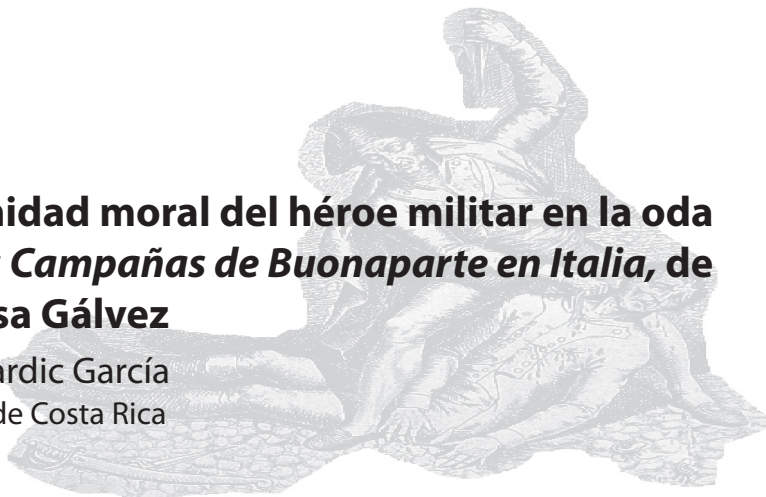


La sublimidad moral del héroe militar en la oda cívica *Las Campañas de Buonaparte en Italia*, de María Rosa Gálvez

Dorde Cuvardic García
Universidad de Costa Rica



Durante y después del dominio de Napoleón sobre Francia y Europa, la literatura de este último continente, altamente politizada, se ocupó de representar esta figura política, como general y estadista, tanto en términos panegíricos como satíricos.

Los elogios destacan su contribución a la desaparición del Antiguo Régimen, si hablamos de escritores que respaldan los ‘nuevos aires’ de las propuestas revolucionarias. Una vez que Napoleón queda desterrado a la isla de Santa Elena, predominan aquellos textos literarios que modelan su figura desde la leyenda. Los historiadores franceses también se incorporan a este último proyecto.

Fuera de Francia, el panegírico procede de escritores que ocupan cargos políticos —o cuya vida se relaciona estrechamente con la esfera política—. Ofrecen simples elogios a un político de un país aliado. Pero también ocurre que su figura es bastante atractiva en artistas de países enemigos, cuando depositan en Napoleón esperanzas de cambio social. Ocasionalmente, después del entusiasmo inicial por un general y estadista con el que establecen una identificación narcisista y que consideran símbolo de una nueva era en la política europea, estos artistas y escritores acaban por distanciarse. Beethoven dedicó en un primer momento su *Sinfonía núm. 3* a Napoleón, pero a raíz de su coronación como emperador en mayo de 1804, acto que repudió, cambió el título inicial de esta pieza, *Bonaparte*, por el de *Heroica*. Otro caso famoso de rechazo a la política napoleónica después de un apoyo inicial proviene del escritor italiano Ugo Foscolo, quien escribió su oda *A Buonaparte liberatore* (1797), antes de criticar la cesión de Venecia a Austria, como parte de la firma del tratado de Campo-Formio.

Los elogios literarios se originan ya desde su época de general en el Directorio. Un ejemplo de ello es *Las campañas de Buonaparte en Italia*, oda de la escritora mallagueña María Rosa Gálvez (1768-1806) que se analizará en el presente artículo.

Esta escritora es más conocida por sus obras dramáticas, aunque, en todo caso, su figura ha sido bastante maltratada por los historiadores de la literatura española.¹ Sólo en la última década se ha producido una revalorización de su obra, como parte del proyecto de incorporar la escritura femenina al canon de la historia literaria española.

1. Napoleón en la literatura y la pintura

Napoleón no sólo es una figura heroica para aquellos intelectuales y escritores que pretendían agasajar a una nación aliada, Francia, sino también para la *elite* cultural de países enemigos que, desde una actitud de rebeldía frente a las estructuras políticas de sus propios países, vislumbraban en la personalidad y las acciones del general y posterior emperador francés un símbolo de la desaparición del Antiguo Régimen, así como una manera de proyectar el propio afán de excepcionalidad en una figura pública de dimensiones titánicas. Así, por ejemplo, *Lord Byron* admiró al político y militar francés, aunque en su conocida *Oda a Napoleón* nos ofrece su actitud desengañada ante una figura que, en lugar de morir mientras lucha por sus ideales, abdica de su poder en 1814 con el fin de conservar su vida.²

Sin referirnos a las distintas memorias del mismo Napoleón o de algunos de sus colaboradores más cercanos, comienza con su muerte la *leyenda* del estadista y militar, tanto en el discurso histórico como en el literario. Su figura, presente o ausente, gravita en innumerables contribuciones: la balada *Los granaderos*, de Heinrich Heine; la *Oda a la columna –de la plaza Vendôme–*, 1830, de Víctor Hugo; *Los miserables*, del mismo autor; la primera serie de los Episodios Nacionales, de Galdós, entre otras muestras. Dos reconocidos novelistas del Romanticismo europeo también escribieron biografías dedicadas a este político, Stendhal, con su *Vida de Napoleón*, y Walter Scott, con su *Vida de Napoleón Bonaparte, emperador de los franceses*.

