Centro Internacional de Estudios
sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"

Romanticismo 10

Romanticismo y exilio

Il Capitello del Sole

Índice

YOLANDA ARENCIBIA
Graciliano Alfonso: del exilio a La Aurora

Mª DE LOS ÁNGELES AYALA
Una sonrisa romántica desde el exilio: Contigo pan y cebolla, *de Manuel Eduardo de Gorostiza*

Luis F. DÍAZ LARIOS
La Deportación *de Antonio Ribot y Fontseré*

PILAR ESPÍN
Espronceda, adalid de la libertad en España

JOSÉ MARÍA FERRI
Poesía romántica, exilio y mal del siglo

MÓNICA FUERTES
Un poeta satírico en el exilio: Francisco Sánchez Barbero (1764-1819)

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
La España del absolutismo (1814-1833) y las novelas del exilio: El golpe en vago *de García de Villalta*

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
La literatura del exilio romántico español en Los fantasmas de Goya *(2006) de Milos Forman y Jean-Claude Carrière*

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS
Represión y exilio en los años previos a la revolución septembrina: el caso de José María Díaz

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
Una imagen del país desde el exilio: España artística y monumental *de Patricio de la Escosura*

REMEDIOS MATAIX
Antídotos del destierro. La escritura como desexilio *en Juan Paula Manso*

MARINA MAYORAL
Los exilios de 'La Peregrina"

PIERO MENARINI
Los tres exilios de Angela Grassi

ÁNGEL Luis PRIETO DE PAULA
Eulogio Florentino Sanz y la 'Epístola a Pedro"

MONTSERRAT RIBAO PEREIRA *El exilio interior de Rosalía de Castro*

FRANCISCO DE BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Los Cuadros árabes *de José Joaquín de Mora*

LEONARDO ROMERO TOBAR
La Gaceta de Bayona *(1828-1839) ante el Romanticismo y los exiliados*

ENRIQUE RUBIO CREMADES
El exilio del Duque de Rivas en Malta: la tragedia Arias Gonzalo

DOLORES THION-SORIANO *Espronceda en el exilio:* Blanca de Borbón

Graciliano Afonso: del exilio a *La Aurora*

En el espacio de indagación que nos reúne bajeo el lema de Romanticismo y exilio, me propongo dirigir un foco de atención hacia la figura de un escritor canario cuya biografía cabalga entre el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del XIX y cuya peripecia personal −exilio incluido− se dejará sentir en los modos y los tonos de su escritura; una escritura, por otra parte, conformada por la época histórica y estética que le da asiento y solidez, de la Ilustración al Romanticismo: la primera hallará referencia en una Institución oficial, el Seminario Conciliar; el segundo, primerizo y desvaído, tendrá hito en *La Aurora,* una publicación periódica tinerfeña. Se trata de Graciliano Afonso (La Orotava, Tenerife 1775-Las Palmas de Gran Canaria, 1861), que, tras ser catedrático del Seminario y Doctoral de la Catedral de Las Palmas, su condición de Diputado a Cortes lo llevó al exilio en Cumaná de Venezuela y en Trinidad de Barlovento, desde 1823 a 1827. Y de esos años americanos data el verdadero inicio de su obra literaria.

Algo de ella publicaron en su época las imprentas locales: en 1840 la traducción del *Ensayo sobre la crítica de Alejandro Pope* y al año siguiente la leyenda en prosa *El beso de Dios o la reina Ico*. Luego, el poema *Oda al Teide* (1853), las traducciones en versos endecasílabos de *La Eneida* de Virgilio (1854), y el *Arte Poética* de Horacio (1856). El total de su obra se conserva hoy en los archivos del Museo Canario, en un nutrido legajo y en copia manuscrita por el polígrafo local Juan de Padilla. Sus coetáneos pudieron acceder a ella, además, a través de distintas hojas de prensa. Sigue siendo hoy tarea pendiente una edición completa y cuidada de su producción. Durante el siglo XX, antologías generales han recogido parte de ella (Sánchez Robaina, 1983; E. Padorno, 2000), y recientemente se le ha dedicado una antología específica (Becerra, 2007).

El humanista y el poeta en su marco

El Graciliano Afonso traductor demuestra el humanismo ilustrado de su formación y la marca estética de su tiempo: la atención a los clásicos (a los de la antigüedad y a los cercanos), desde el convencimiento de la utilidad que ello tiene en la educación y en la formación del gusto. Si nos interesa esta faceta de Afonso es, preferentemente, para acercarnos a su idea particular de belleza y de utilidad; porque si en el espacio científico en que ahora nos encontramos, el Afonso creador, el que se acerca al Romanticismo *desde la marca del exilio*, ha de ocupar lugar preferente, nada ajeno resulta el traductor que, el fondo del tapiz, selecciona de modo interesado sus textos. En efecto, a la concepción propia de lo que sea a la vez útil que deleitable respondió la elección de los materiales clásicos de don Graciliano.

Desde la marca del exilio

Se acerca Afonso al Romanticismo, dijimos, *desde la marca del exilio.* Casi es ocioso recordar aquí que fueron los exiliados los importadores del romanticismo en España: White, Reinoso, Rivas, Marchena, y tantos y tantos nombres más. Pero se trata del exilio europeo: rico, arropado, inquieto, vivificador. Distinto es el exilio americano: casi huérfano, sin ambiente literario, sin cómplices cercanos. Afonso tuvo la suerte de hallar en Trinidad amistades y bibliotecas: las de John Gómez y la del obispo Bockley; en ellas encontró ambiente, mínimo pero propicio, para desarrollar su pasión lectora y el fondo poético que reposaba en su personalidad.

En ese paisaje americano, el humanista se adensa y el romántico asoma. Las experiencias personales como testigo de la derrota napoleónica, de los sucesos de 1808, de la Constitución de 1812 y del trienio liberal, su suman a la experiencia americana del paisaje amplio y del primitivismo natural. Y Rousseau (entre otras voces), asimilada su huella en el pensamiento del ilustrado, se reviste con ropaje nuevo haciendo evolucionar su sensibilidad; lentamente. Cuando se reintegre a Canarias, su nombre y la aureola de desterrado y de liberal que le acompaña, va a calar hondo en la cultura insular, que llegará a considerarle como referente. Su huella literaria dará frutos cuando el

Romanticismo de las islas se haya consolidado y cuando los poetas llamados regionalistas se expresen con voz propia: estaremos ya pisando el siglo XX.

El Romanticismo en Canarias

Aunque nos adelantemos en la cronología, y antes de volver al Afonso escritor, parece oportuno ahora recordar, para situarnos, algunas notas pertinentes sobre el romanticismo en Canarias.

Como en todos los lugares, el romanticismo llegó a las islas sitio por la senda de una Ilustración que fue abriéndose a la nueva sensibilidad. Y las islas, como toda España, habrán de reflejar los vaivenes de la situación nacional desde su lejanía geográfica: desde ella, junto al retraso en el advenimiento del vehículo eficaz que supone la prensa, se palpa una especial sensibilidad ante el problema americano.

Sin entrar en profundidades ahora poco oportunas, podríamos afirmar que las estéticas literarias decimonónicas, del romanticismo al realismo, manifiestan su presencia en las islas tardíamente; las románticas, a partir de la segunda década del siglo XIX; tímidamente primero, y de forma más resuelta, a partir de los años cuarenta. Pero se manifiestan para pervivir.

La situación social de las Canarias en la primera mitad del siglo supuso caldo de cultivo apropiado para la recepción de la amplia renovación, artística pero también social y de pensamiento, que significó el romanticismo, cuyas ideas, temas, tópicos y formas de variada sonoridad calaron profundamente en una élite cultural escasa, aunque especialmente sensibilizada. Y la realidad de los textos literarios canarios de la época demuestra que podría definirse como romántica la expresión poética de todo el siglo, aunque contaminada de un apego a la cercanía social y sus consecuencias que podríamos calificar de realista. Va a ser un romanticismo ecléc-tico y, generalmente, moderado; va a mostrarse anclado con solidez en el pasado clásico y en la estética neoclásica cercana. Con el avanzar del siglo, va a dejarse contaminar por el realismo; y aún apuntarán en él, con el tiempo, notas modernistas. A la postre, la expresión poética del XIX canario responde en grandes líneas a la nacional; pero su romanticismo permite

distinguir perfiles de orden conceptual, cronológico y temático, en los que ahora no podemos detenernos.

El escritor en su marco

Volvamos al Graciliano Afonso escritor; especialmente al poeta que, desde el signo de una musa bucólico-anacreóntica, juguetona y versátil, que nunca le abandonó, muestra tonos libertarios y maneja instrumentos variados como el metro corto y el verso libre; el asonantismo y la polimetría. Allí el Meléndez Valdés de los juegos neoclásicos; pero también Quintana, Rivas, Lista.

Ya en Cumaná despierta esa musa para impulsarle a componer distintos poemas a la "Ninfa del Manzanares", una evocación de perfil valdesiano en el medio natural del río que desemboca en Cumaná: idilios, estrofas anacreónticas, juegos de amor. Allí la melancolía de la estética romántica que asoma tras "los lascivos cabellos", "el labio ardiente", y las lágrimas de eco rococó:

> Ninfa del Manzanares/la de los ojos bellos, /de lascivos cabellos/la del dulce reír./Deja que el labio ardiente/bese tu blanca mano/y con llanto inhumano/la riegue el ansia fiera […].

Allí la mitología en la complicidad del juego erótico con la naturaleza virgen, el mar :

> ¡Oh Concha, dulce nombre,/más que el panal Hibleo,/más que las gracias lindo,/que los amores tierno./Ah, quien Concha te puso,/ era en Amor maestro,/pues sólo clamor pudo/nombrarle tan discreto,/Venus nació en la concha/del espumoso seno,/y una concha es su carro/con dos pichones bellos.

Allí, también, el canto a la libertad: ardores nuevos con ecos pindáricos en honor de *El héroe de Oriente*, el caudillo venezolano Juan Tadeo Monagas: "Tu voz resuena, que la Patria escucha,/y renace al valor y a la esperanza;/y los dispersos lodos/arroyan fieros los esclavos godos".

El bucolismo característico de este Graciliano Afonso hallará su culminación en *El beso de Abibinia*: veintisiete odas que se publicaron

en Puerto Rico en 1838, arropadas contextualmente por la traducción de sesenta y cuatro composiciones de Anacreonte y el poema *Hero y Leandro*, de Museo. Figuraba al frente del conjunto de los textos uno introductorio, *Discurso sobre la poseía anacreóntica*, que no se publicó; y así permanece en el Archivo del Museo Canario ya citado[1]. Anota Afonso en él, con prosa que no carece de regodeo sensual, los caracteres de esa poesía "que canta los inocentes placeres [...] recreos todos compatibles con la moral severa y serias ocupaciones de la vida social"; unas composiciones –indica– que han de ser breves, ligeras, festivas, y que hallan en la mujer y en el amor su tema preferido: el amor real o mitológico; el amor en su frescura juvenil, o el amor desde las melancolías del alejamiento o de la vejez.

Anacreonte, Juan Segundo y Meléndez inspiran a don Graciliano este conjunto de poemas de tono idílico pastoril que centra una pastora, Abibinia. Las sensaciones, los afectos (del erotismo al amor), y el paisaje que envuelve al conjunto de los poemas, son temas centrales en el libro. Abibinia es descrita como imagen ideal de corte renacentista con las notas sentimentales y sensuales necesarias para dejar asomar el particular erotismo del género, envuelto en los velos del circunloquio que precisa la égloga o el idilio.

> Bella tu breve mano/bellos tu dedos bellos; /[…] bella la pura nieve/y rosas de tu cuello…/y bellos sus ojuelos/de donde el amor salta/de los turgentes pechos.

La evocación bucólica ("en un bosque sombrío/de blando césped lleno), la adjetivación cuidada, medida, ("cóncava mano blanca"; "dulce aliento blando"/, los diminutivos (ojuelos, besito) las reiteraciones, ("mi beso será el beso del blando cefirillo"), las notas de color o sonido ("el beso es sólo un ruido/que lleva el aura vana"; "rubíes y rosas de tus labios"; "roja modestia"), son recursos literarios con los que el Doctoral juega con soltura y placer evidentes placer para expresar la melancolía o el ansia amorosas.

---

[1] A. Armas dedica comentarios a este texto teórico en sus trabajos de 1963 y 1993.

> ¿Te acuerdas Abibinia?/Mi amor, tú si te acuerdas;/cuando en el tiempo grato de juventud risueña, en los floridos campos/de aquella hermosa vega,/[…] el amor nos guiaba/por las oscuras sendas./Ya tu brazo torneado/el mío blando asiera,/oprimiéndonos ambos/con deleitosa fuerzas;/[…] Y yo ardía, y tu ardías;/en una misma hoguera/[…] Y delirantes ambos/con la pasión extrema,/perturbada la vista,/las bocas entreabiertas,/por un secreto impulso.

Bucolismo y sentimentalismo, pasión erótica; también melancolías, desengaños conniventes con la naturaleza ("Solo, con mis pesares/vengo al bosque profundo y solitario/a llorar a la sombra del ciprés").

La poesía del exiliado Afonso, pues, con todos los tópicos del género bucólico-anacreóntico y con todos los ecos ilustrados que cabía esperar; intensificado ahora el erotismo respecto a algunos de los modelos. Fue sin duda el Doctoral, en el marco de la estética de la época y la de su formación, un hombre erótico, además de un poeta erótico[2]. Nada extraño, si añadimos a los nombres magisterios ya citados, el de destacados sembradores de filosofía ilustrada; como Condillac, con quien su nombre se relaciona desde los primeros años del Seminario[3].

Nuevos aires. Del exilio a *La aurora*

Graciliano Afonso, como los primeros románticos españoles, expresó la contención de su clasicismo junto a la impronta del liberalismo aprendido en los libros o en la actividad parlamentaria. Y ello hallará eco en su código literario. El exilio, y allí los nuevos aires románticos que pudo descubrir en las bibliotecas avanzadas de Trinidad y en el contacto directo con una Naturaleza y una Historia distintas pero cercanas supuso para el Doctoral el reajuste de sus arraigadas convicciones filosóficas y estéticas. Y asoma a los textos la urgencia del primitivismo y la mirada hacia el pasado insular y sus mitos geográfi-

[2] En el volumen colectivo de 2003 que reseño en la bibliografía, A. Becerra dedica un ensayo al tema "Graciliano Afonso, poeta erótico" (pp. 9-29).

[3] No podía ser de otro modo. Recordemos el enorme influjo del *Traité des sensations* o *Tratado de las sensaciones* (1754) del filósofo y economista francés de la segunda Ilustración.

cos o físicos; el Teide y Colón merecen odas de muy distinto tono; junto a ellos, la evocación del pasado aborigen en sus nombres míticos: Ico, Bencomo, Tinguaro, Guacimara.

En 1838 regresó don Graciliano del exilio; y en Gran Canaria siguió traduciendo, componiendo y enseñando. Parte de esta última producción se publicó en la imprenta de la Sociedad Económica de Las Palmas y parte se dio a conocer en las páginas de la prensa. Veremos lo aparecido en *La Aurora*. Otro periódico, el grancanario *El Porvenir de Canarias* (1852-53), publicó ocho poemas muy variados del Doctoral, que vienen a demostrar la constancia de la vocación poética en el antiguo exiliado que vive los últimos años, no fáciles, en su isla: junto al motivo religioso o cercano a él y las evocaciones reflexivas, no faltan tonos más insustanciales y hasta frívolos o irónicos. Mucha de su producción permaneció inédita: allí folletos de tono ensayístico; como *La capilla* y *Sepulcro de Cairasco* (1841, o la traducción titulada *Ensayo sobre la crítica de Alejandro Pope;* leyendas poéticas del pasado aborigen: *El juicio de Dios o la reina Ico*, y *Zebensayas (idilio canario);* odas de tono patriótico, como la dedicada *A Colón;* poesía de circunstancias de diverso registro: *Al señor don Manuel de Pineda en el temprano fallecimiento de su hijo*, una de ellas; poesía de inspiración sentimental e intimista: *La hoja seca, Mi lámpara*; entre otros títulos.

Detengámonos ahora en las páginas de *La Aurora*, porque uno de los textos que allí aparece es el más cercano al Graciliano romántico que ahora nos interesa.

La Aurora fue periódico que se editó en Santa Cruz de Tenerife con el subtítulo de "Semanario de la Literatura y de las Artes", entre septiembre de 1847 y octubre de 1848: poco más de un año y 59 números; parece muy poco tiempo;pero en aquella época sólo una publicación canaria había sobrepasado esa fecha[4]. En la cabecera, y a partir del nº 8,

[4] El cierre de la publicación fue abrupto, sin indicio alguno anterior. Sabemos hoy que hubo prohibición política detrás, y que contribuyó a ello el enfrentamiento entre los redactores de *La Aurora* y los de *El eco de la Juventud*, que nació cuando La Aurora andaba por el nº seis y entre cuyas redacciones surgió agria polémica a partir de unas críticas duras de P.S.G (J. P. Sansón) en la "Revista teatral" del semanario al drama *Un diputado a Cortes* de Francisco Belmonte (redactor de *El eco*...) a lo que el otro periódico contestó con una crítica

las letras del título, en atractivo barroquismo, se envuelven en una representación de la alegoría mítica que sugiere: una figura femenina sonriente que arroja florecitas sobre el amanecer de un mar en calma,bajo la vigilancia del Teide, destacado sobre una nube en el ángulo derecho del dibujo. En efecto, la revista va a presentar la novedad de contener grabados lo que la convierte en la primera publicación ilustrada de la época[5] en Canarias.

El nacimiento de *La Aurora* era previsible a partir del cada vez mayor interés que las minorías urbanas demostraban por el conocimiento de lo propio, que ya se atisba en la prensa desde finales de los años 30 impulsada por un grupo de personas convencidas de la oportunidad y necesidad de la empresa. Significó el acercamiento a "la aurora de una feliz y provechosa revolución en la mente de los isleños Canarios", según apuntaba retóricamente el redactor B. R. (José Plácido Sansón y Grandy) como *desideratum* en el prospecto. En el número inicial del semanario, en esa línea, aparece el interés del semanario por

> promover el estudio [y] resucitar el amor á lo bello, á lo ilustre, á lo grande; en el feracísimo país cuya línea de hombres eminentes tan distinguido y espacioso lugar ocupa en la historia artística, científica y literaria de los finados siglos.

El interés de la revista para el conocimiento del *hasta dónde* y el *cómo* del romanticismo en las islas es evidente. Fue sin duda precursora del movimiento en ellas, ejerciendo parecida función a la que realizaron en otras zonas españolas *El artista, El siglo* o *No me olvides.*

Aunque la presencia de la literatura en *La Aurora* refiere a todos los géneros literarios, de manera especial se registra en ella textos de poesía[6].

---

burlona de los *Ensayos literarios* de Sansón. La controversia degeneró en ataques personales que originaron la denuncia en *El eco*... de posibles opiniones antiespañolas en el semanario de Ramírez.

[5] *La Aurora* estampó, además, la primera litografía en las islas -un dibujo de Francisco Aguilar- que se entregó a los subscriptores conjuntamente con los índices y cubiertas del primer tomo.

[6] Se publicaron 69 poetas de distinta extensión. De ellas 33 aparecen firmadas por sus autores, 10 se rematan con siglas descifrables, 13 con siglas que no hemos podido desci-

Graciliano Afonso publica en ella cuatro poemas inéditos. Dos son idilios de corte neoclásico. El primero (febrero de 1848) se titula, "Idilio. La violeta", y es una composición en silvas de cincuenta y tres versos teñidos de sentimentalismo, con presencia de los clásicos (de Garcilaso a Fray Luis) armonizados con notas biográficas y anhelos personales:

> ¡Oh Nuncia de la dulce primavera!/¡Oh violeta la imagen verdadera/De un corazón modesto y virtuoso!/Desde el seno del céspede mullido/Dejas al bosque henchido/De tu suave perfume delicioso./¡Qué me agrada buscarte en la espesura/Do yaces escondida/Mi vista huyendo y la del sol dorado! […] Tímido como tú, tenaz he huido/Vivir do corre el manantial ruïdo;/Que el humo de la gloria/Y el resonar la trompa de la historia/El albergue no insulta/De aquel que, como tú, su vida oculta./ […] ¡Oh si el Dios que gobierna lo futuro,/Que quiso, como tú, viviera obscuro,/Me concediera que la viola hermosa/Que derrama perfumes olorosa,/Y la vida respira/Que antes le diera mi hoy callada lira,/De Cairasco inmortal junto a la gloria/Triunfara del olvido en la memoria!

El segundo idilio (marzo de 1848) se titula *El nido*. Ahora cinco unidades métricas en silvas componen un poema de tonos y modos clásicos, serenos, monocordes, que ningún extremo textual logra perturbar. Comienza así:

> ¡Inocentes y blandos pequeñuelos/Que en el bosque sembráis dulce alegría!/Cuando sentado en el ardor del día,/Bajo del blanco Espino atento os miro,/Y balanceando, admiro,/Los murmurantes Zéfiros suaves,/Ese nido de amor y de consuelos,/El llanto asoma al rostro pensativo,/Y digo congojoso y reflexivo;/¡Oh familia, felice, dulce y tierna!/Que el Dios que nos gobierna/Protector de los campos y las aves,/No 'permita jamás que el día brille/En que la corva hoz o hacha mancille/Con rabia destructora/Planta y flor de tu nido protectora.

---

frar con rigor y el resto sin firma alguna (hemos podido reconocer la autoría de algunas -3- de éstas composiciones). Los autores son, casi todos, locales pero los motivos temáticos son amplios y variados de modo que el localismo aparece en muy escasa proporción.

Decidido tono anacreóntico envuelto en música presenta una tercera publicación, "El baile", (mayo de 1848), poema "de circunstancias", en 105 versos estructurados en diez silvas. Puede dar idea de tema y tono la primera unidad estrófica:

> ¡Oh que alegre es el baile! ¡las cuadrillas/que alegres! Cuan gozosas las doncellas,/Despidiendo centellas/Sus rutilantes ojos, animando/El mesurado paso! Todas flores,/Pintadas mariposa, sus olores/La blanca piel rosada derramando.../¿A quién no maravillas,/Grupo gentil que en los salones brillas?

Sorprendería la composición por la frivolidad de los tonos si no recordáramos las composiciones del autor en *El beso de Abibinia*. Desprende todo el poema evidente alegría vitalista que se ve reforzada por la presencia del motivo tópico del *carpe diem* y por el intencionado detallismo de las notas ambientales.

Dos composiciones referenciales: la "Oda al mar", o el sentimiento de la naturaleza. La "Oda al Teide", o el primitivismo romántico

Más interés tiene ahora un nuevo poema de Afonso que aparece en el número 31 de la revista, en abril de 1848. Se trata de un amplia "Oda. Al Mar" de sonoros versos escrita en homenaje a José de Quintana y desde la admiración a Byron. Este poema, acompañado de otro, la *Oda al Teide,* centran el final de este trabajo.

El culto por la naturaleza nació de la veneración que los pueblos primitivos le dedicaron. Graciliano Afonso en su *Oda al mar* se nos muestra como un poeta insular marino, en la línea de una tradición perenne que llega hasta los poetas isleños de hoy, desde su arranque en el renacentista Cairasco de Figueroa: ahí el mar profundo, "el mar inmenso que, espumoso y libre/alza sus iras"; el mar de orilla remansado con profundidad azul; también el mar mitológico, cósmico, sin medida; y, por fin, el mar íntimo, volcán de sentimiento, de sinceridad de emoción.

El poema de Afonso se estructura en ocho silvas de trece versos: acompasados en rítmica modulación cada tres versos los heptasílabos;

envolventes los endecasílabos que aportan majestad a la estrofa. Todos los matices antes apuntados se dibujan en el mar de don Graciliano. Arranca como el majestuoso que domina desde su inmensidad:

> Vestido el pecho de doblado cobre/y el corazón de roca adamantina,/El primero tenía/Que confió su vivir al mar salobre,/E impávido miró la repentina/Sonora tempestad, que roba el día,/El rayo que lucía,/El abismo entreabierto ante su planta;/Las encrespadas ondas que bramando/Eolo silvador (sic) feroz levanta/Y escollo hondi-sonando,/Dó estrellaras ¡oh Mar! en un momento/De avara Nave el loco atrevimiento.

Al final, es también el mar amigo, casi el padre, que a la vez se impone que acaricia. así la última de las estrofas:

> Oh Mar! Adiós mi juvenil delicia!/Tú me viste nacer; tu brazo fuerte,/(que el Teide cano, alzado,/Ciñe las plantas en la tierra Elísea,/do Baco el néctar de Taoro vierte/tierno me acarició./Yo, alborozado,/En tu seno azulado/Cual las burbujas del metal luciente/Que en él se mecen, sin temor nadaba;/Y si en furor bramaras inclemente,/Tu furor me hechizaba;/Eras mi padre, que aplacar quisiera,/halagando tu blanda cabellera.

Cerraremos esta incursión en la personalidad poética de Graciliano Afonso en su vertiente de exiliado y de romántico dedicando la atención que merece tal vez el más nombrado de sus poemas: la *Oda al Teide*.

Aunque no se publicó hasta 1853, la fecha de redacción de la *Oda* y sus circunstancias la atan al regreso a su tierra del exiliado y al momento emocional de avistar la magnitud del Pico desde el barco. Se trata ahora un amplísimo poema organizado en estancias de trece versos en el que pueden señalarse tres partes. En la primera, con nitidez de romanticismo en sus ecos, un sentido lirismo estalla en la emoción del desterrado, que vuelve con la imaginación poética al valle de la Orotava de su niñez: «Yo nací entre tus lares/y tus ninfas mecieron cariñosas/mi cuna al dulce son de sus cantares». En la segunda, la historia; y en los entresijos de su evocación, la mitología en relación con el volcán: allí la presencia del primitivismo aborigen con la belleza de sus flautas, sus zampoñas y sus juegos:

> Alzad a la voz mía,/las suaves laureadas/Y abandonando la mansión del día/Volad a las dichosas Fortunadas/[…] Mas no oiréis de Orfeo/los siete tonos de su blanda lira/Ni a Lino, ni a Museo más alzado; /[…]/Tinerfe venerable/veréis sentado con sus guanches fieros,/con blandas pieles su pudor cubriendo;/su lanza interminable/si apoyan, saltan, cual halcón ligeros/[…]/Mas yo a tus plantas veo/Tus hijas siete, más por í famosas/que por el timbre de la elísea tierra/que dibujó el deseo,/en sosegada paz, siempre abundosas.

En la tercera, la contemplación del Teide se asocia con los nuevos ideales de la ciencia y del progreso futuros asociados ahora con una imagen del magno pico la imagen oscurecida por los hechos luctuoso de la conquista y la guerra.

Graciliano Afonso hizo acompañar la publicación de este texto (recordemos, quince años después de su escritura) con una amplia *Advertencia preliminar* llena de ataduras eruditas y de reflexiones literarias e históricas. Recorre en ella los nombres de sus predecesores en el tema y, por extensión, en la historia de las islas en relación con el pasado aborigen.

Podríamos cerrar el asunto de este trabajo subrayando la importancia del papel que Graciliano Afonso jugó en el paso del neoclasicismo al romanticismo canario. Una mirada objetiva de hoy sobre su obra, sincrónica además de objetiva, no podrá dejar de situarle en el punto de arranque del romanticismo insular. En una obras más que en otras. En las odas al Teide y al mar, principalmente. Toda la escuela regionalista de fin de siglo se apoyará en su poesía.

YOLANDA ARENCIBIA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Bibliografía

ALONSO, M. Rosa, "La literatura en Canarias durante el siglo XIX", en *Historia general de las Islas Canarias de Millares Torres*, Tomo V, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1977, pp. 112-131.

ARMAS AYALA, Alfonso, "El Neoclasicismo en canarias: José de Viera y Clavijo. Graciliano Afonso Naranjo", *El Museo Canario*, 14 (1945), pp. 27-55.

- "Graciliano Afonso: un prerromántico español", en *Revista de Historia Canaria*, núm. XXIII-XXVIII, La Laguna, 1957-1961.
- *Graciliano Afonso: prerromántico e ilustrado*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1993.

BECERRA, Antonio, *Antología poética de Graciliano Afonso*, Santa Cruz de Tenerife Academia Canaria de la Lengua, 2007.

NAVAS RUIZ, Ricardo, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990 (4ª ed. renovada).

PADORNO, Eugenio, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2006.

PADORNO Eugenio-SANTANA HENRÍQUEZ Germán (eds), *Ilustración y preromanticismo canarios. Una revisión del Doctoral Afonso (1775-1861)*, Excmo. Ayuntamiento de Arucas, Fundación Maphre Guanarteme de Arucas, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003.

SÁNCHEZ ROBAINA, Andrés, *Museo Atlántico*, Sta. Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1983.

Una sonrisa romántica desde el exilio: *Contigo pan y cebolla*, de Manuel Eduardo de Gorostiza

Manuel Eduardo de Gorostiza y Cepeda (1789-1851)[1] fue un escritor conocido y apreciado en su época, aunque su figura en la actualidad no suscita demasiado interés entre los estudiosos del Romanticismo español. De hecho apenas hemos encontrado trabajos recientes sobre su vida y obra[2], de manera que iniciamos el presente artículo ofreciendo algunos datos relevantes sobre las mismas. Recordemos que Gorostiza combatió contra la invasión napoleónica desde su puesto de capitán de granaderos en 1808. Elevado a la categoría de coronel, como compensación al valor demostrado en la Guerra de la Independencia y a las heridas recibidas, abandonó en 1814, al variar

[1] Manuel Eduardo de Gorostiza perteneció a una familia española distinguida. Su padre, D. Pedro de Gorostiza, llegó a Nueva España con el segundo conde de Rivallagigedo para hacerse cargo del mando civil y militar de Veracruz. Su madre, Dña. María del Rosario Cepeda, descendiente de Santa Teresa, destacó por su claro ingenio y su afición al estudio. Al fallecer D. Pedro en 1894, la viuda regresa a Madrid con sus tres hijos. Los dos primeros nacidos en España; el tercero, Manuel Eduardo, en Veracruz en 1789. Sobre el primero, D. Francisco, recae el mayorazgo familiar; el segundo, Pedro Ángel, llegará a ser considerado un matemático notable y elogiado por Eugenio de Ochoa en el *Tesoro del Teatro Español* como literato, mientras que Manuel Eduardo es destinado a la Iglesia. Éste emprendió los estudios, pero lo cierto es que nunca tuvo vocación, de manera que con la ayuda de sus hermanos, pajes de la familia real, obtuvo la plaza de cadete. Vid. José Mª Roa Bárcena, "Datos y apuntamientos para la biografía de D. Manuel Eduardo de Gorostiza", *Memorias de la Academia Mexicana*, México, 1876, T. I, pp. 93-101.

[2] Los últimos trabajos publicados sobre Manuel Eduardo de Gorostiza son los siguientes: Bélorgey, Jean, "Manuel Eduardo de Gorostiza, traductor entre dos mundos", en Francisco Lafarga, Concepción Palacios y Alfonso Saua (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 219-227; Caldera, Ermanno, "Diferentes maneras de traducir a Scribe", en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983-1988, 2 vols., pp. 429-432 y *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2002; Dowling, John, "Gorostiza's *Contigo pan y cebolla*: from Romantic Farce to Nostalgia Musical Comedy", *Theatre Survey*, 28 (1987); Ortuño Martínez, "Manuel Eduardo de Gorostiza, hispanoamericano, romántico y liberal", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 460 (1988), pp. 105-120; Saura, Alfonso, Manuel Eduardo de Gorostiza, traductor", en *La traducción en España (1750-1830), op. cit.*, pp. 505-528.

las circunstancias políticas, las armas para dedicarse por completo a la política y a la literatura. A partir de 1819, año en el que aparecen publicadas sus primeras composiciones poéticas en la *Crónica Científica y Literaria*, su dedicación a las letras y al periodismo se intensifica. En estas fechas colabora asiduamente en periódicos de corte liberal nacidos al amparo de la recién estrenada libertad de prensa[3]. Su firma aparece en la mencionada *Crónica Científica y Literaria* (1817-1820), periódico editado por José Joaquín de Mora y dirigido por el propio Gorostiza, bajo el nombre de *El Constitucional, o sea Crónica Científica, Literaria y Política*, desde el 13 de marzo al 5 de mayo de 1820[4]. Fue editor, junto a Félix Mejía, del *Correo General de Madrid*, desde el 1 de noviembre de 1820 hasta el 28 de febrero de 1821. A partir de esta fecha el periódico cambiaría su cabecera por la de *El Constitucional: Correo General de Madrid* y a los nombres de Gorostiza y Mejía se uniría el de Mora como responsables de la publicación[5]. También colaboró en *El Cetro Constitucional*[6], semanario político de cortísima duración, ya que se inicia el 2 de diciembre de 1820 y cesa el 13 de enero de 1821. A finales de 1822 Gorostiza, Mora y Mejía impulsarán *El Patriota Español*, periódico que pretenden erigir en portavoz de la Sociedad Landaburiana. Actividad periodística que Gorostiza alterna con la creación literaria, pues antes de 1821 había escrito y represen-

---

[3] La publicación madrileña *La Periódico-manía* (1820-1821) ofrece numerosísimos datos sobre todos estos periódicos que nacen al amparo del Trienio Liberal. Vid. al respecto Enrique Rubio Cremades, *"La Periodico-manía* y la prensa madrileña en el Trienio Liberal", *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), pp. 429-446 y 4 (1985), pp. 383-414.

[4] *Crónica Científica y Literaria*, Madrid, Repullés, 1817-1820. Cuatro páginas de Om,249xOm,152. Comenzó a publicarse el 1 de abril de 1817, saliendo dos días a la semana, martes y viernes. En el número CCIX (13 de marzo de 1820) toma el nombre de *El Constitucional: o sea Crónica Científica, Literaria y Política*, desde cuya fecha se hizo diario e introduciendo un marcado matiz político a su contenido. Cesó de publicarse el 31 de diciembre de 1820. Para conocer las colaboraciones de Gorostiza en este periódico vid. L. Monguió, "Manuel Eduardo de Gorostiza, director de periódicos en Madrid", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, 1966.

[5] *Correo General de Madrid*, Madrid, Imprenta de A. Fernández, 1820-1821. Cuatro páginas de Om,250xOm,152. Diario. Comenzó a editarse el 1 de noviembre de 1820 y cesó el 28 de febrero de 1821. El 1 de marzo de este mismo año comenzó a denominarse *El Constitucional: Correo General de Madrid*, siendo sus dimensiones de Om,289xOm,164.

[6] *El Cetro Constitucional. Semanario político*, Madrid, Imprenta de Collado, 1820-1821.

tado en Madrid sus primeras comedias, en las que se manifiesta un claro sabor moratianiano: *Indulgencia para todos* (1818)[7], *El Jugador* (1818)[8], *Tal para cual* (1819)[9], *Las costumbres de antaño* (1819)[10], *Don Dieguito* (1820)[11] y *Virtud y patriotismo o El 1 de enero de 1820* (1821)[12]. Se trata de obras, si exceptuamos la última mencionada, escrita para conmemorar el levantamiento de Riego, en las que Gorostiza, motivado quizás por su propia insatisfacción personal ante el poder absolutista, observa la mediocridad de una sociedad que parece haber relegado sus sueños de alcanzar un porvenir mejor: la visión escéptica, la debilidad moral del hombre, la desconfianza en las relaciones amorosas entre hombres y mujeres, el engaño en beneficio propio son los temas que, bajo un ropaje de humor, desarrolla en estas obras men-

---

[7] *Indulgencia para todos. Comedia*, Madrid, 1818. Se representó el 14 de septiembre de 1818 en el Teatro del Príncipe, actuando como galán el famoso actor Isidoro Márquez. El 29 de septiembre aparece una reseña en la *Crónica Científica y Literaria*, nº 157, pp. 1-2, probablemente escrita por José Joaquín de Mora, director de la publicación y amigo de Gorostiza. Obra recogida en *Comedias*, Madrid, 1818-1820. Se reimprimió nuevamente en Barcelona, Salvador Romero, 1867.

[8] *El jugador*, en *Comedias, op. cit.* En la mencionada *Crónica Científica y Literaria*, nº 176, 4 de diciembre, p. 1, se anuncia la representación de la nueva comedia de Gorostiza, representada, al igual, que la anterior por Máiquez.

[9] Editada en *Comedias, op. cit.*

[10] *Las costumbres de antaño. Comedia original*, Madrid, Repullés, 1819. Recogida en *Comedias, op. cit.*

[11] *Don Dieguito*, Madrid, Repullés, 1820. Recogida asimismo en sus *Comedias, op. cit.* La *Crónica Científica y Literaria* del 21 de enero de 1820, nº 294, p. 2, reseña el estreno de *Don Dieguito*.

[12] *Virtud y patriotismo o El 1 de enero de 1820*, Madrid, Viuda de Aznar, 1821. David Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 91, atribuye a Gorostiza la obra titulada *Una noche de alarma en Madrid* (1821) cuyo argumento guarda estrechas similitudes con *Virtud y patriotismo*, la obra que Gorostiza escribió para conmemorar el alzamiento de Riego y que, significativamente, está dedicada al "Ciudadano Riego". Ermanno Caldera y Antonieta Calderone, "El teatro en el siglo XIX. 1808.1844", en *Historia del Teatro en España, II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Taurus, 1988, p. 425 aumentan el número de obras dramáticas escritas por Gorostiza al señalar que *El amigo íntimo*, estrenada el 3 de marzo de 1821, también es obra del mismo. Dato plenamente confirmado, pues dicha obra está recogida en la edición que Gorostiza publicó en Bruselas y que lleva como título *Teatro escogido* (1821). También atribuye al dramaturgo la obra titulada *La lechuguina patética*, pieza que se estrenará años más tarde, 1827.

cionadas. No obstante al prometedor éxito alcanzado con su teatro, Gorostiza no puede sustraerse de la asfixiante atmósfera política fernandina. Partidario y defensor de las Cortes de Cádiz, participó activamente en los acontecimientos políticos de estos convulsos años, tal como describe Mesonero Romanos en sus *Memorias de un setentón*[13]. Igualmente puso de manifiesto sus ideas liberales en las sociedades patrióticas que surgieron durante el Trienio Liberal y que fueron punto de encuentro de todo tipo de gente que deseaba expresar sus opiniones y compartir sus sueños e ideales. Fue uno de los impulsores de la sociedad ubicada en el Café de Lorencini[14], así como de las denominadas La Cruz de Malta[15], La Fontana de Oro[16] y la Sociedad

---

[13] Mesonero Romanos rememora en sus *Memorias* algunos de los momentos históricos en los Gorostiza adquiere un claro protagonismo. Así, por ejemplo, cuando Fernando VII anuncia en marzo de 1820 que jurará la constitución de 1812, el pueblo de Madrid se echa a la calle, concentrándose en la Plaza de la Villa con el objetivo de elegir un consistorio representativo. Gorostiza tendrá un actuación destacada al intervenir, desde lo alto de un balcón, con su propuesta de elegir a los nuevos regidores: "[…] Gorostiza con un papel en la mano y reclamando el silencio, decía: Ciudadanos, ¿quieren ustedes para alcalde primero constitucional al señor Marqués de las Hormazas?" ¡Sí, sí!, decía con entusiasmo el pueblo. Pero en esto una voz salida de unos de los grupos dice: "¡No, que es tío de Elío!", y el pueblo en el instante, recobrado de su primer movimiento, dice: "Abajo, fuera Hormazas! ¡Otro, otro!". Continúa Gorostiza: "¿Quieren ustedes entonces por alcalde primero al señor don Pedro Sainz de Baranda?" "¡Muy bien! ¿Viva, viva el alcalde de 1808, el defensor de Madrid!2 "¿Quieren ustedes por alcalde segundo al señor don…?" "¡Bravo!, ¡bien!, ¡bien!", grita la multitud; y Gorostiza, abriéndose de brazos, exclama: "Pero, señores, si no le he dicho todavía". (Risa general y palmoteo). "Vaya, pues, iba diciendo: ¿quieren ustedes al señor don Rodrigo de Aranda para segundo alcalde?" "¡Bien, bien! ¡Viva Aranda! ¡Viva Baranda!". Y así continuó esta singular elección, siendo de observar que de este modo tan sencillo y primitivo se improvisó uno de los mejores Ayuntamientos que ha tenido Madrid", *Memorias de un setentón*, José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.), Madrid, Castalia, 1994, p. 271.

[14] El café de Lorencini fue la sede de la Sociedad Patriótica de los Amigos de la Libertad, fundada en marzo de 1820 bajo los auspicios de los antiguos redactores de *El Tribuno del pueblo español*. A lo largo de los tres meses de vida de la misma sus miembros se mueven entre la moderación y el temor a una contrarrevolución que se cree inmediata. Vid. Alberto Gil Novales, *Las sociedades patrióticas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1975, 2 vols., pp. 37-80.

[15] Aparece como continuación de la de Lorencini. En junio de 1820 se inicia su actividad la Sociedad Patriótica de los Amigos de la Constitución en el café de la Cruz de Malta, situado en la calle de Caballero de Gracia de Madrid. Gorostiza interviene decididamente en la defensa de la constitución ante las conspiraciones absolutistas y ante los sangrientos hechos ocurridos el 8 de julio, un día antes de la proyectada jura solemne de

Landaburiana[17], de manera que corrió la misma suerte que muchos de los más ilustres ministros, consejeros, intelectuales y escritores del periodo constitucional comprendido entre 1820 a 1823[18], ya que, a pesar de no haber ejercido cargos públicos, su oratoria vehemente y revolucionaria no pasó desapercibida para las fuerzas reaccionarias. Fue declarado proscrito y se le confiscaron sus bienes. Gorostiza se ve obligado a abandonar España, instalándose, por algún tiempo, en Londres donde residía, como es bien sabido, un buen número de emigrados españoles en este periodo. Su amistad con el poeta Thomas Campbell, director desde 1821 del *New Monthly Magazine*, revista que se había distinguido por la defensa de las ideas liberales en España, facilita a Gorostiza su estancia en la capital londinense, al proporcionarle un medio de subsistencia. En esta revista insertará una serie de colaboraciones sobre diversas materias, entre las que destaca, especialmente, las dirigidas para luchar contra el absolutismo dominante en España y los cuatro artículos publicados bajo el rótulo general *On the modern Spanish Theater*[19]. En 1823 comenzó a escribir una bio-

---

Fernando VII de la Constitución, Gorostiza publica *Carta al Excelentísimo Señor Marqués de Cautelar* (1820), *Ibíd*.., pp. 94-101.

[16] La Sociedad madrileña de los Amigos del Orden fue fundada en el café de la Fontana de Oro, situado en la Carrera de San Jerónimo. Gorostiza permaneció en ella hasta la disolución de la misma el 7 de septiembre de 1820, *Ibíd*.., pp. 102-136.

