunas épocas de la literatura española", el de Jerónimo Borao (nacido en 1821) " El Romanticismo" y el de Juan Valera (nacido en 1824) "Del romanticismo en España y de Espronceda"¹¹

*La revisión del romanticismo a la
luz de la literatura del XVIII*

El artículo de Milá y Fontanals constituye la primera reivindicación histórica del papel que representó la revista barcelonesa *El Europeo* de los años 23 y 24; con acierto periodístico en la titulación del texto, el gran filólogo catalán se centraba sólo en ese "párrafo de historia literaria" que fue la existencia de *El Europeo*, donde "hallamos por primera vez en España consignadas doctrinas que unos doce o trece años más tarde se dieron por flamante novedad"¹². Con todas las cautelas posibles avanza Milá la idea de un primer vagido de romanticismo dieciochesco ("en la literatura española de la época anterior a la contemporánea cabe distinguir tendencias que más recientemente han sido aplicadas con mayor decisión"¹³) para reivindicar seguidamente la figura de López Soler, a cuyo impulso romántico está dedicado el resto del breve trabajo.

El extremeño Gabino Tejado, testamentario ideológico de Donoso Cortés, echa mano de una noción -la de la "constitución interna" de España- que encontró fuerte arraigo en el pensamiento político desde Jovellanos a Cánovas del Castillo. Comienza su breve artículo literario con una analogía entre la *constitución* política de una nación y los caracteres esenciales de su literatura: "Las constituciones en materia de arte me parecen lo mismo que en materia de política [...] no pueden ni deben ser más que el registro general, digámoslo así, de las necesidades y recursos especiales que imponen la vida de un pueblo, sus hábitos y sus tradiciones"¹⁴. Establece, seguidamente, una distinción formal entre el fondo y la forma del teatro español del siglo XVII y el teatro de Leandro Fernández de Moratín; el fondo del primero corresponde a la "civilización propia" de la nación española (exaltación de Dios, del honor y de la dama), su forma, sin embargo adolecían de uniformidad, de monotonía, de falta de originalidad. El teatro de Moratín, por el contrario, manifiesta un notable innovación en su forma pero "había perdido el punto de vista conveniente para juzgar y comprender el espíritu nacional de nuestra literatura". Sin llegar al análisis expreso del teatro romántico, puede suponerse que Gabino Tejado quería proponer un punto de coincidencia entre el teatro del Siglo de Oro -fiel a la literatura nacional- y el teatro moratiniano -mucho más atento al enriquecimiento de las formas dramáticas.

Estos dos artículos abordan cuestiones muy delimitadas en sus fronteras y sus afirmaciones sobre el romanticismo son o meramente descriptivas -Milá- o elusivas -Tejado-, quedándose ambos, por tanto, en una zona epitelial de la crítica al gran movimiento. Más contundentemente podemos decir lo mismo de otros trabajos de estricta crítica dedicados a obras concretas y que podemos leer en publicaciones periódicas del año, una fecha que para la historia del periodismo español marca un alza notable de periódicos y revistas.

En contraste con la prensa de batalla partidista, la *Revista Española de Ambos Mundos*, en la que se publicaron los trabajos de Tejado, Borao y Valera, trasladaba a España el tono de publicación cultural cosmopolita de su modelo homólogo francés, la *Revue de deux Mondes*. No es caso de resumir aquí la historia y significado de la *Revista*, editada en París y Madrid y en la que escribieron Sanz del Río, Gayangos, Castelar, Zorrilla, Manuel Cañete, Pedro Felipe Monlau, Pedro José Pidal, Ildefonso Antonio Bermejo¹⁵ entre otros; pero debe subrayarse, para que sea tenido en cuenta en otros estudios, que en esta *Revista* son frecuentes los trabajos de contenido técnico como la telegrafía eléctrica o los ferrocarriles, publicitados estos últimos como la gran operación del capitalismo expansionista del momento.

Los artículos de Borao y de Valera

Los dos artículos que resultan más pertinentes para los objetivos de este encuentro son los que firman Borao y Valera; Allison Peers destacó el interés de ambos textos y, antes que el hispanista inglés, Azorín había glosado muy perceptivamente el del autor aragonés¹⁶, Hans Juretschke y yo mismo los hemos tenido en cuenta para la perio-dización externa de la Historia literaria del XIX¹⁷. Los dos textos se publicaron en el volumen segundo de la *Revista* (el del año 54), si bien el texto de Borao tuvo que ser escrito entre septiembre y octubre de ese mismo año¹⁸ mientras que el de Valera es reelaboración de cartas que el andaluz había enviado a Heriberto García de Quevedo desde Río de Janeiro en 1853¹⁹. Como aplicación del segundo principio de la termodinámica, Valera reprodujo el trabajo en una traducción portuguesa de la *Revista Peninsular* de Lisboa (1855)²⁰ y reelaboraría algunos pasajes en su continuación de la *Historia de España* de Modesto Lafuente (1882).

Borao y Valera, jóvenes escritores y ambiciosos políticos en agraz, articulan en sus ensayos sugerencias e ideas que habían ido dejando aparecer en otros escritos. Jerónimo Borao, antes de publicar "El Romanticismo" había probado su pluma en las revistas románticas zaragozanas *La Aurora* y *El Suspiro* con poemas, biografías de Luzán, Cienfuegos y Quintana y con artículos dedicados a exponer de forma sucinta una adaptación de las ideas de Luzán sobre las unidades dramáticas²¹. Los acontecimientos revolucionarios lo situaron en el ojo del huracán, y él pudo reivindicar su condición de progresista perseguido en los años anteriores; desempeñó una eficaz actuación como secretario de la Junta revolucionaria zaragozana e, inmediatamente después, como diputado constituyente y como Rector de la Universidad zaragozana en 1855²². Tan abundante actividad política no le impidió promiscuar con su vocación de publicista y de examinador de la vigencia del romanticismo a la altura de mediados del siglo²³.