En el ámbito pictórico, junto con el literario, también aparecieron bastantes esfuerzos orientados a construir su imagen pública. Como personaje, representa todo

¹ Cfr., por ejemplo, con Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española, Siglo XVIII*, Madrid, Editorial Gredos, 1972, pp. 659-660. Este crítico dedica poco más de una página a la escritora (sobre un total de casi 1.000 páginas centradas en el siglo XVIII) y únicamente revisa su contribución al teatro neoclásico.

² También escribió dos poemas sobre acontecimientos protagonizados por Napoleón, la primera Sobre la fuga de Napoleón de la isla de Elba [On Napoleon's Escape from Elba] y la segunda La despedida de Napoleón (de los Franceses) [Napoleon's Farewell (From the French)]. Véase en Lord Byron, *Poetical Works*, London, Oxford University Press, 1957.

un tema en la pintura de lo sublime moral, estética típica de la época.³ Contamos con un legado iconográfico de Napoleón en sus diversos papeles políticos, en sus diferentes responsabilidades públicas, en el marco del proyecto que Burke⁴ (2005: 76) llama *propaganda visual*. Jacques Louis David, en *Napoleón Bonaparte atravesando los Alpes*, también titulado *Napoleón Bonaparte en el Monte de S. Bernardo* (1800-1801), representa al *político militar*. En el papel de *monarca* aparece en los cuadros *Napoleón en el trono imperial* (1806), de Ingres, y *La coronación del emperador* (1805-1808), de David. Este último pintor nos ofrece otra función del gobernante, la del *político burócrata*, en el cuadro *El emperador Napoleón en su despacho de las Tullerías* (1812). El *militar* que infunde esperanza a una población diezmada por la peste, dentro de una composición iconográfica que nos recuerda a Cristo, aparece en *Los apesados de Jaffa* (1804), de Gros, mientras que una visión fantástica, desde la alegoría *ossiánica*, se ofrece en *La apoteosis de los héroes muertos por la patria durante la guerra de la libertad* (1802), de Girodet.

2. Napoleón en el maraco de la poesía cívico-moral española

Las Campañas de Buonaparte en Italia se enmarca en la *poesía cívico-moral*, que estuvo en boga en España a finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX.⁵

Un primer tema de este género, típico del neoclasicismo, son los *adelantos científicos*, sobre todo en el campo de la *medicina*. Un ejemplo es *A la expedición española para propagar la vacuna en América bajo la dirección de don Francisco Balmis*, de Manuel José Quintana. Se trata de un *elogio hiperbólico* de la Real Expedición Filantrópica dirigida por Francisco Javier de Balmis y Berenguer (1753-1819), cuyo objetivo fue difundir la vacuna de la viruela en las colonias americanas y en Filipinas. Encuadre diferente nos ofrece *El cólera-morbo asiático*, del poeta neoclásico Manuel de Cabanyes (1808-33), que nos muestra las consecuencias devastadoras de esta epidemia.

³ Véase de Tania Raquejo Grado, «Imágenes de Napoleón», en Juan Antonio Ramírez (dir.), *Historia del arte IV. El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 69-71.

⁴ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Trad. de Teófilo de Lozoya), Madrid, Editorial Crítica, 2005.

⁵ Diversas antologías nos ofrecen ejemplos de poesía cívico moral: *Antología poética del romanticismo español* (Edición, introducción y notas de Ramón Andrés), Barcelona, España, Editorial Planeta, 1987; Rogelio Reyes (ed.), *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Cátedra, 1988; y Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Antología mayor de la literatura española. IV. Neoclasicismo, romanticismo, realismo* (Siglos XVIII y XIX), Barcelona, Editorial Labor, 1961.

Un segundo tema de la poesía cívico-moral son los *valores*. Este es el caso de *El patriotismo*, de Quintana. También podemos incorporar en este grupo las alegorías que permiten visualizar valores públicos, como ocurre en *A la patria*, de Espronceda.