[17] El 24 de octubre de 1822 se abrió la Tertulia Patriótica Landaburiana en el refectorio del antiguo convento de Santo Tomás, en homenaje al capitán Landaburu, muerto con motivo del levantamiento absolutista de El Pardo. *Ibid*., pp. 681-733.

[18] Sabemos que en 1822 Gorostiza estuvo en París, donde publica un volumen titulado *Teatro original*, Paris, Casa de Rosa, librero, 1822. En él incluye sus obras *Indulgencia para todos, Tal para cual, Las costumbres de antaño* y *Don Dieguito*. Un año antes, 1821, aparece publicado en Bruselas su *Teatro escogido*, Bruselas, Tarlier, Librero-Editor, Imprenta de P. L. Voglet, 1821. En esta ocasión recoge las siguientes comedias: *Indulgencia para todos, El jugador, Don Dieguito* y *El amigo íntimo.*

[19] El primer artículo versa sobre la decadencia del teatro español a finales del siglo XVII; el segundo, aborda los intentos de renovación en el siglo XVIII; el tercero, se centra en la figura de Leandro Fernández de Moratín; el cuarto y último, analiza la escena española en tiempos de su admirado Márquez. Según Manuel Ossorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid1, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 903-1904, p. 185, Gorostiza también colaboró en la famosa *Revista de Edimburgo*, dato, no obstante, puesto en duda por Vicente Llorens, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (*1823-1834), Madrid, Castalia, 1979, p. 343.

grafía de Riego, de la que no dejó más que una *Introducción* donde denunciaba a los absolutistas de querer prolongar *sine die* los abusos y privilegios, pero donde también mostraba su desilusión por el liberalismo español, que no había sabido encauzar una auténtica revolución. El destierro no fue para Gorostiza tan doloroso como para sus compañeros de emigración, pues el hecho de haber nacido en México, donde su padre había sido un distinguido militar, le permitió pasar de la categoría de refugiado a la de representante diplomático de la nueva República. En julio de 1824 el representante de México en Londres, D. José Mariano de Michelena[20], gestionó el ofrecimiento de Gorostiza de servir a su país de nacimiento. Antes de finalizar este año Gorostiza empieza un periplo diplomático que le llevará a París, Bruselas y Londres, país, este último, donde permanecerá hasta 1833. Su principal misión fue la de negociar los primeros tratados de amistad y comercio de México con las potencias europeas. Antes de abandonar Londres rumbo a México escribe la comedia que mayor fama le otorgará, *Contigo pan y cebolla*, obra escrita en Londres y publicada en 1833 tanto en esta capital como en Madrid[21]. El estreno de *Contigo pan y cebolla*, no obstante, tuvo lugar en el madrileño Teatro del Príncipe el 6 de julio de 1833 y meses más tarde, 15 de diciembre, se representó, con asistencia del propio autor, en el Teatro Principal de Méjico capital con idéntico éxito. Las reseñas críticas no se hicieron esperar en los periódicos españoles del momento. Bretón de los Herreros da buena cuenta de la representación de la comedia de Gorostiza y ofrece datos de gran interés, al igual que Larra, para el que tampoco pasa desapercibido el estreno, como tendremos ocasión de

[20] Su amistad con José Mariano de Michelena y con Vicente Rocafuerte, segundo hombre fuerte de la misión diplomática, proviene de tiempo atrás. Ambos, diputados americanos en las Cortes de Cádiz de 1812, coincidieron con Gorostiza en la capital gaditana en estas fechas de fuerte exaltación liberal. De nuevo volvería a coincidir con ambos al reanudarse las Cortes en 1820, tras una fuerte presión popular, en la que las Sociedades Patrióticas tuvieron mucho que ver y en las que se plantea, dentro del respeto a la Constitución, diversas soluciones a los problemas que los diputados americanos plantean ante las rebeliones que en estos países se estaban produciendo.

[21] Las ediciones referidas son las siguientes: *Contigo, pan y cebolla*, Londres, Imp. de Cunningham y Salmon, 1833 y *Contigo, pan y cebolla*, Madrid, Repullés, 1833. Nosotros citamos por la edición digital publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ver. El argumento, verdaderamente trivial, se centra en la relación amorosa entre Matilde, personaje de clara filiación cervantina, ya que como Don Quijote, la lectura apasionada de novelas sentimentales y románticas, termina por desvirtuarle la percepción de la propia realidad[22], y Eduardo, joven sensato e ingenioso, que logrará, tras representar una graciosa farsa, alcanzar la felicidad al lado de Matilde. Argumento que se desarrolla a lo largo de cuatro actos y que se ajusta a las unidades clásicas, con la excepción de un cambio de lugar que encontramos en el último acto, pues se pasa del salón de la acomodada casa de Matilde, donde se desarrollan los tres primeros actos, a un cuartucho inmundo de una humildísima casa ubicada en uno de los barrios más pobres de Madrid[23].

Manuel Eduardo de Gorostiza emplea toda su gracia e ingenio en parodiar la pose romántica que muchos jóvenes de la época adoptaban y que se desvanecía, en cuanto se enfrentaban a los inconvenientes que esa concepción idealista de la vida les acarreaba[24]. El personaje de Matilde es paradigmático en este sentido. Criada al amparo de un bondadoso y acaudalado padre, admirada y pretendida por un joven que reúne, tanto por su carácter como por su posición social, los requisitos para hacerla feliz, se empeña, extraviada por la lectura, en rechazar el destino natural y lógico al que parece destinada.

Matilde encarna, ciertamente exagerados, muchos de los rasgos que se aprecian en las heroínas románticas durante los tres primeros ac-

---

[22] Desde que se inicia la acción dramática, Gorostiza establece la clara filiación cervantina de este personaje, pues Bruno, el criado de la casa, reprende a la joven Matilde por pasar las noches leyendo, como el ilustre hidalgo. Como a él, a Matilde "se le habrá arrebatado el calor a la cabeza", lo que le produce el extravío desde el punto de vista de Bruno. Referencia, evidente, a la célebre frase del *Quijote*, en la que se señala que "del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a peder el juicio" (I,1).

[23] Al inicio de la comedia encontramos una escueta acotación que dice así: "La Escena pasa en Madrid; los tres primeros actos en una sala bien amueblada, aunque algo a la antigua, de la casa que habita Don Pedro, y el último acto en un cuarto muy miserable, y en donde habrá sólo una mala cama, dos o tres sillas de paja vieja, un brasero de hierro, etcétera, etc.".

[24] Según señalan E. Caldera y A. Calderone, *op. cit.,* pp. 423-424, Gorostiza ya en 1827 compuso una comedia, *La lechuguina patética*, protagonizada por una joven que tiene trastornada la cabeza por la lectura de novelas góticas.

tos de la comedia. El lenguaje empleado, los gestos lánguidos, su aguda sensibilidad y su concepción del sentimiento amoroso responden al canon de la literatura romántica. La acción se inicia de madrugada, a las siete de la mañana, cuando Matilde, llena de impaciencia, espera la llegada de su enamorado que, tal como han planeado, tiene la intención de pedir su mano. En el diálogo que sostiene con Bruno, el criado fiel que ha visto crecer a la joven, el vocabulario se ajusta al lenguaje romántico. Así, por ejemplo, Matilde pronuncia ante el asombro de Bruno las enfáticas frases siguientes:

> ¡Válgame Dios qué desgraciada soy! […] ¡Oh, muy desgraciada, muy desgraciada! […] papá duerme todavía y estará sin duda bien lejos de soñar o de pensar que el terrible momento se aproxima en que va a decidirse para siempre el porvenir de su hija única y querida… ¡para siempre! ¡Ay, Bruno!, si tú pudieras comprender toda la fuerza y la extensión de esta palabra ¡*para siempre*! […] si tú pudieras discernir bien y avalorar las sensaciones de diferente naturaleza que semejante palabra excita, fomenta, inflama… […] Y pone en combustión […] ¿Pero quién anda en la antesala? […] Él es, él es. (I, 1)

La llegada Eduardo interrumpe este gracioso diálogo[25]. Su serenidad contrasta con la exaltación de Matilde, pues el joven plenamente convencido de que su petición será gratamente acogida por Don Pedro, el padre de la vehemente enamorada, no experimenta la zozobra que envuelve a Matilde, quien antes de dejar la sala pronuncia este disparatado discurso en el que se entremezclan sus íntimas preocupaciones con cuestiones prosaicas relativas a su aspecto físico:

> ¡Ay, Dios… qué susto!... ¡No sé lo que por mí pasa!... ¿Me he puesto muy pálida? Me voy, me voy a mi cuarto… a suspirar, a llorar… a ponerme un

[25] El contraste entre el lenguaje romántico de Matilde y el lenguaje normalizado utilizado por Bruno acentúa, lógicamente, la comicidad de la escena. Este mismo contraste lo utilizará Gorostiza en actos posteriores, especialmente cuando Eduardo se presente ante los ojos de Matilde bajo el ropaje de héroe romántico con tal de conseguir la ansiada unión matrimonial. En su conversación con Matilde adopta el tono propio de la literatura romántica, mientras que cuando habla con Bruno o con D. Pedro este modo de hablar desaparece. De esta forma Gorostiza pone de relieve la extravagante situación en la que se encuentra la joven desde la perspectiva burguesa.

> vestido blanco… Ven tú también, Bruno… y el pelo a la Malibrán… ¡Oh, y qué crisis! […] ¡La crisis de mi vida!... […] Ánimo, Eduardo, valor… resignación… Si habrá planchado anoche la Juana mi collereta a la María Estuardo… Sobre todo confianza en mi eterno cariño. (I, 4)

Tras retirarse a su cuarto Matilde, Eduardo se entrevista con Don Pedro, que acepta encantando la proposición matrimonial del joven, pues, además de ser sobrino y heredero de su mejor amigo, reúne en su persona "nacimiento ilustre, mayorazgo crecido, educación, talento, moralidad" (I, 3). La presencia de Matilde, llamada por su padre para corroborar su asentimiento al proyectado enlace matrimonial, encarrila la obra hacia la comicidad, pues la joven, sin dar tiempo a conocer la decisión favorable de su padre, fiel a los patrones románticos y expresándose según el estilo en boga, pronuncia las siguientes palabras ante la estupefacción de Eduardo y don Pedro:

> ¡Ah! ¡Padre mío, y qué criminal debo de aparecer a los ojos de usted! Ya sé que debía consultarle antes de comprometerme; ya sé que debía después… […] Haber seguido humilde los consejos de su experiencia, de su cariño; pero ¡ay!, que no pude, porque arrastrada por una pasión irresistible… […] Que como una erupción volcánica… […] se apoderó de mi pobre corazón, que estaba indefenso… que no había hasta entonces amado… […] Con todo, padre mío, no crea que trato de rebelarme contra su autoridad, y si el hombre de mi elección no mereciese, como me temo, el sufragio de usted… […] Entonces… no seré nunca de otro… eso no… pero gemiré en silencio sin ser suya o iré a sepultarme a las lobregueces del claustro. (I, 8)

Sin embargo, cuando Matilde se percata de la ausencia de obstáculos que impidan su unión y, sobre todo, de la situación acomodada de su futuro marido, circunstancias que se oponen a su literaria visión del amor, su interés se desvanece y termina por rechazar el enlace. Es entonces cuando el sensato y juicioso Eduardo trama una nueva estrategia: adoptar las convenciones de la literatura de su tiempo y presentarse ante Matilde como un verdadero héroe romántico, dispuesto a alejarse a tierras lejanas –cita, significativamente la Isla de Francia- donde existen "cascadas que se despeñan, ríos que se salen de madre, precipicios, huracanes" y arrastrar una vida de peligros y sufrimientos, pues la

existencia carece de sentido para el amante despechado. Eduardo, que conoce perfectamente la predilección de Matilde por determinadas novelas, traza su supuesto y trágico destino teniendo en mente obras como *Atala o Los amores de dos salvajes en el desierto* (1801) de François-René de Chateaubriand y *Pablo y Virginia* (1874) de Bernadin de Saint-Pierre. Novelas en las que el amor entre jóvenes se ve abocado al fracaso. Atala, tras debatirse dolorosamente entre la promesa hecha a su madre de profesar en convento y la pasión amorosa que la agita, fallece en la novela de Chateaubriand. Virginia, la protagonista de Saint-Pierre, no se librará tampoco del aciago destino, pues, como es bien sabido, morirá en un naufragio cuando está arribando a la lejana Isla de Francia donde la espera su anhelante amado. Relatos, en definitiva, en las que las convenciones sociales, religiosas o económicas interfieren en la felicidad de estos jóvenes.

Con el claro objetivo de conquistar de nuevo a Matilde, Eduardo le hará saber que, por su irrenunciable amor hacia ella, ha perdido su posición y riquezas. Asimismo el padre de Matilde, al que Eduardo ha convencido para que secunde su actuación, se opone, en estas circunstancias, al enlace. Es evidente que, para Matilde, el amor que le profesa Eduardo se adecua a ese sentimiento sublime que han experimentado los protagonistas de sus novelas favoritas, y digno, por tanto, de ser correspondido. Fiel a sus convicciones, acuerda, como una heroína de ficción, escapar amparada en la oscuridad de la noche y casarse, precipitadamente, sin el consentimiento paterno, con su enamorado galán. La intensidad paródica y humorística va en aumento, pues, mientras Eduardo exhibe un arma, dispuesto a acabar con su vida, Matilde amenaza con suicidarse ingiriendo el consabido veneno, "porque una mujer desgraciada no puede estar sin un poco de veneno en su ridículo" (III, 7) cuando el atento Bruno descubre la proyectada fuga e intenta impedirla. Comicidad que se acentúa cuando la joven, como reflejo de sus lecturas, escapa de su casa por una ventana, poniendo, por tanto, su integridad física en peligro, y no por la puerta, tal como le aconseja el prudente Bruno, mientras pronuncia el hilarante y sensiblero discurso con el que se despide de lo que ha sido su vida hasta este momento:

> Ahora quiero besar la poltrona en que duerme papá la siesta… la mesa… la jaula de la cotorra… adiós, muebles queridos… adiós, paredes que me guarecisteis durante mis primeros… mis más dichosos años… y que quizá no volveré a ver más… Dame la mano, Bruno… adiós, Bruno… que seas feliz…que me vengas a ver… ¡ay, que me caigo…! (III, 7)

Matilde embriagada por los acontecimientos y circunstancias que han envuelto su enlace matrimonial está dispuesta a soportar al lado de Eduardo todos los sinsabores que le depare el destino sin más amparo que el sublime amor que experimenta. Sin embargo, tras pasar una noche sin ingerir ningún tipo de alimento, verse acomodada en una casa en la que apenas hay muebles, bregar con el dueño del piso que viene a cobrar el alquiler y sentirse humillada por las palabras de una antigua compañera de colegio, Matilde se da cuenta de que literatura y realidad son cosas distintas. De manera que, ante la satisfacción de Eduardo y de su propio padre, accede gustosamente a retornar a su vida ordinaria.

La comedia de Gorostiza obtuvo una extraordinaria acogida, tal como recogen en sus respectivas reseñas tanto Bretón de los Herreros[26] como Larra. El primero en la reseña publicada en *El Correo Literario y Mercantil*, 8 de julio de 1833, la califica de "buena comedia española […] original"[27], aunque, señale, no obstante, que no está exenta de algunos defectos. En esta primera reseña Bretón subraya la excelente interpretación de todos los actores, especialmente, la de la actriz que ha dado vida al personaje de Matilde, Concepción Rodríguez, que "ha

[26] Bretón de los Herreros siempre manifestó una enorme admiración por Gorostiza, como lo prueba el soneto conservado entre los papeles íntimos de Gorostiza. Soneto escrito alrededor de 1820, cuando Bretón todavía era un perfecto desconocido y que supone un manifiesto homenaje: Si en España la hermosa poesía / se vio por largo tiempo despreciada, / si se vio escarnecida y humillada/ muy bien desprecio tanto merecía./ La sagrada morada de Talía / por intrusos poetas quedó hollada,/ y con su impuro tacto profanada, / monstruosos partos sólo producía./ Pero tú, Gorostiza, que de Apolo / eres el hijo amado, la restauras / de su degradación y su bajeza./ A ti fue dado y concedido sólo / vivificarla, y con las suaves áureas / de tu ingenio tornarla a su grandeza. Vid. Armando María y Campos, *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo, su vida, su obra*, México, Porrúa, 1959, pp. 38-39.

[27] "Primera representación de *Contigo pan y cebolla*, comedia original de D. Manuel Eduardo de Gorostiza", *El Correo Literario y Mercantil*, 8 de julio de 1833, p. 3.

pintado con maestría un carácter anfibio entre la ternura y la extravagancia, creación de una cabeza románticamente evaporada y de un corazón sencillo y afectuoso"[28]. Bretón finaliza su escueta reseña señalando que la representación de *Contigo pan y cebolla* ha sido "acaso la más perfecta que ha visto Madrid en la temporada presente"[29]. En la crítica que Bretón de los Herreros escribe el 10 de julio para el mencionado *Correo Literario y Mercantil*, además de ponderar la extraordinaria comicidad de algunas de las escenas y del magistral uso de un diálogo "vivo, donoso y oportuno", señala la excentricidad del personaje de Matilde, su "cerebro destornillado", su "carácter demasiado romántico" que la hacen poco verosímil. Bretón es consciente de que con su obra Gorostiza pretende ridiculizar las extravagancias producidas por la irreflexiva lectura de ciertas obras, pero le parece que el personaje de Matilde resulta exagerado y falso, pues "negar su mano a la persona que adora sólo porque tiene que comer, es llevar a una altura inverosímil, increíble el entusiasmo del amatorio romanticismo"[30]. Larra, coincide, en términos generales, con Bretón, en sus elogios y cesuras en el análisis de la comedia de Gorostiza[31]. De esta forma, en la reseña publicada en la *Revista Española* el 9 de julio de 1833, ensalza su extra-

---

[28] *Ibíd.*., p. 3. Bretón también tiene palabras elogiosas para todos los componentes del reparto: Carlos Latorre (D. Eduardo), Elías Noren (D. Pedro), Antonio Guzmán (Bruno), Joaquina Baus (la marquesa), Luis Fabián (el casero) y Rafaela González (la vecina): "El Sr. *Latorre* no ha sido menos feliz en la ejecución de su papel, ni es fácil encontrar un actor dotado de más relevantes cualidades para pintar con propiedad el carácter de un joven fino, amable y enamorado, que a pesar suyo proyecta y lleva a cabo una farsa, como único medio de corregir y hacer dichosa a su amada. El Sr. *A. Guzmán* nos ha retratado con sumo donaire y con loable fidelidad al honrado y complaciente *Bruno*. El Sr. *Noren* ha mostrado dignidad e inteligencia en el papel de *D. Pedro* y *la mujer del guarda* con su cháchara, el *casero* con sus amenazas, y la *marquesita* con su desdén hacia su abatida compañera de colegio, han contribuido al buen éxito de la función", *Ibíd.*., p. 3.

[29] *Ibíd.,* p. 3.

[30] "Análisis de la comedia en cuatro actos y en prosa de D. Manuel Eduardo de Gorostiza titulada *Contigo pan y cebolla*", *Correo Literario y Mercantil*, 10 de julio de 1833, p. 4.

[31] Larra dedica tres artículos a la comedia de Gorostiza: "Primera representación de la comedia nueva de don Manuel Gorostiza titulada *Contigo pan y cebolla*", *Revista de España*, 9 de julio de 1833; "Teatros-Revista semanal", *El Correo de las Damas*, 17 de julio de 1833; "Réplica al folleto titulado *Defensa de la comedia Contigo pan y cebolla*", *Revista de España*, 13 de agosto de 1833.

ordinaria comicidad, el conseguido carácter del criado y el de Eduardo, el lenguaje puro y castizo, el diálogo bien sostenido y lleno de gracia, afirmando, en última instancia, que en ella se aprecian rasgos "que a Molière no repugnarían, escenas enteras que honrarían a Moratín"[32]. Asimismo Larra elogia la actuación de los actores, afirmando que "no nos acordamos de haber visto en Madrid nada mejor desempeñado en este género"[33]. Larra, no obstante, censura también algunos aspectos de la comedia, como, por ejemplo, la aglomeración en pocas horas de tantos acontecimientos y, sobre todo, el carácter inverosímil de la protagonista: "Quisiéramos equivocarnos, pero el carácter de la protagonista nos parece por lo menos llevado a un punto de exageración tal, que sería imposible hallar en el mundo original siquiera que se le aproximase… Esta exageración hace aparecer a Matilde loca las más veces"[34]. Es evidente que en las críticas de Bretón de los Herreros y de Larra se desestima o no se percibe con nitidez la intencionalidad paródica buscada conscientemente por Gorostiza en la creación del personaje de Matilde. Son, precisamente, en esas exageraciones y extravagancias señaladas por ambos críticos, donde los paradigmas románticos se patentizan y donde, a su vez, son puestos en entredicho[35]. De esta manera, una comedia que se ofrece al público madrileño a mediados de 1833, un año antes de que se estrene *La Conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, favorece la aceptación y comprensión del no-

---

[32] Citamos por *Obras de Mariano José de Larra (Fígaro)*, Carlos Seco Serrano (ed.), Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ediciones Atlas, 1960, T. I, p. 252.

[33] *Ibíd*.., p. 253.

[34] *Ibid*., p. 252. Las censuras de Bretón y de Larra debieron herir a Gorostiza, pues días más tarde apareció un panfleto anónimo titulado *Defensa de la comedia 'Contigo pan y cebolla', y contra las críticas que han hecho de ella los periódicos de Madrid*. Panfleto contestado tanto por Bretón de los Herreros como por *Fígaro* el 13 de agosto de 1833, desde las páginas de *El Correo Literario y Mercantil* y *La Revista Española*, respectivamente.

[35] Es frecuente encontrar en la prensa del periodo romántico numerosas sátiras y ataques a los tópicos propios de este movimiento literario. La más célebre, sin duda, es la debida a Mesonero Romanos, *El Romanticismo y los románticos*, publicada en el *Semanario Pintoresco Español* el 10 de septiembre de 1837. Muy conocido es también el artículo *Don Liborio de Cepeda. Lance original semi-serio, con licencias necesarias para llamarse novela* publicado por Antonio Flores en *El Laberinto*. Gorostiza, pues, se adelanta unos años al parodiar la pose romántica en *Contigo pan y cebolla.*

vedoso teatro que comenzaba a abrirse camino en las tablas españolas y que, evidentemente, Gorostiza conocía muy bien dada su prolongada estancia en Francia e Inglaterra.

Según el testimonio de su propio hijo, Gorostiza escribió esta comedia para advertir a una de sus hijas, Luisa, sobre las consecuencias negativas que podría tener su matrimonio con un joven emigrado español sin recursos económicos. John Dowlying[36] y Richard B. O'Connell[37], por su parte, señalan que muy bien pudiera estar inspirada en una obra de Sheridan, *The Rivals*, que desarrolla un tema parecido. Sin rechazar estas posibles explicaciones sobre el origen o inspiración de *Contigo pan y cebolla* no debemos desdeñar, desde nuestro punto de vista, otras intenciones. Es probable que Gorostiza en *Contigo pan y cebolla* subraye su íntima desilusión ante la política española, pues ha comprobado cómo esos ideales de libertad eran en algunos compatriotas más sueños que convicciones personales, de manera que como Matilde, su protagonista, prefirieron adaptarse a los nuevos tiempos del absolutismo, con tal de no perder, como verdaderos patriotas, una existencia más acomodada o placentera. Quizás, también Gorostiza lo que muestra en esta obra es su propio drama personal: su tremendo desencanto ante la política nacional española. Desengaño que le lleva a buscar una vida más esperanzada ejerciendo como diplomático a esa República Mexicana donde nació, que le acoge desde 1824 y en la que vivirá a partir del año 1833 hasta el final de su existencia. Sea cual sea la interpretación que le demos al texto, es evidente que estamos ante una excelente comedia, estrenada un año antes de que se representasen en la escena española los primeros dramas románticos, circunstancia que favoreció, dada la parodia de sus patrones, a que el público aceptara el novedoso movimiento romántico.

Mª DE LOS ÁNGELES AYALA
Universidad de Alicante

[36] Jonh C. Dowling es autor de la última edición realizada de *Contigo pan y cebolla*, Valencia, Albatros, 1992.
[37] Richard B. O'Connell, "Gorostiza's *Contigo pan y cebolla* and Sheridan's *The Rivals*", *Hispania*, XLIII, 3 (1960), pp. 284-387.

La *Deportación* de Antonio Ribot y Fontseré

Exul ut occiderem, nunc mihi uita data est.
(Ovidio, *Tristia*, III, III, 36)

Los muchos casos que refiere Heródoto muestran el exilio como arma política habitual desde la antigua Grecia. El supremo arte de Virgilio elevó a canon épico el que Creusa profetizó al héroe Eneas: *longa tibi exilia et uastum maris aequor arandum* (*Aen.* II, 780). Pero fue Ovidio quien, bajo el influjo de algunas epístolas de Cicerón, se inspiró en su propia vida para crear el "mito del destierro" y el modelo de "elegía del exilio"[1]. Desarrolló en los *Tristia* una serie de motivos que reaparecen con frecuencia en los traslados literarios de los que han sufrido también semejante desventura. Vicente Lloréns recordaba en un ensayo el gran parecido entre unos versos del deportado de Tomis (*Trist.* III, III, 39-44) y otros de "Los suspiros de un proscrito" de Meléndez Valdés (romance XL, 116-128), y componía una antología con referencias que van desde el *Cantar de mio Cid* a Unamuno, pasando por Dante, Hugo, Rivas y Balaguer[2].

Podríamos ampliar su lista *ad nauseam* porque la peripecia del destierro nace con el hombre. Pero como contingencia anecdótica no perduraría más allá de la vida perecedera si no se recreara con la palabra escrita, con la literatura, que se nutre a su vez de su propia tradición. De modo que, al convertirla en literatura, la vida se ajusta a los modelos literarios.

El forzado viaje, el sentimiento de víctima de la injusticia, el recuerdo de la amada, la nostalgia de la patria, el deseo de volver y el miedo a morir lejos fueron padecimientos del romano Publio Ovidio, conminado a abandonar Roma porque parece que su indiscreción enfureció a la esposa de Augusto. Mas poco o nada sabríamos de ese

[1] Claassen, Jo-Marie, *Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, London, Duckworth, 1999.
[2] Llorens, Vicente , "El retorno del desterrado", *Literatura, Historia, Política*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, pp.9-30.

episodio si no lo hubiera protagonizado el gran poeta, capaz de trascender su *relegatio* al traducir su dolorido sentir a imagen poética.

'Exilio', 'destierro', 'deportación', 'proscripción' y todo su ámbito nocional aparecen en el vocabulario general del siglo XIX en una proporción tan relevante como para merecer la atención de lexicógrafos y de cuantos se interesen por la sociolingüística. Su recurrencia es lógica consecuencia de una época conflictiva de enfrentamientos ideológicos e inestabilidad política. El aún embrionario sistema democrático de elecciones, alternancias de poder y debates parlamentarios resolvía sus atascos por las abruptas vías de los *pronunciamientos*, la exclusión y la persecución del contrario. La inseguridad de la vida colectiva se proyectaba en la individual. Si en el Setecientos el *viaje* había sido un libre ejercicio iniciático de ilustración para el 'hombre de bien' antes de su definitiva integración política, en la centuria siguiente –cuando no estaba motivado por la curiosidad hacia lo exótico y pintoresco– resultaba de una fractura en el orden social que desembocaba en el extrañamiento del individuo. "L'exilé partout est seul", exclamaba Lamennais en *Paroles d'un Croyant*[3], guía espiritual de tantos liberales españoles.

Uno de ellos fue Antonio Ribot y Fontseré, cuyas *Palabras de fraternidad* [4] calcan con frecuencia los salmos del maestro. Este poeta menor, periférico y muy poco atendido por la crítica, trasladó también a

[3] Todo el elegíaco cap.XLI está dedicado al exiliado, y cada uno de sus párrafos termina con la frase citada, a modo de estribillo. El mismo año de su publicación (París, Eugène Renduel, 1834) se traduce al español en París (Librería de Rosa), Burdeos (Casa de R. Teycheney) y Marsella (Imprenta de Julio Barile y Boulouch); dos más tarde edita Repullés en Madrid la versión de Larra *El dogma de los hombres libres. Palabras de un creyente.* Aunque limitado, puede consultarse el artículo de Daniel-Henri Pageaux: "Lamennais en Peninsule Ibérique: Notes sur la difusión des idées mennaisiennnes en Espagne et au Portugal (1834-1840)", en: *Utopie et Socialisme au Portugal au XIX^e siècle. (Actes du Colloque, Paris, 10-13 janvier 1979)*, Paris, Centre Culturel Portugais, 1982, pp.121-152. Véase también el libro de Francisco Canals Vidal: *Cristianismo y revolución. Los orígenes románticos del cristianismo de izquierdas*, Madrid, Speiro, 1986[2].

[4] Barcelona, Impr. de Juan Oliveres, 1837.

la literatura su experiencia de exiliado en *Mi deportación. Trobas marítimas y americanas*[5].

El librillo es de los más curiosos *viajes* españoles del Romanticismo y aporta al género varias novedades. Acusado de subversión el autor por sus conciudadanos y enemigos políticos, sufrió condena de reclusión en la isla de Pinos. Sus vicisitudes durante la navegación, estancia y huida de la colonia penitenciaria componen un reportaje lírico que comparte con otras narraciones de proscritos la injusta 'expulsión de la patria' y coincide con el modelo ovidiano en el verso y en el 'viaje náutico a un lugar remoto', pues la isla caribeña corresponde al Ponto Euxino en el contexto hispánico. La travesía del Atlántico es tan diferente del habitual itinerario europeo de los españoles, como mezquino el destino en comparación con el de los viajeros a las Indias o el de los científicos ilustrados. Es destacable el relato de su fuga a través de la manigua hasta la llegada a Nueva Orleans y el regreso a España. Por último, no son menos interesantes desde el punto de vista lexicográfico los americanismos que enriquecen el texto y subrayan el color local de la exótica aventura.

Cabría pensar que, a partir de un episodio real, Ribot escribe una ficción, a modo de *Atala*, esa "sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique", cuyo "sujet n'est pas entièrement de mon invention", según confesaba Chateaubriand. Sin embargo, las diferencias son mayores que las semejanzas, que no pasan de impresiones paisajísticas –brillantes, fastuosas, suntuosas del "voyageur aux terres lointaines"– y de algunos tópicos sobre la patria perdida. *Mi deportación* no es una novela y su valor documental viene refrendado por tres opúsculos que, sin pretensiones literarias, apoyan la veracidad de los hechos contados. Dos son alegatos en defensa del honor y de la inocencia en los cargos imputados a sus autores, que también suscriben el más importante: *Justificación de los deportados de Barcelona a Canarias y*

[5] Barcelona, Impr. de Gaspar y C[a]., 1839. Recogido con variantes poco significativas en *Poesías escogidas*, Madrid, Impr. del Tiempo, 1846. El mismo año de la edición barcelonesa se había publicado una breve selección en Matanzas (Impr. de Gobierno por S.M.) bajo el título de *Mi navegación. Poesías Marítimas*.

Pinos y relación de las vicisitudes de los fugados, hasta su arribo a Barcelona [6], firmada por Ribot y sus compañeros de infortunio: José María Canalejas[7], Joaquín Jaumar, Antonio Giberga, Cipriano Munné y Rafael Degollada[8].

Ignoro lo que debe la *Justificación* a cada uno de los firmantes. Quizá los tres juristas fueran responsables de los escritos dirigidos a las autoridades. En cuanto a la *relación* propiamente dicha, podría atribuirse a Ribot, en parte al menos, porque los protagonistas decidieron dar cuenta de sus vicisitudes cuando ya disponían de su versión poética. Si bien el último documento data del 20 de abril, el texto principal es posterior pues está redactado tras el regreso a Barcelona. En cambio, los últimos versos de la *Deportación* llevan el infraescrito "Havre de Gracia, 1839"; pero podemos precisar el dato con lo que cuenta la *Justificación*: "Del Havre salimos el 4 de febrero para París" (p.20). O sea, los seis proscritos continuaron su viaje y permanecieron en Francia al menos hasta abril o muy principios de mayo, en que pasaron por Marsella camino de España, mientras Ribot había completado su itinerario dos meses antes. Como documento testimonial, lógi-

---

[6] Barcelona, Impr. del Constitucional, 1839. En sus 41 páginas *in 8º* recoge el relato del viaje (pp.3-23), y un apéndice con los documentos siguientes: Instancia, datada en 4-I-1838, dirigida desde la cárcel de la Habana "Al General Tacón, Capitán General de Cuba" solicitando permiso para publicar en el *Diario de la Habana* el "Escrito del que se hace mérito en el anterior" (pp.24-25); "Carta al Sr. Olózaga" desde Nueva Gerona (pp.25-26), con fecha 2-II-1838; "Última representación dirigida al gobierno de S.M. desde Pinos" (pp.26-27) en 27 de octubre del mismo año; "Nuestra evasión de la isla de Pinos en 12 de noviembre de 1838" signada en Nueva Orleans en 15 de diciembre, con copia adjunta de la R. O. de 24 de octubre en que se instruía al Capitán General para que "continuen por ahora en dichas islas los sujetos de que se trata, siendo al propio tiempo la voluntad de S.M. el que tan luego como hubiesen cesado los graves inconvenientes que han dado lugar a esta medida, se proponga y decrete la libertad de los referidos indivíduos" (pp.28-31); "Sobre una *representación* fraguada en Pinos" instigada por el comandante de la colonia para predisponer a sus superiores en contra de los susodichos deportados (pp.31-41).

[7] Autor de *Memoria del abogado don [...] en defensa de su honor ultrajado con las cuatro persecuciones sufridas por sus opiniones políticas desde el mes de enero de 1836 hasta el de octubre de 1837, en que fue deportado a la Habana y de allí a Pinos*, Marsella, 1839.

[8] Autor de *El ciudadano [...], uno de los deportados a Pinos, conjura y provoca a sus perseguidores y detractores a que denuncien los delitos y faltas que hubiese cometido como particular y se somete al juicio del pueblo español y en particular al barcelonés*, Barcelona, 1839.

camente, es más concreto, pero en lo esencial no contradice la *Deportación* sino que la complementa. Tenemos aquí, pues, un ejemplo más en que la crónica de la vida se hace literatura.

¿Fue tan grave la falta cometida por estos ciudadanos de la clase media para que recibieran tan duro castigo? Más que en un delito concreto, hay que buscar la causa, sobre todo, en las circunstancias que desestabilizaban la vida catalana durante la Regencia de María Cristina, dando lugar a frecuentes revueltas populares de cuya instigación o participación fueron considerados sospechosos estos militantes de la fracción más avanzada del liberalismo barcelonés[9].

A grandes rasgos, estos fueron los hechos.

En las "bullangas" por la lentitud de los cambios políticos y la incapacidad para acabar la guerra carlista subyacía una lucha de clases[10]. Defraudadas las esperanzas puestas en el Estatuto Real, crecía la indignación contra "el despotismo ilustrado en todo su vigor y fuerza, o sea la grande obra del poeta *Rosa*"[11]. Mientras gobiernos y moderados estaban más preocupados por frenar la revolución liberal que por perseguir a los partidarios de don Carlos –que conspiraban en las

---

[9] Canalejas había participado en los disturbios del verano de 1836 que desembocaron en la proclamación de la Constitución de 1812, y había actuado de fiscal militar en la instrucción de diligencias contra los "bullangueros" de enero de 1837. Jaumar Carrera era jurista y Degollada, abogado, industrial y oficial de la Milicia Urbana: había logrado escapar de la persecución policial en enero y agosto del 36, se exilió a Mallorca tras los jaleos de mayo siguiente y regresó a Barcelona en julio. Giberga (o Giberda) era propietario y comandante de la Milicia en otoño del 36; formó parte de la Diputación que se opuso a las medidas excepcionales dictadas por el barón de Meer que dejaban en suspenso la legislación vigente. Munné, dueño del café "La Noria" –centro de discusiones políticas en Barcelona– y uno de los activistas más radicales del liberalismo, fue acusado de incendiar conventos en la "bullanga" de enero del 37. Véase la muy documentada monografía de Josep M. Ollé Romeu: *Les bullangues de Barcelona durant la Primera Guerra Carlina (1835-1837)*, Tarragona, El Mèdol, 1994 (2 vols.); II, pp.314-315, 321-322, 329, 334, 345 y 346. Puede consultarse también la más limitada de Celia Romea Castro: *Barcelona romántica y revolucionaria (Una imagen literaria de la ciudad. Década 1833 a 1843)*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1994.

[10] Castillo y Mayone, Joaquín del, *Las Bullangas de Barcelona ó Sacudimientos de un pueblo oprimido por el Despotismo Ilustrado.* Presentació d'Anna María Garcia Rovira, Barcelona/ Vic, Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives/ Eumo Editorial, 1994 (Ed. facsímil. 1ª ed.: Barcelona, Impr. de Gaspar y Cía., 1837).

[11] Castillo y Mayone , *op.cit*, p.77.

ciudades[12] y engrosaban las filas de los facciosos en los campos–, menestrales y jornaleros voluntarios de la Milicia Urbana luchaban contra las bandas de carlistas, "abandonando sus casas y familias, el sustento de las cuales dependía muchas veces del simple jornal del padre que salía a campaña" [13].

El soliviantado pueblo incendió varios conventos la noche del 25 de julio de 1835, y se manifestó al día siguiente contra el capitán general Llauder. La réplica punitiva *manu militari* desencadenó la "bullanga" del 5 de agosto, que se saldó con el linchamiento del general Bassa y la quema de la fábrica del Vapor de Bonaplata. Para reconducir la situación hacia la normalidad se creó una Junta de Autoridades –de la que fue elegido miembro Ramón Xaudaró, redactor de *El Catalán*–, a la que se oponían, entre otros, Rafael Degollada y Antonio Giberga, que pretendían imponer otra más orientada hacia la izquierda que proclamara la Constitución de 1812. Finalmente fue sustituida por la Junta Auxiliar Consultiva, "teòricament més «democràtica» [...], però amb un pes superior de les 'classes propietàries' i menor dels 'elements populars'"[14].

Entretanto *El Vapor*, cuya dirección había pasado a José Andrew de Covert-Spring, tomaba posición ante los hechos referidos: el 6 de agosto publica el cese del redactor político e informa del motín del día anterior y de la voluntad general de calmar los ánimos, y demanda al gobierno respuesta a las reivindicaciones populares y perdón para los barceloneses. La nota termina con *vivas* a la *Unión* y a la *Libertad legal*, consigna del liberalismo moderado que caracteriza el diario. Tres días después ofrece "con especial complacencia" la primera co-

---

[12] Me parece significativo que *El Vapor* pasara de aplaudir "el acto solemne de promulgarse la Convocatoria a Cortes y el Estatuto Real" (10-VI-1834) –cuyos capítulos había publicado en números anteriores– a reproducir artículos de *Fígaro* desde mediados de agosto de 1835: "Conventos españoles. Tesoros artísticos encerrados en ellos", "La policía", "Cuasi. Pesadilla política" y "La diligencia".

[13] Raüll, Francisco, *Historia de la conmoción de Barcelona en la noche del 25 al 26 de julio de 1835. Causas que la produjeron, y sus efectos hasta el día de esta publicación,* Barcelona, Impr. de A. Bergnes, 1835, pp.28-29.

[14] Fontana, Josep, *La fi de l'Antic Règim i la Industrialització: 1787-1868*, en Pierre Vilar (dir.), *Història de Catalunya. V,* Barcelona, Edicions 62, 2003 (6ª ed.), pp.256-257.

laboración de Antonio Ribot, "El libre", un embrionario cuento con la guerra de fondo, en romance heroico, compuesto en Lérida en 1834[15], pero oportuno para esos días exaltados y anticarlistas. A similares circunstancias e intención responde su canto "A los catalanes" del domingo 30. El mismo número anuncia la reedición del opúsculo de Raüll sobre los sucesos de julio, y en el del 3 de septiembre aparece el himno de Pedro Mata "A la alianza de las tres provincias", en sintonía con el plan de la Junta Auxiliar.

Un alarmante parte del general Mina produjo otra explosión de violencia el 4 de enero de 1836. La turba entró en la Ciudadela, Atarazanas y Canaletas y, con la pasividad de oficiales y tropa acuartelados, mató a los carlistas prisioneros. El furor llegó al extremo de asesinar a tres heridos del hospital militar. La tensión callejera destapó el enfrentamiento entre defensores del sistema emanado del Estatuto Real y los *constitucionalistas*, y a punto estuvo de acabar en batalla en la concentración de militares y milicianos de la tarde y noche siguientes; pero aunque se impuso la sensatez y los más exaltados renunciaron a sus aspiraciones en bien del orden público, las autoridades –y quienes medraban a su sombra– no dudaron en ordenar a la policía registrar los domicilios de los supuestos instigadores de la "bullanga" y "arrebatarlos del tranquilo lecho", según lamenta un soneto anónimo "A los deportados injustamente en enero último"[16]. Representantes de un amplio espectro social fueron trasladados preventivamente a bordo del navío inglés *Rodney*. Antonio de Gironella y Francisco Raúll fueron deportados a Canarias; Xauradó y el catedrático de medicina Ramón Ferrer, a Cuba; un hermano del poeta José de Llinás sufrió destierro en Valencia. Juan J. Gener quedó en libertad al poco de ser encarcelado y Pedro Mata pudo esconderse y huir a Francia,

Es evidente la afinidad ideológica del joven Ribot con los citados a tenor de las muestras de liberal patriotismo que acababa de recoger en sus *Poesías*[17] –reseñadas por Covert-Spring[18]– y del compromiso

---

[15] Recogido en *Mis flores,* Barcelona, Impr. de A. Gaspar y Cª., 1837, pp.13-18.
[16] *El Nuevo Vapor* (27-XI-1836).
[17] Barcelona, Librería de José Solá [Impr. de José Tauló], 1835.
[18] "Obras poéticas de Ribot", *El Propagador de la Libertad*, II (1836) Cuaderno 2º, pp.63-64.

revolucionario de los versos que publicaba en *El Propagador de la Libertad*: entre otros, "Los proscriptos" (1836, I, 2º, pp.53-59), "Himno patriótico. Al pueblo después de la conmoción del 5 de agosto" (I, 6º, pp.181-182), "A los valientes que sostienen la causa popular" (I, 9º, pp.283-288); y, en solidaridad con sus correligionarios, "Los deportados de enero a las islas Canarias"[19]. Con estos peligrosos antecedentes es más que probable que el sabueso Ayerve quisiera engancharlo con los demás pinjantes "víctimas del arbitrio" a su cuerda de presos; pero pudo refugiarse en Francia, de donde debió de regresar a mediados de agosto, porque en *El Vapor* del 24 publicaba "Palabras del fugitivo", que rememoran su precipitada salida de Barcelona:

> Frágil bombarda de un sardo
> me condujo fugitivo
> y ceñudo y pensativo
> reclinado en su mastil:
> -¡Adiós, M...! ¡Adiós mil veces!
> Clamó mi oprimido acento;
> y la vela que *hirió* el viento
> repitió adiós otras mil. [20]

Probablemente favoreció su vuelta el éxito del movimiento revolucionario que desde julio se había extendido por gran parte de España y culminó con el anecdótico "motín de la Granja" del 14 de agosto, el restablecimiento de la Constitución de 1812 y la llamada al gobierno de los progresistas. La nueva situación permitió la liberación de los retenidos en el bergantín *Isabel II* y la vuelta de los deportados en Canarias y Cuba.