Valera, por el contrario, recién regresado de su empleo diplomático brasileño, vivió las jornadas revolucionarias entre Madrid y Doña Mencía en la expectativa de un nuevo destino; la correspondencia suya de estos meses es escasamente elocuente acerca de los acontecimientos públicos. Pudo no asistir en Madrid a los acontecimientos del mes de julio, o al menos no he encontrado cartas suyas en las que refiera los hechos que puntaron un verano tan movido. Aunque debía estar al tanto de lo que se tramaba, ya que escribe en carta del 23 de enero al portugués Latino Coelho: "Aquí tenemos como lo sabrá Vuestra merced la espada de Damocles sobre nuestras cabezas. El *coup d'état* nos está amagando y no acaba de darnos encima. Por Caldeira sabrá Vuestra merced particularidades curiosas que no son para escritas. Conque ánimo, y a publicar una revista que sea la mejor de las revistas posibles, ya se llame *Ibérica*, ya otra cosa cualquiera".

En resumen, dos escritores de treinta años -¡cifra romántica donde las haya!- que no habían vivido directamente la experiencia literaria de los años treinta, que poseían un alto grado de anhelo publicitario y que, viviendo la experiencia política del 54 desde distintos observatorios, juzgan, en la misma coyuntura cronológica, lo que el romanticismo significa para cada uno de ellos. La valoración del hiperactivo escritor aragonés es terminante: "El romanticismo no fue, como se ha dicho, un sueño febril y pasajero, sino el

resultado de grandes combinaciones, la evocación de grandes recuerdos, la expresión de una grande época, la literatura, en fin, de nuestros días"²⁴. Para Juan Valera, en un escrito empedrado de distinciones y matices, el romanticismo "no ha de considerarse , hoy día, como secta militante, sino como cosa pasada y perteneciente a la Historia. El romanticismo ha sido una revolución y sólo los efectos de ella podían ser estables"²⁵.

Analizar en detalle el texto de uno y otro y fijar las etapas previas (y posteriores) de la redacción de ambos artículos debe quedar relegado para ediciones anotadas de los mismos. Sólo me centraré en la síntesis de aquellos aspectos más relevantes de cada uno en lo que tienen de coincidente y en lo que resultan de distantes.

Empezaré por lo segundo. Mientras el texto de Valera se fundamenta en las propias opiniones del autor, sostenidas con la cita de pasajes poéticos de Virgilio, Dante y Espronceda (la traducción portuguesa incluye mayor número de textos poéticos), el artículo de Boraó es un típico ejemplo de escrito profesoral trufado de citas de autoridad -indirecta, eso sí- de un copioso repertorio de críticos franceses del momento y de los más conocidos Villemain, Auger y Nisard, en claro predominio del elemento académico oficial. Ninguna autoridad francesa es citada directamente (posiblemente sólo utilizó el *Tableau de la littérature française au XVIII^e siècle* de Villemain), mientras que sí lo son los numerosos auto-, res españoles aducidos (Moratín, Lista, Durán, Zorrilla, Mata, Ochoa, Foz, Tamayo y Baus y, muy ampliamente, Larra).

Valera comenta la obra poética esproncediana, si bien se detiene especialmente en *El estudiante de Salamanca*, pero el asunto que le interesa por modo fundamental es el punto de originalidad que pudo tener el romanticismo español; en su argumentación procede por asociación libre de ideas y, en último término, le preocupa la proyección de la escuela romántica sobre su concepción personal de la literatura como un tejido de belleza formal que vale para todo tiempo y lugar. Boraó, por el contrario, manifiesta un empeño singular en defender la vigencia del romanticismo a la altura de 1854 y en situar la energía creadora del movimiento -esta es posiblemente su mayor deuda con Larra- en su relación con la dinámica social.

La extensa y trabada argumentación del catedrático zaragozano se refiere casi por modo exclusivo a la comparación de los teatros griego, latino, antiguo español y moderno romántico, para exculpar a este último de las notas de inmoralidad, desorden interno y bajeza de estilo de que había sido acusado por sus adversarios. Lista, e implícitamente Luzán, son los proveedores de argumentos para la interpretación flexible de las tres unidades, y Larra, para el sustento de la idea de que el teatro romántico es el que responde a las necesidades de la sociedad contemporánea. Valera, por el contrario, se centra en el análisis de la poesía -entendida como el núcleo de la creación literaria- para separar en los poemas de Espronceda las caídas del pretencioso "humanitarista" en *El Diablo Mundo* de los aciertos geniales en un poeta de raza.

El último objetivo que persiguen uno y otro crítico son también diversos. Para Borao, el romanticismo cifra un programa de valores compatible con el programa político liberal de los burgueses partícipes en la revolución del 54: "el sentimiento nacional, el sentimiento cristiano y el sentimiento de libertad". Para Valera, mucho menos *comprometido* políticamente y que escribe desde el territorio estricto de la literatura, el romanticismo "vino a libertar a los poetas del yugo ridículo de los preceptistas franceses y a separarlos de la imitación superficial y mal entendida de los clásicos"; un magro diagnóstico en el que se manifiesta la permanente hostilidad de Valera respecto a la literatura francesa y también su concepción, al modo renacentista, de la idea de "imitación".