Un tercer tema son las *leyes*, los *tratados*... Es el caso de *A la nueva constitución*, de Francisco Sánchez Barbero, o de *A la paz entre España y Francia en 1795*, de Nicasio Álvarez de Cienfuegos.

Un cuarto tema se refiere a las *acciones heroicas* protagonizadas por el pueblo o por figuras individualizadas (políticos, militares) que participaron en acontecimientos memorables de tipo bélico o revolucionario. Son poemas escritos desde una perspectiva liberal. Ejemplos son los poemas *A la muerte de Torrijos y sus compañeros* y *Al dos de mayo*, ambos de José de Espronceda, la *Oda a la Batalla de Trafalgar*, de Francisco Sánchez Barbero o, por último, *Al armamento de las provincias españolas contra los franceses* y *A España, después de la revolución de marzo*, de Manuel José Quintana.

El poema de Gálvez queda situado en este último tema, el de las acciones heroicas. Desde un punto de vista *panegírico* no es el único dedicado a Napoleón en la literatura española. La oda *En elogio del General Buonaparte, con motivo de haber respetado la patria de Virgilio*, de Nicasio Álvarez de Cienfuegos, también está dedicada a elogiar al militar en sus campañas italianas.⁶

Otro ejemplo pertenece a Antonio Ros de Olano (1808-1886), con su soneto *Napoleón*. Forma parte de aquellos poemas románticos que representan la figura del político francés desde la *leyenda*. Versos como: “Lánzase, nuevo Atila que galopa/ sobre cetros y ruinas de naciones”⁷ se relacionan con *La canción del cosaco*, de Espronceda, cuyo estribillo declara: “Hurra, cosacos del desierto. Hurra/ La Europa os brinda espléndido botín:/ Sangrienta charca sus campiñas sean,/ de los grajos su ejército festín”⁸. Napoleón, en el caso de Ros de Olano, y los cosacos, en términos alegóricos, en el de Espronceda, son los agentes de la desaparición del Antiguo Régimen.

En el marco de la Guerra de la Independencia, una actitud opuesta hacia Napoleón es la esgrimida por Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en la primera parte

⁶ Se publicó en el *Diario de Madrid* el 10 de junio de 1797 y quedó incorporado en la primera edición de sus *Poesías*, en 1798. En ediciones posteriores procuró eliminar este poema de sus *Obras completas*, una vez que Napoleón se convirtió en enemigo de España.

⁷ Antonio Ros de Olano, «Napoleón», en Ramón Andrés (ed. introd. y notas) *Antología poética del romanticismo español*, Barcelona, España, Editorial Planeta, 1987, p. 105.

⁸ “La canción del cosaco”, en José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca y otros poemas*, Barcelona: Debolsillo, 2002, pp. 162-166.

de *La invasión francesa en 1808*, titulada, precisamente *De Bonaparte*.⁹ Los términos que utiliza a la hora de perfilar a Napoleón son expresivos: *conquistador mezquino, padrón de falsías, Judas*... En este caso, su imagen no corresponde a un liberador, sino a un déspota.

3. Análisis de las campañas de Buonaparte en Italia

Las campañas de Buonaparte en Italia es una de las 16 composiciones poéticas de Gálvez publicadas en vida.¹⁰ Narra la participación de Napoleón en las campañas italianas del Ejército Francés, iniciadas el 5 de abril de 1796 y concluidas el 17 de octubre de 1797 con la firma del tratado de Campo-Formio. El tema de la oda es, precisamente, el elogio hacia esta figura en su desempeño como general del Directorio durante el desarrollo de estas campañas. Gordina Grinstein¹¹ ha establecido la fecha de composición aproximada del poema al considerar que los versos *cuando yo en la arenosa margen del Nilo esparciré mi canto, / y a Buonaparte seguiré entre tanto*, «sugieren que el general francés había partido ya hacia Egipto (mayo de 1798), pero que aún no se había librado la batalla de las Pirámides (20-VII-1798).» En consecuencia, fue escrita cuando España era aliada del Directorio francés.

Estructuralmente, se distinguen las siguientes partes en el poema. En la primera, el yo enunciativo invoca a un *genio imitador* con el fin de obtener un tema para su escritura. La segunda narra el cruce de los Alpes por parte del ejército francés. La tercera se ocupa de su marcha triunfal en tierras italianas, frente al ejército austriaco. Se mencionan las batallas de Lodi, ocurrida el 10 de mayo de 1796, y de Mantua, cuya ciudad se rindió el 2 de febrero de 1797. La cuarta parte describe los beneficios que la firma de la paz trae a la población italiana.