Algo más de un año permanecerá en la "ciudad que más ama" (*Mi deportación*, p.12), que sufría con tensión creciente el acoso carlista en sus alrededores y la tirantez entre moderados y progresistas *intra muros*. Las llamadas de los periódicos a la unidad ante el enemigo común resultaban ineficaces porque, si todos coincidían en su fidelidad a la

[19] *Mis flores*, pp.127-131.
[20] "A Mata. Canción del fugitivo", en *Mis flores*, pp.113-118.

Reina niña y en sumar esfuerzos contra el Pretendiente, disentían en su concepto de libertad, de sociedad y del papel del "proletariado".

El Guardia Nacional, subtitulado *Eco de la Razón*, era el portavoz de la moderación. Su empresa decidió asociarse con la de *El Vapor* por compartir "semejantes principios" (26-X-1836). Los redactores de este –Covert-Spring, Mata, Llausás, Milá, Ribot– respondieron fundando *El Nuevo Vapor*. La secesión obedecía tanto a la indignación por sentirse traicionados como a motivos ideológicos. Sin embargo, ese grupo carecía ya de la coherencia que había tenido en su origen cuando se formó en torno al recién llegado Covert-Spring. El antiguo saint-simoniano había evolucionado a pragmático y moderado hombre de negocios, mientras Mata y Ribot, dos de sus más conspicuos discípulos, acrecían su fe revolucionaria. La siguiente "Nota de la redacción" de *El Nuevo Vapor* (14-XII-1836) da cuenta del distanciamiento:

> Uno de nuestros colaboradores, el joven D. Antonio Ribot, ha cesado desde este día en la parte de redacción que se le ha confiado; porque *desde este día ha dejado de comprender nuestra marcha en extremo adelantada y progresista*.

La justificación es incomprensible si se considera el lírico socialismo lamennaisiano de las *Palabras de fraternidad*, recién publicadas fragmentariamente en el mismo periódico y en *El Propagador de la Libertad*. Pero el cristianismo de izquierdas que postulan habría suscitado alarma en la burguesía a cuyos intereses servía el "redactor principal". Este había atacado días antes a los revolucionarios por defender una "libertad que se presentase descabellada por las calles como una bacante" ("Los catalanes y la revolución", 7-XII-1836); y dos semanas después, en el mismo número en que Pedro Mata renunciaba a seguir colaborando en *El Nuevo Vapor* por razones claramente ideológicas, felicitaba al gobierno porque con sus medidas libraba a los españoles de los "planes descabellados de furibundos demagogos" ("Victoria", 24-XII).

No fue, sin embargo, una ruptura definitiva, porque a partir de febrero volvemos a encontrar colaboraciones de ambos amigos en el diario, como las elegías funerales "A la memoria de mi madre" y "A

Larra", de Ribot[21]. Resulta muy extraño reencontrar su nombre en las páginas de un periódico tan desacreditado para los progresistas, quienes acusaban a su director de "estrangero [sic] baladrón a la par que cobarde" y de publicar insidiosos folletos anónimos con violentos planes para alarmar a los "buenos ciudadanos" y justificar la represión contra los exaltados[22]. Quizás pretendiera el joven periodista camuflarse junto al influyente Covert-Spring para protegerse de la represión que el partido *oligárquico* triunfante había emprendido contra aquellos a quienes imputaba los incidentes del 13 y 14 de enero, y con esa excusa depuraba la milicia, destituía el consistorio municipal progresista y clausuraba el periódico *Sancho Gobernador*[23]. En cualquier caso, parece muy probable que Ribot estuviera vigilado.

En los meses siguientes, la prensa informaba de los debates en el Congreso sobre la nueva Constitución y de la buena marcha de la guerra en las provincias del Norte en contraste con lo que sucedía en Cataluña, que esperaba la llegada del Capitán General que restableciera el orden y tomara la iniciativa en la campaña. *El Guardia Nacional* anuncia que por fin el Barón de Meer, a bordo del vapor *Delfín*, ha desembarcado en la noche del 12 al 13 de marzo de 1837. Y enseguida dará muestras de su talante: suspende el estado de sitio que pesa sobre Barcelona y exhorta al "orden y respeto a las leyes y a las autoridades constituidas", pero se alía con los moderados y las clases pudientes contra el populismo más o menos utópico de los progresistas. Lo que unos elogian como muestras de civismo y valor, otros juzgan férrea dictadura. Antes de que imponga sus argumentos, la ciudadanía padecerá el estallido de dos "bullangas". La primera ocurre el 4 de mayo: militares y milicianos se enzarzan esta vez en una lucha sin cuartel en pleno centro urbano; acusado de haber sido el causante, un consejo de guerra sumarísimo condena a muerte a Xauradó, defendi-

---

[21] *Mis flores,* pp.105-107 y 149-151.

[22] Castillo y Mayone, *op.cit.,* p.91.

[23] *Cf.* Castillo y Mayone, *op.cit.*, pp.82-120; Ollé Romeu, *op.cit.*, II, pp.120-124; y Fontana, *op.cit.*, pp.259-261.

do sin éxito por Canalejas[24]. La celebración de las elecciones de octubre provoca la segunda: unos desalmados matan a un votante, lo que hace explotar la agitación contenida; el Capitán General vuelve a decretar el estado de sitio, disuelve la milicia y clausura *El Constitucional,* que había aparecido el 27 de julio bajo la enseña del progreso –el 18 de junio se había sancionado la nueva Constitución. Algunos progresistas sospechosos de provocar el desorden –Ribot y sus compañeros entre ellos– son encarcelados en la Ciudadela y Atarazanas, trasladados después al viejo *Guadalete*[25] y deportados a Canarias y Cuba.

Estos sucesos antecedieron al injusto castigo del que la *Deportación* es valioso testimonio. Los versos de Ribot, al parecer compuestos bajo la inmediata impresión de las circunstancias, muestran un proceso creativo que, si damos crédito a las fechas indicadas al final de cada apunte, vienen a ser páginas de un *diario lírico de viaje* en que espacio y tiempo objetivos aparecen referidos al mundo íntimo. Así, el escueto relato histórico de la *Justificación* se transforma en creación poética al pasar por el filtro de la subjetividad.

Mi deportación consta de doce "trobas" que pueden agruparse en tres partes: el 'viaje de los prisioneros desde Barcelona a Cuba', 'reclusión en isla de Pinos y evasión a Nueva Orleans' y 'viaje de los libres de regreso a Europa'. La primera empieza con una 'vista' de "Barcelona" desde el mar (pp.11-14). Mientras se aleja de "su país querido":

> Con hielo en el corazón
> y con el rostro marchito
> encima de un cañón
> al rumor del aquilón
> va suspirando el proscrito. (p.11)

La anotación final: "Bahía de Barcelona, a bordo del *Guadalete*, año 1837", coincide con la *Justificación*, que precisa la fecha:

---

[24] *Cf.* Canalejas, José Mª, *Breve reseña de los sucesos de abril y mayo de 1837 en Reus y Barcelona, con relación del juicio y sentencia de D. Ramón Xauradó seguida de la defensa por su defensor [...]*, Marsella, Imprenta de J. Barile y Bouloch, 1839.
[25] *El Guardia Nacional* (16, 17, 18 y 22- X- 1837).

> Cuando se nos puso en el *Guadalete*, no tenía aún víveres, así es que hubimos de permanecer todo el día 21 de octubre bordeando por frente de Barcelona hasta la noche que llegaron los comestibles e hicimos rumbo para poniente. (p.7)

El buque, que "hacía agua de resultas de haber tocado en los bajos de Galicia" (*Just*., ibíd.), navega por "El Mediterráneo" (pp.15-18) y se adentra en el Atlántico hasta la "rada de Santa Cruz de Tenerife". Más poeta atento a expresar sus sentimientos que a dar cuenta y razón como historiador, Ribot pasa por alto las singladuras en Almería, desde donde los deportados enviaron una *representación* al Gobierno, y en Canarias, final del viaje para algunos (*Just.*, pp.8-9). Curiosamente, cuando describe una tempestad en pleno Atlántico "El Occeano" (pp.19-22), no logra conmover con el grandioso espectáculo de las fuerzas de la naturaleza porque acumula sobre la observación directa todos los tópicos librescos posibles sobre el mar embravecido. Hasta el recuerdo de la amada se impone bajo forma espronceda na:

> que es mi lira mi tesoro,
> mi querida mi ambición. (p.20)

"El *Guadalete*" (pp.23-26) continúa su rumbo por el golfo de las Damas hasta avistar el "sud de la isla de Cuba, frente El Guantánamo". Según la *Justificación,* entra en el puerto de La Habana el 19 de diciembre y al día siguiente desembarcan los expatriados (pp.10-11). Habían pasado dos meses desde su partida,

> condenados a las incomodidades y porquerías del sollado, a luchar continuamente contra el asqueroso chinche, que abundaba como la arena en la playa, sin que por eso nos viésemos libres de otros animalitos tan sucios y más repugnantes. (*Just*., p.10).

En la cárcel de La Habana permanecieron 16 días los ocho "hombres *feroces*" –así los consideraba el informe remitido desde Barcelona al general Tacón, gobernador de Cuba–. Como Ribot apunta el año 1838 al final de "La Habana" (pp.27-29) y "Mi noche en la cárcel" (pp.31-34), debió de componer ambas "trobas" muy a principios de

enero. La primera es un puro ejercicio retórico porque el poeta no puede contemplar la ciudad desde la prisión:

> Ni siquiera una mirada,
> tan altas están las rejas,
> puede serte consagrada
> desde la triste morada
> do nadie escucha mis quejas. (p.27)

Es mucho más interesante la segunda. El recuerdo de "El reo de muerte" no rebaja la intensidad de la vivencia, el monótono paso de las "horas que no acaban" (p.32), el enervante ocio del que cuenta "las grietas del techo" y

> mirando la telaraña
> que sutil urde una araña
> ¡pasar un mes y otro mes! (p.33)

"El día 5 de enero de 1838 se nos trasladó de la cárcel a bordo de la goleta *Mercedes de Trinidad* [...] y haciendo rumbo para Pinos, llegamos a esta isla a las nueve de la noche del día 9" (*Just.*, p.13). Surcando el "mar de los Caribes", el barco homónimo del "de aquella hermosa" ausente inspira "A la goleta *Mercedes* conduciéndome a la isla de Pinos" (pp.35-36).

La segunda parte de la *Deportación* se estructura a modo de tríptico de marcada simetría: "La isla de Pinos" (pp.37-43), "La evasión", formada por nueve "cuadros grotescos" (pp.45-75) y "El Missisipi" (pp.77-80). El movimiento narrativo de las viñetas centrales contrasta con el estatismo descriptivo predominante de los extremos. No decae en ningún momento el ritmo del relato, subrayado por la ágil polimetría, que mantiene el interés del lector hasta el final, como si se tratara de una *nouvelle* de aventuras. Tenemos que recurrir una vez más al cotejo con la *Justificación* para cerciorarnos de la fidelidad de la *Deportación* a los hechos reales. Ribot no inventa nada. Toda la peripecia de la marcha nocturna de los fugitivos a través de sabanas, cafetales, manglares y bejucales, protegiéndose de nubes de mosquitos y de vigilantes cocodrilos, guiados por un indígena cómplice que los

embarca en la goleta *Carmencita la negrera* –¡qué nombre tan valleinclanesco!–, perseguidos después por un guardacostas... Las descripciones de la vegetación exuberante, los americanismos, el lenguaje de los compinches... Todo contribuye a la sugerencia de un mundo exótico en donde belleza, misterio y riesgo se funden como en un relato de Stevenson o de Conrad.

De la "Colonia Reina Amalia" –eufemismo oficial para nombrar el presidio– el grupo de amigos huye "en la noche del 12 al 13 de Noviembre de 1838" (*Just.*, p.17) y, después de superar todas las vicisitudes referidas, embarcan en Cuba rumbo a Nueva Orleans en la goleta norteamericana *Banne* (*Deport.*, p.75), con lo que empieza la tercera parte o 'viaje de los libres'. El poeta canta al "majestuoso" Missisipi:

> porque tú riegas el suelo
> do nació la libertad. (p.80)

Los liberados debieron llegar a la capital de Luisiana a mediados de diciembre y, tras permanecer ocho días "admirando el espectáculo que presenta un pueblo libre" (*Just.*, p.20), salen hacia El Havre, a donde llegan 43 días después, a finales de enero de 1839. Todavía los viajeros pasarán un tiempo en Francia antes de atravesar la frontera española, cuando la situación política parecía más relajada en Barcelona (*Just.*, pp.20 y 21). Ribot, sin embargo, rubrica su *viaje* con la *troba* "A Mercedes desde Francia", escrita en el puerto de llegada, como una emocionada llamada a la mujer que anhela besar:

> Pasa tu mano, oh hermosa,
> por esta frente ardorosa
> y une tus labios de rosa
> a los labios del proscrito. (p.85)

Pero estaba a punto de dejar de serlo. La dictadura militar implantada en el Principado por el barón de Meer, en connivencia con los moderados y buenos ciudadanos, llegaba a su fin. El 14 de junio de ese año de gracia Ramón de Meer Kindelán era relevado por el general Valdés, de perfil más liberal. *El Constitucional* reaparecía, muy significativamente, el domingo 23 de junio, en la festiva víspera de San

Juan. Probablemente Ribot se encontraba de nuevo entre los suyos porque una semana después publicaba un poema "A la Reina" en donde, entre elogios y requiebros, deslizaba advertencias premonitorias propias de un criptorrepublicano:

> Guarte, Reina, que si acaso
> eres sorda a la verdad,
> no evitarás el fracaso;
> a un tiempo irán al ocaso
> el Trono y la Libertad.

LUIS F. DÍAZ LARIOS
Universitat de Barcelona

Espronceda, adalid de la libertad en España

La biografía de Espronceda (1808-1842) nos remite una y otra vez a los mismos términos: exilio, destierro, emigración, ya que el alejamiento del poeta de su patria o lugar de residencia, ya sea dentro o fuera de su país, fue una constante en su vida. Si consideramos sus salidas intra y extramuros, podemos observar que José de Espronceda vive alternando destierros con recurrencia periódica en su propio país: Guadalajara (1825), Segovia (Cuellar, 1833), Badajoz (1834) y fuera del mismo (1827-1833): Lisboa, Londres, París, Bruselas.

Tras su confinamiento en Guadalajara por su pertenencia todavía adolescente, a la secta "Los Numantinos" los motivos de su primera salida de España a Lisboa quedarán siempre en el terreno de la duda si se debieron sólo a su sed de aventuras, o por supuestas persecuciones políticas. Según Llorens (1954, 2006:48-49), el joven Espronceda "decidió abandonar el territorio patrio, tanto por deseos de correr mundo como seguramente por temor a nuevas persecuciones"[1].

Desde la perspectiva de 1841, un año antes de su muerte, Espronceda hace la siguiente afirmación al respecto: "Pasó ya el tiempo de las aventuras. Yo he salido a los diez y seis años de mi patria como un segundo D. Quijote a buscarlas, y todavía no he hallado una que pueda llamarse tal". Este deseo de aventuras como el móvil que le llevó a elegir, "la carrera de emigrado", según sus propias palabras del divertido relato "De Gibraltar a Lisboa, viaje histórico", se contradice con la emotiva confesión en su artículo "Política general"[2]:

> Menester es haber vivido lejos de los suyos, con el estigma del proscrito en la frente, y el corazón llagado de recuerdos, solo entre la multitud que desconfía del extraño, pobre y sin valimiento propio,....solo infeliz, en

[1] Nos aclara Llorens en nota "No había que temer sólo a la policía. A Ventura de la Vega, tb. discípulo de Lista y compañero de Espronceda, le acometió un grupo de realistas por llevar melenas, signo al parecer masónico, y se las cortaron con una tijeras de esquilador" (*Recuerdos literarios* P. de la Escosura, *Luchas políticas* Fernández de los Ríos, vol. I, p.156).
[2] *El Pensamiento*, 1, 15 de mayo 1841, en BAE, t. LXXII.

> medio de tantos felices, para comprender, para sentir La *Patria*, para no poder pronunciar jamás tan dulce palabra sin conmoverse.

Sea como fuere la motivación de esta su primera salida "quijotesca" al exterior, el exilio o destierro marcarán la vida de Espronceda de principio a fin: la huella del proscrito será característica de su poesía y en ella el canto a la libertad política de su patria y a la libertad personal, serán temas recurrentes y capitales en su obra poética no sólo durante los años de su expatriación, sino durante toda la trayectoria de su corta vida.

Al hablar de la producción poética de Espronceda en el destierro, quiero tratar sobre la huella en su obra, no de la poesía europea coetánea que conoció al exiliarse, sino de la propia experiencia del destierro como fuente de inspiración de su quehacer poético y testimonio de su trayectoria vital. Pretendo abordar el tratamiento poético que desde su actividad de liberal progresista y desde la experiencia de su exilio da a los conceptos de patria y nación y cómo éstos irán siempre unidos a los de libertad y lucha tanto en su canto al espíritu nacional como en el terreno de lo individual.

La idea de libertad, defendida a ultranza por Espronceda a lo largo de su vida, es patente en dos de los temas esenciales que configuran su poesía y que parten de su experiencia del exilio: primero la patria, desde la nostalgia del destierro, que conlleva la lucha por la libertad política de España y en segundo lugar, la libertad del individuo en la sociedad.

1. Libertad política

Abordemos el tema del destierro como desencadenante de la nostalgia de la patria, "admirada, querida, idolatrada", configuradora de la poesía del exilio y de la lucha por la libertad de su país.

Los primeros románticos viven el paso del desarrollo del sentimiento nacional desde un concepto filosófico a una realidad sentimental y popular, y además "adquieren a partir de 1814 o 1823, un nuevo sentimiento de la patria a través del destierro. La idea política se presenta como una lucha revolucionaria, en la cual se encontrará de nuevo otro sentimiento trascendental y universal (trascendenta-

lismo y universalidad muy diferentes de las del espíritu religioso y filosófico), que irá acompañado del color local" tan característico del movimiento romántico. (Casalduero, 1967: 103).

Durante el destierro, Espronceda compuso varias poesías patrióticas, en la primera de las cuales, su poema *La entrada del invierno en Londres* (1828), logra expresar emotivamente el sentimiento de desarraigo que padece en su exilio; abunda en este poema la alternancia de los sustantivos *libertad* y *patria*, abstracciones que se acercan al *yo* del poeta mediante el posesivo antepuesto o pospuesto (*mi patria, patria mía*) **,** al que se añade el empleo de un epíteto admirativo o afectivo (idolatrada, querida, grata):

¡Ay! yo en el suelo de la *Patria mía*
gocé también la paz […].
[…]
Ya fogoso voló mi pensamiento
de la alta gloria a la sublime senda
y de *mi Patria* celebré la fama.
Ora el cañón sonante
que en las cavernas hondas retumbaba,
ora el grito tonante
de *Libertad* que entre el fragor volaba
mi espíritu movía.
y guerra dije a la maldad impía.
[…]
Adios, *lares queridos*, *patria mía*,
grata a mi pecho más que la riqueza
al del pomposo altivo cortesano,
[…]
Llorar, llorar mi lamentable suerte
me resta en mi desdicha por consuelo
mi idolatrada Patria recordando.
[…]
Recostado en la arena
do se estrella feroz la mar bravía,
clamo en mi triste pena:
"Allí está el suelo de la *Patria mía*
y lloroso suspiro,
[….]

Termina Espronceda la poesía autodefiniéndose como hombre desterrado mediante la anteposición del artículo y dirigiéndose a la patria personificada en un ser querido, como tal: "*Un desterrado* la salud te envía". De la misma manera en la elegía *A la patria* (1829-1831) la prosopopeya de la patria como madre, dota de ternura y emoción el concepto de patria, confiriéndole un tono elegíaco de desterrado:

> Yo, *desterrado* de la *patria mía*,
> de una *patria* que adoro,
> perdida miro su primer valía
> y sus desgracias lloro.
> Para terminar en la última estrofa:
> *Desterrados,* ¡oh Dios!, de nuestros lares,
> lloremos duelo tanto:
> ¿Quién calmará, ¡Oh España, tus pesares?
> ¿Quién secará tu llanto?

Si se compara la elegía de Espronceda con otras composiciones patrióticas coetáneas (de Meléndez Valdés, Rivas, Quintana, Lista), lo que hace Marrast, se observa "un tono diferente en el caso de Espronceda, por ser más amplia su perspectiva: es un exiliado que habla desde la tierra que le ha acogido. De ahí que las alusiones a la política represiva de Fernando VII a partir de 1823 sean generales. Ahora la patria ya no es ni un concepto abstracto, ni una alegoría; aparece como una madre desgarrada por el dolor de ver cómo se matan sus hijos unos a otros (vv. 5.8, 29-30. 33-36) (Marrast, 1989:195)[3].

[3] Marrast compara esta composición *A la patria* (elegía entre 1829-1831) con otras similares de una serie de autores: de Meléndez Valdés *Consejos y esperanzas de mi patria..., A mi amigo D. M. M ª Cambronero..., A mi patria en sus discordias civiles,* en las que el poeta concluía por lo general con la visión optimista de un futuro mejor, al igual que Rivas en su *Epístola a Noroña.* Quintana (*A España después de la revolución de marzo)* comparaba detenidamente la pasada grandeza de su país con su postración en 1808, y llamaba a sus compatriotas a luchar por la libertad, con una retórica compensada por el hálito de la sinceridad (*El panteón del Escorial).* Lista –en *El emigrado* de 1823– describía el retorno a un absolutismo fundado en la delación y la corrupción, con acentos indignados y una gravedad poco habitual en él, hija de la desesperanza que le impulsaba a exiliarse de nuevo." (.Marrast, 1989:195).

Si la primera generación prerromántica se movía impulsada por el amor a la Patria y a la Independencia., la generación de Espronceda obedece al grito de Patria y Libertad como lo muestra su *Canción patriótica*:

Inspíranos tu fuego,
divina libertad:
y al trueno de tu nombre,
¡oh déspotas!, temblad.
Al grito de la *patria*
volemos, compañeros,
[…]
y al orbe proclamemos:
"España es *libre* ya."
[…]
¡Oh, siempre *dulce patria*
al alma generosa!
¡Oh, siempre portentosa
magia de *libertad*!
[…]
¡Oh don del Cielo mismo,
tú, *libertad querida*,
tú, el bálsamo de vida
derrama al corazón!
[…]
Oh *dulce patria mía*
el astro a ti nos guía
de paz y *libertad*.

Asimismo en *A la muerte de Don Joaquín de Pablo (Chapalangarra)*, en la que los ecos del romancero son patentes ("De pechos sobre una torre, que la mar serena baña"...):

Desde la elevada cumbre
do el gran Pirene levanta
término y muro soberbio
que cerca y defiende a *España,*
un joven *proscrito de ella*
tristes lágrimas derrama
y acaso tiende la vista

por ver desde allí a su *patria*,
[…]

A su amigo, *A Don José García de Villalta*, le escribe desde Francia compartiendo la pérdida del común amigo de Pablo, recordando su vuelta y la derrota y muerte de Chapalangarra:

con lúgubres himnos
cantar de la *Patria*
los héroes invictos
sus ínclitos nombres
robando al olvido,
del fiero de Pablo
llorando el destino.

Recuerda Espronceda su alegre regreso para liberar la patria y su triste salida heridos por la derrota:

Entonces, alegres
los *libres proscritos*
a ver tus umbrales,
oh, *Patria,* volvimos
y allá resonaron
nuestros nobles gritos.
[…]
Allí de las armas
despojados fuimos
y luego arrancados
del *patrio recinto*,
[...]

El estilo de Esproceda se va afianzando en la sinceridad de sentimientos y en su narración de la realidad vivida, en este caso en la sobria evocación de la expedición a los pirineos de 1830, sintiéndose orgulloso de su intervención armada al lado de Chapalangarra, lo que en certera afirmación de Marrast "la lucha política le hace expresar la realidad" (Marrast, 1989: 196).

Casalduero estudia nueve de sus poesías de tema político-patriótico de la etapa del destierro, y aunque opina que "el arte político y patrió-

tico son completamente limitados", debe confesar la evolución de la poesía espronceciana desde el frío retoricismo dieciochesco de un Qintana al personalismo de la intervención personal vivida, por ejemplo en *A la muerte de Torrijos y sus compañeros.*

No obstante, la poesía patriótica de Espronceda ha sido objeto de severa crítica [4], aunque en opinión de Marrast (1989:196) que comparto, *La muerte de Torrijos* inspiró al poeta la más bella de sus composiciones patrióticas.

Espronceda y su generación usan los versos exaltadores del dos de mayo de la generación anterior como contraste con la opresión posterior, la guerra carlista y el despotismo como se puede observar en *Al dos de mayo.*

En resumen, durante el período del exilio, el lenguaje en la poesía de Espronceda experimenta una evolución, cambiando el contenido y las formas, liberándose paulatinamente del retoricismo neoclásico, y aún con su presencia, sus versos reflejan cada vez con más fuerza, la experiencia vivida. (Marrast, 1989: 199); Sin embargo, no hay que olvidar que, durante su exilio (casi seis años) Espronceda añadió a su formación poética neoclásica dos ingredientes del Romanticismo histórico: El Medievalismo: *Blanca de Borbón, Sancho Saldaña* y el osianismo: *Himno al sol, Óscar y Malvina.* En la tragedia *Blanca de Borbón* y en *El Pelayo*, Espronceda condena el ejercicio del poder absoluto por parte de un mal rey, Pedro el Cruel, y del último rey godo, ambos figuras del héroe negativo. En ambas a la vez exalta la lucha contra la opresión, consecuencia del mismo" (Marrast, 1989: 213) En su *Himno al sol*, de fuerte impregnación osiánica, "la ingenua inocencia de sus años escolares se ha convertido, gracias a la experiencia política del destierro, en la voz de un hombre que ya tiene el acento de la desesperanza de la vida" (Casalduero, 1967:144).

En el conjunto de la trayectoria poética espronceciana, hay temas que aparecen de una manera recurrente en varias poesías de la época

[4] Guillermo Carnero hace una crítica, excesivamente dura a mi parecer, de toda la poesía patriótica, y en concreto respecto a la estrofa de este poema -un soneto- en su opinión de mala avenencia con la intención política, (aunque de ejemplo quevedesco) y del importuno uso de la exclamación y del arcaísmo *están –cadáveres están–* (Carnero, 1974:32).

del destierro, como la separación de los amantes, y que estarán presentes en su poesía posterior: en *El estudiante de Salamanca* (Elvira y Montemar), en *El diablo mundo* (Episodio de Salada y Adán, *Canto a Teresa)*, también aparecía ya en la segunda parte de *Oscar y Malvina* y en *Despedida del patriota...*, único poema conocido en el que Espronceda habla de Grecia y de su lucha por la independencia. El hecho de que eligiera traducir este texto supone que era sensible a la condena de la tiranía, y a la exaltación de la lucha por la libertad que el autor inglés había puesto en boca de su protagonista. Pero Espronceda también se sintió impresionado por el desgarramiento de esta despedida de dos seres que se aman y que el destino aparta uno de otro, ya que es una situación que había vivido en carne propia. Separación, esperanza perdida, melancolía del recuerdo, tristeza de la soledad, son un conjunto de motivos derivados del tema de la ausencia del ser amado, que reaparecen con frecuencia en varias composiciones de 1827-1832. (Marrast, 1989: 200-201).

Asimismo, la figura de la nave que se aleja hacia la patria ante los ojos del desterrado, no es exclusiva de la primera época, esto es de su poesía de desterrado; al contrario, Espronceda vuelve a ella y la perfecciona repitiéndola en los versos 1588- 1591 de *El diablo mundo:*

> Yo *desterrado* en extranjera playa
> con los ojos extático seguía
> la nave audaz que en argentada raya
> volaba al puerto de la *patria mía.*

2. La libertad individual: individualidad romántica y su universalidad

Dentro del movimiento histórico artístico conocido como Romanticismo europeo se dan dos impulsos a la vez: por un lado un sentimiento estrechamente unido al interés político adscrito a los límites de la tierra patria, a lo local y costumbrista; por otro, el deseo y la aspiración simultánea de lo universal y lo individual, plasmándose en el autor romántico un impulso, una fuerza, que va desde lo ilimitado hacia la libertad individual.

El Romanticismo que Espronceda asume a partir de 1835 se sitúa en oposición al histórico que antes había adoptado. Su militancia ideológica se manifiesta mejor en las canciones que en los poemas estrictamente políticos. En ellas se nos ofrece una galería de personajes representativos de las lacras de una sociedad imperfecta e injusta (mendigo, verdugo, reo,) o de formas y deseos de libertad (pirata, cosaco). Las cinco canciones nos revelan por medio de estas cinco figuras –el pirata, el cosaco, el mendigo, el reo de muerte, y el verdugo– no sólo el ser moral y espiritual del poeta, sino a su vez su pensamiento crítico y resquemores sociales.

Ritmo y sentimiento llegan al receptor de esta poesía, quizá incubada ya desde su estancia en París. Estos personajes, creaciones simbólicas de la época: el pirata o el bandido (*El diablo mundo)*, el cosaco, el reo de muerte, el verdugo, la prostituta, personajes que, según Casalduero, no deben ser vistos como trasunto social, sino como símbolos de su vida espiritual y moral, "motivos líricos con los cuales se expresa y revela su sensibilidad, su sentimiento"[5].

Creo, contrariamente a esta opinión, que no se debe excluir una lectura social de estos cinco poemas, cuyo acierto precisamente es admitir ambas perspectivas[6], la individual y la social, como así se hizo en vida de Espronceda: el poeta se identifica con sus personajes, a la vez que se desprende de su escritura que el autor se preocupa por los temas sociales, concretados en tipos individuales especialmente representativos de una organización social y de sus lacras.

Como es sabido *La canción del pirata* es el poema del individuo, pero de un individualismo belicoso, que lleva a la embriaguez de la libertad "descubierta como una nueva forma de la dignidad humana". Este poema plasma "sobre el fondo político de la libertad, la forma individual" (Casalduero, 1967:156). Podemos suscribir las directrices del hombre romántico en *La canción del pirata:* Libertad = Dios; Ley = la

---

[5] Para Casalduero ya es significativo que "para encarnar su mundo haya tenido –como otros románticos europeos– que acudir a seres que viven al margen de la sociedad. Ni el rey, ni el sacerdote, ni el sabio, ni el artesano, ni la madre les servían para dar realidad a sus anhelos de libertad y justicia" (Casalduero, 1967: 154).

[6] Así mismo opina Carnero, 1974:36.

fuerza y el viento; Patria = la mar. Quizá aquí el viento equivaldría al destino, en mi opinión, también como otro de los *topica* del universo romántico.

Si en el *Pirata* el sentimiento de la libertad es sobre el fondo político, en el *Mendigo* será sobre el fondo social: el mendigo es el hombre libre, sin necesidades, mientras a su alrededor todos se afanan. El valor y los peligros del pirata para la consecución de su libertad son sustituidos por el cinismo del mendigo: desdén del orgullo suplantado por el desprecio de la humildad. Siguiendo la interpretación de estas canciones que hace Casalduero (1967:162-165), si el pirata mantenía su independencia con la conquista, el mendigo lo hará por medio de la renuncia, pudiendo establecerse una polaridad entre el individuo (pirata, mendigo) y la sociedad (reo, verdugo), que tiene como centro la degradación de la sociedad.

La lucha política, y los valores inherentes a la misma, la justicia, la libertad, forman parte del gran amor romántico de Espronceda, el amor a la patria, amor doloroso desde el destierro, tan doloroso como el amor apasionado del Canto a Teresa, uniéndose la historia y lo individual en ese anhelo hacia lo universal al que tiende el individualismo romántico.

Si el amor a la patria fija al hombre en la tierra, la justicia y la libertad universalizan ese amor:"mi única patria la mar". El individuo surge con todo el orgullo de su conquistada libertad. La nueva dignidad humana, el nuevo sentido de la personalidad exigen que el romántico rompa toda traba, se independice, y a través de su rebeldía logre la igualdad para todos. El romántico es símbolo de generosidad, su contrapunto, el egoísmo está representado en la poesía del mendigo, pero la renuncia de éste le lleva a poseer todo al liberarse de las coordenadas espacio-temporales.

La maldición a la vida característica en el personaje romántico (recordemos el *Don Álvaro*) se expresa en el reo de muerte, y la crítica a la sociedad en el sarcasmo a su indiferencia, lo que le lleva a la doble maldición romántica: maldice la vida y la sociedad.

La protesta contra la sociedad en la poesía de Espronceda no se limita a los poemas mencionados sino que llena buena parte de las pá-

ginas de *El diablo mundo*: Adán aprende en las calles de Madrid el egoísmo, la miseria moral y la maldad; en la cárcel la filosofía del tío Lucas, y todo ello acaba contaminándolo embaucado en el engaño de una sociedad que primero lo rechaza y luego lo asimila con la trampa de una buena vida burguesa.

Vida y obra se confunden en Espronceda que como figura propiamente romántica integra en su obra escrita el apasionamiento y la convicción de sus gestos y actitudes vitales: Espronceda perseguido por el absolutismo, inmerso en un amor adúltero que acaba con la desgracia, marginación social y finalmente muerte temprana de la amada. Su actividad política, que le valió persecuciones y destierros, coadyuvó también a su popularidad como poeta. Siguiendo la trayectoria literaria de Espronceda se puede seguir su trayectoria biográfica: "Más que los sentimientos de sus personajes, son los sentimientos de Espronceda los que nos conmueven. El joven emigrado que ha abandonado un país en el que reinaba un régimen policiaco se complace en exaltar la libertad y denunciar la tiranía.

La continuidad del pensamiento de Espronceda queda reflejada en sucesivas parábolas en las que un ser débil y oprimido, bajo los diversos aspectos de un personaje femenino: Florinda en *Pelayo*, Blanca de Borbón, Zoraida y Leonor en *Sancho Saldaña,* Elvira en *El estudiante de Salamanca,* o las figuras femeninas de *El diablo mundo* (Marrast, 1989: 207), que representan los distintos aspectos de la libertad- libertad de vivir, libertad de amar, libertad de permitir que se desarrollen las aspiraciones profundas del ser humano, en lucha constante contra todo lo que intenta aniquilarla o amordazarla.

Como plasmación de ese anhelo, tenemos entre otros muchos testimonios, el de la estrofa del Canto II de *El diablo mundo*:

> La *libertad*, con su inmortal aliento,
> santa diosa, mi espíritu encendía,
> contino imaginando en mi fe pura
> sueños de gloria al mundo y de ventura.

O en los siguientes versos llenos de esperanzadora euforia:

Yo romperé las cadenas,
daré paz y *libertad*
y abriré un nuevo sendero
a la errante humanidad.

Si hemos destacado en la obra de Espronceda su constante afán por la lucha de las libertades políticas e individuales, paralelo a los avatares de su ajetreada existencia, no es menos constante en su obra, paradigma del romanticismo, la ineludible presencia de la apelación al destino que preside la existencia humana, patente en la conocida imagen de la nave a la deriva que canta el coro en la introducción de *El diablo mundo*:

CORO:
¿Quien sabe do va?
¡Ay! Triste el que fía
del viento y la mar!
UNA VOZ:
¿Qué importa? *El destino*
su rumbo marcó.
¿Quién nunca sus leyes
mudar alcanzó?

O en los versos 767 y siguientes:

Que algunas veces cuando el alma llora
La mente en consolarnos pone empeño,
Y los bienes y delirios atesora,
Que hacen más duro, al despertar, el ceño
De *la suerte fatal* que en esta vida
Nos *persigue* con alma empedernida.

O en estos otros (1220):

Y a su ruina y su destino enlaza
el destino del mundo y su ruïna.

Si bien es verdad que "en Espronceda concurrieron las circunstancias necesarias para que su figura se convirtiera en un mito: el mo-

mento político en que las aspiraciones de los revolucionarios de 1808 conservan todavía un aura poética; la persona capaz de integrar en una síntesis atractiva la rebelión moral y la política; la presencia de un grupo de admiradores y amigos encargados de la necesaria magnificación y la temprana muerte del héroe" (Carnero, 1974:14), no es menos cierto que vivió la lucha por la libertad política de su patria y por la libertad individual del hombre, de una forma consciente y valerosa contra las limitaciones que su época y convenciones sociales, su *destino,* le imponía.

Mª PILAR ESPÍN TEMPLADO
UNED, Madrid

Bibliografía

CARNERO, Guillermo, *Espronceda,* Madrid, Júcar, 1974.

CASALDUERO, Joaquín, *Espronceda,* Madrid, Gredos, 1967.

ESPRONCEDA, José, *Obras completas.* Edición de Jorge Campos, Madrid, Atlas, 1954, BAE, t. LXXII.

— *Antología poética.* Edición de Rubén Benítez, Madrid, Taurus, 1991.

— *El Estudiante de Salamanca. El diablo mundo.* Edición de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1993

— *Obras completas.* Edición, Introducción y Notas de Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 2006.

— "Política general". *El Pensamiento*, 1, 15 de mayo 1841, BAE, t. LXXII, pp. 592-596.

— "De Gibraltar a Lisboa, viaje histórico". *El Pensamiento, 8, 31, agosto, 1841*, BAE, t. LXXII, pp. 604-608.

LLORENS, Vicente, *Liberales y Románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823- 1834)*, Madrid, Castalia, 1968 (2ª ed.).Madrid, Castalia, 2006. (Primera Ed. Colegio de México, 1954).

MARRAST, Robert, *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989 (Primera ed. París, 1974).

Poesía romántica, exilio y *mal del siglo*

> *Hay épocas tristes para la humanidad […], en que las ideas se dividen, y las simpatías se absorben; en que el mundo de la inteligencia es el caos, el del sentimiento el vacío; en que el hombre no ejercita su pensamiento sino en el análisis y en la duda, y no conserva su corazón sino para sentir la soledad que le rodea y el abismo de hielo en que yace.*
>
> NICOMEDES PASTOR DÍAZ
> ("Prólogo" a J. Zorrilla, *Poesías*, 1837)

La máxima de Goethe de que el Clasicismo era la salud y el Romanticismo la enfermedad alimentó la idea del *mal del siglo*. En cierta forma el origen de la melancolía radica en un deseo insatisfecho. A veces ni siquiera el enfermo sabe cuál es el camino que le conducirá a la curación. Incluso puede no existir una causa externa a tal padecimiento, paradigma válido para muchos jóvenes románticos que muestran su desdén hacia la vida sin tener motivo para ello, como si se tratara en algunos casos de una pose que obedece a una moda, una suerte de malditismo baudelairiano contra la sociedad burguesa bienpensante que lleva a la autodestrucción irremediable[1]. Dos versos de Espronceda lo dicen todo: "Palpé la realidad y odié la vida: / sólo en la paz de los sepulcros creo"[2]. Sin llegar a ese extremo, también descuella el pesimismo de quienes, como el malogrado poeta catalán Manuel de Cabanyes, que murió a los 25 años, en 1833, había mostrado en los endecasílabos blancos de su epístola "A Cintio" el desengaño de la vida:

---

[1] En España, despunta el caso de Larra. Mariano Roca de Togores, en *El Español* de 15 de febrero de 1837, lo dijo con claridad: "Cada uno de esos artículos que el público lee con carcajadas eran otros tantos gemidos de desesperación que lanzaba a una sociedad corrompida y estúpida que no sabía comprenderle".

[2] Del celebérrimo "A Jarifa en una orgía", en *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. de R. Marrast, Madrid, Castalia, 1986, p.262. En la parodia de los tipos románticos que *El Curioso Parlante* publicó en 1837 en el *Semanario Pintoresco Español* éste aludió a la propensión de los jóvenes románticos a la melancolía sin causa objetiva ("El Romanticismo y los románticos", en *Escenas y tipos matritenses*, ed. de E. Rubio, Madrid, Cátedra, 1993, pp.294-314; pp.300-301).

¡Ay! ¡De mi triste juventud, oh Cintio,
Cual se arrastran inútiles los días
Y sin placer! Un tiempo, de la gloria
La brillante fantasma su amargura
Con esperanzas halagó mentidas[3].

Dijo con acierto Álvarez Barrientos que "el *pesimismo* romántico […] es más bien la expresión de la falta de fe en el providencialismo dieciochesco"[4]. En "A Cintio" todavía se alivia el dolor gracias a la fe en Dios, actitud que contrasta con el descreimiento de un Espronceda, por citar un caso destacado, quien, al inaugurar *El diablo mundo*, se pregunta: "¿Quién es Dios? ¿Dónde está?"[5]. Según la opinión de Nicomedes Pastor Díaz, "en Europa la sociedad pereció, y no hay más que individuos"[6]. El mismo escritor puso al frente de sus obras la siguiente dedicatoria en que se resumen dos constantes de la nueva mentalidad, a saber: juventud como momento doloroso de la vida, y muerte precoz como remedio:

A la juventud española,
En muestra de simpatía y de cariño dedica sus pensamientos y afectos escritos en estos libros, deseoso de su amistad y aprobación, él que, probado por la enfermedad y el dolor, murió sin envejecer[7].

Se ha apuntado a menudo que el desasosiego del hombre moderno del XIX halló su expresión literaria en la estética del Romanticismo. Quizá un caso paradigmático por lo que hace a las letras españolas se halla en la biografía de José María Blanco. En 1845, Gladstone, al repasar la vida del escritor, dijo que el espíritu de éste era un "campo de batalla"[8], y no le faltaba razón. Blanco abandonó primero Sevilla,

[3] *Preludios de mi lira*, Barcelona, Impr. de A. Bergnes y Comp., 1833, pp.23-24.
[4] "A propósito de dos recientes ediciones de *Don Álvaro*", *Anales de Literatura Española*, 5, 1986-87, pp.559-562; p.560.
[5] Cito por la ed. de R. Marrast, Madrid, Castalia, 1985, p.180.
[6] "Prólogo" a sus *Poesías* (1840). Cito por *Obras completas de Don Nicomedes Pastor Díaz*, II, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1866.
[7] En el tomo I de las *Obras completas*, *op.cit.*
[8] "Life of Mr. Blanco White", *Quarterly Review*, LXXVI, 1845, p.167.

luego España; cambió de religión, de lengua, pero ni en su patria ni en Inglaterra consiguió apaciguar la zozobra que lo dominaba, como él mismo reconoció en los siguientes versos de la "Elegía a Quintana"[9]: "No muda el corazón; tan sólo muda / de cielo el infeliz que su destino / quiere evitar huyendo el patrio suelo / que le hizo aborrecer su desventura"[10].