El artículo de Borao, posterior en algunos meses al de Valera, podría ser una réplica elíptica al texto y las ideas del escritor cordobés. Y esto sería así no sólo por la dirección diametralmente opuesta por el vértice de uno y otro trabajo, sino también por los matices que quedan enredados en las alusiones y las citas. Valera, por ejemplo, ironizaba cruelmente sobre la romantización poética que experimentó la sociedad española del momento²⁶, y Borao sin aludir directamente a este pasaje que posiblemente tenía presente al escribir el suyo, acude a la palinodia de Zorrilla en el prólogo que el poeta escribió para el poema *María*. Su juicio sobre la palinodia del poeta es absolutamente condenatorio, pues llega a considerarla manifestación de la "escuela farisaica"²⁷. En lo que coinciden Borao y Valera es en defender la analogía de literatura romántica y libertad creadora; para Borao, la analogía reposa en la base social que dinamizaba a todos los fenómenos culturales contemporáneos²⁸; para Valera, libertad como sinónimo de literatura era un indeclinable imperativo de naturaleza estética.

Sin duda Valera había leído más y mejor que Borao los textos románticos alemanes e ingleses, por ello su sentido de la autenticidad literaria de la tradición popular le llevaba mucho más lejos en el tiempo y en el espacio que las aplicaciones de militancia circunstancial defendidas por el profesor zaragozano. Valera, puesto a admitir una aportación decisiva del romanticismo, solamente admite la idea del "pueblo" como genuino autor de poesía²⁹, para pasar al elogio, con todos los matices de cada caso, de Zorrilla, Rivas y Espronceda, "tres ingenios tan altos y tan fecundos, que otros como ellos no habían venido a nuestro suelo desde que murió Calderón", lo que no obsta para que los encuentre verbosos, palabreros y un punto ignorantes.

Lectura más o menos, la cuestión de fondo que debate Valera en su trabajo es la del valor universal de la palabra poética frente a los aciertos circunstanciales y de política coyuntural que subraya Jerónimo Borao. Contraposición entre lo *universal* y lo *particular*, en último término, como horizontes últimos de la literatura y de las grandes cuestiones agitadas por los románticos en sus creaciones y en sus ejercicios de auto-crítica. Los dos artículos que he resumido constituyen espléndidas pruebas de dos maneras de entender el romanticismo. Valera -como siempre en el curso de su carrera de escritor- apuesta por la universalidad del hecho artístico; Borao -también fiel a sus principios de compromiso literario con la coyuntura circunstancial³⁰- es decidido partidario de la historicidad del texto literario.

Yo, al menos, no conozco textos tan próximos en su escritura y tan opuestos por el vértice, en su sentido, como estos dos artículos de 1854, tan representativos de la autopsia crítica que estamos celebrando en este encuentro.

LEONARDO ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

¹ Benito Pérez Galdós, *La de Bringas*, cap.L: Leopoldo Alas "Clarín", *Su único hijo*, cap.IV.

² Salvador García Castañeda, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley-Los Ángeles, 1971, 11.

³ Leonardo Romero Tobar, "En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854", AA. VV., *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*, Sevilla, Universidad, 1993, 27-49.

⁴ Tesis doctoral de Manuela Agudo Catalán, *El Romanticismo en Aragón (1838-1854)*, Universidad de Zaragoza, 2001.

⁵ Cf. Paul Van Tieghem, *Répertoire chronologique des littératures modernes publié par la commission internationale d'Histoire littéraire*, sous la direction de..., Paris, Droz, 1935. José Manuel González Herrán y Ermitas Penas Varela, *Cronología de la literatura española. III. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Cátedra, 1992.

⁶ Francisca Soria Andreu, *Las fiestas del gay saber (El caso aragonés (1884-1905))*, prólogo de Leonardo Romero Tobar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.

⁷ Francisco María Tubino, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, Madrid, 1880, 291 y ss.

⁸ Raymond Carr, *Spain 1808-1939*, Oxford University Press, 1966; cito por la trad. española, Barcelona, Ariel, 1970, p.244. La revolución de 1854 produjo una amplia literatura polémica y testimonial e, incluso, uno de sus capítulos de crónica negra -la ejecución del policía Chico- ha dado argumento para novelas históricas de Galdós y Baroja. La monografía básica para la descripción de los acontecimientos sigue siendo el libro de V.G. Kiernan, *The Revolution of 1854 in Spanish History*, London, 1966 (hay trad. española). Una nueva lectura de los famosos artículos que Karl Marx dedicara a la "revolución española" de 1854 ha sido realizada por el Profesor Juan José Carreras en el libro *Razón de Historia*, Madrid, Pons, 2000, 177-191.

⁹ Este último (*La literatura española en el siglo XIX* (vol. II), a la zaga de Sainte-Beuve, proponía el año 1850 como fecha demarcativa en la transformación del romanticismo español.

¹⁰ Cf. una síntesis de estas valoraciones historiográficas en Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, 109-111.

¹¹ Manuel Milá y Fontanals, "Un párrafo de historia literaria (*El Europeo* de 1823)", *Diario de Barcelona*, 1854 (reed. en *Obras Completas*, Barcelona, 1892, IV, 249-254). Gabino Tejado, "Ensayo crítico sobre algunas épocas de la literatura española", *Revista Española de Ambos Mundos*, 1853, I, 281-302. Juan Valera, "Del Romanticismo en España y de Espronceda", *Revista Española de Ambos Mundos*, 1854, II, 610-630. Jerónimo Borao, "El Romanticismo", *Revista Española de Ambos Mundos*, 1854, II, 801-842.

¹² Milá y Fontanals, art. cit. en nota 11, cito por *Obras...*, p.250.

¹³ Milá y Fontanals, art. cit., 249.

¹⁴ Gabino Tejado, art. cit. en nota 11, 281-282.

¹⁵ De este último es el artículo de análisis político de la actualidad que se titula "Alzamiento popular de 1854 y que comprende desde la cuestión de los ferrocarriles hasta la entrada del Duque de la Victoria en Madrid" (1854, II, 466-498,569-609,697-772).

¹⁶ Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, trad. española, Madrid, Gredos, 1967, II, 61-67. Azorín, "Más del teatro castellano", recogido en *Los valores literarios* (1914) y reeditado en *Obras Completas*, II, 1087-1098.