Debemos situar posteriormente el poema de Gálvez en términos genéricos. Bordiga Grinstein¹² organiza sus odas en *filosóficas* y *patrióticas*. Incluye en estas últimas *La campaña de Portugal*, *Las campañas de Buonaparte en Italia*, *En elogio de la Marina española* y *En elogio de las fumigaciones de Morvó*. Podríamos añadir que *La campaña de Portugal* y *En elogio de la Marina española* son odas patrióticas de tema militar (u

⁹ En Rogelio Reyes, *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Cátedra, 1988, pp. 314-318.

¹⁰ Apareció en el primer tomo de sus *Obras poéticas* en 1804 y en *Variedades de ciencias, literatura y arte* y en *Minerva*, entre 1805 y 1806.

¹¹ Julia Bordiga Grinstein, «La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez», en *Anejos de Dieciocho* 3, 2003, p. 36.

¹² *Id.*, p. 53.

odas patrióticas militares) y *En elogio de las fumigaciones de Morvó* un ejemplo de oda patriótica que presenta a la Ciencia al servicio del Progreso.

En cambio, a diferencia de Bordita Grinstein, no podemos considerar *Las campañas de Buonaparte en Italia* como una *oda patriótica*. No deben incorporarse en este subgénero poemas en elogio de héroes del pasado o de países extranjeros, aunque sean aliados contemporáneos del Estado al que pertenece el escritor, como sucede en el presente caso. *Las campañas de Buonaparte en Italia* es, simplemente, una *oda heroica*, sin que podamos considerarla *patriótica*.

La *oda* comienza con un *yo enunciativo* carente de inspiración: “Cantar deseo, pero nada inspira/ acordes ecos a mi amada lira.”¹³ E invoca a un *genio imitador*: “ven a mi humilde ruego.”¹⁴ Se incorpora el tópico de la *falsa modestia*. La *antítesis* o *contraste* entre la inicial incapacidad expresiva y la posterior exaltación laudatoria no hará sino destacar, al final de la lectura del poema, la gran capacidad que tiene el *yo enunciativo* en su desempeño poético.

El *genio* se presenta como alegoría ante el *yo enunciativo* y le recomienda un tema de escritura:

Mas, ¡ay! ¿Desciendes de laurel ceñido
y cubierto de acero refulgente,
al Dios de las Batallas parecido?
¿Será que vueles en su negro carro
cuando los pueblos llena/ de llanto y luto?¹⁵

Es el *daimon* o *genio* que faculta al *yo enunciativo* a emprender un *canto épico*, de ahí que cuente con atributos de Apolo (el laurel) y de Marte (cubierto de acero refulgente). Este *genio imitador* le comunica a la poeta (“Cantora de Iberia”) que sólo podrá conseguir que su lira resuene en el Pindo si canta al héroe que le brinda.¹⁶

En *Las campañas de Buonaparte en Italia*, el *yo enunciativo*, que apostrofa a Napoleón, afirma seguirle en sus hazañas. La oda tiene la intención elocutiva de *certificar*, de *validar*, la *valentía* del héroe. La mayor parte está dedicada a describir el comportamiento moralmente sublime de Napoleón en su función de caudillo mi-

¹³ «Las campañas de Bounaparte en Italia», en Guillermo Díaz-Plaja (dir.). *Antología mayor de la literatura española. IV. Neoclasicismo, romanticismo, realismo (Siglos XVIII y XIX)*, Barcelona, Editorial Labor, 1961, p. 570. Toda cita del poema de Gálvez que se utilice a partir de ahora procede de esta edición.

¹⁴ *Id.*, p. 570.

¹⁵ *Id.*, p. 570.

¹⁶ El *Pindo* es una cadena de montañas situada en el norte de Grecia y, si bien no es un lugar que podamos asociar a la poesía lírica, ni tampoco a la épica, tenemos, sin embargo, bastantes referencias a este espacio en la literatura neoclásica española.

litar. Los ideales de esta conducta se encuentran descritos en las *Lecciones sobre Retórica y Bellas Artes*, de Hugo Blair, aparecidas en su lengua original, el inglés, en 1783, y publicadas en español entre 1798 y 1801 en traducción de José Luís Muñárriz. Tal como declara en el primer volumen de sus *Lecciones de Retórica*¹⁷, pertenecen a lo *sublime moral*:

la clase de sentimientos conocidos con el nombre de magnanimidad o heroísmo, y que obran un efecto enteramente semejante a los que produce la vista de la naturaleza, llenando de admiración el ánimo, y elevándolo sobre sí mismo. [N]uestro corazón lo experimenta, siempre que en una situación crítica vemos un hombre singularmente intrépido, y que confía en sí mismo, superior a la pasión y al miedo, y animado por algún gran principio al desprecio de las opiniones populares, del interés personal, de los peligros o de la muerte.