En qué medida un escritor es capaz de romper el caparazón de las modas literarias, para dejar oír sus sentimientos, es asunto difícil de precisar. Tampoco se puede afirmar sin reservas que la experiencia del exilio fuera el único factor desencadenante del gusto por la poesía donde se describe el hastío del poeta. Decía Llorens que "solo podemos hacer nuestro lo que ya llevábamos dentro, aun sin saberlo"[11] , afirmación basada en la idea de que el contacto con otras culturas no es sino el reactivo que deja al descubierto la verdadera dermis lírica de cada autor. Pero la opinión del maestro no es fácilmente demostrable, pues si ni el mismo escritor era consciente de su verdadera vena estética, más difícil será que ésta sea destapada por la crítica. En 1834, en el prólogo a *El moro expósito*, Alcalá Galiano, al determinar los géneros de la poesía, aludió al tipo denominado *poesía metafísica o inspirada por las pasiones*:

> Búscanlo, asimismo, en el examen de nuestras pasiones y conmociones internas; de aquí la *poesía metafísica*, tan hermosa en el mismo lord Byron, en varios alemanes, en. los ingleses Coleridge y Woodsworth y en los francesas Víctor Hugo y Lamartine[12].

---

[9] Véase el capítulo III de su *Autobiografía*, cuyo primer párrafo copio aquí: "Hubo un tiempo en que recordar los sentimientos que acompañaron mi destierro de la tierra donde había nacido me causaba ese estado de tristeza tranquila del que es difícil separarse. Las personas de temperamento afectivo no dejan de experimentar cierto gozo espiritual que, aunque íntimamente relacionado con la tristeza, tiene el encanto de ser al propio tiempo una prueba evidente de nuestro amor imperecedero a los seres queridos y a las cosas que conocimos en nuestra primera juventud. Con el paso de los años ha aumentado la sensibilidad de mi espíritu con respecto a estos temas, aunque por otra parte también confío que ha decrecido algo su primitiva morbosidad al recordar los tristes sucesos del pasado" (en la ed. de A. Garnica, Sevilla, Universidad, 1975).

[10] En M. V. de Lara, *Bulletin of Spanish Studies*, XX, 1943, pp.198-203.

[11] *Liberales y románticos*, Madrid, Castalia, 2006 [1968], p.657.

[12] París, Librería Hispano-Americana, 1834, I, pp.IX-XXXI, p.XXVII.

Un año antes, Martínez de la Rosa, en la "Advertencia" a la primera edición de sus *Poesías* aludía a una "poesía filosófica, nutrida de pensamientos profundos, de sentimientos tiernos, tan acomodada al gusto de nuestro siglo, más adelantado en saber o quizás más grave y melancólico a fuerza de desengaños y desdichas"[13]. Tal vez vengan a cuento aquí cuatro de los versos con que el joven Zorrilla despidió el cadáver de Larra:

> Que el poeta, en su misión,
> sobre la tierra que habita
> es una planta maldita
> con frutos de bendición[14].

Este tipo de lírica, consagrado a cantar los males del hombre moderno, se cultivó de forma considerable tratando del hastío y el *taedium vitae*. Sobran los ejemplos: "El misántropo" de Ochoa; "La maldición. Fragmento imitado del *Manfredo* de Byron" de Salas y Quiroga; "Mi destino" de Marcelino Azlor acerca de lo efímero de la felicidad; "La meditación" de Bermúdez de Castro muy cerca del *vanitas vanitatum* del *Eclesiastés*; "El poeta" de Ochoa, con cita de Goethe, culpa a Dios de causar al hombre la infelicidad permanente a partir del caso concreto de la muerte de la amada del poeta. Todavía en 1840, el ínclito Nicomedes Pastor afirmaba que "*sus* versos *eran* hijos

---

[13] *Poesías*, Madrid, Imprenta de Tomás Jordán, 1833, p.VI. Escribió Larra, a propósito del libro de Martínez de la Rosa, lo que sigue: "Uno de los géneros a que más lugar ha dado en su tomo el señor Martínez de la Rosa ha sido un género desgastado ya […]; la tendencia del siglo es otra: si las sociedades nacientes alimentan su imaginación con composiciones ligeras, las sociedades gastadas necesitan sensaciones más fuertes. […] No […] es menos cierto que buscamos más bien en el día la importante y profunda inspiración de Lamartine, y hasta la desconsoladora filosofía de Byron, que la ligera y fugitiva impresión de Anacreonte" (*La Revista Española, Periódico Dedicado a la Reina Ntra. Sra.*, n.º 91, 3 de septiembre de 1833, Madrid, p.836).

[14] "A la memoria desagraciada del joven literato Don Mariano José de Larra", en *Obras completas*, I, Madrid, Manuel P.Delgado, 1905, p.17. Mesonero hizo asimismo alusión irónica a la "misión sobre la tierra" del poeta romántico ("El Romanticismo y los románticos", art. cit., p.305). En el "Prólogo" (1837) de Nicomedes Pastor se puede leer el relato del funeral (pp.5-6).

de esta triste edad y de esta literatura más triste aún"[15]. Y en el *Museo Universal* de 1868, un colaborador, B. España, rememorando tiempos pretéritos, afirmaba sin empalago:

> Entonces no reinaba el *spleen*, sino la mas franca alegría, identificada con la mas esquisita finura. No había clubs, ni espectáculos repugnantes, ni sodas walter[16].

En 1798 Goya retrató a Jovellanos con la pose del melancólico que deja caer la mejilla sobre su mano con inequívoco gesto de abatimiento. La figura recuerda el universal grabado de Durero *Melancholia I*. Ignoro si el pintor aragonés se había inspirado en la elegía de Meléndez Valdés, escrita con anterioridad a junio de 1794, cuyo elocuente título sirve para describir el estado de ánimo de su destinatario: *A Jovino, el melancólico*. Peers apuntó que, en el poeta extremeño, "percibimos, sin duda, los acentos de una tristeza *nativa*, de una emoción auténtica, de una desilusión que es inconfundiblemente personal"[17]. Sebold, por su parte, añadió que en este poema precisamente se hallaba una expresión española para definir el *dolor inglés* cuya acuñación se adelantaba en el tiempo a otros marbetes extranjeros, de los cuales el que más éxito ha cosechado es el inglés *spleen*[18]:

> Doquiera vuelvo los nublados ojos,
> nada miro, nada hallo que me cause
> sino agudo dolor o tedio amargo.
> Naturaleza, en su hermosura varia,
> parece que a mi vista en luto triste
> se envuelve umbría, y que sus leyes rotas,
> todo se precipita al caos antiguo.
> Sí, amigo, sí; mi espíritu insensible

[15] "Prólogo" a la edición de sus *Poesías* (1840). Cito por el tomo II de las *Obras completas*, *op.cit.* Y añade en el mismo lugar: "Son composiciones individuales, acentos aislados, plegarias, suspiros, desahogos, gemidos solitarios de un corazón que, como la mayor parte de los corazones que nos rodean, gime y llora solamente por haber nacido".
[16] Nº. 10, año XII, 7 de marzo de 1868.
[17] *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973, II, p.372.
[18] "Sobre el nombre español del dolor romántico", *Ínsula*, XXIII, 264, 1968 [*El rapto de la mente. Poesía y poética dieciochesca*, Madrid, 1970, pp.123-137].

del vivaz gozo a la impresión süave,
todo lo anubla en su tristeza oscura,
materia en todo a más dolor hallando
y a este *fastidio universal* que encuentra
en todo el corazón perenne causa[19].

Aunque el poema de Meléndez Valdés hace acopio de los principales rasgos que definirán en las décadas siguientes el llamado *dolor romántico* (sensación de vacío, sufrimiento y angustia ante la vida, incapacidad de contemplar la existencia con alguna ilusión, destierro de la acción, deseo de muerte, etc.), es verdad, como recuerda Navas Ruiz, que los poetas románticos de la tercera década del XIX olvidaron por completo tal referencia:

> Nadie menciona el fastidio universal de Meléndez Valdés para designar el romántico hastío o tedio existencial. Nadie se acerca a los cementerios o la noche macabra a través de Cadalso. Nadie invoca sus ilustres nombres como predecesores de lo moderno. Ante tan llamativo olvido, se ha hablado de interrupción o represión del romanticismo en los treinta primeros años del siglo XIX [Sebold 1995] debido a la dictadura fernandina. O simplemente se acepta que quizá sea "tan exagerado considerar que el autor de las *Cartas marruecas* sea el primer romántico como pretender que del fastidio universal de Meléndez Valdés resulte el spleen baudelairiano" [Urrutia 1995]. Lo cierto es que no se contó con ello en la poesía española hacia 1830[20].

Alcalá Galiano, por su parte, examinando el panorama poético español en 1834 en las páginas de una revista londinense, no veía ningún atisbo de romanticismo en la literatura española de las primeras décadas del XIX, a diferencia de lo que ocurría en Inglaterra o Ale-

---

[19] Cito por la ed. de John H. R. Polt, Madrid, Castalia, 1985, pp.275-276.

[20] "El canon poético en España de 1830 a 1837", en L. F. Díaz Larios *et alii* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universidad, 2002, pp.299-311; p.301. Las referencias bibliográficas a que alude el autor son las siguientes: R. P.Sebold, «Neoclasicismo y romanticismo diciochesco», en V. García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. 6. Siglo XVIII*, G. Carnero (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp.137-207; p.185; y J. Urrutia (ed.), *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995, p.26.

mania. Si se lee con detenimiento la serie de cuatro poemas que Baudelaire consagró al *spleen*, se puede ver cuán diferente es la sensibilidad del poeta francés. Lo que en Meléndez Valdés se ofrece como una proyección de la tristeza que siente el poeta sobre la Naturaleza, en el caso del francés halla un sentido mucho más profundo: es el propio mundo el que se ha hecho añicos en el interior del poeta. Un gran acierto de Baudelaire fue la presentación en el remate del LXXVII de un desfile de figuras tristes que transitan por su propia alma. Un mundo sin esperanza de redención espera fuera, dentro todo es oscuridad. Recuerda, por cierto, en el broche del poema, la pose tradicional del melancólico con la cabeza inclinada: "Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir"[21].

Si la idea de *fastidio* emparenta con el tedio que los franceses llamaron *ennui*, el adjetivo *universal* aporta un matiz semántico nuevo que venía como anillo al dedo para la nueva sensibilidad romántica. Me refiero al hecho de extrapolar a la Naturaleza el sufrimiento personal. No es fácil responder a la cuestión de por qué de todas las etiquetas para denominar el *mal del siglo* ha sido la inglesa *spleen* la que ha gozado, y sigue haciéndolo, de mayor prestigio y difusión. Me cuesta creer que Sebold tenga razón y hayan sido los estudiosos de la literatura romántica quienes hayan apostado por esa voz en detrimento de la francesa *ennui*, la alemana *weltschmerz*, o la expresión de Meléndez Valdés *fastidio universal*. No se puede despreciar, por un lado, el influjo del romanticismo inglés en los poetas españoles. Un caso ejemplar se halla en *The European Review* de 1824 y 1826, números en los que José Joaquín de Mora aconsejaba a los jóvenes que tomaran como modelo a los poetas ingleses modernos –lo propio haría años más tarde, en 1834, Alcalá Galiano, quien recomendó la lectura e imitación de Southey, Wordsworth, Coleridge y Byron–. Espronceda, hacia 1832, modificó de acuerdo con parámetros románticos su poema medieval clásico *Pelayo*, y el Duque de Rivas compuso *El moro expósito* (1834) habiendo escuchado los consejos de John H. Frere en Malta y leído la novela histórica inglesa. Por los mismos años, Salas, en el prólogo

[21] Cito por la ed. de 1861, recogida por la de París, Gallimard, 1999, p.144.

a sus *Poesías*, exclamó: "¡Cuánto mas grato es para mí un parque trabajado por una mano inglesa!"[22], comparando éste con el jardín francés. En las mismas páginas, D. Jacinto se despachó a gusto con los modelos franceses imitados por la juventud española, a la que aconsejaba la lectura, aparte de los poetas ingleses, de los grandes autores españoles del Siglo de Oro, con Cervantes a la cabeza. Una frase de Blanco, quien llevaba viviendo en Inglaterra desde 1810, dedicada a reseñar el *No me olvides* de 1824, compilado por Mora, resume la predilección por la literatura inglesa en detrimento de la francesa y la italiana: "La verdadera escuela de naturalidad es la Inglaterra" [23].

Por otro lado tampoco se puede obviar la conexión existente entre la voz inglesa *spleen* y la melancolía clásica. Como se sabe, *spleen* significa en español 'bazo'. Desde la Antigüedad, la melancolía se relacionó con este órgano por el color del mismo. González del Castillo, poeta digno de todos los olvidos, en un extenso poema titulado *La melancolía*, impreso entre sus *Pasatiempos juveniles* (Sevilla, 1795), alude al color negro igualmente:

> Fiera Melancolía,
> levanta el negro manto que has echado
> sobre mi corazón. ¡Ay de mí, triste!;
> […]
> ¡Oh mísero! ¿Qué hado
> ordena el curso de mis negros días?
> […]
> Sólo mis duros males
> contra mi ansioso espíritu se ensañan,
> y el corazón me bañan
> con un licor amargo,
> negro como la pez, cuyo veneno
> causa mortal letargo[24].

---

[22] J. de Salas Quiroga, *Poesías*, Madrid, Imprenta de E. Aguado, 1834, p.XII.

[23] Cit. por V. Llorens, *Liberales y románticos*, *op.cit.*, p.370.

[24] *Obras completas de Juan Ignacio González del Castillo*, III, Madrid, Librería Sucesores Hernando, 1914, pp.454-458. Además del color negro, están presentes en el poema otros lugares comunes de la melancolía clásica: la muerte de la amada como desencadenante de la enfermedad, el llanto continuo, la soledad y apartamiento, el ambiente bucólico, la esperanza de la muerte como remedio, la conversación con el amigo.

Y ya en pleno siglo XIX, una escritora como Carolina Coronado, cuya obra de máxima intensidad lírica cuajó en la década del 40, recordó en el poema "Amistad de la luna", compuesto en 1846, el color negro de la bilis que generaba la enfermedad: "Esa oscura enfermedad / que llaman melancolía / me trajo la soledad / a verte, luna sombría"[25].

Pero volvamos al asunto principal. De forma muy escueta voy a tratar sobre algunos de los poetas exiliados. Empezaré por Martínez de la Rosa, quien acopió en el poema titulado "La soledad" los tópicos relacionados con el *spleen*: aislamiento, falta de ilusión, desesperanza, oscuridad, vacío:

> Único asilo en mis eternos males,
> Augusta soledad, aquí en tu seno,
> Lejos del hombre y su importuna vista,
> Déjame libre suspirar al menos:
> Aquí, a la sombrar de tu horror sublime,
> Daré al aire mis lúgubres lamentos,
> Sin que mi duelo y mi penar insulten
> Con sacrílega risa los perversos,
> Ni la falsa piedad tienda su mano,
> Mi llanto enjugue y me traspase el pecho.
> Todo convida a meditar: la noche
> El mundo envuelve en tenebroso velo;
> Y aumentando el pavor quiebran las nubes
> De la luna los pálidos reflejos:
> El informe peñasco, el mar profundo
> Hirviendo en torno con medroso estruendo[26].

Él mismo, en la "Inscripción para el sepulcro de un emigrado", había pulsado el dolor del exiliado, la amargura de la soledad, y la nostalgia de la patria: "Detente, amigo, y di: blanda y ligera / Esta tie-

---

[25] *Poesías de la señorita doña Carolina Coronado*, s.l, 1847, p.48. En el prólogo, encomiástico, de Juan Eugenio Hartzenbusch, éste relaciona la poesía de la autora con la de Francisco de la Torre, Garcilaso y Meléndez (p.5). En el mismo volumen, véase también el poema titulado "Melancolía" (p.7).

[26] *Poesías*, *op.cit.*, Parte Segunda, p.87.

rra te sea… si es que puede / Serlo nunca jamás tierra extranjera"[27]. La restauración absolutista de 1814 le valió a Martínez de la Rosa el destierro al Peñón de Gomera. Con la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis hubo de escapar a París ("Desde las tristes márgenes del Sena" compuso una "Epístola" con ocasión del fallecimiento de la esposa del Duque de Frías que se incluyó en la *Corona fúnebre* publicada en 1830), donde tuvo una rica vida literaria. Regresó a España en 1831, antes de que se dictara la amnistía general para los liberales. Explicó en la "Advertencia" a sus *Poesías* de 1833 lo reconfortante de su regreso:

> Habiendo cultivado la poesía casi desde mi infancia […] he hallado en ella tanto esparcimiento y consuelo, ya como distracción en mis ocios, ya como desahogo de cuidados y penas […]. Volví luego a mi patria, a fines del pasado año de 1831; y al verme en mi hogar, en el seno de mi familia, y alentado hasta por el hermoso cielo de Andalucía, sacudí la pereza, reuní antiguos borradores […] y con las que me han parecido mejores he formado la colección que ahora presento al público[28].

En "El recuerdo de la patria", escrito en Londres en 1811, el poeta añora su tierra contagiando su sentimiento al escenario contemplado:

> Vi en el Támesis umbrío
> Cien y cien naves cargadas
> De riqueza;
> Vi su inmenso poderío;
> Sus artes tan celebradas,
> Su grandeza:
>
> Mas el ánima afligida
> Mil suspiros exhalaba
> Y ayes mil;
> Y ver la orilla florida
> Del manso Dauro anhelaba
> Y del Genil[29].

[27] *Poesías*, *op.cit.*, Parte Segunda, p.95.
[28] *Poesías*, *op.cit.*, "Advertencia", p.I.
[29] *Poesías*, *op.cit.*, Parte Primera, p.1.

Compárese con el poema del mismo autor titulado "La vuelta a la patria", compuesto éste en Granada el 27 de octubre de 1831, a la vuelta del exilio.

> Amada patria mía,
> ¡al fin te vuelvo a ver!... Tu hermoso suelo,
> tus campos de abundancia y de alegría,
> tu claro sol y tu apacible cielo!...
> Sí: ya miro magnífica extenderse
> de una y otra colina a la llanura
> la famosa ciudad; descollar torres
> entre jardines de eternal verdura;
> besar sus muros cristalinos ríos;
> su vega circundar erguidos montes;
> y la Nevada Sierra
> coronar los lejanos horizontes.
>
> ¡No en vano tu memoria
> do quiera me seguía;
> turbaba mi placer, mi paz, mi gloria;
> el corazón y el alma me oprimía!
> Del Támesis y el Sena
> en la aterida margen recordaba
> del Dauro y del Genil la orilla amena,
> y triste suspiraba;
> Y al ensayar tal vez alegre canto,
> doblábase mi pena,
> mi voz ahogaba el reprimido llanto[30].

La presencia simbólica de los ríos tiene su importancia. Ángel de Saavedra, en su exilio inglés, recordó también el río de su Córdoba natal: "¡Oh cuán ufano a la ancha mar te arrojas, / tú que apacible mojas / y reverberas en remansos puros / los de Córdoba insigne antiguos muros!"[31]

---

[30] *Poesías*, *op.cit.*, Parte Segunda, p.136.
[31] *Obras completas de Don Ángel de Saavedra, Duque de Rivas […] corregidas por él mismo*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca Nueva, 1854, I, p.196.

Espronceda partió en 1827 a Lisboa, y, expulsado al cabo de unos meses, se instaló en Londres. En 1830 participó en París en las revueltas revolucionarias de julio, y en octubre en una de las incursiones antifernandinas que atravesaron los Pirineos, en la que murió el jefe de su partida, "Chapalangarra", a quien dedicó un sentido poema. La amnistía posibilitó su retorno a España en 1833. En su estancia londinense, más concretamente en 1829, había dedicado una conmovedora elegía "A la patria", "melancólico y tierno cantar", a juicio de José García de Villalta:

> Yo, desterrado de la patria mía,
> De una patria que adoro,
> Perdida miro su primer valía,
> Y sus desgracias lloro.
> […]
> Desterrados, ¡oh Dios!, de nuestros lares,
> Lloremos duelo tanto:
> ¿Quién calmará, ¡oh España!, tus pesares?
> ¿Quién secará tu llanto?[32]

En "La entrada del invierno en Londres", Espronceda reparó en la monotonía de las estaciones para fijar la atención del lector en el paso del tiempo que paradójicamente no cambia las cosas para el poeta:

> Reina tu lobreguez, invierno rudo,
> Y del norte en los climas ateridos
> De sombras y terror tiendes el velo.
> Yace sin flores, lánguido, desnudo,
> El triste extenso campo, y recogidos
> Los fulgores del sol, se enluta el cielo.
> […]
> Mas ¡ay! yo triste, de contino lloro
> Y de contino crece mi quebranto
> Y tu horror ¡estación! me enluta el alma.
> Cuatro veces aquí te vi el tesoro

[32] *Obras poéticas de Don José de Espronceda precedidas de la biografía de su autor y adornadas con su retrato*, París, Librería de Garnier Hermanos, 1873, pp.110 y 111. Las palabras de Villalta proceden del "Prólogo" (1839), p.VIII.

A los campos robar, tender tu espanto,
Y derramar terror, silencio y calma[33].

Participa Espronceda del sentir común y mayoritario de los poetas españoles que dedicaron algunos versos al paisaje inglés y al clima de aquellas tierras. La percepción negativa fue dominante, aunque hay excepciones. Sobre si el paisaje de las ciudades y el campo de Inglaterra contagiaba un sentimiento de tristeza al poeta, o si al contrario, éste, añorando el suelo patrio, proyectaba sobre la nueva realidad contemplada su melancolía, es asunto difícil de precisar, o mejor dicho de generalizar. En el caso de Espronceda, y creo que también en el de Martínez de la Rosa, se dio el segundo modelo al que acabo de aludir. No cabe duda, sin embargo, de que las condiciones atmosféricas de Inglaterra e Irlanda venían como anillo al dedo para la descripción de un mundo envuelto por el velo de la noche y ajeno a la luz y la esperanza. No en vano Ángel de Saavedra había escrito en uno de sus famosos romances el siguiente verso: "Emigrado en otros climas"[34]. Y qué decir de la costumbre nórdica, muy del gusto de los ingleses, de enclavar los cementerios en pleno centro urbano, en áreas dedicadas al paseo y al esparcimiento: la vida y la muerte en el mismo parque.

Ángel de Saavedra (duque de Rivas a partir de 1834) tuvo que escapar de España en 1823, en compañía de su amigo Alcalá Galiano, tras la suspensión de los derechos constitucionales y su condena a muerte. Vivió en Gran Bretaña, poco más de medio año, Malta y Francia, donde se familiarizó con las novedades estéticas que pronto triunfarían en España, adonde sólo pudo regresar tras la muerte de Fernando VII y la posterior amnistía firmada por la reina viuda. "El faro de Malta", cuyo arranque doy abajo, compuesto en dicho lugar en 1828, muestra la nueva sensibilidad romántica:

Envuelve al mundo extenso triste noche;
ronco huracán y borrascosas nubes
confunden y tinieblas impalpables,
el cielo, el mar, la tierra:

[33] *Poesías líricas y fragmentos épicos*, *op.cit.*, pp.126 y 129.
[34] *Obras completas*, *op.cit.*, III, p.312.

y tú, invisible, te alzas, en tu frente
ostentando de fuego una corona,
cual rey del caos, que refleja y arde
con luz de paz y vida[35].

Durante la travesía de Gibraltar a Inglaterra compuso "El desterrado". En ese lance se gestó también la "Oda. Imitación del salmo *Super flumina*", que se imprimió en Londres en las páginas del *Español Constitucional* (1824) igual que el primer poema al que he hecho alusión. Del segundo de éstos copio unos versos:

Dolor y llanto y luto
Es ya por siempre nuestra amarga suerte;
Y sin Patria y sin deudos el tributo
Daremos a la muerte
Siendo de ella despojos,
Sin tener ¡ay! quien cierre nuestros ojos[36].

Contrasta este dolor con la visión resignada de un Ruiz de la Vega, por ejemplo, en el poema encabezado por un significativo epígrafe: "La Consolación o memoria de la patria":

¿A qué llorar en vano
de la española gloria
el fracaso, y los frutos
de la civil discordia,
y los tristes sucesos
de la suerte azarosa
que de la dulce patria
el caro bien nos roban?[37]

Tales versos recuerdan más al Moratín del soneto "La despedida" que a Espronceda: "Pero si así las leyes atropellas, / Si para ti los méritos han sido / Culpas, adiós, ingrata patria mía"[38].

---

[35] *Obras completas*, *op.cit*., I, pp.310-312.
[36] Lo reprodujo V. Llorens en *Liberales y románticos*, *op.cit*., pp.333-336; p.335.
[37] *Ibidem*, p.352.
[38] *Poesía española del siglo XVIII,* ed. de R. Reyes, Madrid, Cátedra, 1988, p.300.

Y termino ya. El hombre romántico, más que el de otra edad, fue siervo de sus pasiones, y a éstas solía consagrar lo más granado de su creación artística. El exilio, en el caso español, hizo más intenso el sentimiento de tedio, aunque no se pueda señalar ese acontecimiento como el desencadenante de tal sentir. Se acentúa por el destierro la intensidad en el tratamiento de los asuntos de la soledad y la descripción del paisaje foráneo, frío y triste, en contraste con la luz que viste las tierras españolas. Se insistió asimismo en los tópicos relacionados con el mar, los naufragios, la muerte en soledad, etc., al igual que proliferó el recurso a los ríos como símbolos del estado de ánimo del poeta. Sin embargo, la postura beligerante frente a los cánones del mundo burgués, pergeñó una nueva actitud entre algunos escritores jóvenes, que exhibieron su hastío ante una realidad que en determinados casos llegaron a odiar. Esos mismos individuos, que se sienten desarropados por el cuerpo social y que desconfían ya del providencialismo dieciochesco, eran el mejor caldo de cultivo para el *mal del siglo*, padecimiento que, con sustanciales diferencias, reverdeció algunos hitos externos de la clásica melancolía; entre ellos el color negro del humor y el gesto de abatimiento inmortalizado por Durero.

JOSÉ MARÍA FERRI COLL
Universidad de Alicante

Un poeta satírico en el exilio: Francisco Sánchez Barbero (1764-1819)

Es frecuente hacer la historia de la literatura partiendo de las obras más sobresalientes que, según los críticos, son testimonio de una época. Pero este tipo de aproximación a la realidad literaria posterga, queriendo o sin querer, a autores y obras denominados de transición, limitando así la auténtica realidad histórica. Despreciar las obras que no se ajustan a un método de investigación basado en las características literarias de la mayoría, significa limitar y empobrecer el estudio de la literatura. Si bien esto es cierto de cualquier época, en la literatura española del siglo XVIII y primeros años del XIX, la segmentación entre pasado y futuro se agudiza y se pierden de vista muchos matices, que precisamente son los que ayudan, no sólo a entender la evolución literaria *per se*, sino también el espíritu de la época. En este trabajo queremos considerar algunos de los textos que Francisco Sánchez Barbero escribió durante su exilio en Melilla entre 1816 y 1819 no sólo porque son testimonios de un tiempo sino porque representan la lucha histórica de un hombre por conocer y modificar una realidad que le es impropia. Su caso es el del escritor de entre siglos de filiación neoclásica que es víctima de la confusa realidad política y cuya obra refleja su impotencia ante la represión y la melancolía del exilio. Este cúmulo de circunstancias hace de su obra un destacado ejemplo de literatura de transición inscrita en la temática del exilio que sigue los pasos de los poetas clásicos latinos. La obra de Sánchez Barbero está marcada por la necesidad de dejar constancia de la represión y de la identificación de la melancolía causada por la imposibilidad de alterar la nueva realidad:

> La figura de Sánchez Barbero resulta paradigmática no sólo como vehemente defensor de la causa liberal sino, sobre todo, por servir de exponente del renovado humanismo del que, desde fines del siglo anterior, venían haciendo gala aquellos intelectuales para quienes el rigorismo neoclásico y la concepción tradicional de la poética y de la obra literaria, necesitaban ser

> revisados de acuerdo con un espíritu más en consonancia con la llegada de nuevos tiempos. (Rodríguez Sánchez de León, 1992: 1441)

Francisco Sánchez Barbero nació en Moriñigo, provincia de Salamanca en enero de 1764. A los doce años de edad pasó a Salamanca, donde cursó estudios, siendo admitido en el Semanario Conciliar en 1779. Ya en este periodo escribió excelentes composiciones latinas que habrían de influenciar su obra poética posterior, sobre todo por su intención de implantar la estética de la antigüedad grecolatina. "Su propuesta se dirige a orientar el ideal clásico de forma que, manteniendo el respeto de la autoridad, se adecue a la intencionalidad y las exigencias propias de cada periodo histórico" (Rodríguez Sánchez de León, 1992: 1442).

En 1805 publica en Madrid un tratado de instrucción poética titulado, *Principios de Retórica y Poética*, que "el gobierno propuso como modelo para el plan de estudios de 1825" (Leopoldo Augusto de Cueto, 1952: 552). Durante la guerra de la Independencia fue víctima de los franceses, escribe, "por no querer seguir su partido y por unos versos que di a luz contra ellos y su emperador" (Leopoldo Augusto de Cueto, 1952: 579, nota al pie 1). Fue encerrado en la ciudadela de Pamplona de la que pudo escapar dirigiéndose a Cádiz donde llegó en 1809. Allí fue coeditor del periódico político el *Conciso* desde 1810 hasta 1813[1]. El propósito de aquel periódico era informar a los gaditanos de los debates de las Cortes además de denunciar irregularidades administrativas y colaborar con las tareas políticas del gobierno. Libre de los invasores volvió Sánchez Barbero a la capital desde donde publicó el *Ciudadano constitucional*, además de aceptar el puesto de Bibliotecario de San Isidro y censor de Teatros. Al regreso de Fernando VII fue encarcelado debido supues-

[1] "Comenzó a publicarse en Cádiz el 24 de agosto de 1810. Al principio en días alternos, luego diariamente. Su formato era de tamaño cuarta. Ya en el primer número se nota en él una decidida política liberal. De entre todos los que se imprimieron en Cádiz durante estos años, el *Conciso* fue uno de los mejores escritos. En todo momento fue defensor de las Cortes y de la Constitución, por cuyos ideales batalló infatigablemente" (Solís, 1971:61). Para una información más detallada sobre las características del *Conciso*, ver Ramón Solís *Historia del Periodismo gaditano 1800-1850*, en particular las páginas 56 a 70.

tamente a "una célebre oda a la apertura de la constitución y sus opiniones como editor de los mencionados periódicos[2], [que] le atrajeron la persecución, el resentimiento y la venganza de los agraviados de aquellos tiempos" (L. A. de Cueto, 1952: 552). Francisco Sánchez Barbero fue trasladado a Melilla en 1815 en una galera junto al diputado Calatrava y Manuel Ramajo coeditor del *Conciso*, y condenado a diez años "con retención, y pena de la vida a quebranto del presidio" (L. A. de Cueto, 1952: 582, nota al pie 2). Sus papeles fueron quemados públicamente en la plaza de la Cebada, al pie de la horca. Murió en Melilla en octubre de 1819[3].

Sánchez Barbero junto con muchos de sus contemporáneos se vio arrastrado por las contradicciones políticas de aquel confuso periodo de la historia de España: en un principio todos luchaban contra los franceses para defender la independencia, pero al regreso del Rey la realidad demostró que estaban luchando por cosas distintas: unos lo hacían por conservar la ideología del Antiguo Régimen, y los otros, para establecer las bases de la legitimidad democrática.

Estos ilustrados que como Sánchez Barbero propugnan una estética al servicio de los ideales de la época se enfrentan con la contradicción de decidir cómo representar la realidad desde el exilio manteniendo los convencionalismos estéticos en materia poética. Si en un principio los ilustrados quieren "argumentar, refutar, persuadir" (Zavala, 1981: 391), defender la cultura para beneficiar últimamente al pueblo, desde tierras extrañas, el escritor resuelve la tensión entre necesidad y satisfacción personal, con creaciones poéticas en las que se mezclan el clasicismo de la forma con el carácter melancólico del escritor. Como se sabe, el liberalismo como actitud política es una creación española que se fundó en Cádiz hacia 1808, y liberalismo y romanticismo son dos actitudes que se complementan. En las poesías de Sánchez Barbero hay ciertos rasgos pre-románticos, y se pueden observar, como veremos, una tensión entre el contenido y la

[2] Se refiere al *Conciso* y al *Ciudadano constitucional*.

[3] Los datos utilizados en este trabajo sobre la vida y obra de Sánchez Barbero proceden en su mayoría de la obra de L. A. de Cueto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, *BAE* 63; pp.551-641.

forma, las necesidades estéticas, el compromiso social y el ansia de libertad propias del primer romanticismo español.

Hay que señalar que Sánchez Barbero empezó escribiendo poesía en latín y según Manuel José Quintana fue "de todos nuestros poetas, el que ha compuesto versos en una y otra lengua con mejor éxito" (L. A. de Cueto, 1952: 558). En el exilio escribió también en ambas lenguas y casi todas sus composiciones hacen referencia a este tema. Álvaro Gil Sanz, sin embargo, lamenta que Sánchez Barbero sea mejor escritor de versos latinos que de versos castellanos y afirma que éstos, "si no son de los mejores, son sí de los buenos" (L. A. de Cueto, 1952: 556) y atribuye este hecho a "la mano de hierro de las persecuciones", ya que "el hambre y la desnudez son malas musas" (L. A. de Cueto, 1952: 556)

Desde Melilla Sánchez Barbero escribió silvas, epístolas, cantatas, romances, composiciones satíricas y operas que su amigo el Doctor Pedro Antonio Marcos recopiló y entregó a la familia. Una de las composiciones más significativas, a nuestro parecer, es la epístola "A Ovidio" en la que el sujeto poético relata su confinamiento en Melilla. Que la epístola vaya dirigida a Ovidio no es casualidad ya que, como es sabido, Ovidio fue el poeta del exilio por excelencia. Desde Tomis, el lugar de su expatriación, escribió *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*, siendo algunos de los temas más importantes la amistad, la literatura, el desarraigo y el apartamento del mundo. Sánchez Barbero vive la misma experiencia que el autor latino y su conocimiento de esta lamentable experiencia hace que la recepción de sus versos sea mucho más íntima. Sucede que desde los primeros versos el sujeto lírico en lugar de tomar como ejemplo los poemas de su predecesor latino y explicar como éste su condición de expatriado o describir la tierra del destierro le reprocha, en un tono satírico, que no supiera comportarse como un hombre:

> Te compadecen unos, otros ríen
> Otros exclaman, ¡Oh collón! bien hecho;
> Y tus jeremïadas importunas
> A náuseas me provocan. Por tu vida,
> ¿Qué conseguiste, narigudo vate?

Desprecio general. ¿No aciertas cómo,
Siendo feliz transformador de tantas,
Nunca tu suerte transformar pudiste?
Yo sí; porque ser hombre no supiste."
(L. A. de Cueto, 1952: 578)

En su tratado de poética publicado en 1805 Sánchez Barbero dedica un apartado a la poesía satírica. Nada tiene en contra de este tipo de composiciones pero censura al poeta satírico que tenga "un germen de misantropía y malignidad, disfrazadas con el velo de la virtud; el placer de desgarrar a un semejante, y el deseo de vengarse" (Sánchez Barbero, 1834: 291). Para Sánchez Barbero la sátira "o persigue los vicios o los ridículos", y por ello "conviene derramar hiel sobre ellos, tronar como el cínico Juvenal lleno de indignación, acosarlos con el estilo que dicta el aborrecimiento, estilo mordaz, acre y vigoroso" (Sánchez Barbero, 1834: 291-292). Los versos que citamos anteriormente no censuran ningún vicio sino que atacan a Ovidio con un deseo íntimo e imposible de venganza. En el exilio, muy probablemente debido a la misantropía y al odio a las circunstancias de su confinamiento, Sánchez Barbero se contradice.

La segunda parte del poema empieza con el relato sobre las causas del destierro de Sánchez Barbero y es aquí donde se identifica claramente al autor con la voz poética, sobre todo porque añade aclarativas notas a pie de página, como la de su reclusión y huida de los franceses, "a los veinte y cuatro días conseguí bajar a la ciudad en calidad de preso o prisionero de Estado. De allí me escapé con otros, habiéndonos antes intimado la pena capital si, fugados, fuésemos aprehendidos" (L. A. de Cueto, 1952: 580). Todo el tono del poema refleja el malestar y la irritación del poeta por los hechos absurdos del pasado y así habla de la hipocresía de los letrados y la capciosidad de los jueces. Según Feinberg la hipocresía es una de las causas principales de que se escriban sátiras no con el propósito de reformar o plantear alternativas a la situación que se critica sino que el escritor satírico "is obeying an irresistible impulse to show absurdities which he sees very clearly. Usually, his immediate purpose is to satirize, not to improve; his object in showing the ridiculous is to criticize, not to

correct. (Feinberg, 1964: 40-41). En la tercera parte del poema habla de la tierra de su destierro y las condiciones ínfimas en las que viven los que como él están en presidio y, una vez más, sus versos ridiculizan sin corregir:

> Así como los niños en la calle
> en caballos de caña se pasean,
> Y, uniformados de papel, figuran
> Una marcial acción, del mismo modo
> Viene á ser un remedo de comida
> Lo que manjares y comida dicen.
> ¡Ni comemos, Nasón! á lo poeta
> Comemos, oh Nasón, en simulacro.
> Fabas, arroz, judías, agua y agua.
> (L. A. de Cueto, 1952: 583)

La parte final del poema adquiere su inicial tono de indignación e ira contra el poeta Ovidio y le recrimina que reflejara en sus versos la melancolía del exilio, pero sobre todo que se retractara de aquellos poemas que causaron su destierro y que pidiera perdón al emperador. Algo que Sánchez Barbero no puede tolerar:

> Ni te perdono, Publio, la menguada
> Servil adoración con que tu musa,
> Con trémula rodilla, con la frente
> En el polvo soez, los pies inmundos
> Del ausonio opresor profana lame;
> […]
> Escuchándote César, fue tan bajo,
> Tan débil como tú. Si ahora mismo
> Dado me fuera castigar tu culpa,
> ¡Rastrero adulador! mientras el aura
> Tu espíritu servil vivificase,
> Para escarmiento de poetas patrios
> Tan viles como tú, yo te mandara,
> Publio Nasón, con triplicados hierros,
> Atado el pie, desnuda la rodilla,
> Morar en el presidio de Melilla.
> (L. A. de Cueto, 1952: 584)

Como vemos, lo que en un principio parece una epístola laudatoria de los versos que el poeta latino escribió desde el exilio, resulta ser un poema de escarnio ante la debilidad de Ovidio por no hacer frente a su destino con entereza y honor.

El sujeto lírico busca la sinceridad pura en él mismo, en su propia experiencia. La epístola es una muestra de poesía totalizadora ya que poeta y creación poética son uno, indivisible; y en el proceso de comunicación con el lector, éste es capaz de experimentar los mismos sentimientos que movieron al poeta a expresarlos: ira, tristeza y rebeldía. Teniendo en cuenta que Sánchez Barbero es de la opinión que las obras artísticas resulten socialmente útiles, "han de contemplar, al igual que lo hacen las realizaciones artísticas, la idea de progreso" (Rodríguez Sánchez de León, 1992: 1442-1443) y que en este poema se ignora completamente esta pauta, podemos afirmar una vez más que Sánchez Barbero se contradice. La realidad, desde Melilla se contempla con los sentimientos y la razón y los preceptos quedan ocultos bajo el procedimiento literario de la sátira.

Pero este es uno de los pocos poemas de Barbero (creemos que uno de los primeros que escribió en el exilio) en los que el sujeto lírico expresa sus sentimientos y lamenta el estado en que se encuentra. En las demás composiciones compara en tono irónico y festivo la vida en la Melilla del presente con la del pasado en Madrid. Inicia el prólogo de sus poesías escritas en 1816 avisando a Melilla de que se disponga "a escuchar la tarabilla de un ingenio presidiario" (L. A. de Cueto, 1952: 592). Por ejemplo en la Cantata "La Venus de Melilla metida a pescadora", donde refiere el enfado de la Venus de Melilla porque los peces burlan a las pescadoras de su orilla; como escarmiento decide ponerse ella misma a pescar siendo también burlada y perdiendo sus vestiduras. En "Propósitos burlados" se disculpa a las madrileñas y gaditanas porque estaba dispuesto a cantar sus gracias, pero advierte que "solo cantar me mandan las niñas melillenses", y cuando decide acordarse de los héroes de su patria, Marte le detiene y le hace cantar las heroicidades de los moros. Termina por asumir que mientras esté confinado en Melilla, es imposible poder escribir versos dedicados a la gente de su tierra.