¹⁷ Hans Juretschke, "El problema de los orígenes del Romanticismo español", en *Historia de España [...] Menéndez Vidal*, Madrid, Espasa, 1989, XXXV (1), pp. 186-192; Leonardo Romero Tobar, "Introducción a la segunda mitad del siglo XIX en España", AA.VV., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp.XXI-XXII.

¹⁸ El manuscrito autógrafo del artículo "El Romanticismo" se conserva en la Biblioteca histórica de la Universidad de Zaragoza y esta escrito en el vuelto de veintisiete hojas de publicidad electoral para las Constituyentes del año 1854, elecciones convocadas el uno de septiembre y a las que concurrió Borao (algún estudioso deberá revisar detenidamente este fondo manuscrito cuya descripción ahorro).

¹⁹ Pueden verificarse paralelos textuales y reproducción de párrafos completos de las cartas a García de Quevedo (*Obras Completas*, Aguilar, 1947, III, 55-57 y 59-60) en el artículo publicado en la *Revista (Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1949, 15b, 16a, 17b). Valga uno. "La introducción y el priemr canto de *El Diablo Mundo* son admirables, y el gigante de fuego estupendo y magnífico, mientras llora y calla; pero apenas habla se transforma casi en el abate Lista explicando filosofía a los muchachos del colegio" (carta de I-V-1853). "El gigante de fuego es estupendo y magnífico, mientras llora y calla; y bien se le puede perdonar, si cuando habla, salvo el buen lenguaje y las flores retóricas, se parece un poco a un dómine que explica filosofía a los muchachos del colegio" (art. cit., por *Obras...*, III, p.16a)

²⁰ La traducción se tituló "Espronceda e a poesia romántica en Hispanha" (*Revista Peninsular*, Lisboa, 1855,I, 49-61) y presenta ampliaciones informativas y abreviaciones discursivas sobre el texto español. El trabajo está firmado por "Silvio Silvis de la Selva", seudónimo que Valera explica en carta a su hermano José Freuller, que yo he editado.

²¹ Si las unidades de tiempo y lugar son puramente adjetivas, no lo es la unidad de acción, que es inviolable, mientras las otras pueden ser quebrantadas, como lo fueron por los autores españoles del siglo de Oro, siempre queesa infracción "influya en beneficio de esa gran unidad a la cual deben quedar sujetas y supeditadas, no sólo todas las demás unidades, si es todos los pensamientos, las ideas, los giros y la tendencia del poeta" ("Literatura. Las unidades dramáticas", *La Aurora*, 12-VII-1840, pp.82).

²² En la *Revista Peninsular* de Lisboa se traduce una breve nota de Vicente Barrantes sobre el escritor aragonés: "Borao, Jerónimo. - Poeta aragones, que sem haver saído de sua provincia goça de una grande reputaço. Como prosador é empolado e dado a um certo estylo retumbante, mas balofo, se, como se diz, foi elle quem escreveu as proclamaço es e documentos de ultima junta revolucionaria de Zaragoza" (1855,I, 103).

²³ Aunque carecemos de una monografía sobre Borao, lo sitúa en su actuación pública durante el proceso revolucionario de Zaragoza Vicente Pinilla Navarro en su monografía *Conflictividad social y revuelta política en Zaragoza (1854-1856)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1985.

²⁴ Jerónimo Borao, "El Romanticismo", art, cit. en nota 11; reed. En Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971,150-207.

²⁵ Juan Valera, art, cit. en nota 11; reed. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, II, 7-19.

²⁶ "Baste considerar que no quedó ciudad de provincia donde no se estableciese un liceo o tertulia literaria con visos de academia, y allí el mayorazgo, el escribiente, el empleadillo y el estudiante, en fin, todo joven de cualquiera condición que fuese, y no pocas muchachas, solían tomar los ensueños amorosos y melancólicos de la juventud por estro y vocación poética, y se subían a la tribuna y cantaban coplas de pie quebrado, y versos puntiagudos al empezar y al concluir, y gordos por el medio, y otras novedades más curiosas que entretenidas" (art. cit., *Obras...*, p.12b).

²⁷ Zorrilla había escrito: "El *demonio de la poesía* se apoderó de la juventud y con ella de todas las clases de la sociedad. Una voz incendiaria se alzó en el tumulto anunciando que era preciso derribar el edificio viejo de la literatura para reconstruirle; y cayeron las buenas tradiciones literarias bajo el peso de las desenterradas cantigas de los trovadores, de los romances de Gaiferos y de la multitud de trovas lamentosas, desesperadas endechas y espeluznantes leyendas que entonces a porfía se publicaron" (*Obras Completas*, Valladolid, Santarén, 1943,I, p.1000); Borao cita este texto con alguna modificación.

²⁸ El espíritu de libertad, y aun casi pudiéramos decir de modernidad, pues en las naciones civilizadas es hoy la libertad el pensamiento dominante, es tan fuerte y determinante en el romanticismo, como los dos anteriores elementos (el cristianismo y la nación). Decimos más, si estos son naturales a la poesía actual, aquel es imperioso e imprescindible" (art. cit., ed. Navas Ruiz, p.201).

²⁹ "El pueblo es el verdadero poeta creador (...). Antes que el duque de Rivas y antes que Espronceda escribiesen las dos leyendas *El moro expósito* y *El estudiante de Salamanca*, las cuales, por muy diferente estilo y manera, vienen a ser ambas lo mejor que se ha escrito en España desde Calderón acá, los personajes más importantes de estas leyendas, sus aventuras, grandeza y caracteres habían sido creados y ensalzados por el pueblo" (art. cit.; reed. *Obras Completas*, ed. cit., 19b).