La construcción literaria del *héroe militar* en la Antigüedad y en la Modernidad se ha ocupado de asignarle atributos como la valentía en el combate y la magnanimidad con los habitantes de los territorios conquistados. El *efecto pragmático* de su presencia, de su conducta y de sus palabras, así como el desprecio al miedo, a los peligros y a la muerte, terminan por perfilar esta imagen.

En la representación de Napoleón, como sucede en las odas sobre héroes militares, es común su equiparación con los mayores conquistadores de la Antigüedad. En el caso que nos ocupa, la analogía se establece con Aníbal: “Por ella [por la patria] cual Aníbal, de los Alpes hollar te veo la elevada cima”¹⁸. En el cuadro *Napoleón Bonaparte atravesando los Alpes*, de David, que visualiza precisamente el inicio de las *Campañas de Italia*, aparece grabado en una roca el nombre del general cartaginés. La Oda de Gálvez mantiene relaciones de *co-referencia* con el cuadro posterior de David: ambos describen el mismo referente. Se utiliza este término en los estudios interartísticos para definir, por ejemplo, las relaciones entre cuadros y poemas realizados para conmemorar el mismo acontecimiento ilustre, aunque no sean contemporáneos.¹⁹ En ambos casos la intención es comparar las acciones del general galo, el penoso cruce de la cordillera alpina y la conquista de parte de la península itálica, con las protagonizadas por el militar cartaginés. Además, en la oda de Gálvez, Napoleón también queda equiparado, esta vez en valor, con un segundo conquistador: Alejandro Magno. En la literatura española es común ver en los panegíricos de héroes militares este tipo de analogías.²⁰

17 Citado en José A. Valero, “Manuel José Quintana y el sublime moral”, *Hispanic Review*, 71 (4), 2003, 590.

18 Id., p. 571.

19 Áron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco libros, 2000, 123.

20 Véanse, por ejemplo, las estrofas XXVII y XXVIII de las Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre, el Maestre don Rodrigo.

La *eficacia performativa* que despliega Napoleón en su porte y en sus palabras es apabullante. Su simple presencia supone una propuesta persuasiva sobre la audiencia: sus soldados. Como se declara en el poema, a los corazones fieros de los guerreros «marcial ardor con tu presencia anima,/ suena tu voz, y sienten en su pecho/ renacer el coraje y el desprecio.»²¹ Napoleón perfila un discurso en estilo sublime que logra entusiasmar, enardecer y animar la actitud combativa de su auditorio, los soldados de su ejército. Su discurso, un acto de habla *directivo*, se convierte en ejemplo máximo de los *efectos perlocutivos* de la palabra: nos referimos a la *arenga*, en este caso militar. Sus palabras, proferidas en las montañas de los Alpes, son las siguientes:

¡Oh!, ciudadanos, dice, ¿así desnudos
hambrientos, indefensos,
la dura muerte sufriréis en vano?
Mirad el enemigo; en sus inmensos
batallones habita la abundancia.
Para salir de males tan atroces
pelear y vencer manda el destino;
si os faltan armas, mutilad los troncos
del alto fresno y la robusta encina:
ved la Italia vecina,
que en su seno anundoso
despojos mil ofrece al valeroso.²²

Intertexto de este discurso son las palabras expresadas por Napoleón en la arenga dirigida a los soldados del Ejército de Italia, acto que tuvo lugar el 31 de marzo de 1796 en el cuartel general de Niza, poco antes de movilizarse hacia el país vecino. Debe prestarse atención a la forma de interpelación utilizada por Napoleón. No se dirige a ellos como soldados, sino como ciudadanos: ante todo, es el deber patriótico del ciudadano la norma que el dirigente militar debe inculcar en su ejército. Los soldados son ciudadanos que defienden su patria, personas que tienen un sentimiento de pertenencia consolidado hacia la Nación francesa.