En la copla "A una señora" admite su condición de ermitaño a una señora llamada Tomasa y le explica que la razón principal de esa misantropía no es otra que la falta de comida:

> No me topo si me busco;
> Si me llamo, no es humana
> La voz mía
> Al hogar no me chamusco;
> Es decir que soy liviana
> Fantasía.
> (L. A. de Cueto, 1952: 592)

"Guindillas presidarias" son seguidillas en las que en tono jocoso y crítico insiste en la escasez de comida:

> Unos días de viernes,
> Otros de carne,
> Se mandan por la bula:
> Dios se lo pague…
> Y, ¿qué se manda
> Al que carne, pescado
> Y todo falta?
> (L. A. de Cueto, 1952: 592)

Escribió también Sánchez Barbero unos diálogos satíricos del que destacamos el escrito en 1817 titulado "Presidarios". Consiste en una conversación entre Autólico y Simplicio, dos antiguos amigos, que casualmente se encuentran en la cárcel de Melilla. El diálogo está dividido en dos partes: en la primera se critica la avaricia y falsa religiosidad de los curas:

> Yo les digo: «Santos padres.
> La pitanza, Volaverunt,
> Verbi gratia: Dios os guarde.»
> Confiesen, muy bueno y santo;
> Prediquen, entierren, casen…
> Pero entiendan sus mercedes
> Que todo es amore y gratis.
> Y veras que de contado
> Ni cantan, bailan ni tañen;"
> (L. A. de Cueto, 1952: 596)

En la segunda parte se critica la ineficacia de las cárceles porque vuelven peor a los hombres e imposible su inserción en sociedad una vez cumplida su condena. Lo peor es que sus hijos e hijas heredan la maldad e hipocresía de los padres:

> ¿Adónde irán estos hombres,
> Sin que consigo la infamia
> Y sus crímenes horribles
> A son de tambor no vayan?
> ¿Quién buscará su comercio,
> Ni con sitial en su sala
> Les brindará? Saludarlos,
> ¿Quién? Mirarlos á la cara"
> (L. A. de Cueto, 1952: 604)

La naturaleza de estas composiciones satíricas es el ataque y la ridiculización y se apartan del didacticismo y de la intención reformista que Sánchez Barbero anunciaba en su manual de retórica. Esta contradicción es natural si tenemos en cuenta que desde el exilio Sánchez Barbero ha perdido la fe, desgraciadamente a la fuerza, en el poder de la razón, y por eso no enseña los defectos sino que los retrata agresivamente. La rabia y la rebeldía surgen en sus versos porque desde la distancia del exilio el escritor adquiere una nueva perspectiva de la realidad y cuando mira a su alrededor exclama como en su día lo hiciera Juvenal, *difficile est saturam non scribere*. Hay que valorar estas composiciones como el resultado de la lucha interior del escritor privado de libertad y apartado del ambiente favorable que en su día le permitieron creer en la mejora del individuo en sociedad. Sánchez Barbero apuesta ante estas circunstancias por la autenticidad y se vale de la sátira como la expresión literaria que más le acerca a la codiciada libertad. Por su parte, querer experimentar la libertad no deja de ser una característica de la modernidad íntimamente ligada al romanticismo. Con ello, no pretendo afirmar que Sánchez Barbero deba considerarse un precursor del romanticismo en España, pero sí es cierto que algunos de sus poemas reflejan la actitud inconformista y la rebeldía propias del *Sturm und Drang* que el joven Goethe tan bien

supo referir en su poema *Prometeo* de 1774[4]. Probablemente, si las circunstancias hubiesen sido otras, Sánchez Barbero hubiese seguido publicando en latín sus perfectos versos de imitación neoclásica, pero el destino quiso que sufriera el exilio y que éste cambiara no sólo su conocimiento de la realidad sino también el estilo y los preceptos de su poética, colocándole en el siempre ambiguo y complicado periodo de la literatura española de entre siglos.

MÒNICA FUERTES ARBOIX
Coe College

[4] Hay cierta similitud entre la actitud de rebeldía que el sujeto poético muestra en la epístola a Ovidio que citábamos al principio de este artículo, y la del Prometeo de Goethe en este fragmento, por ejemplo,

> Hier sitz ich, forme Menschen
> Nach meinem Bilde,
> Ein Geschlecht, das mir Gleich sei,
> Zu leiden, zu weinen,
> Zu genissen und zu freuen sich,
> Und Dein nicht zu achten,
> Wie ich!"

(Aquí, estoy, modelo seres humanos/ a mi imagen, un linaje a mi semejanza/ para sufrir, para llorar,/ para disfrutar y alegrarse,/ y para no acatarte, /¡como yo!" (Roetzer, Hans /Siguan, Marisa, 1992: 84).

Bibliografía

CUETO, Leopoldo Augusto de, *Biblioteca de Autores Españoles, Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Atlas, 1952.

FEINBERG, Leonard. *The Satirist*, Iowa State University Press, Iowa City, 1964.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, "Los *Principios de Retórica y Poética* de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la perceptiva de su época", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 2, (1992), pp. 1439-1450.

ROETZER, Hans Gerd-SIGUÁN, Marisa, *Historia de la Literatura alemana 2. El siglo XX de 1890 a 1990*, Barcelona, Ariel, 1992.

SÁNCHEZ BARBERO, Francisco, *Principios de retórica y poética*, Madrid, Imprenta de don Norberto Llorenci, 1984.

SOLÍS, Ramón, *Historia del periodismo gaditano 1800-1850*, Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos, 1971.

ZAVALA, Iris María, *Historia y crítica de la literatura española. 5: Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1981.

La España del absolutismo (1814-1833) y las novelas del exilio: *El golpe en vago* de José García de Villalta

Dentro de las novelas escritas en la emigración durante el período fernandino (1814-1833) figura *El golpe en vago* de José García de Villalta, una novela mencionada siempre al hablar de aquella época pero a la que no se ha dedicado suficiente atención. Por las especiales características de esta obra, querría discutir aquí su posible redacción originalmente en inglés; la relación que guarda con las de otros miembros del grupo de Espronceda; el género de costumbrismo que hay en ella; y su pertenencia al género folletinesco más que al romántico.

* * *

Las obras de ficción escritas en el exilio tienen por fin la propaganda política, ya que tanto los afrancesados como los liberales que emigraron en el año 14 y en el 23, tuvieron todos en común la enemiga al absolutismo y a la Inquisición. Las escritas en castellano se tradujeron pronto al francés y, sobre todo, al inglés pues fue en Inglaterra donde sus autores contaron con mayores simpatías. Huelga decir que, excepto en la época de las Cortes o ya durante el Trienio, si hubo ediciones castellanas, éstas se imprimieron fuera de España. Destacaré aquí, por orden cronológico, *Cornelia Bororquia,* publicada en París en 1801, de Luis Gutiérrez, *Letters from Spain* (1822) de Blanco White, y *Vargas. A Tale of Spain,* del mismo año, y también atribuida por algunos a Blanco, *Don Esteban* (1825) y *Sandoval* (1826), ambas de Valentín de Llanos, *The Incognito* (1831) y *Salvador the Guerrilla* (1834), las dos de Trueba y Cosío[1], y *El golpe en vago. Cuento de la*

[1] Podría incluirse también la novela La Bruja, o cuadro de la Corte de Roma. Novela hallada entre los manuscritos de un respetable teólogo, grande amigote de la curia romana. Por Don Vicente Salvá. París en la Librería Hispano-Americana, de la calle de Richelieu, N. 60, 1830, de la que hay una edición facsímil y un excelente estudio preliminar del profesor Germán Rodríguez Aledón. Valencia: Societat Bibliográfica Valenciana Jerónima Galés, 2005. El pretendido editor de La Bruja afirma que encontró el manuscrito

decimoctava centuria (1835), de García de Villalta. Sabido es el gusto con que se leían en Inglaterra las narraciones de viajes a países exóticos, el interés político por los asuntos de España, y la curiosidad un tanto espeluznada que habían despertado las novelas góticas por el país de la Inquisición. Además, Walter Scott estaba entonces en el apogeo de su fama y la novela histórica era género de actualidad.

Parte destacada de la propaganda liberal era el ataque al clero católico. Aquí hay eclesiásticos lujuriosos como el arzobispo en *Cornelia* y en *Vargas,* hipócritas y arribistas como el P. Lobo en *Sandoval,* enemigos del Estado como los "alquimistas" del *Golpe en vago* y, ya en la vena cómica, una caterva de curas y frailes glotones y perezosos, ignorantes y crédulos, lascivos y parasitarios. A fines del siglo XVIII hubo gran interés, no exento de inquietud, por los manejos de las sociedades secretas –ya fueran los francmasones para los absolutistas o los jesuitas para los liberales– que ilustra muy bien la novela de Villalta. Pero ninguna institución fascinó tanto como la Inquisición sobre la que se escribieron bastantes obras históricas que fueron las fuentes donde bebieron los autores del "romance dieciochesco". Los liberales españoles contribuyeron luego con obras de tanta importancia como *La Inquisición sin máscara de* Puigblanch, traducida al inglés en 1816, *Historia de la Inquisición en España,* de Llorente, traducida en 1826, y *Narrative of Don Juan Van Halen's Imprisonment in the Dungeons of the Inquisition at Madrid,* que apareció en inglés en 1827. De hecho, cuando la novela gótica comenzaba a decaer en Inglaterra los españoles dieron nuevo impulso al tema inquisitorial, esta vez desde la perspectiva del "testigo fidedigno". El Tribunal del Santo Oficio

---

entre los papeles de un clérigo difunto, y el autor de la " novela" compara ésta con un Diablo Cojuelo eclesiástico pues asegura que tras aplicarse el unto que le vendió una bruja de Huete, voló hasta la Luna, desde donde contempló la Tierra y en ella a Roma y a los cardenales. Y ya desde la cúpula de San Pedro ve pasar una procesión de Papas y de sus víctimas, lo que le da ocasión para comentar el sangriento historial del Pontificado. Al final, despierta de su agitado sueño. La Bruja fue atribuida a diversos autores, como el mismo Salvá, Joaquín Lorenzo Villanueva y Juan Calderón, entre otros, y acerca de esta atribución véase Ramírez Aledón, pp. 83-95.

proporcionaba otra vez mazmorras, torturas y juicios a medianoche como en los mejores tiempos de Mathurin y de Mrs. Radcliffe[2].

* * *

Refiriéndome ahora a *El golpe en vago*, quiero destacar la importancia que tuvo el grupo formado por Antonio Ros de Olano, Miguel de los Santos Álvarez y José García de Villalta, liberales todos, emigrados políticos en algún momento de su vida, y amigos íntimos y admiradores devotos del autor de *El diablo mundo*. Compaginaron la literatura con la política, la diplomacia y la milicia y pienso que se distinguieron por un elitismo, un enfoque humorístico y, en ocasiones, macabro de la vida y una conciencia de estilo diversa a la de los demás escritores contemporáneos, que les llevó a menospreciar las reglas por las que aquellos se regían[3].

Desde el destierro francés, Villalta participó junto con Espronceda en la fallida intentona de Chapalangarra en 1830; en el año 34, implicados ambos en una conjura para traer de nuevo la Constitución del 12, fueron desterrados de la Corte. También en 1834, Espronceda y Ros de Olano escribieron conjuntamente la comedia *Ni el tío ni el sobrino,* y el primero publicó *Sancho Saldaña;* al año siguiente vio la luz *El golpe en vago* de García de Villalta, publicadas ambas novelas en la colección de Manuel Delgado. En el verano del 38, Espronceda y Miguel de los Santos Alvarez visitaron Granada y, a poco de regresar, murió Teresa, a la que dedicó Espronceda el canto II del *Diablo mundo*, y después la madre del poeta quien, apenado, se fue a vivir con

[2] Véase el reciente libro de Daniel Muñoz Sempere, La Inquisición española como tema literario. Política, historia y ficción en la crisis del Antiguo Régimen. Woodridge: Támesis, 2008.

[3] Leonardo Romero Tobar ya advirtió que "La personalidad y la potencia innovadora de José de Espronceda permiten adjudicarle una preeminencia sobre un nutrido grupo de poetas jóvenes que, desde la muerte de Larra, ven en el lirico extremeño la figura representativa de la nueva literatura […] De la poesía escrita por este grupo, han interesado a los estudiosos las 'anomalías" narrativas y poéticas que fueron García de Villalta, Miguel de los Santos Alvarez y Ros de Olano" ("El círculo de poetas esproncedianos", *Panorama,* 212-213).

Ros de Olano y luego con Alvarez. Y en el verano de 1840 los tres amigos estuvieron en los baños de Carratraca. Zorrilla era paisano, condiscípulo en la universidad de Valladolid e íntimo de Alvarez, con quien vivió en sus primeros tiempos madrileños, y Villalta se encargó de presentárselo a su admirado Espronceda.

Todos tomaron parte en varias empresas periodísticas como *El Siglo* (1834), redactado por Espronceda, Ros, Ventura de la Vega y Núñez de Arenas, en el que colaboró Villalta, *El Pensamiento* (1841), cuyo editor responsable fue Alvarez, y sus redactores Ros de Olano, Espronceda y Villalta. Y del mismo año es *El Iris,* un semanario dirigido por Francisco de Paula Mellado, en el que escribieron Espronceda, Alvarez y Ros de Olano. Prueba del afecto que unía a todos ellos son las frecuentes dedicatorias y citas mutuas en sus obras. Villalta prologó la primera edición de las *Poesías* (1839) de Espronceda; y, éste dedicó dos poesías, sin fecha, a "A Don José García de Villalta", en una de las que le recuerda la expedición de Chapalangarra; la Parte Cuarta de *El estudiante de Salamanca* (1840) lleva una cita de la novelita *La protección de un sastre* (1840) de Alvarez, quien dedicó la primera (y única) entrega de su poema *María* (1840), "A su querido amigo Pepe Espronceda", y de por entonces serían algunos desvergonzados fragmentos de un poema escrito a medias por ambos amigos poniendo en solfa los amores de "Dido y Eneas". Ros de Olano prologó el *Diablo mundo* (1840) y su autor correspondió dedicando la Introducción del poema "A mi amigo D. Antonio Ros de Olano"; y el Canto II, " A Teresa" llevaba como cita la famosa octava de *María* "Bueno es el mundo. ¡Bueno! ¡Bueno! ¡Bueno!", de Alvarez. En mayo de 1842 falleció Espronceda y pocos días después publicó *El Labriego* una biografía del poeta, que Marrast atribuye a Villalta. Al cabo de algunos años (1846), el inconsolable Miguel de los Santos intentó continuar, en homenaje, el interrumpido *Diablo mundo.*

Como es sabido, a pesar de no haber pruebas de las actividades literarias de José García de Villalta durante la emigración, se ha venido afirmando que *El golpe en vago* fue escrita originalmente en inglés con el título *The Dons of the Last Century,* tomando como única fuente la opinión de Eugenio de Ochoa en su *Miscelánea* (270). En primer lu-

gar, resulta un tanto desconcertante hallar en esta novela, escrita en un castellano fluido y, en ocasiones, castizo, giros que podrían atribuirse a una traducción defectuosa, de los que doy aquí algunos ejemplos: "Se derramaban mangas de eléctrico por toda la tierra, que envolvieron súbitamente las florestas en ondulantes llamas, mientras el silbido aterrador del rayo se oía a veces desde lejos"; "Hasta las aves habían callado sus trinos, opresas por la abrasadora refulgencia de los cielos" [I, iii]; así como frases con palabras usadas de manera impropia ("con paso perezoso y bostezador, y medio dormido semblante" [I, xi]). Y a lo largo de la obra son bastante frecuentes frases, expresiones y palabras que parecen traducciones literales del inglés[4]. Por otro lado, las obras escritas en inglés por los españoles en el exilio, como las de Blanco White, Valentín de Llanos, Trueba y Cosío o José Joaquín de Mora, abundan en coloristas descripciones de costumbres, que habrían sido innecesarias para los españoles y que explican a beneficio e instrucción de sus lectores ingleses. *El golpe en vago* no es excepción y, en una ocasión, su autor aclara que a su protagonista le detienen los guardas "*como es uso entre nosotros*, a ver si llevaba en las alforjas alguna manufactura extranjera" [I, iv] [*Las cursivas son mías*].

Aquellas obras tenían el propósito didáctico y propagandístico de desprestigiar el absolutismo fernandino, los abusos del clero y los horrores de la Inquisición pero tras la muerte del rey y el regreso de

[4] Vayan como ejemplos, "los medio crédulos y medio desconfiados cazadores" [I, i]; "Era la mansión […] espaciosa bastante"; "contestóle el joven en la afirmativa" (I, i); "discrecionaria justicia" (I, xi); "animal estupendo" (II, v); "el general lleno de sonrisa" (III, vi); "sus nefarias juntas" (IV, i); "Deo gratias, ejaculó Chato" (IV, iii); "resuelta a perseguir su preterminado proyecto contra Carlos, entró la marquesa […] su noble visitadora…" (IV, viii); "En el progreso de esta escena …" (I, iii); "Continuaba lloviendo sin intermisión alguna … (II, iii); "su oportuna interferencia contra mi adversario" (I, i); "Aquí nos es preciso apologizar…" (I, v); "le presentó el poco dinero que poseía" (I, vi); "tan impresivo sentimiento" (I, vii); "adversas nuevas" (I, viii); "congratular a su amigo" (V, ii); "el precio infinito de las vituallas" (V, vi); "un galoneado triangular sombrero" [V, vii. Las cursivas son mías]. Aunque E. A. Peers escribía que "se dice (con qué grado de verdad nunca hemos podido comprobarlo) que su primera versión [de esta novela] fue escrita en inglés" (1954, I: 247), creo que estos ejemplos y tantos más evidenciarían que es una traducción.

los emigrados, sus relatos carecían ya de actualidad y, por lo tanto, de interés. El ingrato destino de aquellas obras fue que, independientemente de la calidad literaria de cada una, fueron escritas por extranjeros que no llegaron a integrarse en la literatura inglesa y, que por estar escritas en la lengua de aquel país no se conocieron en España; *El golpe en vago* se publicó en España en 1835, muerto ya Fernando VII.

Para dar a esta narración convencionales visos de verdad, Villalta se sirve de un conocido recurso literario: Don Alejo Cevallastigardi y Chodapeturra, "redactor de la presente historia" le remite, para que los publique, "los papeles originales que comprueban los hechos […] para que vea que no miento, y sepa de fijo que no hay cosa alguna inventada por mí" pues asegura que relatan las aventuras de un pretendido personaje real. Sin embargo, el nombre del pretendido autor, tan cómicamente absurdo, desvanece ya cualquier pretensión de verosimilitud. Y la narración da comienzo parodiando a los cuentos populares: "Erase que se era, y el bien que viniere para todos sea, y el mal para quien le fuere a buscar, que en medio de uno de los mas calorosos días del verano de mil setecientos y pico, estación y hora..." [I, i].

El propósito de la novela es el ataque a los jesuitas pues la antipatía popular hacia esta Orden y el temor a sus maquinaciones, tan presente en la literatura anticlerical del siglo, siempre halló un público lector ávido y crédulo. Para Villalta, mediado el siglo XVIII, como los "alquimistas" (así les llama) estaban aliados con la Inquisición, "habían los españoles adquirido gradualmente la costumbre de ceder implícitamente a sus pretensiones, y de disimular su insolencia para no ser víctimas de su perfidia" [V, iv][5]. En ningún momento ataca Villalta el dogma, lo que sí hace es destacar repetidamente la perfidia, los siniestros manejos y el poder de los jesuitas, pintar una madre abadesa y unos confesores falsos e hipócritas, divertirse contando las ridículas desventuras de un obeso fraile, o relatando con falsa unción el emo-

[5] Según Henry Charles Lea, citado por Muñoz Sempere (2008:12), en el siglo XVIII la Inquisición se alió con los sectores opuestos a la política regalista, como los jesuitas, en oposición a los monarcas ilustrados, especialmente Carlos III. En *El golpe en vago* los alquimistas, de acuerdo con la temida Inquisición, están a punto de perder a Isabel y a Carlos acusándolos falsamente de delitos contra la fe.

tivo sermón de un Fray Agustín Vinoso, en el que "tres viejas se desmayaron y por poco no le da a otra una alferecía"[III, iv][6]. Y al referirse a la aparición sobrenatural de una difunta, ironiza que "Si fue piadoso aviso de arriba, o efectos de causas de abajo, no es de nuestra incumbencia averiguarlo; ello es cierto que pasó, y aquí repetiremos al lector caro: Como me lo contaron os lo cuento" [V, v][7].

Villalta había traducido obras inglesas y francesas y las citas que encabezan cada capítulo muestran, además de sus preferencias literarias Shakespeare, Cervantes, y sobre todo, Quevedo sus amplios conocimientos literarios. Los personajes de esta novela revelan orígenes varios: Isabel y la bella Violante, responden al tipo de "la joven en apuros", trocadas en la cuna, que luego resultan ser hijas de gente rica e ilustre, Chato, Tragalobos y Pistaccio vienen directamente de la picaresca, y tanto los venteros como los tipos carcelarios sevillanos, proceden de la obra cervantina, el alcalde de pueblo o el erudito caballero sanjuanista son figurones, y algunos llegan directamente de Quevedo como el ridículo fiel de fechos o el desgraciado escultor.

Al igual que Ros de Olano y Miguel de los Santos Alvarez, Villalta sintió la atracción de lo grotesco y lo misterioso, lo macabro y lo fúnebre, que exagera hasta darle carácter folletinesco. *El golpe en vago* abunda en escenas de violencia frenética como ésta de un asesinato por celos:

> ¡Bebe, hártate de su sangre! dije en mi frenesí a Lucia y le atravesé aquel divino pecho con el hierro humeante y rojo que tenía en la mano. ¡Soy inocente!, exclamó en la última agonía, ¡Viene de parte de mi padre! ¡Dame la mano, amor mío! ¡Oh Dios!. Estas fueron sus últimas palabras, y el sello de la muerte le cubrió las mejillas" [I, vii];

---

[6] Para el P. Blanco García, la novela de Villalta, "forma un panorama no muy harmónico de escenas vulgares, sazonadas por el chiste volteriano y de horrores que atacan a la imaginación y a los nervios" (1891, I: 361).

[7] Señala Romero Tobar el papel transmisor que tenía la voz narrativa en los relatos románticos, en los que aparecía al inicio o al final del texto. La fórmula más repetida es la de "Como me lo contaron te lo cuento", que aparece en un cuento de Eugenio de Ochoa y en otro de Piferrer, en los versos que cierran *El estudiante de Salamanca,* en el verso 3117 de *El Diablo Mundo*, y en la portada de *El golpe en vago* (y que repite al concluir el capítulo V del libro quinto) (*Panorama*, 149).

en temerosas descripciones nocturnas:

> La siguieron Chato y Carlos por un confuso laberinto de retorcidas callejuelas, dio dos palmadas y se abrió una puertecilla pequeña. Tomó Chato en los brazos al caballero, y entró con él en la casa, y atravesó un piélago de tinieblas, siguiendo al oído la dama, que decía unas veces, 'bajad la cabeza', y otras, 'subid tres escalones, bajad ahora cinco', etcétera, hasta conducir a Carlos a lo que parecía en el tacto un jergón de paja puesto por el suelo. Suplicaron luego al señorito esperase un poco, y el Chato y la mujer se volvieron, dejándole en oscuridad absoluta. [II, iv];

y en escenas macabras como ésta de la aparición a la marquesa del espectro de su víctima:

> La descomposición del cuerpo aun no se había completado. Fracciones de pútrida y amoratada carne cubrían aun por partes los huesos y ligamentos, y la remota bujía derramaba pálida y temerosa luz sobre un mechón de sangrientos cabellos que en líneas rectas bajaban del despedazado cráneo cual marchitos sarmientos desprendiéndose de la frente de un arruinado torreón […] la marquesa extendió los brazos maquinalmente y como para defenderse, y sus manos encontraron los rugosos y yertos pechos del cadáver destilando aun una sustancia tibia y glutinosa… [V, v]

Además, la prolijidad de temas secundarios, incidentes, falsas paternidades, revelaciones de moribundos, cartas comprometedoras falsificadas, perdidas y halladas, suicidios, anagnórisis, y misteriosos personajes que protegen a los protagonistas o planean su muerte, evoca ya el mundo de las novelas por entregas, escritas a tanto la página. Los protagonistas parecen marcados por la fuerza del sino pero no lo están y la obra concluye moralizadoramente con la felicidad de los buenos y el castigo de los malos. Pero es una moralización falsa pues el autor ha introducido aquí elementos humorísticos y, como veremos, concluye advirtiendo que este final podría haber sido desgraciadísimo si al bueno del señor Chodapeturra se le hubiera ocurrido hacerlo.

En su libro sobre Villalta y más tarde en un artículo señaló acertadamente Torres Pintueles, entre otras posibles influencias, la de *El estudiante de Salamanca* sobre un episodio de la novela en el que el pro-

tagonista ve su propio entierro. De más interés me parece la actitud de Villalta hacia su propia obra y hacia los lectores, su manera de concebir la escritura y su estilo, que revelarían que compartía con sus amigos un concepto de la libertad de creación, un distanciamiento de sus personajes y un aparente desdén de escritor elitista por las convenciones del estilo. El lector de las obras de Miguel de los Santos Alvarez, de Antonio Ros de Olano y del Espronceda del *Diablo mundo* reconocerá en *El golpe en vago* algunos elementos estilísticos que, a mi parecer, relacionan la novela con las obras de éstos.

En *El diablo mundo* prometía Espronceda escribir sobre "lances raros y revuelto asunto"(48), algo que al parecer tuvieron muy en cuenta tanto Ros como Alvarez y Villalta, en cuyas obras en prosa resulta difícil con cierta frecuencia seguir el argumento por una falta de plan tanto en la estructura como en los detalles. Es una prosa en la que abundan largas frases, aposiciones e incisos, que reflejan una manera de escribir fluida, apresurada y sin meditar, y que revelarían la improvisación y el desdén de sus autores por corregir sus escritos antes de darlos a la imprenta.

Parte esencial de este estilo son las digresiones satíricas y humorísticas de origen byroniano que heredaron Espronceda y sus seguidores en las que el estilo elevado da paso al llano, y el léxico noble al familiar o trivial. Se diría que Villalta se complace en reproducir clichés y tópicos literarios, y su novela abunda en frases de estereotipado lirismo o intencionadamente ramplonas (La marquesa "forzó una lágrima a salir de cada ojo, apretándose para ello un callo contra la esquina del sillón" [III, vi]); está muy consciente de los convencionalismos propios de los géneros literarios de su tiempo y escribe parodiándose a sí mismo y ridiculizando a sus personajes . Refiriéndose a uno de ellos escribe:

> Tenía este reverendo la propiedad, común a todos los personajes de dramas y romances, de hablar sólo cuando pensaba, práctica utilísima para los autores, que aprovechan de ella, sin asegurar, empero, bajo juramento que la dicha persona dijo las dichas palabras en dicho lugar, día, mes y año, sino que las hubiera dicho al reducir sus pensamientos a palabras. El padre Narciso habló, pues, o pudo haber hablado así. [I, ii]

Además interviene frecuentemente con observaciones y conjeturas, y aunque en más de una ocasión solicita la benevolencia de sus lectores por ellas, continua haciéndolo. Sirviéndose de un recurso estilístico propio de los costumbristas, se sitúa entre el lector y la narración para explicar lo contado como si éste no pudiera verlo por sí mismo. Desde el principio de la novela ha establecido una relación con sus lectores que le permite bromear con ellos y tomarles como confidentes para especular sobre las acciones de los personajes ("Es de saber, para la buena inteligencia de esta verdadera historia…" [IV, ii]; "Perdonemos, pues, a nuestro héroe si en el entusiasmo de su júbilo pensó…"[IV, iv])

La complicidad con el lector presupone que éste aceptaría la genialidad y los caprichos del autor quien da fin a sus narraciones, como lo hacen Ros de Olano o Miguel de los Santos, de una manera apresurada o caprichosa, que resultaría de su fingida indiferencia, de su desidia, o más probablemente, de la imposibilidad de hallar un desenlace decoroso. Un caso extremo sería el de *El golpe en vago* en el que tras una larga serie de aventuras, cuando va a dar fin con el esperado matrimonio de los protagonistas, Villalta intercala una larga digresión, "*(Entre paréntesis)*," para revelar que "Deseoso hasta lo último el señor Chodapeturra de halagar las simpatías e inclinaciones de sus lectores" había pensado hallar esposas para todos los personajes, pero que "En su humor truculento tampoco faltaron a don Alejo más de una vez intenciones de tocar a degüello, empezando por el arzobispo, el héroe y heroína, no dejar en el cuento, ni aun en Sevilla, persona viva, y devastar la ciudad y los arrabales, primero, con guerra, luego, con peste y, al fin, cuando el que no estaba herido estaba enfermo, pegándole fuego y acabando la función con una escena *à grand spectacle"*. Pero "esto hubiera sido faltar a la fe de historiador. Descargada ya su conciencia literaria, respetuosamente pide don Alejo se le perdone la presente digresión." [30 of 31]. Y concluye diciendo, en dos párrafos breves, que el baile de bodas fue espléndido y que Isabel y Carlos fueron muy felices [VI, ix].

Mediados los años 30 alternan las novelas históricas propias del romanticismo, con el costumbrismo, con las de costumbres contem-

poráneas, y con las de Miguel de los Santos Álvarez y las de Ros de Olano, de difícil clasificación. Muchas de las de costumbres contemporáneas tienen carácter transicional pues hay en ellas elementos propios de un romanticismo en vías de desaparecer y de un incipiente realismo. Aunque se incluye *El golpe en vago* entre las novelas históricas románticas, las aventuras y desventuras de Isabel y de Carlos, y los ambientes misteriosos y siniestros tan abundantes en la novela, recuerdan las de Mrs. Radcliffe y las de otros autores del mismo género. Más inmediata sería la influencia de aquellas publicadas por entregas cuyas inverosímiles situaciones y complicadas andanzas dieron carácter peyorativo al adjetivo "folletinesco". En este sentido, Villalta sería uno de los autores tempranos de este tipo de obras, si tenemos en cuenta que por entonces Victor Hugo había publicado *Notre Dame de Paris* en 1831, y Eugene Sue sus primeras novelas *Kernock le pirate* en 1830 y *Atar Gull* en 1831.

La acción de *El golpe en vago* está localizada en los años anteriores a 1767, en el que tuvo lugar la expulsión de los jesuitas por Carlos III[8]. Aparte de este hecho, que da fin a las desventuras de los protagonistas, y la escasa presencia de algunos personajes secundarios que tuvieron vida real como Diego Corrientes y el juez de Bruna, la historia está ausente de esta "novela histórica". El ambiente de época, apenas evocado en usos sociales, ropas y objetos, tampoco alcanza a las costumbres populares que, a juzgar por la lectura de publicaciones como el *Semanario Pintoresco* y la obra de costumbristas como Estébanez Calderón, son las propias del tiempo del autor. El costumbrismo de Villalta es humorístico y burlón, y en esta novela hallaremos una veintena larga de personajes, además de grupos de bandoleros, presidiarios, gitanos, campesinos, eclesiásticos y soldados. Gente toda ella que representaría idealmente la sociedad andaluza del siglo XVIII pe-

[8] Tras los motines de 1766, Campomanes ordenó una *Pesquisa* que se llevó a cabo con gran secreto, y al cabo de un año el fiscal dio un *Dictamen* que acusaba a los jesuitas como sus instigadores. Villalta relata la enorme sorpresa que causó en España la noticia de la súbita detención y expulsión de los "alquimistas" y aunque en ningún momento menciona por nombre a Carlos III ni a su gobierno, concluye que "El proyecto para la supresión de este temido cuerpo de teócratas fue uno de los más grandiosos que han salido nunca de cabeza ministerial" [VI, v].

ro que tan solo contribuye en buena medida a confirmar la idea que podrían tener los extranjeros de una "España de pandereta". Villalta les hace hablar con vivacidad y soltura, prodiga palabras y frases en otras lenguas, aunque los de extracción popular se expresan con frecuencia del mismo modo que los de clase alta y, al igual que los demás novelistas españoles que escribían para un público extranjero, prodiga generosamente los refranes, que estos personajes usan a veces de manera extravagante e impropia.

Sus variopintas andanzas tienen con frecuencia el propósito de mostrar a los lectores lugares y situaciones muy diversos. Hay aquí excelentes descripciones de una procesión de rogativas con sus disciplinantes, una romería, un mercado en Triana y la feria de Santiponce, con sus engalanadas carretas, así como la solemne profesión religiosa de una monja. Algunas tienen carácter humorístico y satírico como la de una corrida de toros (fiesta que Villalta detestaba por su crueldad), una función teatral en un pueblo, un desfile militar y la travesía, graciosamente contada, en un pequeño velero desde Sevilla a Sanlúcar. Las aventuras del protagonista llevan a conocer las costumbres de los gitanos, las de los bandoleros, la vida en la cárcel de Sevilla, y la última noche en capilla de un reo de muerte. A juzgar por estas descripciones, parece que Villalta, que era sevillano, conocía bien las fiestas y las costumbres populares, no así las de los bajos fondos, que relata de manera un tanto idealizada y fantasiosa. Sus menciones de los romances y relaciones que vendían los ciegos, confirmaría una vez más que la literatura de cordel, conocida de todos, compartía algunos de sus personajes y temas con la culta.

* * *

García de Villalta transparenta en los "alquimistas" a los miembros de la Compañía de Jesús, aquella institución que los liberales describieron con tan negros colores. En *El golpe en vago* recoge la creencia de que aquellos organizaron una formidable conjuración para instaurar un gobierno favorable a sus planes, y la insistencia con que destaca su inteligencia y capacidad de intriga contrasta con su retrato del

resto del clero. El ataque a la Inquisición, que ya era una sombra del pasado, iba dirigido ahora a los jesuitas, cuya amenaza estaba presente. Pero lo que en principio habría sido una obra de denuncia quedó desvirtuado por el exceso de argumentos secundarios, por el afán costumbrista y, sobre todo, por el distanciamiento de quien parecía tomar la escritura como entretenido pasatiempo y no como oficio.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
The Ohio State University

Obras consultadas

ALBERICH, José María, "La imagen de España en la Inglaterra del Ochocientos", *Filología Moderna*, XV, 52-53 (Noviembre 1974-Febrero 1975), 95-116.

— *Bibliografía anglohispánica, 18011855*. Oxford: The Dolphin Book, 1978.

BLANCO GARCÍA, P. Francisco, *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera hermanos, 1891, 2 vols.

BLANCO WHITE, José María, *Vargas. Novela española*. Traducción, introducción y notas de Rubén Benítez y María Elena Francés. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1995.

DUFOUR, Gérard, ed., *Cornelia Bororquia o la víctima de la Inquisición*. Alicante: Instituto Juan Gil Albert, 1987.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, "*El Pensamiento* de 1841 y los amigos de Espronceda", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 44 (1968), 329-353.

— *Don Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835). Su tiempo, su vida y su obra*. Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1978.

— *Miguel de los Santos Alvarez (18181892). Romanticismo y Poesía*. Madrid: SGEL, 1979.

— "El pan amargo del destierro: Letras y exilio en el período fernandino". *Monographic Review / Revista Monográfica,* Vol. II. 1986, pp. 20-34.

— "La Inquisición como tema literario en la novela de la emigración (18001837)", *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane* (Universitá degli Studi di Milano), (1987), 23-35.

— *Valentín de Llanos (1795-1885) y los orígenes de la novela histórica*. Valladolid: Diputación Provincial, 1991.

GARCÍA DE VILLALTA, José, *El golpe en vago. Cuento de la decimoctava centuria*. Madrid: Imp. de Repullés, 1835, 6 vols.; Madrid: Imp. de Luis García, 1859.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*. Madrid: 1909.

LLORENS, Vicente, *Liberales y Románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Madrid: Castalia, 1979.

MARRAST, Robert, *José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du Romantisme*. Paris: Klinksieck, 1974.

MONTESINOS, José F., *Introducción a una historia de la novela española en el siglo XIX*. Madrid: Castalia, 1966.

MUÑOZ SEMPERE, Daniel, "Góticos, traductores y exiliados: La literatura sobre la Inquisición española en Inglaterra (18111827), *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 13 (2006), 141-169.

— *La Inquisición española como tema literario. Política, historia y ficción en la crisis del Antiguo Régimen*. Woodridge: Támesis, 2008.

NAVAS RUIZ, Ricardo, *El Romanticismo español. Historia y crítica*. Madrid: Anaya, 1970.
NÚÑEZ DE ARENAS, Manuel, "Miscelánea romántica", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* IX (1927), 25-38.
OCHOA, Eugenio de, *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*. Madrid: Bailly-Bailliere, 1867.
PEERS, E. A., *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 1954, 2 vols.
RAMÍREZ ALEDÓN, Germán, estudio preliminar de *La Bruja, o cuadro de la Corte de Roma. Novela hallada entre los manuscritos de un respetable teólogo, grande amigote de la curia romana*. Por Don Vicente Salvá. París en la Librería Hispano-Americana, de la calle de Richelieu, N. 60. 1830; la edición en inglés da como autor a Markophrates, *La Bruja: The Witch; or, A Picture of the Court of Rome*, London: J. Hatch and Son, 187, Piccadilly, MDCCCXL [1840].
ROMERO MENDOZA, Pedro, *Siete ensayos sobre el romanticismo español*, II. Cáceres: Servicios Culturales de la Diputación Provincial, 1969.
ROMERO TOBAR, Leonardo, *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid: Fundación Juan MarchAriel, 1976.
— *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
TORRES PINTUELES, Elías, *La vida y la obra de José García de Villalta*. Madrid: Ediciones Acies, 1959.
— *Tres estudios en torno a García de Villalta*. Madrid: Gráficas Benzal, 1965.

La literatura del exilio romántico español en *Los fantasmas de Goya* (2006), de Milos Forman y Jean-Claude Carrière

En noviembre de 2006 se estrenaba en Madrid y en otras ciudades españolas *Los fantasmas de Goya* [*Goya's Ghosts*][1], película dirigida por Milos Forman sobre un guión suyo y de Jean-Claude Carrière. Pocas semanas antes la editorial Tusquets había publicado en su colección "Andanzas" un libro del mismo título[2], también firmado por Carrière

[1] Director: Milos Forman.- Año: 2006.- Compañía productora: Kanzaman S.A./The Saul Zaentz Company/Xuxa Producciones S.L.- Productores: Mark Albela, Denise O'Dell.- Productores ejecutivos: Paul Saentz, Saul Zaentz.- Compañía distribuidora: Warner Española.- Guión: Jean-Claude Carrière, Milos Forman.- Fotografía: Javier Aguirresarobe.- Diseño de producción: Patrizia von Brandenstein.- Director artístico: Eduardo Hidalgo.- Decorados: Emilio Ardura.- Vestuario: Yvonne Blake.- Maquillaje: Nikita Rae, Helena Vaello, Cecilia Escot.- Música: Varhan Hauser; José Nieto.- Montaje: Adam Boome.- Montaje de sonido: Vincent Guillén.- Sonido: Leslie Shatz.- Efectos especiales: Reyes Abades.- Ayudantes de dirección: Charlie Lázaro, Luis Casacuberta.- Duración aproximada: 110 minutos.- Intérpretes: Stellan Skarsgård (Goya); Javier Bardem (Lorenzo Casamares); Natalie Portman (Inés Bilbatúa, Alicia); Randy Quaid (Carlos IV); Blanca Portillo (María Luisa de Borbón); Michael Lonsdale (Fray Gregorio); José Luis Gómez (Tomás Bilbatúa); Mabel Rivera (María Isabel Bilbatúa); Unax Ugalde (Ángel Bilbatúa); Fernando Tielve (Álvaro Bilbatúa); Ramón Langa (fraile de la Inquisición); Andrés Lima (fraile de la Inquisición); Víctor Israel (fraile de la Inquisición); Manuel de Blas (fraile de la Inquisición); David Calder (Fraile 1º); Frank Baker (Fraile 2º); José Luis Vázquez (notario de la Inquisición); Enrique Martínez (fraile mensajero); Simón Andreu (director del manicomio); Wael Al Moubayed (traductor de Goya); Cayetano Martínez de Irujo (Lord Wellington); Craig Stevenson (Napoleón Bonaparte); Julian Wadham (José Bonaparte); Manuel Belin (Fernando VII); Aurélie Thiérré (Henrietta Casamares); Jack Taylor (chambelán); Carlos Bardem (coronel francés); Balbino Acosta (familiar 1º); Manolo Caro (familiar 2º); Eusebio Lázaro (artesano que enmarca los grabados); José Alias (cochero de Goya); Genoveva Casanova (Rosario); Mercedes Castro (Doña Julia); Concha Hidalgo (alcahueta de Alicia); Scott Cleverdon (General francés); Tamar Novas (aprendiz 1º); David Luque (aprendiz 2º); Trinidad Rugero (Madre Superiora); Carolina Paterson (novicia); Carlos Miranda (Ministro); Ángel Hidalgo (oficial francés); Álvaro Quiroga (oficial inglés).

[2] Jean-Claude Carrière y Milos Forman, *Los fantasmas de Goya*, traducción de J. M. Salmerón, Barcelona: Tusquets Editores, 2006 [cito *LfdG*, y la página correspondiente]. La

y Forman (en este orden), versión novelada del guión[3], y que, para nuestro propósito, nos servirá como *texto* básico para el comentario comparatista que pretendo llevar a cabo.

A pesar de venir avalada por tan prestigiosos autores, ninguna de las dos versiones –filmada y escrita– de *Los fantasmas de Goya* obtuvo buena acogida, ni de crítica ni de público[4]. Si el libro –me resisto a llamarlo novela– carece de especiales méritos literarios, pues se nota demasiado su carácter oportunista (fallido, por el fracaso de la película), ésta confirma sobradamente la maestría de su director[5]. En todo caso, yo me confieso partidario y defensor del film *Los fantasmas de Goya*, no sólo por razones cinematográficas sino también histórico-literarias: cuando recomiendo a mis alumnos –o a mis colegas– que la vean es porque en ella pueden encontrar, además de un palpitante fresco de aquella España en transición del XVIII al XIX (Goya, la Inquisición, Carlos IV, la Reina María Luisa, José Bonaparte, el 2 y el 3 de mayo de 1808, Fernando VII, el enfrentamiento entre los afrancesados y el pueblo de "vivan las *caenas*"…), una historia inequívocamente *romántica*, por la índole del asunto, los motivos literarios en que se articula, los procedimientos narrativos adoptados en el relato;

---

versión francesa (que, razonablemente, sería la original) se publicaría al año siguiente: *Les Fantômes de Goya*, Paris: Plon, 2007.

[3] En unas declaraciones aparecidas en la prensa mejicana en febrero de 2006, Carriére explicaba así cómo surgió esa idea: "Me animé a escribir el libro cuando hacíamos el guión, pues de repente pensé que podría llevar a una novela la vida de este pintor y lanzarlo paralelamente con el estreno de la película." (consultado en: http://actualidad.terra.es/cultura/articulo/jean-claude_carriere_goya_751933.htm).

[4] Por lo que se refiere a la película, su recaudación en España acaso no haya compensado todavía (a la espera de su carrera comercial en televisión y en DVD, apenas iniciada) los cuantiosos gastos de una coproducción hispano-norteamericana. Su posterior estreno en otros países (en Italia, con el título *L'ultimo inquisitore*, en la primavera de 2007; en Estados Unidos y en Francia, en julio de 2007; en México, como *Goya y la Inquisición*, en enero de 2008) no parece haber tendido más éxito.

[5] "Un film llamado a catalogarse con el paso de los años como un clásico imperecedero […] obra maestra, quizá una de las primeras que, en mi opinión, merecen ese calificativo en lo que llevamos de siglo XXI", escribe Christian Aguilera (*Milos Forman. El cineasta del inconformismo*, Córdoba: Berenice, 2006: 186), en franca minoría frente a la mayor parte de la crítica.

y, sobre todo, por la procedencia de algunos de sus episodios, situaciones, personajes…

El objetivo de estas notas es señalar y comentar los *ecos* (no diré *fuentes*, pues desconozco su deliberada utilización como tales) que, de la literatura del exilio romántico español, pueden percibirse en este *texto*. Ya desde ahora advierto que sólo me ocuparé de algunos de tales *ecos*; pero confío que mi propuesta pueda estimular entre los expertos en esa parcela de nuestras letras su interés por ampliar o corregir mi rastreo.