³⁰ En un discurso académico de 1849 Boraio había mantenido una posición idéntica: "Las ciencias, las letras y las artes viven de la libertad, de la discusión, de los sistemas de gobierno en donde es lícito que el hombre piense y enseñe a los hombres" (*Discurso inaugural de los estudios de la Universidad de Zaragoza el día 1º de Octubre de 1849*, Zaragoza, Mariano Peiró, 1849, p.44)

Ramón López Soler. El Romanticismo en la teoría y en la práctica

La recepción de la obra de Ramón López Soler por parte de la crítica o historiadores de la literatura española es, en cierto modo, singular, pues sólo ha interesado a los estudiosos sus artículos publicados en *El Europeo*¹ o en *El Vapor*² y el prólogo que figura al frente de su novela histórica *Los bandos de Castilla*³. Sin embargo se silencia buena parte del material novelesco publicado por conocidas editoriales de la época que, en el caso de tenerse en cuenta, le convertiría en el introductor en España de una modalidad literaria novelesca que no había tenido precedentes claros en los anales de la literatura española. Teoría y práctica de una estética que se materializa en sus novelas *El pirata de Colombia*⁴ y *Jaime el Barbudo*⁵. Atrás quedan sus ensayos sobre la polémica entre clásicos y románticos o su postura ante estos credos literarios. Su incidencia en los círculos literarios fue manifiesta y, pese a ello, se silencia el nombre de López Soler no sólo en épocas pasadas sino también presentes⁶. Ningún catálogo sobre periódicos madrileños o periodistas en general citan sus colaboraciones en las revistas más importantes del momento, como, por ejemplo, Eugenio Hartzenbusch en su obra *Apuntes para un Catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1879*⁷ o Manuel Ossorio y Bernard en su estudio *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*⁸. Ni siquiera el *Manual de Biografía y de Bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX* de Manuel Ovilo y Otero, publicado a escasos años de la muerte de López Soler⁹, le incluye entre sus páginas. Silencio también en la no menos conocida *Galería de la Literatura Española* de A. Ferrer del Río¹⁰ y otras obras dedicadas al análisis de la novela española del siglo XIX. Exiguo material noticioso sobre López Soler que el padre Blanco García recoge a través de una conversación con don Marcelino Menéndez Pelayo, que, a su vez, lo recibe del conocido impresor catalán Bergnes de las Casas: "López Soler [...] era amigo y cliente del Duque de Fría, conocedor de Byron y Tomas Moore, y algo poeta asimismo, perseveró escribiendo novelas con el seudónimo de Gregorio Pérez de Miranda, que reza en las portadas de *Kar-Osman*, *Jaime el Barbudo* (Biblioteca de Bergnes), *El primogénito de Albuquerque* y *La catedral de Sevilla* (Colección Repullés)"¹¹.

De auténtica rareza bibliográfica puede considerarse también sus artículos publicados en el *Correo General de Madrid*, llamado *El Constitucional* a partir del 2 de marzo de 1821. Sus colaboraciones figuran al lado de otras debidas a escritores no menos afamados en su tiempo, como José Joaquín de Mora, Manuel Eduardo Gorostiza y Félix Mejía, entre otros. No menos desconocido es el material noticioso publicado por López Soler en *La Revista Española*, periódico fundado por José María Carnerero el 7 de noviembre de 1832 como continuación de las *Cartas Españolas*, o sus colaboraciones insertas en *El Español* fundado el 1 de noviembre de 1835. Colaboraciones que, al igual que en anteriores casos, figuran al lado de los escritores más afamados de la época. Larra, González Bravo, Andrés Borego, José García de Villalta, José Zorrilla, entre otros, serían compañeros de redacción de López Soler. La lectura de todo este material noticioso, ensayístico y novelesco, posibilita la afirmación que en su día emitieron conocidos y afamados críticos, como en el caso de Menéndez Pelayo que en el prólogo que figura al frente del *Teatro selecto de Calderón de la Barca* afirma que el romanticismo español constituyó una *revolución* cuyos primeros pasos fueron dados por Nicolás Böhl de Faber y José Joaquín de Mora en su polémica, Aribau y López Soler en *El Europeo* y Alberto Lista en sus conferencias en el Ateneo¹².

Entre el estudio publicado en la prensa periódica por López Soler y sus novelas *Los bandos de Castilla* o *El pirata de Colombia* se percibe un sutil cambio en su credo estético. No es que se adviertan contradicciones, sino afirmaciones más rotundas o silencios que no pasan desapercibidos al lector o crítico. Como es bien sabido López Soler desde las páginas de *El Europeo* muestra una clara tendencia conciliadora entre clásicos y románticos, como si la perfección fuera posible gracias al mayor grado de comprensión, convencido de las excelencias y aciertos de ambas tendencias. La perfección se consigue mediante la armonía, mediante la estrecha relación entre la norma estética y la idea religiosa cristiana. El artículo *Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas* y sus novelas *Los bandos de Castilla* y *El pirata de Colombia* le convierten en el auténtico promotor y propagandista del Romanticismo. Sólo sutiles matices median entre lo manifestado en sus teorías y lo vertido en sus escritos de ficción. Tanto en la primera entrega como en la segunda del mencionado artículo, López Soler

muestra su talante conciliador: "Sin embargo de que cuando manifestábamos en uno de nuestros números los principales caracteres que distinguen al estilo romántico, quisimos prescindir de la cuestión que hace algunos años se sostiene entre románticos y clasicistas, séanos permitido entrar a la vez en tan gloriosa contienda, y no ya por un espíritu de partido, sino con el objeto de conciliar, si es posible a los contrincantes. Para ello daremos a conocer las bellezas que más sobresalen en el lenguaje de los homéridas y las que más recomiendan el de los osiánicos"¹³. Para López Soler existen tres grandes circunstancias que influyen sobremanera en la producción literaria: la Religión, las costumbres y la Naturaleza. El propio López Soler emite estas interrogantes retóricas: "¿Quién ignora la notable mudanza que ocasionó la aparición del cristianismo en la sociedad humana? ¿Quién ignora que la moral del evangelio suavizó la ferocidad de los pueblos y les fue inclinando a los tiernos y melancólicos sentimientos?"¹⁴. Para López Soler los dioses de Homero habían creado naciones guerreras y brillantes, aunque temían y no amaban a la divinidad. Los cristianos serían, en el decir de López Soler, menos brillantes y más melancólicos, menos entusiastas y más recogidos. Con el correr de los años, y de forma imperceptible fueron cambiando las costumbres, olvidándose las antiguas leyes y acogiendo a la sociedad a la Religión como único bastión que podría suministrarle consuelo.