Todo héroe moralmente sublime debe estar orientado a la búsqueda de la paz nacional y a la prosperidad de los ciudadanos. Las campañas militares son sólo un medio para alcanzar estos objetivos. El general galo aparece como mecenas de las Artes y de las Letras. Es un héroe «cuya espada valerosa/ combate porque un día/las ciencias y las artes a porfía puedan en libertad brillar serenas»²³. Es misericordioso y compasivo con Italia: «¿Cómo decir, cuán sabio y generoso/ del sublime Virgilio/

21 Id., p. 571.

22 Id., p. 571.

23 Id., p. 571.

la feliz patria y la ceniza fría/ supiste respetar?»²⁴. Se caracteriza por el brío y la valentía. El yo enunciativo lo define como ‘defensor de tu patria’²⁵ y como un guía que glorifica a su nación: «por ti solo/vivirá engrandecida eternamente»²⁶. No es retratado como un militar expansionista en búsqueda insaciable de conquistas, sino como militar que defiende a la nación francesa frente a las agresiones extranjeras:

sus contrarios del uno al otro polo
quieren impunemente
extender sus conquistas ambiciosas;
mas en vano será; que tú, igualando
el valor de Alejandro y su ventura,
si él peleaba por domar el orbe,
conquistador funesto, aunque dichoso,
tú por tu patria, por la paz amada,
y porque viva el hombre presuroso.²⁷

Es el agente que permite el regreso a la prosperidad de la vida cotidiana. Se le otorga la iniciativa de la paz, a partir de la firma del tratado de Campo-Formio. Gracias a Napoleón, la población italiana puede reanudar su trabajo. Se ofrece, en estas condiciones, una imagen orientada a conmover al público:

El labrador cansado,
alzando al cielo la abatida frente,
estrecha entre sus brazos cariñoso
la amada esposa y a sus tiernos hijos,
bendiciendo la paz, que en dulce calma
a su antiguo afanar torna al reposo,
y a los bueyes unciendo,
de sudor baña la fecunda tierra
que dejó estéril la sangrienta tierra.²⁸

Si bien las imágenes patéticas cuentan con una larga tradición, no hubiéramos podido encontrar en siglos anteriores una representación como la que se encuentra en este poema, pues responde a la nueva sensibilidad que el siglo XVIII aportó a la expresión artística de las relaciones humanas, específicamente en el ámbito de la manifestación de los sentimientos. El *abrazo*, el *cariño*, la *ternura* y la *dulzura* son comportamientos y actitudes que la Oda de Gálvez no hubiera incorporado sin el trasfondo de los sentimientos familiares y domésticos visibilizados en la cultura de

24 Id., p. 572.

25 Id., p. 571.

26 Id., p. 571.

27 Id., p. 571.

28 Id., p. 573.

la época, presentes, por ejemplo, en la *comedia lacrimógena*, en la *comedia de buenas costumbres* o en la pintura sobre costumbres burguesas.²⁹

Es posible que la primera batalla descrita en la Oda de Gálvez trate de singularizar lo numerosos encuentros protagonizados por los ejércitos francés y austriaco durante la Primera Campaña de Italia, que se prolongó durante todo el mes de abril de 1796. Por lo que respecta al comportamiento del héroe militar, si bien su representación alegórica desde los fenómenos de la naturaleza es una constante de la cultura occidental, y el Pseudo-Longino ya se ocupa de ello en el tratado *Sobre lo sublime*, podemos afirmar que la épica del siglo XVIII queda imbuida en mayor medida de estas conexiones por medio de la estética de lo *sublime natural*, presente tanto en Addison como en Burke.³⁰ Un procedimiento para retratar la heroicidad militar, tanto en las acciones individuales del dirigente como en las colectivas del ejército, es equipararla a la fuerza de los fenómenos atmosféricos, a las manifestaciones de la *sublimidad dinámica* de la naturaleza, ya analizadas por Kant en su *Crítica del juicio*.³¹ En la Oda, la descripción de la batalla, aunque ofrecida desde la comparación alegórica, participa, por el *dinamismo* de las acciones naturales ofrecidas, de la estética sublime dieciochesca. Se construye la siguiente alegoría: el ejército francés que embiste al enemigo es como el Océano que asedia y termina por derribar un escarpado muro. Así se aprecia en los siguientes versos:

Cual suele embravecido el Océano
 batir soberbio el escarpado muro
 que el hombre mal seguro
 a su inquieto poder opuso en vano;
 que al choque repetido
 de unas olas suceden otras olas
 con ligereza suma,
 saltan, se rompen en rabiosa espuma,
 hasta que el austro con atroz silbido
 agita el seno de su inmensa mole,
 y ensanchando la espalda cristalina
 se precipita, llega y lo arruina.³²

29 La aparición de estos sentimientos se extiende también al ámbito de la cultura visual. No podemos olvidar, en el ámbito pictórico, los abrazos que Vigée-Lebrun muestra en sus autorretratos con su hija.

30 Ver Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* (Ed. de Tonia Raquejo), Madrid, Editorial Visor, 1991, y Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Editorial Tecnos, 2001.