Es evidente que el elemento más romántico de *Los fantasmas de Goya* está en el carácter *folletinesco* de su trama argumental: algo notado por algunos críticos, como reproche o censura[6], pero sin que se haya advertido lo pertinente de tal rasgo para una historia ambientada precisamente en los albores del romanticismo. Dicho de otra manera: Forman y Carrière han imaginado una ficción bastante similar –acaso inspirada en tales modelos– a las de aquellas novelas por entregas que, décadas más adelante, cautivarían a muchos lectores en España o en Francia: *Los misterios de París* (1842-43), *El judío errante* (1845), *Los Tres Mosqueteros* (1844), *El conde de Montecristo* (1845), *María, o la hija de un jornalero* (1845-1849), *Pobres y ricos o La bruja de Madrid* (1849-1850), *Los miserables* (1862)[7]…

No puedo detenerme aquí[8] en señalar y analizar detenidamente cómo la historia de *Los fantasmas de Goya* reitera –aunque en ocasiones los manipule– algunos de los motivos y recursos propios del género folletinesco: la casualidad –a veces inverosímil, siempre malafor-

---

[6] "la película está estructurada como un folletín decimonónico […] numerosos puntos de inverosimilitud (algo inevitable cuando estamos hablando de un folletín […] la cinta no carece, bajo su apariencia folletinesca, de una pretensión más profunda" (Miguel M. Delgado); "novelón rosa […] "relación ilícita, desapariciones, búsquedas… Todos los ingredientes de cualquier serial en crescendo dramático […] material folletinesco" (Almudena Muñoz Pérez); críticas aparecidas en la publicación digital *La butaca. Revista de cine*; consultada en: http://www.labutaca.net/films/45/losfantasmasdegoya7.htm.

[7] "*Los fantasmas de Goya* podría ser una relectura, una versión encubierta de la novela *Los miserables*, de Victor Hugo" (Aguilera 2006: 178).

[8] Lo hice en la versión leída en el congreso cuyas ponencias se recogen en este volumen; páginas que suprimo (y que acaso recupere en otra ocasión) para atenerme a los razonables límites de espacio exigidos para su publicación.

tunada– como motor de la peripecia; la reiteración de encuentros, desencuentros y cruces de personajes, en los diversos escenarios y tiempos de la ficción; la acumulación de peripecias[9], concentradas en los breves espacios de tiempo en que se organizan las diferentes partes del relato; sin que falte en él uno de los elementos argumentales preferidos por el folletín (de entonces y de siempre): los imprevisibles avatares de la genética; o, para decirlo con expresión propia del género, "la voz de la sangre": huérfanos que desconocen quiénes fueron sus padres o padres que ignoran haberlo sido, pero cuyos fortuitos encuentros propician la poderosa llamada de aquella voz.

Además del folletinesco, hay otro modelo literario, expresamente aludido por el propio narrador: "Como si de una novela «gótica» se tratase, género muy apetecido en la época [...], en la sombra se urdía una conspiración" (*LfdG*, 153). Pues bien, uno de los títulos más notables de esa modalidad es la famosa *The Monk* [*El monje*, 1796], de M. G. Lewis, ejemplo de lo que podríamos denominar narrativa antiinquisitorial[10], a la que pertenece una de las novelas más curiosas del exilio romántico español, *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición*, muy pertinente –como enseguida mostraré– a *Los fantasmas de Goya*.

Debo esa idea a una sugerencia mi querido colega y amigo Salvador García Castañeda; su artículo "La Inquisición, tema literario en la novela de la emigración (1800-1837)" se ocupa de "un grupo temprano de obras de ficción en el siglo XIX escritas por españoles en la clandestinidad o en el exilio y con fines primordiales de propaganda

---

[9] "La película es episódica en exceso, con demasiadas escenas (unas 50 en una película de dura apenas dos horas), la mayoría al servicio del melodrama mediante el cual se desarrolla la acción del guión" (Ballester 2007: 276).

[10] Salvador García Castañeda ("La Inquisición, tema literario en la novela de la emigración (1800-1837)", *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 6, 1987, Roma: Bulzoni, pp. 23-35) aduce esta novela, con otras del mismo género ("the Gothic romance") entre los precedentes de esa narrativa antiinquisitorial. También R. P. Sebold ("Sadismo y sensibilidad en *Cornelia Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez", en *Actas del I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII,* Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1998, pp.63-78; recogido en *La novela romántica en España. Entre libros de caballerías y novela moderna*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp.55-70) la considera "uno de los posibles modelos" de la historia narrada en *Cornelia Bororquia.*

política", entre las que menciona dos títulos que aquí nos importa recordar: la citada *Cornelia Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez[11], y *Vargas. A Tale of Spain* (1822), de José María Blanco White[12]. Pues bien, la primera presenta notoria similitud argumental con uno de los episodios cruciales de *Los fantasmas de Goya*: la situación de Inés Bilbatúa encerrada en las mazmorras de la Inquisición, cuyo hermoso cuerpo semidesnudo despertará en el inquisidor sus instintos lascivos, bien podría tener su lejano precedente –si no modelo– en la hermosa Cornelia, hija del gobernador de Valencia y solicitada de amores por el Arzobispo de Sevilla; primero en su casa familiar y luego en la mazmorra en donde ha sido encerrada bajo la acusación de herejía, pero con la secreta intención de vencer así su resistencia a los requerimientos arzobispales[13].

Lo que significa para una inocente muchacha (sea Cornelia Bororquia o Inés Bilbatúa) encontrarse bruscamente encerrada en los siniestros calabozos de Santo Oficio lo explica así el gobernador de Valencia en carta a su amigo Meneses:

> ¡Inocente! ¡Cuán ajena estabas del golpe mortal que te esperaba! Sin pensarlo, sin poderlo siquiera imaginar, te viste de repente despeñada desde la cima de la dicha al abismo de la infelicidad, bien así como una paloma que volando descuidada y libremente por la región del aire, cae de improviso mortalmente herida en un pozo profundo en donde se arrastra luchando con las tinieblas y dolores, despavorida y aprisionada. (*CB*, 102).

Digamos, de paso, que en la novela de Gutiérrez –como en la de Carrière y Forman– tiene un gran peso argumental y emotivo esa re-

---

[11] Luis Gutiérrez, *Cornelia Bororquia, o La víctima de la Inquisición*, ed. de G. Dufour, Madrid: Cátedra, 2005 [cito *CB*, y la página correspondiente].

[12] José María Blanco White, *Vargas. Novela española*, trad., introd. y notas de R. Benítez y M. E. Francés, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995; cfr. también R. Benítez, "*Vargas*, novela española de Blanco White", *Anales de Literatura Española*, 11 (1995), pp.89-106.

[13] "Mi hija gime oprimida en calabozo del Santo Oficio por no haber querido condescender a los amores del Arzobispo de Sevilla, que ha sido el que me la ha robado", escribe el padre de Cornelia a su amigo Meneses; Carta VII, en *CB*, 101.

lación entre la prisionera y su padre[14]. Pero hay más similitudes, obligadas por tan parecida situación: así, las condiciones de la cárcel, que Cornelia explica a su padre en la impresionante carta VIII ("La obscuridad, la humillación, el silencio, las angustias de una prisión en donde no se me deja otra señal de vida más que la respiración, me sugieren a pesar mío reflexiones tristes y sombrías" *CB*, 105), los insidiosos[15] interrogatorios ("El Inquisidor General, temiendo ver triunfar mi inocencia, tiraba con sus preguntas y repreguntas a tenderme lazos sutiles, semejantes a las finísimas telas que suele tejer la hambrienta y taimada araña para enredar entre ellas al miserable insecto que viene a ser su presa", *CB*, 105); o la explícita referencia a la tortura –en ambos casos el *potro*– como medio para conseguir la confesión de la prisionera:

> No obstante en lo que quedamos ayer que mandaríais bajar hoy al soterraño a nuestra empedernida para ponerla en el potro [advierte el Arzobispo en carta al Inquisidor General], he meditado después que será mejor suspenderlo aún por algunos días, a ver si valiéndonos de la dulzura la podemos mover a que confiese. ¿Quién sabe? [...] Yo iré hoy a verla a la misma hora que siempre, y hablaremos (*CB*, 158).

En todo caso, aunque la situación sea similar –los encuentros de la hermosa prisionera y el clérigo enamorado en las prisiones del Santo Oficio–, su resolución es muy diferente: en *Cornelia Bororquia* triunfa la virtud, pues la dama conseguirá apuñalar al arzobispo cuando este pretenda violarla en una de sus visitas.[16] Por otra parte, la pasión de Lorenzo por Inés se produce de manera gradual, desde que viera el

---

[14] Cfr en *CB*, toda esta carta VII (pp.101-103) y la siguiente, de Cornelia a su padre (pp.104-107)

[15] Así los califica ella misma ("¡Si supiérais las insidiosas preguntas que me han hecho en mi interrogatorio", *CB*, 105)

[16] Así lo cuenta Lucía, testigo de la escena, en la carta XXVI: "Es el caso que el señor Arzobispo entró en el calabozo como de costumbre a las once de la mañana a ver a doña Cornelia, y después de haber tentado todos los medios posibles para ablandar su corazón, quiso violar su honor. La señorita se resistió terriblemente, combatiendo brazo a brazo con el Arzobispo; pero viéndose ya en fin en un extremo peligro, agarró el cuchillo que por desgracia la había yo dejado para partir el pan, y embistiendo con él al prelado por varias veces, se le clava en el pecho y le hiere mortalmente" (*CB*, 159)

retrato de la joven en los talleres de Goya. Así se cuenta su reencuentro en la cárcel:

> Atisba el nacimiento de un seno cuando ella se inclina hacia él y bajo la túnica azul adivina su cuerpo blanquísimo. Está más pálida que en el retrato de Goya, menos risueña, menos radiante, pero sí, sigue siendo un ángel del cielo.
> [...]
> Ella se arroja a sus pies y los rodea con los brazos. Turbado por aquel cuerpo, él no sabe qué hacer. Toma la cabeza de Inés entre sus manos y le pide que se levante; pero ella se aprieta con más fuerza a sus piernas. El mantón se ha deslizado al suelo. ¿Se habrá vuelto loca?
> Lorenzo le acaricia suavemente el cabello y le dice que no llore, que todo irá bien, que él proveerá.
> [...]
> Lorenzo toma a Inés por los hombros y la levanta. Ella no se resiste, se sienta incluso en su regazo; ya no está sola. Se aprieta contra él como pidiendo amparo y con los brazos le ciñe el cuello bajo la cogulla del hábito. Y siguen rezando un rato más. (*LfdG*, 93-95)

A esta entrevista seguirán otras, con sus reiteradas oraciones; hasta que en una de ellas el rezo culmina de manera tan vehemente como impremeditada; provocada de manera inocente por la joven que busca compañía y protección, mas con toda lucidez –según el texto precisa– por parte del fraile, que se deja caer en la tentación:

> Se arrodillaron el uno junto al otro al pie del camastro y, alzando la cara hacia el crucifijo, empezaron a rezar a dúo, como habían hecho muchas veces. A las primeras frases, la joven ladeó la cabeza y la posó en el hombro de Lorenzo.
> Este nada hizo por apartarla. Al contrario, le placía sentir el contacto de la piel y el cabello de Inés, que notaba ahora con dulzura en su hombro aun dolorido, y también él recostó la cabeza sobre la de ella. Luego desjuntó las manos y lentamente deslizó una por el talle de la muchacha. Advirtió un leve y fugaz estremecimiento. Las reacciones de un cuerpo de mujer le eran desconocidas y aquello lo sorprendió y lo asustó. Pero como la carne que palpaba a través de la túnica no parecía deseare apartarse ni negarse, la atrajo hacia sí. En efecto, aquel cuerpo no solamente no se resistió, sino que se oprimió aún más por sí solo.

> Y así, sin dejar de rezar, fijando los ojos en el Cristo crucificado y con perfecta lucidez, se dejó arrastrar aun abismo imprevisible y delicioso cuyo fondo le resultaba insondable (*LfdG*, 119-120).

Aunque sea diferente la manera de tratar y resolver la sacrílega relación en cada una de las novelas, los finales de ambos relatos resultan similares: la carta penúltima de *Cornelia Bororquia* explica con todo detalle el *auto de fe* en que se ejecuta a la heroína, arrastrada "desde la cárcel hasta la plaza pública, rodeada de sacerdotes de uno y otro clero, entre vivas y aplausos de un populacho sanguinario y desenfrenado" (*CB*, 95). Sigue luego todo el ceremonial de la ejecución –en la hoguera– de aquella supuesta hereje, en unas páginas (*CB*, 196-197) que guardan una semejanza notable –bien que obligada, por el asunto narrado– con la ejecución pública de Lorenzo en las secuencias finales de *Los fantasmas de Goya*: la procesión del reo, entre hileras de frailes, hacia el patíbulo; el populacho vociferante; el sacerdote que recomienda inútilmente arrepentimiento… Sólo el procedimiento será diferente, como el propio texto nota ("en lugar de ser quemado vivo, será agarrotado") y de ella quedará perenne testimonio: "Lorenzo se da cuenta de que lo que Goya está dibujando es su último retrato" (*LfdG*, 313)[17].

Esta referencia a la ejecución –a garrote– del antiguo inquisidor me da pie para traer a colación la otra novela mencionada por García Castañeda en su artículo: *Vargas*, de Blanco White, que refiere una versión diferente de la historia de Cornelia, pero con un final más similar al de *Los fantasmas de Goya*: el libidinoso Arzobispo recibe justo castigo en las páginas finales de este relato, y su muerte, aunque no sea una ejecución formal y pública, es muy similar a la de Lorenzo:

> "Amordácenlo" agregó el Inquisidor; y el torrente de rabia que estaba estallando en los labios del Arzobispo fue detenido de golpe por un instrumento muy adecuado y cómodo, que tenía una llave de resorte y que fue inmediatamente ajustado a su boca y alrededor de su cuello.

[17] Aunque sólo se vislumbran algunos rápidos trazos, el apunte se parece más al grabado "Por una nabaja", de 1810-1814, que al muy conocido aguafuerte de 1778-1780, "El agarrotado".

> Una palidez plomiza cubrió el rostro macilento del desgraciado hombre. No había tormento en la tierra superior al que estaba sufriendo; y su debilitado cuerpo apenas podía soportarlo. Rápida y silenciosamente fue llevado escaleras abajo y depositado en uno de esos intolerables pozos que destinaba como prisión para Manuel. Los alguaciles lo dejaron sobre un jergón de paja y procedieron a quitarle la mordaza. Cuando se liberó el resorte y el instrumento de hierro fue sacado de la boca, brotó de ella un torrente de sangre. Los alguaciles se reiteraron y lo dejaron solo; durante toda la noche, su detestable espíritu permaneció en la habitación mortal de su cuerpo, y no la abandonó hasta que este desdichado ser experimentó todos los tormentos que un ser humano puede soportar. (Vargas, ed. cit., p. 491)

Mas volvamos a las correspondencias entre *Cornelia Bororquia* y *Los fantasmas de Goya*. Podríamos señalar algunas otras, menos significativas pues vienen dadas por la coincidencia del asunto, pero de cierta relevancia, por lo que enseguida diré. Me refiero a todo lo relativo al funcionamiento de la Inquisición[18], sus procedimientos y métodos de pesquisa, los interrogatorios y sus argumentaciones, la situación de las cárceles y el trato a los presos… Como Dufour ha notado en su edición de *Cornelia Bororquia*, un buen conocedor de la Inquisición (acaso el mejor de entonces, Juan Antonio Llorente) señaló los graves "errores históricos" en que incurría el relato de Gutiérrez[19]. Sospecho que, si tuviese ocasión de leer –o ver– *Los fantasmas de Goya*, ese censor no pondría tantas objeciones, pues podría reconocerse en el relato; y no sólo como fuente documental sino acaso algo más. Volveremos enseguida (ya para terminar) sobre este Llorente y su presencia en *Los fantasmas de Goya*.

Antes de concluir que la novela de Luis Gutiérrez o la del Blanco White sean fuente argumental de la historia de Carrière y Forman, conviene recordar que, según declara la "Advertencia" preliminar de *Cornelia Bororquia*, su asunto tenía una lejana, aunque confusa, base histórica:

---

[18] Referencias respectivas: en *CB*, carta X, pp.112-113;

[19] Cfr. Gérard Dufour, *Juan Antonio Llorente en France (1813-1822): Contribution à l'étude du Libéralisme chrétien en France et en Espagne au début du XIX*ème *siècle*, Genève: Droz, 1982: 50-51; y también algunas de las notas al texto.

> Se ha dicho que Cornelia Bororquia era un ser fantástico o de invención; pero los que quisieren enterarse de lo contrario podrán leer a Boulanger, Langle y la Historia de la Inquisición de Limborch y la de Marsollier[20], y allí verán que aquella joven, hija del Marqués de Bororquia, Gobernador de Valencia, extremadamente linda, discreta y virtuosa, fue públicamente quemada en la plaza de Sevilla, y que su principal delito fue, según se discurre con fundamento, el no haber condescendido con los impuros deseos del arzobispo de Sevilla que la amaba ciegamente (*CB*, 74-75).

En efecto, según nos recuerdan tanto García Castañeda (1987) como Dufour ("Introducción" a su ed. de *CB*, 19), ya en *Las Artes de la Inquisición* ([*Sanctae Inquisitionis hispanicae artes aliquet detectae ac plam traductae*], Heidelberg, 1567), de Reinaldo González de Montes, "Gonzalvius Montanus", se cuenta aquel episodio sevillano del siglo XVI, que tomaron luego diversos historiadores, entre los que cabe destacar –pues reaparecerá pronto en esta exposición– al citado Llorente. Pues bien, con otras importantes modificaciones, el autor de *Cornelia Bororquia* trae el asunto desde el siglo XVI hasta su propio tiempo, que es también el de Goya y sus fantasmas. Y ello tiene que ver también con otra cuestión muy pertinente aquí: los precedentes o modelos –históricos y literarios– de ese Lorenzo Casamares en algunas conocidas figuras del exilio romántico español en la Francia revolucionaria.

Con notable ignorancia histórica, más de un crítico ha tachado de inverosímil la aventura que lleva a Fray Lorenzo desde el tribunal del Santo Oficio al entorno administrativo y judicial de José Bonaparte[21]. Como si entre los exiliados luego afrancesados no hubiese un buen

---

[20] Cfr. en la ed. de Dufour las extensas notas que aquí aduce, documentando y discutiendo las fuentes aducidas por Gutiérrez.

[21] "Por lo que concierne a Hermano Lorenzo se trata de una pura invención de Carrière y Forman, no tanto porque difícilmente pudiera darse en el seno de la orden del Santo Oficio un joven que ambicionase recuperar el *esplendor* de las prácticas inquisitoriales -personajes de esta jalea abundan en todas las épocas y escenarios-, sino por la evolución que experimenta este último al *descubrir* las bondades del ideario de la Revolución francesa" (Aguilera 2006: 176).

número de clérigos de diverso rango y jerarquía[22], algunos de los cuales habían sido destacados miembros o colaboradores de la Inquisición. Comisario del Santo Oficio en Valladolid había sido un tal Fermín Araujo, que consta como autor de *Cornelia Bororquia* en algunas de sus primeras ediciones.[23] Autoría hoy descartada, en favor de Luis Gutiérrez, fraile trinitario exclaustrado, que comparte con Lorenzo Casamares el dudoso honor de haber sido ajusticiado a garrote "en atención a su carácter sacerdotal" (advertía la comunicación a la Junta Central[24]), en abril de 1809, "a las dos de la noche dentro de la cárcel, y colocándose en seguida su cadáver en el tabladillo del Garrote de la Plaza de San Francisco con un letrero en el pecho en el que se manifestaban sus delitos". Los cuales, según testimonios de quienes lo leyeron eran "por fraile apóstata, gacetero en Bayona y falsificador de la firma de Fernando VII"[25]. Que su ejecución no fuese pública (como será la de nuestro Casamares) parece que no le gustó a Jovellanos, a tenor de su comentario en carta a Lord Holland[26].

No sólo es semejante el final de ambos, Gutiérrez y Casamares, sino otros rasgos de sus respectivas biografías. Nacido en 1771 (once años más tarde que el ficticio Lorenzo), Fray Luis consta como estudiante en un convento de trinitarios en 1792 –cuando comienza el relato de *Los fantasmas de Goya*–; poco después de ordenado, solicita la secularización, y hacia 1799 o 1800 emigra a Bayona (según Llorente, "para librarse de las cárceles secretas de la Inquisición"[27]), donde, tras colgar los hábitos, trabaja como profesor y traductor de lengua espa-

---

[22] Cfr., por ejemplo, los que menciona Juan B Vilar (*La España del exilio. Las emigraciones políticas españolas en los siglos XIX y XX*, Madrid. Síntesis, 2006:108): Félix Amat, abad de la colegiata de San Ildefonso; Joaquín Capmany, arzobispo de Valencia; Ramón José de Arce, arzobispo de Zaragoza e Inquisidor General; y varios canónigos, como Reinoso, Lista, Estala Muriel, Llorente…

[23] Cfr. Dufour, en su ed. de *CB*, 31.

[24] Citado por Dufour, en su ed. de *CB*, 43.

[25] Mario Méndez Bejarano, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla*, Tomo I; citado por García Castañeda 1987:31.

[26] "Esta mañana apareció colgado en la plaza el fraile gacetero de Bayona, a quien se habría dado garrote en la cárcel. *In hoc non laudo*. La ejecución fuera mejor en público"; en *Obras* LXXXVI, p. 363; citado por Dufour, en su ed. de *CB*, 44-45.

[27] *Anales de la Inquisición en España*, I, p. xxi, cit. por Dufour, en su ed. de *CB*, 34.

ñola, luego como fundador y redactor de la *Gaceta de comercio, literatura y política de Bayona de Francia*.

Por esos años ya está en París, nuestro antiguo fraile dominico, Lorenzo, ahora ocasional traductor al francés de novelas y comedias españolas, autor de artículos en periódicos revolucionarios (algunos firmados por "Un inquisidor arrepentido"), colaborador con el Directorio, hasta llegar a ser nombrado por el propio Napoleón "consejero para asuntos religiosos" durante las negociaciones para la firma del Concordato de 1801 (*LfdG*¸ 192-198). Interesante detalle, si tenemos en cuenta que en su antes citada "Advertencia", Gutiérrez hacía un encendido elogio de aquel tratado: "el Concordato últimamente concluido en Francia con la Corte de Roma, ha sido mirado por las personas sensatas como una obra maestra de política, capaz por sí sola de inmortalizar al rey que le ha concebido y practicado" (*CB,* 78). Tal declaración no ha de sorprendernos en quien, tras desempeñar diversas ocupaciones –no siempre claras ni legales–, colaborará con la administración francesa, de modo que en 1808 regresa a España como intérprete en la Plana Mayor del mariscal Ney.

No muy diferente es la carrera política de Lorenzo Casamares, quien tras importantes servicios al gobierno de Napoleón, como enviado oficioso ante el Papa ("no le dijo Lorenzo que fue miembro del Santo Oficio español, pero era evidente que el Santo Padre lo sabía", *LfdG*, 198-199) y como consejero en los asuntos en que era experto: España, su Iglesia, la Inquisición; para regresar a Madrid, en el séquito del rey José, "con el impreciso título de «consejero especial para asuntos españoles»" (*LfdG*, 201).

Mas sin tardar mucho la estrella de ambos ex-frailes empieza a declinar: aunque la de Gutiérrez sea consecuencia de su irreprimible afición por la intriga y la mentira, que le llevará por diversos lugares (Londres, Lisboa, Oporto), denunciado y perseguido, hasta ser apresado, acusado de gravísimas falsificaciones (entre otras, la de la firma autógrafa del rey Fernando VII) y ejecutado en la forma y lugar que ya dije.

Además de otros modelos que podrían aducirse, me interesa la figura del varias veces citado Juan Antonio Llorente; pionero en los estudios históricos sobre la Inquisición española, alguno de los cuales

(especialmente su *Historia crítica de la Inquisición en España*, 1818) acaso haya servido de fuente documental para *Los fantasmas de Goya*.

Los datos más convincentes acerca de su presencia en la película derivan de informaciones suministradas por responsables de la misma, a raíz de su estreno. La primera –bastante imprecisa–, de su director, Milos Forman, que explicó así su antiguo interés por la Inquisición española como posible tema cinematográfico, a raíz de una lectura juvenil en la Praga de los años cincuenta: "Empezó mientras estudiaba en la escuela de cine. Leí un libro sobre la Inquisición española y un caso en el que habían acusado falsamente a una persona de un crimen. Pensé que podría ser el núcleo de una historia maravillosa"[28]. Según las informaciones que he recabado, parece que no hay noticia de traducciones al checo de la *Historia crítica de la Inquisición*…; pero sí hay varios libros (muy probablemente basados en sus datos) que se ocuparon, ya desde mediados del XIX, de ese tema[29]: de ellos pudo tomar Forman la información acerca del funcionamiento del Santo Oficio que muestra en su film. Sin olvidar que Carrière, historiador por su formación, conoce sin duda –aunque nada haya declarado al respecto, que yo sepa– la bibliografía pertinente, entre la que las aportaciones de Llorente siguen siendo fundamentales. Dejando para otra ocasión el rastreo de sus escritos como base documental para la historia que vengo comentado, me limitaré a notar su posible papel como personaje.

Hay un testimonio de cierto peso, que directamente le alude, en relación con Francisco de Goya, como *modelo* –en el sentido más estric-

---

[28] Y sigue: "Existían numerosos paralelismos entre la sociedad comunista en la que vivía y la Inquisición. Por supuesto, sabía que jamás podría rodar una historia de ese tipo en Checoslovaquia, precisamente por las muchas similitudes. Así que me olvidé de la idea… de momento". Estas declaraciones, procedentes del *dossier* de la productora cuando se estrenó la película, se recogen en varias páginas de Internet referidas a *Los fantasmas de Goya*; (http://www.labutaca.net/films/45/losfantasmasdegoya4.htm).

[29] Antonin Frantisek Zalud, *Dejepis spanelske inquisice* [*Historia de la Inquisición española*], 1850; Josef Barak, *Spanelska inquisice* [*Inquisición española*], 1879; Tomas Josef Jirousek, *Spanelska inquisice a jeji hruzy* [*La Inquisición española y sus horrores*]. Sin olvidar que el tema aparece también en novelas de diversos autores, como Frantisek Kosik y de Vaclv Kaplicky. Debo esta información a mi colega y amigo Demetrio Estébanez Calderón, profesor visitante en la Universidad Carolina, de Praga, a quien agradezco sus pesquisas.

to del término– del inquisidor Casamares. Ivonne Blake, encargada del vestuario en la película de Forman ha explicado así cómo diseñó el de ese personaje:

> Goya tiene un cuadro de 1810 de un ministro, Juan Antonio Llorente, que impresionó sobremanera a Milos[30]. Le gustó esa imagen para Lorenzo. Cuando vi la pintura, hice una mezcla. Creé un traje de clérigo similar con una faja ancha que llevara una medalla colgada, igual que en la pintura. Esta medalla en particular no correspondía a nuestro periodo, sino que era posterior. Diseñé una cruz de la Inquisición para que la llevara Lorenzo, una insignia, no una medalla, y funcionó.[31]

No hay duda, pues, de la buscada similitud –al menos en la apariencia externa– entre Lorenzo y Llorente. Sin desdeñar la correspondencia entre ambos nombres (por su étimo común, *Laurentius*), acaso también deliberada: recordemos que cuando Casamares se instala en Francia "se hacía llamar Laurent" (*LfdG*, 199). Veamos, además, los paralelismos más notables de sus respectivas biografías.

Juan Antonio Llorente nació en un pueblo de La Rioja, en 1756 (Lorenzo en un pueblo de Murcia, en 1760) [32]; ordenado sacerdote en 1779 y posteriormente canónigo en Calahora, en 1785 es ya comisa-

---

[30] Se trata del cuadro titulado "Retrato del canónigo don Juan Antonio Llorente", fechado en 1810-1811; 189 x 114 centímetros, en el Museo de Arte de Sao Paulo.

[31] Estas declaraciones, procedentes del *dossier* de la productora cuando se estrenó la película, se recogen en varias páginas de Internet referidas a *Los fantasmas de Goya*; (http://www.labutaca.net/films/45/losfantasmasdegoya4.htm)

[32] Además de su autobiografía (*Noticia biográfica de D. Juan Antonio Llorente, o Memorias para la historia de su vida, escritas por él mismo*, Paris: Impr. de A. Bobée, 1818; hay ed. moderna, con "Nota crítica" preliminar de A. Márquez, Madrid: Taurus, 1982) y los estudios introductorias a esta y a otras ediciones de sus *Discursos sobre el orden de procesar en los tribunales de Inquisición* [1797] (ed. crítica y estudio preliminar por E. de la Lama, Pamplona: Eunate, 1995) y su *Memoria histórica sobre cual ha sido la opinión nacional de España acerca del tribunal de la Inquisición. Leída en la Real Academia de la Historia en las Juntas Ordinarias de 25 de octubre, 1, 8 y 15 de noviembre de 1811*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1812 (reeditada, con prólogo y notas de V. Fernández Vargas, como *La Inquisición y los españoles*, Madrid: Ciencia Nueva, 1967), he consultado la citada monografía de Dufour (1982), así como las de Francisco Fernández Pardo (*Juan Antonio Llorente, español "maldito",* San Sebastián: s.n., 2001.2001) y Enrique de la Lama Cereceda (*J. A. Llorente, un ideal de burguesía: su vida y su obra hasta el exilio en Francia (1756-1813),* Pamplona: Eunsa, 1991.

rio del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Logroño y entre 1789-1791, Secretario del Tribunal de Corte[33]. En 1793 –cuando se inicia la historia de *Los fantasmas de Goya*– el Inquisidor General le encarga un informe sobre el modo de actuar en los procesamientos del Santo Oficio [*Discursos sobre el orden de procesar en los tribunales de Inquisición*, 1797], que no publicó, aunque se lo remitió a Jovellanos, quien lo utilizaría para su *Representación al Rey sobre el tribunal de la Inquisición*. Acusado de traicionar al Santo Oficio, en 1801 es desposeído de sus cargos en él. En 1808 viaja ("obligado", según escribe en su autobiografía) a Bayona, donde forma parte de la "Asamblea de Españoles Notables" que redactará una Constitución, al servicio de José Bonaparte, a quien reconoce como rey de España. También remite a Napoleón un *Reglamento para la Iglesia Española* (recordemos que Casamares había aconsejado al Emperador en asuntos eclesiásticos españoles). El rey José le nombra en 1808 Consejero de Estado, y en 1809 Director de Bienes Nacionales[34].

Cargos bastante más altos que el alcanzado por nuestro exdominico, aunque este, en su fuero interno, soñara con algo parecido ("¿no se comentaba en su entorno que podía ser nombrado primer ministro del nuevo rey de España?", *LfdG*, 245). Las biografías de nuestros personajes muestran su última –y lógica– coincidencia en el verano de 1813: tras las victorias de Wellington y la marcha del rey José, sus colaboradores emprenden la huída a Francia. Pero ahí termina el paralelismo.

> salí de Zaragoza [cuenta Llorente en su autobiografía] para Francia [...] huyendo de los peligros de la anarquía y ferocidad que preveía próximas [...] con motivo de la retirada del ejército francés. [...] Los sucesos posteriores confirmaron el acierto de mi retirada: dos compañeros de Estado, colegas mío, se quedaron allí; el uno perdió la vida, el otro más joven su-

[33] "Que se suele confundir con el de Secretario de Suprema, que nunca desempeñó", advierte Márquez en la "Nota crítica" a *Noticia biográfica* (1982: 16)

[34] Además, pone su cargo los Archivos del Consejo de la Suprema, ordenando que de otros archivos inquisitoriales le permitan consultar los papeles necesarios para "escribir una historia de la Inquisición en España" (Márquez, "Nota crítica").

frió innumerables malos tratamientos de toda especie (Llorente [1818] 1982: 124).

Ese será precisamente el destino final de Lorenzo Casamares: capturado, vejado, encarcelado, juzgado, condenado… Mientras, Llorente se instalará en Burdeos y luego en París, donde publicará su fundamental *Histoire critique de l'Inquisition en Espagne* en 1818[35]. Pero para entonces, nuestro Lorenzo ya había sido ejecutado…

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
Universidad de Santiago de Compostela

[35] *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne depuis l'époque de son établissement par Ferdinand V jusqu'au regne de Ferdinand VII; tirée des pièces originales des Archives du Conseil de la Suprême, et de celles des tribunaux subalternes du Saint-Ofice. Traduit de l'Espagnol, sur le manuscrit et sous les yeux de l'auteur par Alexis Pellier*, Paris: Treuttel et Würtz, 1818; trad.: *Historia crítica de la Inquisición en España*, Barcelona: Impr. de la Oliva, 1835-1836; hay reed. en Madrid: Hiperión, 1980.

Represión y exilio en los años previos a la revolución septembrina: el caso de José María Díaz

Salvo en los breves períodos en que el liberalismo alcanzó el poder durante los reinados de Fernando VII y de su hija Isabel II –que utilizamos para señalar las lindes de la época romántica en España–, los numerosos gobiernos conservadores que se sucedieron hasta la revolución que destronó a la reina Isabel en 1868, auspiciados por el poder real, trataron de ejercer un férreo control sobre las conciencias y la libertad de expresión con la promulgación de diferentes leyes y decretos destinados a acallar las imparables y crecientes voces discordantes con el régimen, ansiosas de reformas cada vez más progresistas.

La censura afectó especialmente a ciertos asuntos y temas, considerados intocables, como se pone de manifiesto en las sucesivas leyes de imprenta promulgadas a lo largo del siglo XIX. Al revisar algunas de estas leyes –todas, salvo las dictadas en los períodos de signo liberal y progresista, eminentemente conservadoras–, enseguida comprobamos que existen dos instituciones sobre las que resulta imposible –so pena de muy duras sanciones– emitir juicio crítico alguno; a pesar de lo cual, sabemos que estas críticas se produjeron; en mucho mayor número de lo cabría imaginar, si tenemos en cuenta la persecución sufrida por quienes las llevaron a cabo. El 15 de julio de 1850, el Ministro de la Gobernación, Conde de San Luis, por orden de S. M. la Reina determina que se "vigile, impida circular y denuncie", entre otros, los impresos "que vayan encaminados a destruir la organización social y el principio y forma de Gobierno establecido en la constitución del Estado"; aquellos "en que se entable discusión respecto a la real persona de S. M. la reina, de S. M. el rey, de cualquier otro individuo de la familia real, y contra el libre ejercicio de las regias prerrogativas"; y "los que contengan doctrinas dirigidas a relajar los lazos sociales, a atacar la propiedad, a vulnerar la religión del Es-

tado, o a ofender las buenas costumbres"[1]. El respeto a la Iglesia y a la Corona, los dos pilares sobre los que se sostiene el régimen constitucional del período romántico, constituye la línea infranqueable que no debe ser cruzada; y así lo determina la Ley de Imprenta de julio de 1857, llamada de Nocedal, la más restrictiva de todas las de su tiempo, en la que se persigue con dureza cualquier ataque dirigido contra ambas instituciones o, lo que es lo mismo, contra cualquiera de sus miembros y representantes.

En este contexto se sitúa la historia que traemos a este foro. Un historia más, entre tantas otras de su tiempo, protagonizada por uno de aquellos intelectuales españoles que dejaron oír su voz, a través de su pluma, utilizando lo que constituía ya entonces el nuevo gran medio de difusión y creación de opinión de su época: la prensa. En la década de los cincuenta, José María Díaz, conocido dramaturgo con más de una veintena de obras teatrales impresas y representadas en Madrid, que había colaborado como redactor y crítico literario en diferentes publicaciones periódicas de la capital (*El Entreacto*, 1839; *Revista de Teatros*, 1841, de la que fue asimismo director durante unos meses; *La Ortiga*, 1849), es visto como "representante de un gran partido político, entre cuyos dogmas fundamentales está el de la libre emisión del pensamiento y la censura de los actos públicos de las autoridades"[2]. Este partido no es otro que el progresista, en cuyas filas militó el escritor y en el que llegó a tener un papel destacado en los años previos a la revolución septembrina.

Entre 1860 y 1863, José María Díaz formó parte del nuevo equipo de redacción de *El Clamor Público*, periódico liberal de tendencia progresista dirigido por Fernando Corradi. Las opiniones vertidas por el autor desde el primer momento posicionan a éste en una actitud

---

[1] Documento inserto en el *Boletín Bibliográfico Español*, 2ª serie, año I, nº 14, 31-VII-1850, pp.216-218. He adaptado la ortografía a las normas que rigen actualmente.

[2] Palabras extraídas de un informe de los abogados consistoriales en que se desaconseja al Ayuntamiento de Madrid demandar al escritor, a consecuencia de una carta escrita por éste publicada en *El Clamor Público* el 22-VIII-1855, en la que censura los criterios utilizados por la corporación municipal en la adjudicación del arrendamiento de los teatros de la Cruz y del Príncipe.

combativa, sumamente crítica con la sociedad imperante y las altas esferas del poder:

> [...] allí donde el sentimiento religioso ha trocado sus sagradas vestiduras por la máscara de la *hipocresía*; allí donde es obligatorio servir para medrar y lisonjear para merecer; allí donde el pensamiento sufre el torniquete de una *censura apasionada y absurda*; allí donde sobra presuntuosa ignorancia al que gobierna y falta de decoro al primer magistrado de la República [...].[3]

Así se expresa el periodista en este y otros escritos semejantes en los que atacó con saña "las tendencias absolutistas de la Unión liberal" y al gobierno del general O'Donnell[4].

Aunque *El Clamor Público* sufrió numerosas denuncias por las opiniones vertidas en sus páginas, y fue sometido a cuantiosas multas que hicieron peligrar su continuidad, lo cierto es que, a medida que avanzaba la década de los sesenta, su actitud comenzó a ser más moderada respecto a la línea radical que el comité central del partido progresista terminó adoptando[5]. Esto motivó un distanciamiento entre el periódico y el escritor José María Díaz, quien, tras abandonar *El Clamor* en octubre de 1863, se hallaba por entonces totalmente implicado en las actividades del partido, cuyos postulados se situaban cada vez más cerca de las ideas demócratas.

El 7 de diciembre de 1864, el periódico progresista *La Iberia* publica una carta de Díaz dirigida a Mateo Sagasta, director de la publicación, cuya importancia motiva que ocupe el lugar habitual en que el periódico publica su artículo de fondo; esto es, la "Sección política" y en primera página. Como consecuencia de este escrito, el periódico fue "se-

---

[3] *El Clamor Público*, 15-VIII-1860.

[4] *Ibíd.*, 4-V-1862.

[5] El 23-X-1864, el comité central del partido progresista se aleja definitivamente de la senda constitucional, al votar, reunido en casa del Sr. Olózaga, el retraimiento del partido; esto es, la no participación en el mecanismo electoral, abandonando la práctica de la oposición legal y constitucional, y propendiendo, por ende, a la vía conspiratoria para alcanzar el poder. A partir de ese momento, *El Clamor Público* decide apartarse definitivamente de la escena política y cesa en su publicación (Vid. *El Clamor Público*, 27-X-1864).

cuestrado y denunciado", y Díaz debió enfrentarse a un proceso penal que le obligó a exiliarse y le condenó a nueve años de prisión[6].

¿Qué clase de texto podía provocar una reacción tan virulenta de las autoridades? Analicemos el contenido de tan nociva epístola para dar respuesta a esta pregunta. La carta de José María Díaz, fechada por el autor el 5 de diciembre, daba comienzo con estas significativas palabras:

> Mi querido amigo: El viento arrecia, los resentimientos se exaltan, los odios se manifiestan; en una palabra, el horizonte político anuncia tempestad.

Tras realizar un cumplido elogio del partido progresista y lanzar un nutrido cúmulo de improperios sobre el bando conservador "y los diversos grupos en que se fracciona", Díaz dibuja un desalentador panorama de la situación política y moral del país, cuyo origen no se encuentra, en su opinión, ni en "la democracia con sus extravíos" ni en "el bando progresista con su obstinación" ni en "las fracciones moderadas con sus flaquezas"; debemos recorrer la historia y arrancar a sus páginas la vida de "un gran Rey sin cetro y sin corona", "que cuenta por único vasallo a la humanidad", para encontrar la explicación a los males y miserias que amenazan con quebrantar los cimientos de la sociedad española. "¿Qué Rey es ése?", pregunta retóricamente el escritor; e, inmediatamente, ofrece su respuesta: "El poder teocrático; su influencia en la dirección de los negocios públicos".

A partir de ese momento, la carta se convertirá en una abierta denuncia de la intromisión de la Iglesia en los asuntos de estado; en un tono duro, sin paliativos, agresivo incluso. Al poder teocrático –escribe el autor–"le cansó la limosna de las calles y amontonó riquezas"; "se confesó enemigo de todo progreso humano" y gritó: "La sociedad será mía"[7]; "opuso a la antorcha de la civilización el humo

---

[6] Para entonces, ya existía una nueva ley de imprenta (29-VI-1864), más suave que la de Nocedal.

[7] Reproducimos literalmente en este trabajo la forma en que Díaz quiso remarcar ciertas expresiones –o, al menos, como figuran en *La Iberia*, donde se publicaron sus cartas–, utilizando para ello letras mayúsculas.

de una hoguera: el Santo Oficio fue su tribunal de justicia". Presenta a este poderoso Rey en lucha abierta contra la inteligencia y la razón; egoísta, raptor de voluntades e invasor de reinos; "incrédulo y supersticioso, grosero con el pobre, complaciente con el rico, humilde con el poderoso y cortesano con los Reyes, nunca indiscreto y cauteloso siempre, la hipocresía es el primer elemento de su fuerza".

Las acusaciones del autor contra el clero son realmente duras. Afirma, sin ambages, que, en tiempos de Felipe II, su influjo "contribuyó poderosamente a la decadencia moral y física de la Monarquía española"; y, en lo sucesivo, se aseguró la dominación del país, apoderándose de la conciencia de los reyes. Tras ofrecer un breve recorrido por la historia de España, en el que trae a colación distintos ejemplos en apoyo de sus palabras, centra su atención en el presente y lanzará entonces un brutal ataque contra tres destacadas e influyentes figuras del clero español de la época: Fray Cirilo de la Alameda, cardenal arzobispo de Toledo; la madre Sor María Dolores y Patrocinio, abadesa y fundadora del monasterio de San Pascual; y el padre Claret, obispo y confesor de la reina.

Concluye Díaz su escrito aludiendo a la creciente murmuración y al desasosiego de las gentes, a la "sorda agitación de las masas". "El pueblo calla –afirma–, pero observa; sufre, pero no se dejará arrebatar los pocos derechos que le conserva la Constitución de 1845". Sus palabras, que no ocultan una profética amenaza y una velada alusión a la familia real, recuerdan finalmente que "los pueblos viven siempre; las familias se ahogan en las grandes inundaciones".