La equidistancia de López Soler entre ambas tendencias es manifiesta, aunque su inclinación por la nueva escuela es manifiesta. No desdeña los aciertos de la literatura clásica, pero tampoco en sus conclusiones manifiesta su admiración por ella. Un tono conciliador subyace en su artículo, pues sólo sutiles perfecciones o diferencias de sentido marcan la grandeza o la flaqueza de ambos credos: "Los clasicistas violentan la situación del alma, los románticos la desvían, pero muy suavemente, de su temple natural; el lenguaje de aquéllos es más magnífico, el de éstos más penetrante; los primeros tienen por base a las pasiones y hablan al mundo físico; los segundos tienen por base el sentimiento y hablan al mundo moral"¹⁵.

Donde se percibe con nitidez la inclinación de López Soler es en el esplendoroso espectáculo de las cruzadas, el pundonor de los caballeros. Las costumbres griegas y romanas podrían ser, en su opinión, brillantes, pero también bárbaras y sanguinarias. Por el contrario en el medievo las justas o torneos caballerescos estarán motivados por los más poderosos incentivos del corazón humano. En la segunda y última entrega de su artículo, "Conclusión

del análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas", manifiesta taxativamente su carácter conciliador, elogiando de cada escuela los aspectos más significativos: "Los clasicistas tienen modelos en un género que se acercan mucho a la perfección, e igualmente los tienen los románticos; unos y otros escriben según el carácter de las causas que han concurrido en la formación de sus sistemas, y aunque seamos de parecer que las del género romántico son más poéticas, no por esto desconocemos el grande mérito de las que inflamaron la imaginación de Homero [...]. Consultemos a las dos religiones, de donde sacan los poetas de ambos partidos sus inmensos materiales, y nos convenceremos de que también parece la observancia de las reglas en los que adoran al Júpiter de los griegos, como el abandonarse a los raptos de la fantasía en los que adoran al Jehová de los cristianos¹⁶. En el artículo de López Soler se evidencian concomitancias ya detectadas con anterioridad por otros críticos, diferenciándose, por el contrario, de lo dictado por compañeros de redacción de *El Europeo*. De esta forma se distancia de Monteggia en su adhesión a la idea de Schlegel sobre la vinculación entre la literatura y religión, pues para él, al igual que para Böhl de Faber, el cristianismo abriría una gran sima entre la literatura y la religión¹⁷. Es evidente también, que López Soler admite las ideas de Schlegel y Schiller a través de Chateaubriand y Staël. En sus artículos López Soler muestra todavía una sensibilidad neoclásica, tal como ha señalado E. Caldera¹⁸. La lectura de lo postulado en *El Europeo* corrobora tal apreciación. Sin embargo, con el correr de los años, a raíz de la publicación de su primera novela, López Soler se convierte no sólo en el máximo defensor del Romanticismo, sino también en traductor y autor de novelas de marcado romanticismo histórico y moderado. Admiración manifiesta por Walter Scott desde las páginas de *El Europeo* y que tendría su plasmación en las novelas *Los bandos de Castilla*, *El pirata de Colombia* y *Kar-Osman*.

En *Los bandos de Castilla*, López Soler confiesa públicamente su propósito. Primero, dar a conocer el estilo de W. Scott; segundo, manifestar que España puede competir con Escocia e Inglaterra en materia histórica. A fin de conseguir uno y otro intento señala que ha traducido al novelista escocés en algunos pasajes e imitándole en otros muchos. Quedan atrás los deseos frustrados de publicar las obras de Scott en España¹⁹. Es el momento oportuno de difundir la obra del gran escritor escocés y apartarse o relegar a

un segundo plano sus palabras pronunciadas en *El Europeo*. Ahora, año 1830, se muestra mucho más contundente en sus apreciaciones: "Pero el que dedicándose a trabajo tan ímprobo [en referencia a los clasicistas] consume largas vigilias tras el hallazgo de esas correspondencias con blando tacto, examen culto y filosófico criterio, deberá ceñirse a desempeñar el frío papel de preceptista, puesto que difícilmente le quedará tiempo ni calor en la imaginación para entregarse al divino entusiasmo de la poesía, ni para forjar la máquina de una novela"²⁰. Frase, esta última, taxativa, e incompatible con sus intentos de crear la novela histórica española. El Romanticismo le ofrece el material necesario para crear una novela original, *El pirata de Colombia*, y, precisamente, en el prólogo a *Los bandos de Castilla* encontramos todos los rasgos que en dicha novela aparecen: "Libre, impetuosa, salvaje por decirlo así, tan admirable en el osado vuelo de sus inspiraciones como sorprendente en sus sublimes descarríos, puédesse afirmar que la literatura romántica es el intérprete de aquellas pasiones vagas e indefinibles que, dando al hombre un sombrío carácter, lo impelen hacia la soledad, donde busca en el bramido del mar y en el silbido de los vientos las imágenes de sus recónditos pesares"²¹. Todos estos aspectos se materializan en *El pirata de Colombia*, novela firmada por las siglas D.R.L.S. y publicada por una editorial valenciana (Oficina de López) que no podía competir con la de Mariano Cabrerizo (editor de *Los bandos de Castilla* y de una *Colección de novelas* que sobrepasó los setenta volúmenes²²) ni con Bergnes de las Casas, hombre de una sólida formación humanística, que publicó varias obras de López Soler. Hoy en día son fácilmente identificables gracias al extenso apéndice bibliográfico de obras editadas realizado por Santiago Olives Canals²³. Relación de obras que incluyen novelas debidas a López Soler, como *Las señoritas de hogaño* y *las doncellas de antaño* (1832), *Henrique de Lorena* (1833), *Jaime el Barbudo o sea la Sierra de Crevillente* (1832) y *Kar-Osman* (1832). *El pirata de Colombia*, relato que puede considerarse como una auténtica rareza bibliográfica, pues no figura en los estudios ni repertorios bibliográficos sobre el siglo XIX (Montesinos, Palau, Ferreras, entre otros), representa la materialización de su credo estético y el abrazo incondicional a la escuela romántica. López Soler entronca en el año 1832 con un tipo de novela que tiene como protagonista a un héroe aventurero perteneciente a la tradición literaria y tratado por Vigny, Schiller, Scott, Byron y Hugo, entre otros. López