31 Las manifestaciones 'desatadas' de la naturaleza encuentran su formulación visual en las tormentas de las *marinas* del pintor Claude Joseph Vernet (1714-1789), como ocurre, por ejemplo, en sus diferentes representaciones de *naufragios*.

32 *Id.*, p. 571-572.

Términos como *océano embravecido*, *rabiosa espuma* o *inmensa mole* nos recuerda el léxico utilizado en otro poema prerromántico alegórico de intencionalidad bien distinta: *Una tormenta nocturna en alta mar*, de José María Blanco White.

El ejército francés queda personalizado, por *sinécdoque*, en la figura de Napoleón. Este hecho no debe extrañarnos: en el discurso político, el Estado siempre ha quedado *personificado* desde la figura de su dirigente. El general queda representado como un héroe de fuerza desmesurada, inconmensurable, que obtiene por sí sólo la victoria. A la hora de describir las tácticas bélicas y las acciones del general en la batalla, el yo enunciativo utiliza comparaciones que de nuevo participan de las experiencias naturales de lo *sublime dinámico*:

Tú, semejante al rayo desprendido
del hórrido nublado,
fuerzas el puente solo,
y el pabellón francés enarbolado
en la ribera opuesta por tu brío,
decidió en este día, a pesar de las balas y la muerte,
de la victoria la dudosa suerte.³³

La oposición del enemigo queda anulada por la fuerza imparable del ejército napoleónico. *Inútilmente* el enemigo ofrece obstáculo a sus pretensiones: «En vano Mantua bajo sus murallas te opone cinco ejércitos soberbios»³⁴.

Para construir la sucesión ininterrumpida de victorias, se utiliza la metáfora del *vuelo*. Las conquistas ininterrumpidas no sufren ningún obstáculo, como sucede con el vuelo de un pájaro durante su recorrido. Tal vez sea éste el origen de la representación de la *Victoria* como alegoría *alada*. En la poesía de tema militar su uso es común.

Un procedimiento utilizado por la voz enunciativa para entusiasmar al lector hacia las acciones heroicas militares es acompañar al ejército en su avance imparable. Para ello utiliza verbos en presente histórico: «Te veo»³⁵, «Oigo»³⁶. El yo enunciativo quiere incorporar al destinatario del poema en sus observaciones: «ved a Minerva»³⁷ o «ved que a su brazo para mayor gloria/liga por siempre la fugaz victoria.»³⁸

La batalla se describe desde el procedimiento de la *hipotiposis*. Aunque el yo enunciativo no se encuentra presente en el campo de batalla, en el *mundo posible*

33 Id., pp. 572-573.

34 Id., p. 573.

35 Id., p. 571.

36 Id., p. 572.

37 Id., p. 571.

38 Id., p. 571.

creado por el poema acompaña al héroe, como si fuera un escribano que observara y escuchara las acciones bélicas. El lector ‘visualiza’ en su mente este escenario: «Oigo precipitar de las alturas/ las rocas arrancadas de su asiento»³⁹.

No sólo la naturaleza sublime es difícil de traducir en palabras, sino también el comportamiento humano que reúne atributos moralmente sublimes. La heroicidad militar de Napoleón es tan desorbitada que el lenguaje es insuficiente para expresarla: es decir, la experiencia, el referente, lo real, excede en capacidad expresiva a las palabras que podamos utilizar para referirlo, ineficaces a la hora de representar los acontecimientos humanos. La producción poética se encuentra a la zaga frente al propio poder transformador de los hechos bélicos. La poesía sólo podrá seguir o acompañar al militar para certificar su heroísmo. Pero inmediatamente surge la pregunta: ¿la voz enunciativa no manifiesta este ‘fracaso expresivo’ con el propósito de que sirva a su falsa modestia? Se puede responder afirmativamente, ya que después de preguntarse por la posibilidad de este fracaso, seguidamente emprende el yo enunciativo la descripción detallada – y exitosa- de las cruentas acciones bélicas:

¿Cómo *podré* de triunfos tan heróicos
el torrente *seguir* por las riberas
del Tánaro y el Po, y el claro Adige?
¿Cómo *pintar* las huestes altaneras
del soberbio alemán aniquiladas;
sus águilas antiguas sepultadas
en los profundos cauces,
que, henchidos de cadáveres, sus ondas
llevan, tintas de sangre por el llano,
la horrible destrucción del ser humano?
¿Cómo *decir*, cuán sabio y generoso
del sublime Virgilio
la feliz patria y la ceniza fría
supiste respetar? ¿Cómo *podría*
celebrar este rasgo de tu genio,
que de Cienfuegos el sublime canto
eligió para asunto de su ingenio? (la cursiva es añadida)⁴⁰

Los últimos versos aluden al poema de Cienfuegos *En elogio del general Buonaparte, con motivo de haber respetado la patria de Virgilio*.