Esta vez, José María Díaz había ido demasiado lejos. Su furibunda crítica contra esos tres intocables personajes de la época, a los que, como más grato calificativo, tilda de "fúnebres espectros", y sus alusiones a la Corona provocaron que el número de *La Iberia* en que la carta se publicó fuera "secuestrado y denunciado" por orden de la autoridad, así como el decreto de prisión de su autor.

En los números correspondientes a los días 13 y 14 de diciembre de 1864, *La Iberia* ofrece detallada información sobre el caso y denuncia la injusticia cometida, no sólo con el autor del escrito, sino con el editor del periódico, Sr. Ortiz y Casado, contra quien se dictó

también auto de prisión. En las jornadas inmediatas que siguieron a este suceso, la redacción, oficinas e imprenta del periódico fueron visitadas diariamente por la policía; y lo mismo ocurrió en la tertulia progresista y en las casas de los señores Díaz y Ortiz[8].

Las palabras que el escritor había vertido en su carta tuvieron tal efecto que, se afirma, llegaron incluso a dar el golpe de gracia al tambaleante gobierno del general Narváez[9]. Se habló mucho en esos días del caso Díaz y Ortiz, quienes, acusados de un delito de "lesa majestad", habían desaparecido discretamente de escena y se ignoraba su paradero. Corría el rumor de que habían huido del país[10].

Fue tal la curiosidad despertada por la carta y la denuncia que provocó que, incluso, un corresponsal de *La Iberia* afirma haberse llegado a sacar en Segovia hasta treinta o cuarenta copias manuscritas de la misma, tomadas posiblemente de algún ejemplar del periódico llevado a la ciudad por algún viajero[11].

Es evidente que, desde el punto de vista de las ideas expuestas en ella, la epístola de Díaz era profundamente subversiva y había traspasado con claridad los límites infranqueables que con riguroso celo custodiaban las leyes de imprenta. Como afirma un redactor del moderado *Diario Español* en una furiosa crítica dirigida contra la carta del escritor progresista, reproducida asimismo en *La Iberia*, ésta causó en el público "honda sensación", fue capaz de sembrar "la consternación en ciertos conciliábulos", logró "turbar la serenidad de las capas más altas de nuestra atmósfera social", dio "un mal rato a todo un Consejo de ministros", puso "en movimiento al juez de imprenta" e hizo "entrar en funciones al alcaide del Saladero"[12].

Habían pasado ya varios días desde que se dictara el auto de prisión contra José María Díaz y, como avanzábamos antes, no se tenía noticia alguna sobre su paradero. Por fin, el 20 de diciembre, el escritor vuelve a dejar oír su voz en una nueva carta dirigida a Sagasta, en la

---

[8] *La Iberia*, 14-XII-1864.
[9] *Ibíd.*, 15-XII-1864.
[10] *Ibíd.*, 18-XII-1864.
[11] *Ibíd.*
[12] *Ibíd.*, 21-XII-1864.

que se defiende del crimen de que se le acusa; y tras explicar que, en esta ocasión, no ha querido "sufrir las consecuencias de un procedimiento que ya está juzgado por la opinión", asegura no sentir "ninguna señal de arrepentimiento" por sus palabras.

A lo largo del mes de diciembre, las muestras de apoyo que recibieron los dos acusados fueron numerosas, según dan testimonio las abundantes cartas recibidas en *La Iberia*, publicadas regularmente en el periódico; el cual, desde sus páginas, realiza una continua defensa de éstos.

El día 29 de diciembre, el *Diario de Avisos* publica la siguiente citación:

> Por el presente, y en virtud de providencia del señor don José Muñiz Alaiz, magistrado de audiencia de fuera de Madrid, y juez de primera instancia del distrito del Hospicio de esta capital, se cita, llama y emplaza, por primer edicto y término de nueve días, a don Inocente Ortiz y Casado, y don José María Díaz, para que se presenten en la cárcel de esta capital a responder a los cargos que les resultan en la causa que se les sigue por delito de lesa majestad; en la inteligencia que de no verificarlo, se sustanciará en su ausencia y rebeldía[13].

Como es de suponer, ninguno de los dos acusados se presentó en la cárcel, por lo que, a partir de ese momento, son considerados prófugos y perseguidos por la justicia española. Tampoco comparecieron ante los llamamientos realizados en fechas sucesivas; y la recusación que el abogado del Sr. Ortiz llevó a efecto no sirvió de nada[14].

Pero, ¿cuál era el paradero de nuestro autor? La respuesta a esta incógnita la revelará él mismo, a través de una nueva carta dirigida a Sagasta desde Bayona y publicada de nuevo en *La Iberia*, el 17 de febrero de 1865. Una vez más, José María Díaz vuelve al tema que dos meses antes le valiera ser procesado, para lanzar algunos comentarios sobre la encíclica publicada en 1864 por Su Santidad el Papa Pío IX. De nuevo, y esta vez en letra impresa, el poder teocrático se inmiscuía en el terreno del poder temporal al denunciar el sufragio electoral, la libertad de imprenta y de opinión, la desamortización eclesiás-

[13] Inserto en *La Iberia*, 30-XII-1864.
[14] Vid. *La Iberia*, 2-III-1865 y 5-III-1865.

tica y la independencia del poder civil; "todo esto –comenta Díaz–, que en la encíclica se censura por anti-católico, o se considera como absurdo, es justamente la base constitutiva de las sociedades modernas". En opinión del escritor progresista, la intervención de la Iglesia en el Estado Soberano es un anacronismo en el siglo XIX. Por otra parte, el fondo de la nueva encíclica resulta evidente para el autor; el ideario político defendido por ésta es en todo contrario a las doctrinas liberales:

> [...] en asuntos políticos, el poder teocrático, astuto y previsor, aspira a sujetar la conciencia de los hombres, amedrentándola, para que se organice, al calor de las creencias religiosas, la esclavitud de los pueblos. [...]. La encíclica no es una declaración dogmática; es una bandera política, un programa de Gobierno, la organización de la sociedad con arreglo a los intereses de la teocracia.

La última encíclica es "un reto a la inteligencia y al buen sentido", "una declaración de guerra contra la humanidad":

> [...] obedecida en todos sus puntos, en su espíritu y en su letra, la nueva encíclica de Su Santidad variaba radicalmente la situación política y administrativa de nuestro país. Ni seguridad, ni opinión; ni conciencia, ni propiedad; ni ciudadanía, ni tribunales; ni garantías ni derechos. El pueblo a merced del Monarca; la Corona convertida en instrumento dócil de la voluntad pontificia [...].

Según el documento, "la libertad de asociación [...] es contraria al catolicismo" y "el principio santo de la soberanía nacional es una escandalosa invención del extravío revolucionario". Antes de concluir su extensa carta, no olvida el escritor lanzar una adventencia; que, a menos de cuatro años de la revolución que destronó a Isabel II y con la que concluyó definitivamente una época ya superada de la historia de España, se convierte en profética:

> los pueblos más sufridos llegan a cansarse. ¡Quiera Dios que el nuestro no pierda la paciencia! ¡Quiéralo Dios!

Una nueva carta publicada pocos días después[15], escrita desde Bayona y fechada el 21 de febrero de 1865, nos confirma que Díaz ha fijado temporalmente su residencia en dicha localidad francesa. El último escrito del autor, dirigido como siempre a Sagasta para su publicación en las páginas de *La Iberia*, es un duro alegato contra el gobierno presidido por Narváez. La conclusión a que llega Díaz, tras razonados argumentos, es que "el ministerio que preside el anciano duque de Valencia es un ministerio QUE INSPIRA COMPASIÓN O QUE DA MIEDO". No deja tampoco de condenar a la Unión Liberal, a la que considera "una fracción, un grupo, una rama desprendida del árbol de la gran parcialidad conservadora".

En sucesivos escritos enviados al periódico, Díaz hace hincapié en la idea que le llevó a expatriarse y a ser condenado por un tribunal de justicia. En la epístola fechada el 30 de marzo, desde Bayona, y publicada en *La Iberia* el 2 de abril de 1865, vuelve el autor a acusar al poder teocrático como culpable de todos los males que aquejan al país. El duque de Valencia, anciano ya y sin fuerzas para dirigir con su sable las riendas del estado, se ve sometido a la voluntad de la Iglesia; convertido en "el eco de una pandilla" y "el instrumento, acaso, de una TRINIDAD FUNESTA"[16], "ha sacrificado en aras del poder teocrático las leyes, las costumbres y hasta las tradiciones de su país". Este oculto poder ha dirigido su mano contra aquellas instituciones que el progreso y la libertad de los pueblos han ensalzado y constituido en garantes de esa misma libertad de las gentes: la imprenta libre y la tribuna parlamentaria. Muda la primera y con mordaza la segunda, "una LEY DE ORDEN PÚBLICO –se plantea Díaz– tiene que ser la TERCERA PIEDRA DEL EDIFICIO" que mine definitivamente el sistema constitucional vigente y devuelva la situación política a los tiempos del absolutismo.

José María Díaz, ese "escritor oscuro en la república de las letras", como él mismo se define, defenderá entonces "EL DERECHO DE RESIS-

---

[15] *La Iberia*, 24-II-1865.

[16] Clara alusión a los tres representantes del clero a quienes atacó en su carta del 7 de diciembre de 1864: Fray Cirilo de la Alameda, Sor María Dolores y Patrocinio, y el padre Claret.

TENCIA A MANO ARMADA" como uno de los principios que han marcado el rumbo de la civilización y la humanidad en todos los tiempos.

Aún escribiría Díaz alguna carta más desde su exilio, que sería publicada después en *La Iberia*[17], para continuar, como en las anteriores, atacando con insistencia y saña al poder teocrático; el cual, como hemos podido comprobar, se había convertido en el objetivo principal de sus diatribas.

A finales de junio de 1865, O'Donnell volvió a hacerse cargo de las riendas del país durante un tiempo. Es posible que, con el nuevo gobierno se produjera algún tipo de amnistía o indulto a los condenados por delitos políticos, puesto que José María Díaz regresó a España poco después. La mañana del 4 de julio, tras seis meses de obligada ausencia, el escritor pisaba de nuevo las calles madrileñas[18]. La aventura de Díaz como perseguido político había llegado a su fin, aunque no por ello dejó de hostigar al gobierno moderado y colaborar con el partido progresista en un camino sin retorno que condujo, inevitablemente, a una gran revolución tan sólo tres años después de los acontecimientos mencionados. Las cartas que José María Díaz publicó en *La Iberia* son el mejor testimonio de su ideario, y un magnífico documento epistolar que permite acercarnos a aquellos años previos a 1868, donde represión y exilio fueron la respuesta a un imparable, y todavía romántico, anhelo de libertad.

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS
Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX

[17] Así ocurre el 21 de abril.
[18] La noticia se recoge en *El Contemporáneo*, 5-VII-1865.

Una imagen del país desde el exilio: *España artística y monumental* de Patricio de la Escosura

Una de las personalidades literarias del Romanticismo español que no ha merecido el suficiente interés de la crítica ha sido Patricio de la Escosura (1807-1878). Su vida ejemplifica paradigmáticamente el Romanticismo más exaltado, pues a una incesante actividad política, resumible en la máxima "de la conspiración a la poltrona ministerial", se une una vocación por la escritura que le llevó a cultivar un variado abanico de géneros[1]: poesía, novela histórica, teatro, prosa de costumbres, traducción, crítica literaria...

Estos dos rasgos, su desenfrenada actividad política y su mediocridad literaria, han constituido una imagen estereotipada de Escosura repetida en la mayoría de las Historias de la Literatura, que han llegado a hacer del escritor un desconocido desde el punto de vista literario.

Con la intención de añadir algunas pinceladas más finas a los gruesos trazos con los que se ha pintado esta imagen literaria de don Patricio, abordaré el análisis de una obra muy poco conocida del escritor (curiosamente algunas monografías sobre Escosura, como la de Iniesta, ni siquiera la incluyen entre sus producciones literarias). Se trata de los textos redactados para acompañar a los grabados incluidos en *España artística y monumental*, en la que el exilio tiene una especial relevancia, pues fue diseñada y elaborada desde el exilio del escritor en Francia y presenta una mirada sobre nuestro patrimonio monumental que combina el conocimiento de lo propio con la desazón ante el destino de nuestras obras de arte, desazón de quien escribe desde lejos de España y que se pregunta desde esa lejanía física, que no espiritual, cuál es el estado actual de algunos de los monumentos descritos.

---

[1] Uno de los méritos literarios de Escosura es su facilidad para cultivar distintos géneros, tal como indica Iniesta, autor de una de las escasísimas monografías sobre el escritor madrileño, publicada en los años 50 en la que indica: "Como literato, más que por su obra mediocre, interesa por haber ensayado las diferentes tendencias que aparecieron en su época" (Iniesta, 1958:5-6).

Comenzaré con una referencia a las circunstancias vitales del escritor cuando redacta los textos, pues la vida de don Patricio en el exilio bien pudiera servir como muestra de cómo era la existencia cotidiana de la mayor parte exiliados románticos españoles en Francia. También aludiré a la relación personal entre este y el ilustrador y *alma mater* de la obra, Pérez Villaamil, así como a las características gráficas de la misma. En segundo lugar, analizaré su valor literario como libro/guía de viaje y concluiré mi intervención con algunas referencias a la relación entre los textos y las litografías, asunto que merecería un estudio más detallado.

Respecto al primer asunto, llama la atención al estudiar la biografía de don Patricio su condición de "exiliado reincidente", y es que fueron tres sus expatriaciones forzosas[2] y en la segunda de ellas inició su colaboración en *España artística*, desde su residencia en la localidad de Enghien, proyecto que compagina, por necesidad y vocación, con otras actividades literarias como la dirección de la *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea*, con su amigo Eusebio de Ochoa, la traducción de los versos épicos de *La Mesíada* de Klopstok, la escritura de varios cantos del inacabado poema patriótico *Hernán Cortés en Cholula* (Iniesta, 1958:16; Cano Malagón, 1988:103), la revisión de su *Manual de Mitología* y las traducciones. Por si no bastara toda esta actividad literaria, diversos testimonios aluden a su incesante actividad conspirativa, tal como relatan las *Memorias* de Fernández de Córdova, integrante junto con Escosura de "La Sociedad Militar"[3].

Como puede suponerse las circunstancias vitales y económicas de Escosura y de la mayoría de los exiliados españoles del momento eran bastante penosas, y esto se refleja incluso en las referencias autobiográficas a la emigración recogidas en la obra narrativa de don Patricio, como por ejemplo, en el epílogo de *El patriarca del Valle*

[2] La última, debida a su oposición a O'Donell cuando Escosura era ministro de Gobernación fue una especie de semiemigración, pues acudía a reuniones organizadas en el palacio de la Reina en Madrid.

[3]Era un círculo secreto del que Patricio fue secretario y O'Donell presidente, y en el que se trabajaba por el regreso de la reina María Cristina al trono español (Fernández de Córdova, 1966:87-88).

(1846-47. Pensemos además que tales alusiones negativas no eran por supuesto únicas en la obra de Escosura, sino que fueron un lugar común en muchos escritores del período como Eugenio de Ochoa o Antonio Flores[4].

En estas circunstancias desalentadoras y hostiles se produciría el reencuentro entre el escritor y Jenaro Pérez Villaamil, interesantísimo pintor romántico, al que algunos consideran por su peripecia vital y por su obra el Zorrilla de la pintura, y al que don Patricio conocía desde mayo de 1837, pues eran ambos socios del Liceo[5]. En esa misma institución habían conocido al que fue su director, el Marqués de la Remisa, reputado banquero y coleccionista de arte que habría de financiar los volúmenes de *España artística y monumental*. No es de extrañar que en aquellos momentos de penuria material, Escosura aceptara participar en un proyecto que venía avalado por la seguridad económica de Gaspar Remisa y por el prestigio artístico de Villaamil.

En efecto, el prestigio del que se consideraba uno de los herederos más notables del paisajismo de David Roberts había sido palpable desde la década de 1830, y se consolidó con el nombramiento de Pérez Villamil como miembro de la Academia de San Fernando, insti-

---

[4] Eugenio de Ochoa en el artículo "El Emigrado" escribe: "Nada más triste y monótono que la vida de los emigrados pobres en los depósitos [...]. Estos depósitos suelen ser, por lo común, lugares de corta población y por consiguiente, de escasísimos recursos. Yo he recorrido de aficionado algunos de ellos, y jamás olvidaré la impresión de profundo desconsuelo que casi siempre me dejaba el aspecto de tanta miseria; de tanta incuria y, siento decirlo, a veces de tanta degradación" (recogido en Varela, 1970:155). También en un artículo de Antonio Flores titulado "Un viaje a las provincias vascongadas, asomando las narices a Francia", publicado en *El Laberinto* en 1845, se alude en un tono pesimista a los exiliados españoles que pueblan los cafés de Bayona (recogido de Rodríguez Gutiérrez, 2003:72).

[5] El Liceo era uno de los círculos literarios y artísticos más importantes de la primera mitad del XIX (Carnero, 1997:XVII-LXIII), en el que se celebraban las famosas reuniones literarias de los jueves de las que nos habla Mesonero en las *Memorias de un setentón* Mesonero indicando: "se celebraban aquellos inolvidables jueves del Liceo, aquellas sesiones de competencia artística y literaria, aquellos jueves florales, aquellos conciertos y representaciones dramáticas y líricas, en que brillaban alternativamente los antiguos campeones de la literatura y el arte con los nuevos ingenios que surgieron como por encanto en aquella época fecunda" (Mesonero Romanos, 1880:448-449).

tución que dirigiría años después[6]. A partir de 1840, y tras volver de América, el pintor de Ferrol se dedicó a viajar por España y Europa[7], deteniéndose en Andalucía, Burgos y Toledo, lugares en los que esbozaría muchos dibujos que integrarían después *España artística y monumental*[8]. Las relaciones de Villaamil con la literatura y los literatos de su tiempo fueron abundantes; ilustró el *Panorama matritense* de Mesonero por ejemplo, y Zorrilla le dedicó una composición titulada *La noche de invierno*, dedicatoria a la que el pintor contestó dibujando la portada de la primera edición de los versos del vallisoletano. Este tipo de experiencias de colaboración con escritores de su tiempo pudieron ser determinantes para que el pintor se planteara realizar una obra híbrida en la que a los grabados se acompañasen textos.

El resultado de esos viajes por distintas ciudades españolas a los que antes me he referido y de una preocupación sincera de Pérez Villaamil por el estado de incuria en el que se encontraba el patrimonio monumental español fueron los dos volúmenes de *España artística y monumental. Vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España* publicados en París entre 1842-1844, a los que luego se sumaría un tercer volumen. Estos dos primeros tomos constan de 12 cuadernos y cada uno de esos cuadernos contiene varias estampas que se acompañan de textos. La autoría de las estampas, litografías sobre acuarelas de gran calidad, fue mayoritariamente de Villaamil, pero también intervinieron otros artistas gráficos como José Domínguez Bécquer, Blas Crespo, Valentín Carderera o Cecilio Pizarro. Hay que aludir además al trabajo de los litógrafos franceses, que a veces añadieron elementos poco realistas a las estampas y grabados, lo que no

---

[6] Pese al indiscutible mérito de su pintura y a estos reconocimientos, su labor como paisajista no fue debidamente reconocida a nivel general. Uno de los que valoró realmente el paisajismo del ferrolano fue don Pedro de Madrazo, que calificó su obra como "paisaje con alma".

[7] Fruto de esos viajes por Europa fue la dedicación del pintor de Ferrol a las estampas que constituirían una obra similar a *España artística*, titulada, *Bélgica artística y monumental*, pero desafortunadamente quedó inédita, aunque algunas de sus acuarelas se conservan, como la que retrata al Ayuntamiento de Bruselas, conservado en Madrid en el Museo de Arte Moderno (Arias Anglés, 1980).

[8] Detalles sobre la biografía de Pérez Villaamil pueden encontrarse en Arias Anglés, 1980.

gustó demasiado a los artistas españoles. Al pintor ferrolano se debe también el plan general de los volúmenes. Se trataba de una obra publicada por entregas y al realizarse varias estampas de un mismo monumento, o de monumentos variados de la misma ciudad, era muy necesario tener una idea de conjunto, idea que seguramente fue perfilada por Pérez Villamil, pero que Escosura se encargó de plasmar en sus textos. En estos se intentaba ayudar al lector a organizar y recordar lo ya publicado y se aludía a la próxima aparición de estampas y descripciones, intercalándose grabados y textos de monumentos y ciudades variadas, con la finalidad de atraer a los lectores y de favorecer la continuidad de las suscripciones. El lector actual puede sin duda calificar los volúmenes de la obra como joya plástica y bibliográfica digna de un coleccionista, y algunos críticos de arte han llegado a indicar que se trata de la obra de colaboración literaria más hermosa del siglo XIX español (Arias Anglés, 1980:30).

Tras la somera revisión de la parte gráfica de los volúmenes quisiera indicar respecto al soporte textual que cada una de las estampas que la componen se acompaña de un texto a dos columnas, una en español y otra en francés, pues la obra iba destinada fundamentalmente al público galo. El texto en francés contiene varias notas a pie de página que no aparecen en la parte redactada en castellano y en ellas se explican algunos elementos culturales que pudieran resultar desconocidos para un lector foráneo, o se aportan referencias etimológicas de ciertos topónimos. El autor de la mayoría de estos textos es don Patricio, si bien hemos de hacer notar que las estampas tituladas "La feria de Mairena" y "Un baile en Triana" aparecen firmadas por *El Solitario* y hacen gala del más puro costumbrismo castizo y andaluz, introduciendo incluso coplas y romances. Son textos que indudablemente podemos calificar como escenas costumbristas, por su temática y por estar cuajadas de tipos populares y pintorescos.

Al comienzo de la obra hay una introducción en la que Patricio de la Escosura hace un resumen de la historia de España y de los estilos artísticos que estuvieron vigentes en cada época, desde los fenicios, los romanos y los musulmanes hasta los Reyes Católicos. Dentro de cada artículo-designamos de ese modo al comentario textual de cada

litografía-se reitera una estructura bastante prefijada: suele iniciarse con unas referencias artísticas e históricas al monumento dibujado y si ha habido una descripción anterior, se recuerda dónde está, con el fin, como indicábamos, de dotar de unidad a una obra concebida para editarse por entregas; a continuación se recrea en la descripción del monumento o lugar retratado, insistiendo en sus valores y elementos artísticos, históricos y arquitectónicos, para terminar con referencias concretas a la estampa o ilustración, normalmente en un tono laudatorio. Un dato que resulta bastante curioso es que en esa introducción no se exponen los objetivos de la obra, sino que estos aparecen diseminados a lo largo de la misma, a través de comentarios o digresiones. Entre estos objetivos estaban dar fe del estado ruinoso en el que se encontraba el patrimonio monumental español, con un tono de denuncia periodística que hacía hincapié en las causas de ese estado: las desamortizaciones y la decadencia económica de la aristocracia se señalaban como las más importantes y se apuntaban como soluciones la creación de un cuerpo de inspectores del patrimonio que garantizara su conservación e impidiera la venta a los extranjeros de los tesoros patrimoniales, asunto que venía preocupando a varios escritores[9]. Unida a esta denuncia, en otros momentos de la obra se manifestaba la necesidad de dar a conocer esa riqueza monumental, pues en opinión de Escosura: "la Europa no nos conoce más que a las tribus salvajes del interior de América; cuanto sobre España se escribe en el extranjero son sueños de fantasía, si no invenciones de la malignidad o abortos de la ignorancia..." (4, II)[10]. Todo esto hay

[9] Esta situación del patrimonio monumental español y de la venta a precios irrisorios del mismo a los foráneos debía de ser un asunto que preocupaba a muchos escritores, pues es tema recurrente en diversos artículos, entre los que podemos citar "Viaje a Toledo" de Juan del Peral, publicado en la revista *El Laberinto* en 1844, otro de José Jiménez Serrano, sobre la casa de la Moneda en Granada, los artículos de Bio de la Cortina sobre el Monasterio de Poblé (*El Siglo Pintoresco*, 1846, pp.121-127/193-197), de Benito Maestre sobre el teatro romano de Sagunto (*Revista literaria de El Español*, 1846, Tomo II, pp.1-10), o el publicado anónimo en *El Siglo* sobre los toros de Guisando (*El Siglo Pintoresco*, 1846, pp.55-58). Todo ello ha sido estudiado en Rodríguez Gutiérrez, 2000.

[10] En lo sucesivo, citaremos por la edición cuya referencia bibliográfica se indica al final de este trabajo. El número arábigo corresponde a la página del tomo y el romano al número del tomo.

que ponerlo en relación con la imagen pintoresca y exótica que muchos libros de viajes de escritores extranjeros estaban ofreciendo sobre nuestro país[11], imagen que pretendía contrarrestar esta obra presentando pormenorizadamente una parte de nuestro patrimonio monumental, fundamentalmente el castellano. Ello explica la preferencia por la ciudad imperial de Toledo, a la que se dedican muchísimos grabados y artículos y la especial atención a la de Burgos, de cuya riqueza monumental, sobre todo, de la catedral, abundan los textos y litografías. En la parte final de la obra, en el tomo tercero, al iniciar el texto que acompaña al dibujo de la Puerta y puente de San Martín en Toledo, se disculpa Escosura por la quizá excesiva atención dedicada en la obra a la ciudad imperial: "No es culpa nuestra que la imperial Toledo sea tan rica en monumentos arquitectónicos de todos estilos y todas épocas; ni fuera justo que por hallarse reducidos a los límites de una sola ciudad dejáramos sepultados en el olvido muchos y muy notables edificios" (33, III). Bajo esta excusa, subyace la otra idea apuntada, el deseo de recrear una imagen de España más sobria y menos exótica ejemplificada en el patrimonio monumental castellano[12], que, por desconocido e imponente podía atraer, además, al público francés.

---

[11] "España no era un país suficientemente conocido tampoco por los lectores habituales de relatos de viaje, puesto que no fue hasta bastante entrado ya el siglo XIX cuando se produjo la eclosión de este tipo de obras sobre España. Tampoco los datos que podían encontrarse en los diccionarios geográficos o las geografías universales de la época eran muchos y las más de las veces, además, habían quedado desfasados. Durante mucho tiempo, primero el gran desconocimiento del país, y mas tarde la confusión sobre la imagen de España que se produjo, precisamente por la proliferación de obras publicadas sobre ella, muchas de las cuales eran deformadas e inexactas, sirvió a los autores como excusa para publicar su propia versión que solfa presentarse, lógicamente, como la realmente veraz. Alexander Laboree hace eso mismo en el prólogo de su itinerario descriptivo por España cuando dice asombrarse de "como la mayoría de las opiniones acreditadas sobre su estado actual y su situación en las diferentes épocas históricas, son contrarias a los hechos reales y a los auténticos documentos" (Serrano, 1993:12-13).

[12] En una de las estampas de la catedral de Córdoba se indica: "bueno será que aprovechemos la ocasión de explicar a nuestros lectores porque (sic) hasta aquí nos hemos limitado en nuestra publicación a monumentos de Castilla. La razón es obvia: la Andalucía, mirada desde fuera de España como una especie de región encantada, y por otra parte de fácil acceso por su proximidad al mar, es la porción de la Península que más han ex-

En cuanto a los aspectos literarios más sobresalientes de la misma hemos de indicar la naturaleza miscelánea de estos volúmenes, un hibridismo genérico que escapa a cualquier intento de clasificación. Por un lado, es un ensayo sobre la arquitectura, el patrimonio monumental de España y la historia de los movimientos artísticos en nuestro país, una suerte de tratado arquitectónico o guía monumental, palpable en que la mayor parte de los artículos dedica muchas líneas a la mera descripción de monumentos y detalles de los mismos: arcos, capiteles, sepulcros, patios, cornisas, artesonados... Incluso Escosura se permite manifestar preferencias por determinados estilos arquitectónicos: alaba la mesura del Renacimiento, muestra poca inclinación a los estilos arábigo, grecorromano y dieciochesco, también expone abiertamente su rechazo del Barroco y reitera su admiración sin límites por el gótico

Pero además de un ensayo sobre patrimonio monumental, la obra podría considerarse un tratado histórico. El interés de Escosura por la historia como elemento didáctico y de propagación de ideas se manifiesta también aquí, sobre todo, en el gran esfuerzo de documentación, en la consulta de fuentes históricas, en la copia de documentos o fragmentos de libros de historia para apoyar su texto e incluso en la reproducción de las inscripciones de tumbas, frisos y portadas.

Acabamos de apuntar algunos datos sobre la obra considerada como un ensayo sobre el patrimonio o un tratado histórico, pero desde nuestra óptica de historiadores de la literatura, puede ser leída como un libro de viajes. En efecto, consideramos que Escosura en sus páginas además de la ilustración literaria de las litografías traza un itinerario por nuestro país en la línea de los escritos de los viajeros románticos. No en vano, aunque un tanto solapadamente, se refiere al propio libro como "La relación de un viaje histórico y pintoresco por la Península" (46, II). Su papel como escritor no es el de un mero descriptor, sino el de un observador asombrado, que se dedica a recoger sus propias sensaciones, fundamentalmente óptico-cromáticas.

---

plicado los viajeros. Granada, Sevilla y Córdoba son ciudades del dominio de la poesía y de la novela; no hay en fin novedad en hablar de ellas" (91, I).

Así se aprecia en el texto acompañante de la estampa de La Torre del Oro:

> Del mágico efecto que la Torre del Oro produce a orillas del Guadalquivir, ya iluminada al despuntar el día por las doradas tintas del sol naciente, ya al trasponer el ocaso el astro vivificador, cuando a la luz incierta, del crepúsculo dibuja su imponente masa en el éter azulado de la purísima atmósfera sevillana, [...] no nos es fácil dar idea a nuestros lectores. (48-49, II)

En definitiva, es un yo subjetivo, plenamente romántico, el que ve y escribe sobre monumentos y paisajes, el que como artista crea, siente y expresa, y por eso no extrañan las referencias a su propia vida, como la aparecida en la descripción del salón de Embajadores del Palacio Real de Madrid, con su crítica a la política incluida:

> Desde nuestra primera juventud hemos tenido la honra de pisarlo, para tributar a los reyes a quienes servíamos el homenaje de nuestro respeto y sumisión: allí hemos besado la mano de Fernando VII moribundo, y la de Isabel II apenas nacida; allí hemos visto los hombres más notables de los diferentes partidos que destrozaron y destrozan el seno de la patria. (16, III)

También se aprecian estados de ánimo cambiantes: del asombro y la admiración al pesimismo. Le dice al lector que:

> imagine el tormento de ese tránsito de la región encantada y poética de la historia, a la prosaica y mezquina de la actualidad; figúrese que será lo que pasa en el alma del dibujante al salir de la iglesia gótica, grande, mística, sublime, [...] al oír, aunque lejanos, los ecos de la piqueta derruyendo infinitos monumentos de aquella especie. (4, II)

Este tono sombrío se agudiza cuando el exiliado reflexiona sobre el estado actual de los monumentos españoles: "¿Qué habrá en este momento de aquel abandonado edificio?" (15, II), se pregunta nostálgicamente en el texto que acompaña a la estampa del sepulcro de Juan II en la Cartuja de Miraflores (Burgos).

No cabe duda de que todos estos cambios anímicos son muestra de que el viaje exterior es una excusa para el itinerario introspectivo. El mundo íntimo y subjetivo de Escosura sale a la luz en ocasiones tomando como pretexto la descripción de algún elemento exterior. Así se entiende, por ejemplo, la efusión lírico-sentimental, grandilocuentemente romántica por la que se disculpa al final del texto de la estampa del "Castillo de Alcalá de Guadaira": "lo que sí harán los corazones generosos, y en general lo son todos los amantes de las artes, es disculpar la explosión no menos involuntaria que es acaso intempestiva, que nuestros sentimientos han hecho" (9, II). Este elemento exterior que excita los sentimientos íntimos del viajero relator puede ser un monumento, una ruina o en determinados momentos la grandiosidad de una paisaje montañoso y así de acuerdo con la nueva sensibilidad hacia la montaña surgida en el período romántico, Escosura expone una valoración muy positiva de algunos parajes como el Desfiladero de Pancorvo, del que dice:

> es uno de los más sublimes que en su género hemos visto. No es sola, en efecto, la elevación de las dos altas montañas cortadas a pico que lo forman la circunstancia allí notable, sino también el pardo color de las graníticas rocas cuyas abruptas superficies, caprichosamente combinadas, ofrecen a la vista un singular conjunto de angulosas extrañas formas. (49, I)

Este viajero meditabundo cede paso en otras estampas al minucioso observador de costumbres, y en efecto en *España artística* son abundantes los elementos o referencias costumbristas, tan frecuentes en los libros de viajes: aparecen retratados tipos populares de los más variopintos estratos sociales y geográficos con la técnica *pictórica* de Mesonero y la fidelidad a la *mímesis costumbrista* (Escobar, 1988:261-270). También son abundantes las referencias a la literatura popular, la recreación del léxico del pueblo, el tratamiento irónico y humorístico de los tipos y escenas pintados, la reprobación de ciertas costumbres asociadas con la picaresca española e incluso la autocalificación del narrador como observador/retratista de lo recreado. Quizá el mejor ejemplo de escena costumbrista que contiene todos estos ingredientes es "Un mercado en España", texto que el escritor verte-

bra en torno a dos elementos: la descripción del ambiente y la escena misma. En esta segunda parte, el narrador pinta con toques humorísticos y ese distanciamiento irónico tan típico de los artículos costumbristas una galería de tipos:

> el labrador [...], el ganadero [...] el arriero con escabeche y aceitunas; el Extremeño con chorizos que no quiero averiguar de qué sean; el Andaluz con aceite que acaso produjo la Alcarria y pasa por cordobés; el Alcarreño con miel de la última cosecha aunque acaso haya visto los años de Matusalén; la Pasiega ayer ama de cría y hoy contrabandista de percales […] y el ciego con el nuevo romance, viejo ya en tiempo de los Reyes Católicos, y los rosarios de Jerusalén hechos en su casa; y la canción de *Atala*, y las coplas del *Caballo* […]. (17, I)

Estos pasajes, llenos de pintoresquismo, se combinan con otros momentos en los que lo fundamental es el ensalzamiento del pueblo:

> Ahí como en todas partes, en misa como en los toros, el pueblo español manifiesta una de sus cualidades esenciales: cierto amor innato y tal vez exagerado a la personal independencia, que se opone siempre a la esclavitud y no pocas veces al orden. Lo que propiamente se llama pueblo, las clases pobres y los proletarios, han sido siempre libres en España, siempre sin excepción de épocas ni de circunstancias. (33, I)

Íntimamente relacionado con ese interés por la identidad nacional y el espíritu del pueblo está el gusto por los textos legendarios y de la tradición popular. Por ejemplo, en el texto de la estampa del Patio de los enterramientos (Monasterio de Huerta) aparece el "histórico episodio de los amores de Alfonso con la bellísima Raquel" (56, I) y se introduce una larguísima digresión a modo de cuento o leyenda que recoge el retrato idílico de la judía de rasgados ojos cubierta de joyas, y una escena posterior con la mujer apuñalada y el rey arrepentido y desesperado. Incluso en otras estampas llega a recoger leyendas transmitidas oralmente, como la del cruel moro Ambroz que le relata el arzobispo don Rodrigo.

Estas características a las que estamos aludiendo eran elementos reiterados en los libros de viajes, y junto a ellas solían repetirse tópicamente las referencias a las penosas condiciones materiales de los pe-

riplos. Las incomodidades de los transportes, la precariedad de los mesones y ventas y los malos caminos eran tópicos en los libros de viajes, sobre todo en los textos de los escritores foráneos. En *España artística* hay algunas referencias en este sentido, como la que acompaña a la descripción del desfiladero de Pancorvo[13] o la nota humorística que cierra el texto correspondiente a la estampa "Caja y coche de doña Juana la loca":

> Hoy el *landeau* de Londres, el *coupé* de París, el tílburi de origen moscovita, y la carretela anfibia los han desterrado; y aunque buenos españoles no nos pesa, porque viajar en coche de colleras diez y seis horas para andar diez leguas y dormir en una venta, se lo deseamos de todo corazón a nuestros enemigos. Amén. (36, III)

Un último aspecto destacable es la relación establecida entre los textos y las litografías. Los dos códigos, el visual y el lineal, no conviven en igualdad, sino que lo prioritario de la obra es el soporte gráfico, las litografías, pues son previas a los textos, y el escritor es consciente de su subordinación al pintor y califica su papel en la obra como: "enteramente secundario y subordinado a la índole esencialmente pintoresca de la obra" (45, II). Incluso indica que sus comentarios son insuficientes para explicar lo que tan claramente muestran los grabados. Así sucede en el siguiente pasaje: "una sola ojeada a la estampa que representa el santuario o Mirab o Zancarrón, según el vulgo, de la mezquita, dirá más que lo que acertáramos a explicar en veinte columnas del texto" (91, I). También deja bastante claras las funciones que desempeñan sus párrafos respecto a los dibujos: en unas ocasiones sirven para ilustrarlos; en otras para justificar la elección de un motivo y en otros momentos para guiar al lector hacia un determinado elemento de la estampa, o apoyar una determinada ambientación histórica de un monumento que ha realizado Pérez Villaamil.

---

[13] "Hemos corrido la mayor parte de España, no siempre en diligencia o en posta, sino muchas veces a caballo y a jornadas en que la necesidad de seguir el paso de la infantería nos obligaba a caminar con despacio suficiente para hacernos cargo del país que atravesábamos" (49, I).

Finalmente, como conclusiones, podemos apuntar que la aportación de Escosura a la magna obra que fue *España artística y monumental* no se limitó al mero comentario de los monumentos, sino que constituyó, un texto literario propio con muchos elementos de los libros de viajes románticos. La subjetividad, el tono de denuncia, la proyección de estados anímicos cambiantes sobre lo descrito, la recreación de lo costumbrista y lo popular, todo ello en una prosa literaria cuidada, rica en adjetivos e imágenes, fueron elementos que se pusieron al servicio de la pintura de una imagen de España un tanto diferente de la presentada en los libros de viajes de autores extranjeros, imagen de un país rico en monumentos y estilos arquitectónicos, alejado del exotismo y caracterizado por la sobriedad que tan bien ejemplificaba el patrimonio monumental castellano, pero, además, imagen de un país recordado desde el exilio, cuya desidia critica Escosura, pero al que sus textos envuelven en ocasiones en una atmósfera de nostálgica idealización.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
CIEFP de Santander, UNED Cantabria

Bibliografía citada

ARIAS ANGLÉS, José Enrique, *J. Pérez Villaamil.* A Coruña, Edit. Atlántico, 1980.

CANO MALAGÓN, María Luz, *Patricio de la Escosura: Vida y obra literaria*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1988.

CARNERO, Guillermo, *Introducción a la primera mitad del siglo XIX español,* en *Historia de la Literatura Española, siglo XIX,* 8, volumen I, Madrid, Espasa-Calpe, XVII-LXIII, 1997.

ESCOBAR, José, "La mímesis costumbrista", en *Romance Quarterly*, 35, (1988), pp.261-270

ESCOSURA, Patricio de la, *España artística y monumental (1842-44). Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España.* Obra dirigida y ejecutada por don Jenaro Pérez de Villaamil, texto redactado por Don Patricio de la Escosura, publicada bajo los auspicios de una Sociedad de Artistas, Literatos y capitalistas españoles, París, Casa de Alberto Hauser, 1842-44.

— *El patriarca de Valle*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado, Gabinete Literario Calle del Príncipe, número 25, 2 tomos, 1846-47.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Fernando, *Mis memorias íntimas*, Madrid, BAE, CXCII, 1966.

INIESTA, Antonio, *Patricio de la Escosura*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1958.

MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias de un setentón*, Madrid. Maribau y Cía, 2 vols., 1881.

SERRANO, María del Mar, "Viaje y viajeros por la España del siglo XIX"*, Geocrítica, Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, año XVII, 98, (1993), Barcelona, Universidad de Barcelona.

SOTO ROLAND, Fernando J., "Viajeros Ilustrados, parte 2: El Siglo XIX y la experiencia sensible del viaje"*,* (2006), *Revista Digital de la Fundación Ciudad de Arena, Buenos Aires.*

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, "El tema del viaje en los cuentos publicados en las revistas románticas españolas (1832-1857)", *Ferrán. Revista del I.E.S. Jaime Ferrán*, 18, (2000), pp.89-100.

— "La literatura de viajes en cinco revistas literarias madrileñas de la década de 1840", *Torre de los Lujanes*, 50, (2003), pp.67-84.

VARELA, José Luis, *El Costumbrismo romántico*, Madrid, Magisterio Español, 1970.

Antídotos del destierro. La escritura como *desexilio* en Juana Paula Manso

> *Quien ha dejado de tener una patria halla en la escritura su lugar de residencia.*
> (Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, 1951)

Hablar de "Romanticismo y exilio" en la tradición literaria hispanoamericana casi equivale a hablar del nacimiento (muy tardío, como es sabido) de la novela como tal género, un fenómeno que corre paralelo en América al proyecto fundacional de las repúblicas ya independientes, cuando a la retirada de los poderes virreinales sigue una oleada de guerras civiles, dictaduras y revoluciones que se suceden sin tregua y confirman la vigencia de un maleficio antiguo, exasperado en aquel contexto hasta nuestros días: el del exilio. Lo mejor de las nuevas letras nace de esa circunstancia y sus alrededores: la tiranía, la represión, la violencia política, la persecución ideológica, la clandestinidad. Son temas y motivos que, por su persistencia diacrónica y su recurrencia supranacional, generan una cadena tematológica de textos cuyo eslabón inicial puede situarse en la generación romántica argentina que la historia de la literatura ha bautizado como "de los Proscritos", opositores a la tiranía de Juan Manuel de Rosas (1829-1852), que motivó un nutrido éxodo de intelectuales. A esa generación, identificada comúnmente con los grandes nombres de Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Bartolomé Mitre, Esteban Echeverría o José Mármol, pertenecieron también *las proscritas*, las primeras escritoras argentinas, hijas, hermanas, esposas de disidentes o disidentes ellas mismas y exiliadas también, que no suelen aparecer como tales en los manuales e historias literarias, pese a que inauguraron y dinamizaron tanto como ellos la tradición novelesca en su país. Es el caso de Juana Paula Manso y Juana Manuela Gorriti, esta última considerada un modelo de éxito literario y una figura ejemplar por parte del feminismo académico, cuya obra ha sido objeto de muy notables esfuerzos recientes de recuperación editorial.