Soler será el primer escritor que introduzca la figura del pirata en la novela española como símbolo de la independencia y rebelión contra la sociedad. Pirata con un alma heroica que aspira a la libertad como meta única. La presencia de héroes románticos o personajes con un alto concepto del honor y de la honra no sólo se percibe con nitidez en *El pirata de Colombia* sino también en otros relatos que pueden considerarse auténticas rarezas bibliográficas, como en el caso de su novela *Kar-Osman*. López Soler es, en definitiva, una pieza clave para el análisis de la polémica entre clasicistas y románticos. Un eslabón fundamental en la historia de la novela en la primera mitad del XIX gracias a la pronta difusión de unos héroes novelescos que gozaban del aplauso general en Europa. Desde el año 1830 a 1836 publica once novelas escritas bajo este signo. Una actividad febril truncada por una pronta muerte. En 1836, cuando de nuevo se traslade a Madrid para formar parte del consejo de redacción de *El Español*, fallece a los treinta años de edad.

ENRIQUE RUBIO CREMADES
Universidad de Alicante

¹ *El Europeo o Periódico de Ciencias, Artes y Literatura*, Barcelona, Torner. Se publicó desde el 18 de octubre de 1823 hasta el 24 de abril de 1824, 8.º. Prospecto, 3 h. Y 16 números, 408-399-138 pp.1 h. Las colaboraciones de Ramón López Soler fueron las siguientes: *Paralelo entre el carácter militar de los antiguos y de los modernos*, vol. I, nº 1, pp. 14-25; *Bellas Artes. Circunstancias que influyen en su prosperidad y decadencia*, vol. I, nº 2, pp.57-63; *La espada de Caronda*, vol. I, nº 3, pp.87-90; *La emulación*, vol. I, nº 3, pp.98-103; *Noticias de las comedias del abogado Alberto Nota*, vol. I, nº 4, pp.130-136; *Himno a Juno*, vol. I, nº 5, pp. 136-166; *Examen sobre el carácter superficial de nuestro siglo*, Vol. I, nº 6, pp.193-200; *Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas*, vol. I, nº 7, pp.207-214; *Conclusión del análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas, (Continuación)*, vol. I, nº 8, pp.254-259; *Anacreóntica.-I. A mis versos.- II. A Una tórtola*, vol. I, nº8, pp.259-261; *Consideraciones sobre los buenos y malos efectos que ha producido la preferencia dada a las ciencias exactas*, vol. I, nº 9, pp.291-296; *Sobre las costumbres de los antiguos caballeros*, vol. II, nº 2, pp.41-49; *Perjuicios que acarrea el olvido de las costumbres nacionales*, vol. II, nº 4, pp.109-118; *Sobre los progresos de la ciencia del gobierno desde la invasión del Imperio Romano*, vol. II, nº 6, pp.175-190; *Las ruinas*, vol. II, nº 7, pp.225-229; *Napoleón: Robespierre*, vol. II, nº 11, pp.341-354; *Cartas a don Timoteo*, vol. II, nº 12, pp.385-391; *Teatro, importancia del estilo*, vol. III, nº 14, pp.46-51. Cfr. Luis Guarner, *El Europeo (Barcelona, 1823-1824)*, Colección de Índices de Publicaciones Periódicas, Madrid, CSIC, 1953; E.A. Peers, "Some provincial periodicals in Spain during the Romantic Movement", *Modern Language Review*, XV (1920), pp.375-382; M. Casela, "Agli albori del Romanticismo", *Revista delle Biblioteche e degli Archivi*, XXIX (1918); G. Le Gentil, *Les Revues litteraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX Siècle*, París, 1909. Referencias interesantes sobre *El Europeo* y sus redactores las puede encontrar también el lector en Robert Marrast, *José Espronceda et son temps. Litterature, société, politique au temps du Romanticisme*, Editions Klincksieck, 1974, pp.72-76 y 374-377; Vicente Llorens, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979, pp. 181-191.

El Vapor. Periódico Mercantil, Político y Literario de Cataluña, publicado bajo los auspicios de S. C. El Capitán General, dedicado al Ministerio de Fomento General del Reino. Este periódico sale los martes, viernes y sábados por la mañana. El precio en Barcelona es de 40 rs.vn. al mes y treinta por trimestre... (al fin) Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Compañía, Calle de Escudellers, nº 13, 1833-1835, nº 1 a 122+1ª 185 y+ 1ª 118, gran

folio (43.5 cm.). El primer director fue Ramón López Soler y después Pedro Felipe Monlau. A éste le sustituye en 1836 (segunda época) Andreu i Foncubierta. El título del periódico se justifica en el siguiente fondo editorial: "*El Vapor*, este último esfuerzo del humano ingenio, esta potencia inmensa que aplicada a la maquinaria ha cambiado enteramente y ha aumentado los medios de producir, que aplicada a la navegación le ha dado una regularidad y rapidez hasta aquí desconocidas, a pesar del ímpetu de las ondas y de la inconstancia de los vientos, es el emblema que nos ha parecido más propio para un periódico destinado a ilustrar y fomentar [...]". Ramón López Soler continúa la trayectoria crítica sobre el romanticismo mientras figura como director de la publicación hasta el año 1835.