Ya hemos mencionado que un atributo del héroe militar moralmente sublime es el trato justo con la población de los territorios conquistados, la magnanimidad, frente al ultraje que el ejército enemigo produce con sus saqueos. La *Oda* menciona

³⁹ Id., p. 572.

⁴⁰ Id., p. 572.

el Tratado de Campo-Formio, firmado el 17 de octubre de 1797 entre Francia y Austria, término de las campañas italianas, definido en el poema como un acto de *magnanimidad* que ofrece Napoleón para alcanzar una paz ansiada por todos. Según el yo enunciativo, si el militar francés no hubiera firmado el tratado, hubiera llegado a conquistar Viena. Con ello demuestra que la venganza no motiva sus tácticas militares:

Ella también despojo hubiera sido
del héroe valeroso,
si en Campo-Formio el ramo de la oliva
no la diera su brazo generoso,
el verde ramo que la paz anuncia,
objeto de los hombres suspirado.⁴¹

¿Qué valores o, mejor dicho, antivalores caracterizan por otra parte al enemigo austriaco? Todo discurso ideológico es dicotómico y la oda analizada también lo es. Al contrario que el ejército francés, queda descrito como un enemigo expansionista: los soldados austriacos «quieren impunemente/extender sus conquistas ambiciosas.»⁴².

Por último, la *fama* es otra imagen que sitúa al poema en la literatura neoclásica de tema militar. El reconocimiento público es una recompensa más obtenida por alcanzar la victoria militar.⁴³ El yo enunciativo alegoriza la rápida difusión que a escala continental adquieren las merecidas victorias de Napoleón mediante la *Fama*. Al inicio de la Oda, el genio imitador interpela al yo enunciativo para que adopte como tema de su escritura a un héroe militar cuya fama, incluso antes de participar en las campañas italianas, ya ha traspasado las fronteras: «De Buonaparte el nombre victorioso/ llevando va por la anchurosa tierra/ el clarín de la fama belicoso».⁴⁴ Hacia el final del poema, el magnífico desempeño de Napoleón como militar de las campañas italianas es conocido en toda Europa: «Así por todas partes va cantando/ tus hazañas la fama voladora»⁴⁵. A partir de este momento, la intención del yo enunciativo es seguir al general a Egipto y cantar una campaña que se augura victoriosa.

41 Id., p. 573.

42 Id., p. 571.

43 Lida de Malkiel, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

44 Id., p. 570.

45 Id., p. 573.

4. Conclusiones

Las campañas de Buonaparte en Italia es un poema situado en el paradigma cultural neoclásico (invocación a las musas, equiparación de Napoleón con los grandes héroes de la Antigüedad, personalidad protegida por entidades tales como la Fortuna, la Victoria, Minerva, sublimidad moral...), aunque con claros procedimientos descriptivos prerrománticos.

Analizar la representación de Napoleón Bonaparte en la historia de la literatura y del arte nos permite acceder a los procedimientos simbólicos de construcción de la imagen de los dirigentes militares y políticos, sobre todo desde la *etopeya*, que establece el retrato psicológico de las personas elogiadas.

La *eternidad* es el principal valor pregonado en el género de la Oda. Se declaran las acciones contemporáneas de Napoleón como dignas de ser recordadas en el futuro. Como estrategia militar, su avance es imparable; como ser humano, su comportamiento es magnánimo. Otro mecanismo utilizado para hiperbolizar sus hazañas presentes es situarlas en el ámbito intemporal de las alegorías: Marte, Minerva o la Fama encuadran las campañas italianas como una serie de victorias dignas de adquirir recuerdo perpetuo. El paradigma interpretativo, el mitológico, otorga validez a la propuesta de Gálvez, orientada a la deificación.

La defensa de la estrategia militarista de Napoleón por parte de Gálvez es formulada mediante una *jugada semántica*, procedimiento típico de aquel discurso ideológico que pretende disfrazar los valores, en este caso militaristas, desde una actitud de hermandad universal. En la oda analizada, se justifica el expansionismo como una defensa de la patria francesa. La jugada semántica de proponer los valores particulares como universales forma parte de la tradición de la propaganda política.

Por último, debemos referirnos a la actualidad de los panegíricos dirigidos a los estadistas y militares. En el ámbito de la propaganda política del siglo XX y del naciente siglo XXI, es un campo de investigación muy amplio que puede ofrecer importantes resultados.