³ Ramón López Soler, *Los bandos de Castilla o El caballero del Cisne. Novela original*, Tomo I. Valencia, Imprenta de Cabrerizo, 1830.

⁴ *El pirata de Colombia. Relación histórica de los crímenes y aventuras del famoso delincuente que acaban de ahorcar en Nueva York, por D. R. L. S.*, Valencia, Oficina de López, 1832.

⁵ *Jaime el Barbudo o sea la sierra de Crevillente. Novela*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Compañía, 1832. Cfr. M^a de los Ángeles Ayala y Enrique Rubio (eds.), *Jaime el Barbudo o sea la sierra de Crevillente y Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño*, Badalona, Editorial Caballo-Dragón, 1988.

⁶ Una excepción la constituye específicos trabajos publicados en estas últimas décadas. La relación es la siguiente: E. Caldera, *Primi manifesti del romanticismo spagnolo*, Pisa, Università 1962, pp.9-44; Brian J. Dendle, "Two Sources of López Soler's Articles in *El Europeo*", *Studies in Romanticism*, 5 (1965-1966), pp.44-50; Maria Teresa Cattaneo, "Gli sordi del Romanticismo in Ispagna e *El Europeo*", *Tre studi sulla cultura spagnola*, Grupo di recerche per gli studi di Ispanistica, Sezione di Milano, Milán, 1967; Hans Juretschke, "El problema de los orígenes del Romanticismo Español", en *Historia de España 35, 1: La época del Romanticismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp.15-17; 45-47; Enrique Rubio Cremades, "La narrativa de Ramón López Soler: ficción y realidad", *Romance Quarterly*, 39 (1992), pp. 17-22; "Una muestra del eclecticismo de Ramón López Soler: *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño*", *Literature*, 15 (1992), pp.28-39 y "Ramón López Soler: *El pirata de Colombia*", en *Ideas en sus paisajes. Homenaje al profesor Russell P. Sebold*, Coordinadores G. Carnero, I.J. López y E. Rubio, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pp.381-390.

⁷ Madrid, Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1894.

⁸ Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903-1904.

⁹ París, Librería de Rosa y Bouret, 1859.

¹⁰ Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F. De Paula y Mellado, 1846.

¹¹ *La Literatura Española en el siglo XIX, por el P.Francisco Blanco García, agustino de El Escorial*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, editores, 1909,1, pp.354-355.

¹² *Calderón de la Barca. Teatro selecto. Precedido de un estudio crítico de D. Marcelino Menéndez y Pelayo*, Madrid, Luis Navarro, Editor [Biblioteca Clásica], 1881.

¹³ *El Europeo*, I, n° 7, p.207. En el párrafo reproducido nos remite al artículo de Monteggia *Romanticismo* que, como señala al inicio del mismo, alude a la contienda: "Al solo nombre del Romanticismo se recuerdan las infinitas disputas que tienen dividida toda la república literaria. Nuestro intento no es mezclarnos en ellas, sino decir algo sobre la significación y máximas fundamentales de este sistema de Literatura", *El Europeo*, I, n° 2, p.48.

¹⁴ *Ibid.*, I, n°7, p.208.

¹⁵ *Ibid.*, I, n°7 p.213.

¹⁶ *Ibid.*, I, n° 8, pp.257-258.

¹⁷ Cfr. Donald L. Shaw, "Spain. Román tico-Romanticismo-Romancesco-Romanesco-Romancista-Románico", *Romantic and its Cognates. The European History of a Word*, edited by Hans, University of Toronto Press, 1972, pp.341-371.

¹⁸ *Op.cit.*, pA0.

¹⁹ En el año 1828 los escritores catalanes Sanponts y Aribau formaron una sociedad para publicar a Scott. La primera traducción correspondería a la novela *Ivanhoe*. A cargo de dicha traducción estaría López Soler. La censura puso reparos en la publicación de la novela y todo quedó en un intento fallido: "Nombrado censor el Padre Prior de la Pasión, puso reparos, y los editores abandonaron la empresa proyectada, sufriendo quebrantos en sus intereses por los adelantos y trabajos hechos", en Elias de Molins, *Diccionario biográfico, bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, Giró, 1,1889,p.138.

²⁰ *Antología de la novela histórica española (1830-1844). Recopilación, estudio preliminar y preámbulos de Felicidad Buendía*, Madrid, Aguilar, 1963, p.44.

²¹ *Ibid.*, pA5.

²² Publicó obras de autores españoles y extranjeros. Novelas debidas a Francisco Brotons, Pascual Pérez, Estanislao de Kotska Vayo, López Soler, entre otros, aparecen en esta colección. Los autores extranjeros publicados fueron, entre otros, el vizconde D'Arlincourt, Ann Radcliffe, Goethe, Chateaubriand. Cfr. Francisco Almela Vives, *El editor don Mariano de Cabrerizo*, Valencia, CSIC, 1949.

²³ Bergnes de las Casas difundió el Romanticismo europeo gracias a su *Biblioteca selecta, portátil y económica* fundada en 1831. Autor también de la célebre *Biblioteca de las damas* y de la *Biblioteca selecta y económica*. Difundió con especial énfasis la obra de W. Scott. Cfr. *Bergnes de las Casas. Helenista y editor, 1801-1879, por Santiago Olives Canals con un prólogo de Jorge Rubio y Balaguer*, Barcelona, CSIC, Instituto Antonio Nebrija, 1947.