No ha ocurrido lo mismo con la otra gran figura intelectual femenina de la época, en la que yo me centraré: Juana Paula Manso (1819-1875), escritora, traductora, periodista, pedagoga y pionera en la defensa de los derechos de la mujer en particular y de los derechos humanos en general, a quien cupo además la responsabilidad inaugural (y los riesgos) de personificar en su país el paso de la mujer ilustrada a la escritora profesional. Pese a ello, no sólo ha sido mucho menos estudiada y difundida que Gorriti –quizá por ser menos rentable ante los lentes específicos que postulan ciertos enfoques restrictivos o esencialistas de "lo femenino" en la literatura–, sino hasta cierto punto denostada, como en su momento lo fue por casi todos los sectores de la burguesía letrada, también por los análisis feministas actuales, en la mayoría de los cuales Manso aparece como intelectual "fracasada" por demasiado adelantada, vehemente y transgresora para su entorno[1]. Tales excesos, no ya insólitos sino del todo impertinentes para una dama del siglo XIX, le valieron la falta de apoyo institucional, de auspicios o publicidades, además del rechazo, los ataques y el destierro de la memoria del público durante su vida y hasta mucho después. "El verdadero triunfo, que desafía el sufrimiento y el tiempo –escribió Manso respecto de su *fracaso*–, es haber tenido el coraje de decir la verdad, toda la verdad. A Sócrates lo recompensaron con la cicuta, a Jesús con el Calvario, a Galileo con la hoguera. Soy de esa escuela"[2]. En eso radica precisamente su mayor audacia (la escritora decimonónica era consciente de que no le estaba permitido incurrir en la misma franqueza que sus colegas masculinos[3]), así como el mayor atractivo de su escritura, que fue más allá del desacato básico a los modelos sociales imperantes –que debe re-

[1] Lea Fletcher resume esos "errores" en su "Juana Manso: una voz en el desierto", en *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994, pp.113 y ss.

[2] Juana Manso, en *La Tribuna* (1867), apud Liliana Zucotti, "Gorriti, Manso: de las Veladas literarias a las Conferencias de Maestra", en *op.cit*., p.107.

[3] Todavía en 1889 Juana Manuela Gorriti reflexionaba en su obra *Lo íntimo* sobre cómo escribir sin atentar contra la propia reputación y otras virtudes cruciales para el sujeto femenino de la época, formulando sus luego célebres consejos de "lisonjear, mentir, derramar miel por todas partes" y presentar los males nacionales convenientemente camuflados. Cfr. *Lo íntimo* (1889), Salta, Fundación del Noroeste, 1948, pp.155 y ss.

conocérsele también a Gorriti– en una época y un entorno nada propicios y aun hostiles hacia las mujeres que osaban incursionar en la vida intelectual: la audacia de postularse a sí misma como *escritora patriota*, interesada en contribuir con sus diagnósticos y pronósticos al proceso de construcción de la nueva sociedad que llegaría con la caída de la dictadura, que irrumpe en el medio "masculino" de la política y la historia patrias transgrediendo los límites de lo sentimental o lo legendario, considerado propio de la mujer, y con el atrevimiento añadido de haber elegido para ello, de entre las estrategias calculadas que asume la autoría femenina para que la escritura sea tolerada en un momento en que no está convalidada la figura de la autora, la más *impúdica* de las modalidades: la autoría apropiada y exhibida, con reivindicación de propiedad sobre los textos y sus soportes de difusión (ella misma se presentó como "escritora y directora de un periódico, o *Femme Auteur*, como dirían los franceses"[4]), y sin temor a exponer públicamente ni su nombre completo, ni sus propósitos como intelectual ("Hacer la historia, vivir la historia, [porque] la historia también es nuestra")[5], ni con qué atributos prefería ser reconocida en el escenario de las letras nacionales: "Todos mis esfuerzos serán consagrados a la ilustración de mis compatriotas –declaró en su primer texto publicado en Argentina–. Quiero y he de probar que la inteligencia de la mujer, lejos de ser un absurdo o un defecto, un crimen o un desatino, es su mejor adorno […]. Y no se crea que no es de un gran peso en la balanza de los pueblos, ni que la desmoralización y el atraso parcial de los individuos no influye en bien o en mal de la sociedad colectiva"[6].

Además de las señaladas hasta aquí, varias experiencias más hicieron vivir a la autora la gama casi completa de las posibilidades del es-

---

[4] Juana Manso, "Quem eu sou e os meus propósitos", *O Jornal das Senhoras* (1852), en Lidia Lewkowicz, *Juana Paula Manso. Una mujer del siglo XXI*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, p.96.

[5] Apud Silvia Miguens, *Cómo se atreve. Una vida de Juana Paula Manso*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004, p.249.

[6] Juana Manso, "La Redacción", *Álbum de Señoritas*, núm. 1 (1854), en Francine Masiello (comp.), *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994, p.53.

píritu romántico, aunque esa intensa y legendaria biografía, que podría haber sido por sí misma materia para apasionantes novelas románticas –como hizo con la suya Juana Manuela Gorriti–, no fue la clave de la producción literaria de Juana Manso, en la que sí parece serlo la experiencia de un largo destierro y su conversión en estímulo para el ejercicio de una literatura más "comprometida" que autobiográfico-sentimental, en la que el exilio, inicialmente semantizado como expatriación debido a la persecución política, pronto trasciende ese sentido asociado a la materialidad del espacio físico para expandirse hacia las formaciones consolidadas del imaginario social y aparecer como el "destierro" dictado sobre la mujer, como ser intelectual y como ser político, en otro espacio: el espacio público, de exclusivo usufructo masculino entonces.

El primero de esos exilios suma a Juana Paula Manso al grupo de los Proscritos en Montevideo, primera sede de la oposición unitaria antirrosista, en 1840. Allí se relaciona especialmente con Esteban Echeverría y José Mármol, quien la acercará a Sarmiento, entonces exiliado en Chile, y allí empieza a publicar sus primeros textos. Pasa luego, como todos los unitarios (tras el sitio de Montevideo por los aliados de Rosas en 1842), a un nuevo exilio en Brasil y en 1844 de nuevo en Montevideo, donde dirige un colegio para niñas. Renuncia a su cargo ese mismo año para contraer matrimonio en Río de Janeiro con el violinista portugués Francisco de Saá Noronha, con quien, hasta su separación en 1853, compartió esfuerzos profesionales –los libretos de dos zarzuelas para las que Noronha compuso la música: *Elvira la Saboyarda* (1849) y *Esmeralda* (1851)–, giras concertísticas por Suramérica, Estados Unidos y las Antillas, estrecheces económicas y sucesivos cambios de residencia (Río, Filadelfia, Nueva York, La Habana y de nuevo Río). Poco después de su matrimonio en Brasil logró estrenar una pieza teatral, *La familia Morel* (1845), pero su principal empresa brasileña fue la fundación, dirección y redacción, entre 1850 y 1853, de la revista cultural *O Jornal das Senhoras. Modas, Literatura, Belas-Artes, Theatros e Crítica*, donde publicó crónicas, artículos y ensayos que desde el primer número exponían sin disimulo tanto sus intereses culturales y educativos como sus convicciones antiesclavistas, feministas y democráticas, ins-

piradas por las últimas corrientes y publicaciones –las primeras, en realidad– contra la esclavitud y contra la invisibilidad civil de las mujeres, que había conocido en sus lecturas y viajes de la mano de Nísia Floresta, Flora Tristán, Angelina y Sarah Grimke, o Lucrecia Mott y Elizabeth Cady Stanton, que en 1848 habían organizado en la Nueva York que vivió Manso la Primera Convención para los Derechos de la Mujer. En el *Jornal das Senhoras* publicó también, en portugués y como folletín, su primera novela: *Los misterios del Plata. Episodios históricos de la época de Rosas*, escrita entre 1846 y 1849, que más tarde (en 1867) reeditaría en versión traducida en la prensa argentina y póstumamente (en 1899) aparecería como libro. Ya esa primera obra demuestra que, pese a las afinidades en lo ideológico y lo literario con sus compañeros de generación, Juana Manso se pronunció sobre esos aspectos comunes con matices muy distintos a los habituales entre ellos: si para los escritores el exilio se convirtió en plataforma idónea para fraguar intrigas, alentar el levantamiento armado, incluso exhortar al tiranicidio, o, en cualquier caso, retomar desde la escritura el enfrentamiento ideológico contra el régimen de Rosas, para ella la experiencia del destierro se traduce en una concepción de la literatura como soporte para meditar y trabajar por la patria ausente, como el "aula imaginaria" donde celebrar una cita por anticipado con sus compatriotas, a la espera de que valerosamente modifiquen la historia que impide el encuentro real; en definitiva: como un poderoso antídoto contra el desarraigo y el extrañamiento que intuía podría conllevar el regreso tras la brecha espacial, cronológica, ideológica y emocional abierta por un exilio tan prolongado. Surge así la escritora de lo que he llamado en el título de este trabajo *desexilio*, término propuesto por Mario Benedetti para designar el ejercicio de readaptación entre el espacio y el tiempo de la partida y el espacio y el tiempo del retorno definitivo[7], que marca también la obra de Juana Manso pese a que su exilio fue una experiencia vital lo suficientemente temprana, dilatada y multinacional como para haber operado en ella una "desterritorialización" de su literatura. No ocurrió así: en su itinerario vital se mantuvo siempre atenta y abierta a su entorno,

[7] Cfr. Mario Benedetti, "El desexilio", en *Subdesarrollo y letras de osadía*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp.132-145.

pero la abrupta condición de desterrada, la amputación que significó, parece mostrarle cuán entramada está en las coordenadas de su propio país y cómo ése es el destinatario natural de su obra. El destierro y la vocación de escribir llaman a recuperarlo, y su escritura se hace desde el principio resuelta e inequívocamente argentina, por la topografía y los escenarios, por las situaciones en que se desenvuelven sus personajes, por la temática de los conflictos y dilemas individuales o colectivos que arrostran los textos, y también por lo que hace creer a la autora en la trascendencia de la literatura y su poder de movilizar vidas y conciencias: poder ingresar y operar, siquiera sea metafórica, literariamente, en la patria. Porque los "misterios" del título de su novela, a pesar de sus resonancias, son muy distintos de los del exitoso folletín de Eugène Sue *Los misterios de París* (1842-1843), que hizo nacer una larga serie de imitaciones y a cuyo impacto quizá se acoge Manso para garantizar la atracción sobre los lectores: los suyos se refieren a las opacidades de la dictadura, que envuelve a los sujetos políticos o civiles, y hasta a las relaciones más íntimas, en una perniciosa nube de sospechas, intrigas, episodios confusos y clandestinidades. Ella misma lo aclara en el prólogo:

> No es mi ánimo imitar los *Misterios de París* de Eugenio Sué [sic]. Mi país, sus costumbres, sus acontecimientos políticos y todos los dramas espantosos de que sirve de teatro ha ya tantos años, son un misterio para el mundo civilizado. Misterios negros como el abismo, casi increíbles en esta época, y que es necesario que aparezcan a la luz de la verdad para que el crimen no pueda llevar por más tiempo la máscara de la virtud; para que los verdugos y las víctimas sean conocidos y el hombre tigre –conocido hoy con el nombre de Juan Manuel de Rosas– ocupe su verdadero puesto en la historia contemporánea: el de un tirano atroz y sanguinario tan hipócrita como infame.[8]

En esa advertencia preliminar se señala también la situación de enunciación que estoy llamando de *desexilio*, por la lejanía geográfica

[8] Juana Manso, "Una palabra sobre este libro", *Los Misterios del Plata. Episodios históricos de la época de Rosas, escritos en 1846*, Buenos Aires, Casa Editora de Jesús Menéndez e Hijo, 1924, p.1.

respecto a "aquella desventurada tierra" sobre la que se escribe, a la que se superpone una absoluta cercanía emocional, y porque, como todos los textos de la autora, la novela, aun publicada en Brasil y escrita primero en portugués, presupone como destinatario explícitamente convocado un insistente "a mis compatriotas". De esos compatriotas aparecen rostros, nombres, fracasos, esperanzas, calles, muertos, y a ellos se dirigen hasta los guiños en el uso de la lengua. Por ejemplo: para el relato del terror institucional implementado por Rosas desde la Sociedad Popular Restauradora y su brazo armado, la organización llamada La Mazorca, la autora prefiere el juego fonético al que comúnmente se sometía a ese nombre y escribe "la Mashorca", como se pronunciaba en Buenos Aires, anfibología que se popularizó para hacer referencia a la extrema violencia (*más horca*) de la que esa organización fue protagonista. Desde esa complicidad fundamental y con la violencia de los mashorqueros como eje de la denuncia sobre una situación de represión general, se ficcionaliza los episodios históricos que anuncia el subtítulo, ocurridos entre 1835 y 1838, mediante un "misterioso" sistema de sólo aparente *roman à clef* (que, por si la Historia se distrae o pierde la memoria, la autora misma desvela en abundantes notas a pie de página) alrededor de la persecución de la familia Avellaneda, heterónimo que inviste de resonancias míticas a los Alsina, célebres exiliados unitarios[9]. Con la célula familiar convertida en sinécdoque de la nación, la novela alegoriza las oposiciones entre misterio y claridad, terror y bienestar, dictadura y democracia, y contrapone dos ideologías, dos representaciones de la patria simbolizadas por las dos familias protagonistas: a la familia (doméstica o política) igualitaria, horizontal y democrática se opone la "familia federal", patriarcal, autoritaria y vertical, que amenaza con el contagio universal –hasta la oposición unitaria empieza a dar muestras– de la

[9] En nota de la autora se explica que "el héroe de este romance histórico es don Valentín Alsina", pero que "como [la novela] se publicase antes de la caída de Rosas, se hizo uso del seudónimo de Avellaneda para perpetuar al mártir de Tucumán" (p.24), en referencia a Marcos Avellaneda, gobernador de Tucumán que fuera derrotado y ejecutado por los federales y que se convirtió en uno de los iconos del martirologio unitario.

pérdida de valores y de "la barbarie, el salvajismo, el retroceso de toda idea de civilización" de que Rosas es representante máximo.

Por todo ello la obra forma parte del vasto corpus de la literatura antirrosista y redunda en el repertorio de escenas, escenarios y personajes tópicos que codificarán el espacio literario en el que por más de un siglo vivirán los personajes históricos de la época, incluida la argumentación a través de la estructura binaria que tanto impregna la ideología del momento: la causa unitaria identificada con el progreso y la civilización; la causa federal con el atraso y la barbarie. De hecho, por la vehemencia de su retórica, la obra se ha considerado alguna vez como un texto "panfletario" en cuya peripecia argumental se ha detectado deficiencias y "fracasos programáticos"[10], quizá porque esa estructura binaria funciona en *Los misterios del Plata* sólo como premisa inicial, un principio de orden que distribuye los elementos del texto en oposiciones reconocibles por el imaginario compartido en la época, pero pronto cede paso a propuestas que parecen querer superar tal disyuntiva, relacionadas con otros temas que apasionaron a la autora tanto como la política nacional: la construcción de modelos culturales autóctonos, la situación del indígena, del negro, del gaucho, y, sobre todo, la condición de la mujer en la República.

A diferencia de los demás relatos de ese corpus, con ineludibles destinos trágicos para quienes se atreven a enfrentarse al tirano, la novela de Manso concluye con un "final feliz" que permite a su protagonista femenina, Adelaida de Avellaneda (una apenas encubierta Antonia de Alsina, esposa del famoso unitario), no sólo idear un "método de resistencia" a la dictadura, sino nada menos que convencer a los agentes del régimen con su apasionada elocuencia para que ayuden a su esposo y los demás presos unitarios a escapar de las cárceles de Rosas. Por primera vez el tirano se verá burlado y perderá a sus presas; y por primera vez el motor de ese desenlace es una mujer. En manos de Juana Manso, la intuición, la persuasión, la sensibilidad y otros valores que la sociedad de su tiempo considera femeninos desafían los discursos del odio (unitarios o federales) e insertan una al-

[10] Véase Liliana Zucotti, "*Los misterios del Plata*, el fracaso de una escritura pública", *Revista Interamericana de Bibliografía*, núm. 3 (1995), pp.381-390.

ternativa de éxito en la historia nacional personificada en la heroína, que no sólo responde al modelo de mujer formada e informada que defiende su autora, sino que participa en el debate político público con un perfil activo y eficaz. Dando vida a ese deseo el texto aspira a fijar un modelo y un augurio, instaurando en el país habitado por la escritura y la imaginación un nuevo orden cuya *moraleja* no requiere mucha explicación: se defiende una sociedad más "feminizada" como la clave para que los conflictos nacionales puedan ser resueltos y se estimula el inminente y definitivo ingreso de esa otra mitad del género humano al terreno de la opinión, de la acción, de la *res publica* en general.

Desde ese punto de vista, debe repararse en que la novela, además de hacerse eco de la ideología de su autora, revisa también con el mismo interés prospectivo y fundacional las "Palabras Simbólicas" –*Progreso*, *Igualdad*, *Libertad*– del programa inicial de la oposición al rosismo, el *Dogma Socialista* de Esteban Echeverría, que consagró a su autor como líder ideológico de su generación y cuyas propuestas superadoras del drama político nacional pretendían alentar el progreso y el fin de la tradicional polarización entre unitarios y federales, reemplazándola por valores genuinamente liberales y reformistas que instaban a recuperar la tradición liberal de la Revolución de Mayo de 1810: "La salud del pueblo no estriba en otra cosa sino en el inviolable respeto de los derechos de todos y cada uno de los miembros que lo componen [...] Y por pueblo entendemos, socialmente hablando, la universalidad de los habitantes del país"; "La única jerarquía que debe existir en una sociedad democrática es aquella que trae su origen en la naturaleza y es invariable y necesaria como ella [...]. La inteligencia, la virtud, la capacidad, el mérito probado: he aquí las únicas jerarquías de origen natural"[11]. Juana Manso hubiera querido, y quizá entendió, que esas propuestas se decían también para las mujeres, pero, a juzgar por los documentos de época y los testimonios literarios, no fue así. Aunque representantes del discurso progresista de la épo-

[11] Cfr. Esteban Echeverría, *Dogma Socialista de la Asociación de Mayo* (1837; publicado en 1846), en *Obras Completas de Esteban Echeverría*, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1951, vol. 1, pp.260-270.

ca, que demandaba respeto por la mujer y proclamaba su derecho a recibir educación superior, los hombres de la generación del 37 revelan su propia ambivalencia sobre el tema cuando sus mujeres literarias mantienen intactos los aspectos institucionalizados de la relación entre géneros, reproducen actitudes y papeles asignados por la ideología patriarcal, liberal o conservadora, y encarnan el mensaje prescriptivo de esa otra "jerarquía" de la que no habló el *Dogma Socialista*, la de la diferencia sexual, que prevé como única esfera de actividad femenina la doméstica y como función social de la mujer la de ser diligente guardiana de lo privado burgués, donde el hombre encontrará el remanso a su lucha en el terreno de lo público.

Tampoco cumplieron en la práctica otros *Dogmas* los compañeros de destierro de la autora: como se encargó de aclarar Echeverría en 1846 (cuando la caída de Rosas se veía aún lejana), los ahora proscritos mirarían al futuro, cuando ocuparan "el puesto que les correspondía" y fuera necesario atemperar el odio entre los dos sectores, trabajando por un dogma que "conciliase todas las opiniones, todos los intereses", a favor de la democracia y el progreso[12]. Aquel proyecto reconciliador duró poco, por las serias disonancias existentes entre esos propósitos iniciales y la realidad histórica turbulenta y errática característica del período que se abre con el desmembramiento del régimen de Rosas. La producción literaria de la generación del 37 confirma constantemente esa contradicción: es difícil relacionar ese programa, conciliador en lo político e incluyente en lo social, con ejemplos tan conocidos como *El Matadero* del mismo Echeverría o *Amalia* de Mármol, tan lejos de aquella "general amnistía para todos los extravíos precedentes" de que se hablaba en la Palabra Simbólica 15 del *Dogma Socialista*. No sorprende que tras el derrocamiento de Rosas en 1852 se abriera el tiempo de la revancha, casi no hubiera lugar para la discusión reposada o la búsqueda de consenso y, ya en el marco del proceso de construcción de una nueva legitimidad, antes y después de la sanción de la Constitución Nacional de 1853, los proyectos elaborados evidenciaran diferencias

[12] Cfr. Esteban Echeverría, *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual del Plata desde el año 37* (1846), en *ibídem*, pp.255-259.

tan marcadas que llegaron a enfrentar incluso con las armas a los antiguos aliados contra el rosismo.

En ese contexto emprende Juana Manso el regreso a una activa Buenos Aires que imaginaba podría ofrecerle todos los espacios abiertos a su inserción como intelectual, y con esa esperanza reinicia su labor literaria, actualiza y traduce sus trabajos anteriores y sostiene las ocho entregas del *Álbum de Señoritas, periódico de literatura, modas, bellas artes y teatros* que funda, dirige y redacta desde el 1 de enero hasta el 17 de febrero de 1854, cuando se vio obligada a cerrar la revista por no obtener la necesaria repercusión en los lectores y pudo comprobar que se enfrentaba a un ambiente que, lejos de corresponder al entusiasmo de la proscrita recientemente vuelta a su patria, le era abiertamente desfavorable. Nada extraño, pues tanto los vehementes editoriales de "La Redactora", sus arengas "A las suscriptoras" o sus ensayos sobre "Ilustración y emancipación moral de la mujer" –textos irreverentes, díscolos, propensos a cuestionar no sólo la condición de la mujer sino, en buena lógica, también la del hombre–, como sus reflexiones sobre las reformas urgentes que reclamaba para una transformación moderna del país, revelaban no sólo la insolencia de Manso por no contentarse con el lugar marginal que la sociedad le reservaba en ese proceso llevado a cabo por líderes todos varones, sino además las contradicciones y fisuras de los códigos, prácticas y valores que decían fundar un escenario en el que la República se convertiría en un espacio de orden y libertad: un profundo y complejo proceso de transformación que pasó a la historia con la expresión *Progreso Argentino*.

La entusiasta redactora del *Álbum de Señoritas*, que se sentía con igual derecho que los hombres a participar en aquellos efervescentes años de la también llamada "República de la Opinión", no iba a privarse de opinar, y lo hizo a menudo, sentando las bases de su propio Progreso Argentino, formulando agudas críticas sobre los nuevos "desórdenes" que no permitían dar vida a lo sustancial de su proyecto de país, criticando instituciones, normas y costumbres sacralizadas en el imaginario colectivo, e incluso elevando reproches a las autoridades gubernamentales sobre las contradicciones en que incurría la

emergente nación[13]. Hasta la columna fija sobre "Modas" será espacio para tratar de revocar algunos tópicos a su juicio perniciosos del imaginario común, haciendo con ello un condensado simbólico altamente polémico (indicador de los "sacrificios a la imitación" y de los tipos de ideas prestadas que circulaban en la imaginación cultural y política), si se tienen en cuenta tanto el público lector a quien se dirigía Manso como el contexto en que se insertaba ese –en el fondo– diálogo irónico con la mayoría de documentos culturales de su generación, que jugaron con el lenguaje de la moda para tratar los acontecimientos políticos y diseñar la "vestimenta" elegida para cubrir el cuerpo nacional, identificando la elegancia de estilo con la civilización europea (frente a la tosquedad del régimen de Rosas) y sugiriendo que, si la moda podía ser importada con éxito, las ideas sobre reforma liberal podrían también cruzar el Océano.

Hacia un efecto similar, orientado a revelar la inconsistencia de arraigados prejuicios y lugares comunes, apuntará también su siguiente novela, *La familia del comendador*, publicada parcialmente primero en el *Álbum de Señoritas* y a fines de 1854 completa en forma de libro. También en este caso las exhortaciones de la autora articulan el proyecto de una república posible, pero aún más en discordancia que en la novela anterior con la realidad cultural y política del momento, especialmente en dos frentes "intocables": la religión y el prejuicio racial. Manso los presenta como partes de un sistema anacrónico y perverso basado en la intolerancia y el sometimiento del otro, sirviéndose de nuevo de la ficción histórico-sentimental como subterfugio o anzuelo para con sus lectores, aunque la materia y la trama de su relato ofrecen una crítica a los fundamentos de esa sociedad (los temas principales son las injusticias del racismo y de la dictadura familiar) mucho más audaz de lo que ese género y sus lectores permitían, por lo que la recepción negativa de la obra era previsible. La autora iba muy por delante de los nuevos aires y los nuevos líderes que tenían en sus manos la construcción nacional, una cultura dominante

[13] Sus artículos "Organización de las escuelas" (*Álbum de Señoritas*, núm. 2) y "Libertad de Conciencia" (núm. 7) son ejemplos muy significativos, en Masiello (comp.), *op.cit.*, pp.74 y 77, respectivamente.

que en Argentina siempre se vanaglorió de estar en el país más blanco de la América hispánica. La historia demuestra que se hizo todo lo posible para que así fuera, especialmente cuando tras la caída de Rosas (a quien buena parte de las masas populares apoyaron o sirvieron) el racismo se combinó con el odio hacia lo federal, y en ese furor acabó transformándose a los negros, los indios, los gauchos en símbolos recurrentes de la *chusma* que había sido dominada por el rosismo, cuando no codificándolos como el salvajismo y la barbarie que amenazaban al nuevo proyecto civilizador, blanco y burgués de expansión territorial.

"El pueblo bajo, compuesto en buena parte por negros, indios y mulatos, está conforme con Rosas como lo estuvo en la Roma de los césares con Claudio, con Nerón o con Calígula", había advertido Manso ya en *Los misterios del Plata*, pero en *La familia del comendador* su relato asume el mismo tono de denuncia que domina en sus artículos periodísticos coetáneos sobre un proyecto político que, a su juicio, adolecía de injusticias tan graves como las que se le habían criticado a la dictadura, por la imposibilidad de pensar lo indio y lo negro como integrantes reales y efectivos del cuerpo nacional, más allá de su estilización estética, y por las operaciones de "limpieza" que se promovía contra ellos[14]. En un juego de relato histórico y contemporáneo a la vez similar al que pudo aprender Manso con su primer ejercicio como escritora[15], la novela proyecta el presente sobre una América de colonias, esclavos y señores, a propósito de la peripecia vital de Mauricio, el nieto mulato, bastardo y repudiado de la poderosa familia protagonista, y de las tres coprotagonistas femeninas, que representan abiertos desafíos al sistema de valores tradicional, en nombre de la libertad de conciencia (en lo que respecta a la religión y la familia) y en nombre del amor (en lo que respecta al racismo), todo ello salpi-

[14] Es el caso del artículo titulado "Las Misiones" (*Álbum de Señoritas*, núm. 5), dirigido a la vez a los "representantes del proyecto civilizador" y a los "Padres de la Iglesia que lleváis el nombre de cristianos", en el que la autora denuncia contundentemente una de esas "campañas" de exterminio contra los indios, en *ibídem*, p.69.

[15] Fue en *Mabrogenia o la heroína de la Grecia*, una traducción sobre la obra de Jean François Ginouvier *Mavrogénie ou l'héroïne de la Grèce, nouvelle historique et contemporaine* (París, 1825) que Manso publicó en 1834.

cado de parlamentos como éste: "Fuera del color, [Mauricio] era igual que cualquier otro hombre [...], cuyos derechos no son ilusorios, sino verdades, que, aunque desconocidas o atropelladas, son siempre argumentos irresistibles del lenguaje de la razón y de la conciencia"[16].

Tanto el uso que hacía Manso de esos temas como el carácter didáctico que imprimió siempre a sus textos, proponiéndolos como ejemplo que debía imitarse para lograr el verdadero *Progreso Argentino*, no eran simplemente progresistas, sino revolucionarios. Demasiado revolucionarios: en un 1854 conflictivo y en construcción, "cosas como ésas no podían decirse, menos escribirse y menos aún aparecer ante los ojos de un público lector femenino que no debía ser turbado por el cuestionamiento sobre las decisiones político-institucionales que los líderes de la construcción nacional (sus padres, esposos, hijos, hermanos) estaban llevando a cabo", concluye Lelia Area a propósito del *Álbum*[17], y su autora vio caer sobre sí diversas modalidades de silenciamiento. Rodeada de lo que llamó "el páramo de la indiferencia" o siendo blanco de los ataques de la Iglesia, de la sociedad, de la comunidad letrada, fue de nuevo condenada al ostracismo, esta vez como mujer intelectual, y desterrada como escritora del canon nacional durante décadas[18]. No se amedrentó, sin embargo. Ya en su presentación bonaerense había previsto que "si en vez de simpatías [mis compatriotas] me devolviesen indiferencia, si en vez de hermanos hallase enemigos, iría a buscar una Patria en alguna parte del mundo donde la inteligencia de la mujer no sea clasificada de pretensión ridícula"[19]. Eso hizo. Y me refiero a la "patria de la escritura", aunque también desde ese mismo 1854 volvió a vivir en Brasil hasta que cinco años después, con el apoyo del gobierno de Bartolomé Mitre, pu-

---

[16] Juana Manso, *La familia del comendador* (1854), Buenos Aires, Colihue, 2006, p.104.

[17] Lelia Area, *El 'Álbum de Señoritas' de Juana Manso: Periodismo y frustración para un proyecto doméstico de fundar una Nación*, Buenos Aires, Feminaria, 2005, pp.45-46.

[18] Todavía en 1922, en su *Historia de la literatura argentina*, primer archivo sistematizador de las letras nacionales, Ricardo Rojas escribía: "De Juana Manso sólo diré que fue muy amiga de Sarmiento, a quien se parecía por su cara hombruna y por sus aficiones pedagógicas". Cito por la ed. de Buenos Aires, Editorial Kraft, 1957, p.476.

[19] Juana Manso, "Último día del año y año nuevo", *Álbum de Señoritas*, núm. 1, en Masiello (comp.), *op.cit.*, p.54.

do regresar definitivamente a Buenos Aires. Allí, aunque de nuevo atacada por los sectores más conservadores, colaboró en los proyectos pedagógicos innovadores promovidos por su amigo Sarmiento, y siguió escribiendo, dispuesta a enfrentar a los que tampoco esta vez comprenderían y celebrando a través de la literatura esa cita por adelantado con las ideas de sus compatriotas. Lo demuestran la sección a su cargo en el semanario *La Flor del Aire* titulada "Mujeres ilustres de la América del Sur" (1864), donde rescató las biografías olvidadas de mujeres participantes en la política continental, o la novela *Margarita* (1865), sobre la hipocresía en las relaciones sociales, así como el drama teatral *La Revolución de Mayo de 1810* (1864), donde, insertas entre el discurso histórico de los héroes de la Independencia, dos mujeres ficticias comentan cómo los cambios revolucionarios afectarán a sus vidas y sugieren la falta de un lugar para la mujer en la nueva república.

"Cómo se ha atrevido usted a tanto, Señora", le escribe Sarmiento en 1867. Y para reconfortarla añade: "Escriba, combata, resista, agite las olas de ese mar muerto. ¿Sabe usted de otra argentina que, ahora o antes, haya escrito, hablado, publicado o trabajado por una idea útil? Una mujer pensadora es un escándalo"[20]. El escándalo que protagonizó y tuvo que resistir Juana Manso, finalmente, no fue un fracaso. "No trabajamos para el presente sino para el porvenir", había declarado en su *Álbum de Señoritas*, y eso puede confirmarse desde hoy; pero no sólo por eso digo que no fue un fracaso: ya la escritura de autoras algo más jóvenes, como las peruanas Clorinda Matto y Mercedes Cabello, confirma que pronto fructificó su legado como intrépida y tenaz "obrera del pensamiento"[21], y la propia Juana Manuela Gorriti la despidió de la vida en 1875 llamándola Maestra. No se refería sólo a la que fue la principal actividad profesional de Manso

[20] Domingo Faustino Sarmiento, *Epistolario íntimo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, Tomo II, p.73.

[21] El término es de Clorinda Matto, en *Las obreras del pensamiento en la América del Sud* (1895), un homenaje a sus antecesoras, "que tuvieron que sostener lucha tenaz por la causa de la ilustración de la mujer." Cito por la ed. digital del Centro de Estudios sobre la Mujer en la Historia de América Latina, Lima, 2000, p.2.

desde que Sarmiento la convocara bajo su mandato presidencial como responsable de un novedoso sistema educativo que aún merece la atención de los especialistas[22]. En él la escritora y pedagoga desarrolló lo que siempre supo hacer, enseñar, pero en esa enseñanza sin duda volcó las esperanzas concebidas en su ejercicio de la literatura como antídoto contra el destierro, político y de género, que fue también el instrumento con el que la *Femme auteur* Juana Paula Manso quiso darle un diseño más justo al progreso.

REMEDIOS MATAIX
Universidad de Alicante

[22] Véase Myriam Southwell, "Juana P.Manso (1819-1875)", en *Perspectivas. Revista trimestral de Educación Comparada de la UNESCO*, vol. XXXV, núm. 1 (2005), pp.2-19.

Los exilios de "La Peregrina"

Exiliar es expulsar a uno de un territorio. En todo poeta romántico se da al menos un exilio: La expulsión del territorio de la felicidad. Algunos escritores sufrieron otro bastante frecuente, dados los avatares políticos del momento: el exilio de la patria. En Gertrudis Gómez de Avellaneda se dieron los dos y otro más, exclusivo de las escritoras: la expulsión del territorio propio de las mujeres, el exilio de la condición femenina.

El seudónimo de La Peregrina con que firmó sus primeras publicaciones poéticas en España[1] puede aludir a sus tres exilios : a su condición de persona que se mueve por tierras extrañas, lejos de lugar de nacimiento; a la rareza de su especial condición de mujer escritora, muy distinta a lo que era habitual en la época; y al peregrinaje romántico en pos de un bien ideal, de un sueño nunca alcanzado.

Exilio de la patria

Aunque Tula no se exilió por motivos políticos, la ausencia de su lugar natal, la isla de Cuba, dio origen a un sentimiento de nostalgia de la tierra lejana que parece ir más allá de un tópico literario romántico. O quizá podríamos decir que la nostalgia del paraíso perdido, que es propia y común a todos los escritores románticos, adoptó en ella la forma de nostalgia de Cuba. Nos inclinamos a esta interpretación porque Tula atribuye el nombre de "patria" tanto a España como a su isla caribeña, lo cual es normal porque en aquellas fechas Cuba formaba parte de la corona española. De manera que, cuando habla de la nostalgia de la patria, hay que entenderlo como ausencia de la tierra natal sin connotaciones políticas de independencia.

Tula se sentía española y veía a Cuba como la "perla de la corona", como dice expresamente en el poema dedicado "A S. M. La reina doña Isabel II, con motivo de la declaración de su mayoría". Allí se

[1] En el periódico de Cádiz *La Aureola*.

refiere a España como "hermosa patria mía" y a Cuba como "la perla más valiosa y peregrina" de la corona de la reina (pp. 285-286)[2].

Esa denominación de "perla de la corona" la repitió en el poema dedicado a la coronación de Quintana (p. 321):

> Allá en el centro de la hermosa Antilla
> Que oye bramar el golfo Mejicano
> -Perla que a la corona de Castilla
> Aún rinde el mundo de Colón ufano-.

Tula sintió una gran admiración por el poeta Heredia a quien don Marcelino Menéndez y Pelayo consideraba: "Un símbolo, una bandera revolucionaria, la estrella solitaria en cielo tempestuoso, el compendio y cifra de todos los rencores contra España"[3]. No obstante, no comparte sus deseos de independencia, aunque en el poema que escribe a su muerte en el exilio habla de él como de un cantor de la patria y parece sumarse ella misma a esa consideración de Cuba como patria de ambos.

No son muchos los poemas dedicados exclusivamente a su tierra natal, pero sí abundan las alusiones al dolor que le provoca su ausencia. El primer poema, "Al partir", lo compone, según dice en una de sus autobiografías[4], de pie en la cubierta del navío que parte de Santiago de

---

[2] Las citas a los poemas se hacen por la edición de *Obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Atlas, Madrid ("Biblioteca de Autores Españoles, t. I), 1974.

[3] *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, cito por José María Castro y Calvo, Estudio preliminar a las *Obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, cit., p.27.

[4] G. G de Avellaneda escribió varias Autobiografías a lo largo de su vida. Puestas en orden cronológico de redacción son las siguientes. En 1938 redactó una descripción de su primer viaje de América a Europa y de los primeros días de su estancia en Sevilla para regalársela a una prima suya. Se publicó muy tarde, con el nombre de *Memorias inéditas de la Avellaneda*, La Habana, 1914. La segunda la escribió para entregársela a Ignacio de Cepeda en 1939, y fue publicada también tardíamente junto con las cartas que le escribió, por Lorenzo Cruz de Fuentes, *La Avellaneda. Autobiografía y Cartas*, Huelva 1907, reimpreso en Madrid, 1914. La tercera no lleva este título, pero Cotarelo y Mori considera que el artículo sobre la escritora del *Diccionario Universal de Historia y Geografía* , Mellado, Madrid, 1846, aunque escrito en tercera persona y sin firma, es obra de Avellaneda. La cuarta son los *Apuntes Biográficos* publicados en el periódico *La Ilustración*, 1850, p.351. Tomo estos datos del libro de Emilio Cotarelo y Mori, *La Avellaneda y sus obras*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1930, p.6, nota 1.

Cuba en 1836. Suena a poema de circunstancias. Está deseosa de ir a la metrópoli y las declaraciones de dolor y cariño resultan tópicas:

> ¡Perla del mar! ¡Estrella de Occidente!
> ¡Hermosa Cuba! Tu brillante cielo
> La noche cubre con su opaco velo,
> Como cubre el dolor mi triste frente.[...]
> ¡Adiós patria feliz, edén querido!
> ¡Doquier que el hado en su furor me impela,
> Tu dulce nombre halagará mi oído! (p. 237).

En el poema "A mi jilguero" (pp. 238-239) encontramos una curiosa concepción de lo que es la patria para ella. Empieza el poema identificándose con la tristeza del pájaro por la pérdida del suelo en el que nació.

Hace una evocación del paisaje de su tierra natal, habitual en todos los poemas en los que habla de Cuba: la vega del Tínima, el canto del sinsonte, la lozanía de los prados y "el sol de fuego". Y aprovecha la ocasión para declararse "desventurada" y "destinada sólo a llorar". Le pregunta al pájaro. "¿No es igual mi cruda pena / a la que te agobia impía ?", pero este no acepta que sus penas sean iguales ya que la patria, le dice, está donde se encuentran las personas queridas. Tula tiene a su madre con ella y, además, es libre:

> No, porque en extraña tierra
> Tus cariños te han seguido
> Y allí la patria se encierra
> Do está el objeto querido.

La escritora, finalmente, le da la libertad para que vuele en busca de su amor.

La evocación de Cuba aparece inesperadamente en poemas que tratan temas diversos y casi siempre lo hace como nostalgia del paisaje y del clima de su niñez. Así sucede en el poema "Al sol, en un día de diciembre" (p. 255), donde invoca al astro y lamenta la pérdida del sol que calienta su suelo natal.

En la despedida a una amiga que deja la corte y regresa a su tierra para casarse, compara su suerte con la propia y lamenta su situación de desterrada. Evoca los paisajes de su niñez y primera juventud y concluye:

> Nunca, ¡oh, Lola!, jamás verán mis ojos
> El grato asilo de mi infancia pura...
> ¡De mi cuna lejana sepultura
> Han de tener mis pálidos despojos;
> No en la sagrada tierra
> Que las cenizas de mi padre encierra! (p. 279)

El padre de Tula era sevillano, y ella misma cuenta en sus escritos autobiográficos que su aspiración era regresar a España y en ella ser enterrado, de modo que siempre hay en estas confesiones de amor a la tierra un elemento poco claro que suena a tópico literario. Y cuando muere en Cuba su segundo marido, Tula prefiere volverse a España y no se queda allí para ser enterrada junto a él y junto a su padre.
Vuelve a Cuba en 1859, a los 45 años, casada con el coronel Domingo Verdugo y encontramos de nuevo ese nombre de "patria" en el título del poema que escribe para esa ocasión: "La vuelta a la patria. Saludo" (pp. 339-340) En él evoca una vez más el paisaje de su tierra natal, enumerando árboles y plantas: la ceiba, el cedro, la caoba, el yarey, el cocotero, el naranjo, la piña, los cafetos, y algunos topónimos: la punta Maisí, el río Mantua, el pico Tarquino, y las costas de Guanaja. Confiesa el dolor de su ausencia y el entusiasmo que le provoca su vuelta.

Aunque en este poema dice que vuelve "Con el semblante marchito/ Por el tiempo y la desgracia", la impresión que produce, una vez instalada en Cuba con su marido, es la de estar atravesando la etapa más feliz y tranquila de su vida, disfrutando de su situación de poeta aclamada y respetada. Hace poemas de circunstancias, en álbumes de señoras de la alta sociedad, o dedicados a episodios de la vida social y política: "A la toma de Tetuán", "A la estatua de Colón", que se inaugura en la isla, " A los socios del Liceo"... Y recibe múltiples

homenajes. La única nota discordante fue el soneto divulgado por el poeta local José Fornaris cuyo terceto final decía:

> Hoy vuelve a Cuba, pero a Dios le plugo
> Que la ingrata torcaz camagüeyana
> Tornara esclava, en brazos de un verdugo.

Algunos años más tarde, en 1867 se produce una revuelta en Cuba en la que los más exaltados pidieron la exclusión del Parnaso cubano de la escritora que tantos homenajes había recibido. Ella escribió una larga carta que fue publicada en todos los periódicos en la que reivindicaba su derecho a ser considerada escritora cubana.

Después de este repaso por su poesía, creo que puede decirse que lo que Tula recordaba con mayor nostalgia de Cuba era su clima y sus paisajes, aunque en la etapa final de su estancia en la isla, ya achacosa y con su marido enfermo, sufría con el calor. Lo que evoca en la mayor parte de su obra es la alegría del sol de invierno, las noches templadas y claras, la alegría del trópico. Su infancia en la isla no fue especialmente feliz ya que perdió a su padre a los nueve años y su madre se casó de nuevo al año siguiente por lo cual no puede decirse que fuese el paraíso perdido. Lo que sí le proporcionó fue un pretexto para poner nombre a un sentimiento de desamparo que la acompañó gran parte de su vida y que más que a la ausencia de la tierra natal hay que atribuir a su inestable vida sentimental, en la que se sucedieron los abandonos de sus amantes y las muertes de sus maridos. Y así confiesa en una de sus plegarias a la Virgen:

> Campo estéril, seco arroyo,
> Donde no juegan las brisas,
> Mi infancia no tuvo risas,
> Ni mi vejez tendrá apoyo.
> [...]
> ¡En torno miro!... No existe
> Ni patria ni hogar querido...
> ¡Soy el pájaro sin nido!
> ¡Soy sin olmo hiedra triste! (p. 262)

El exilio de Cuba era solo uno más de sus exilios interiores.

El exilio de la condición femenina

Recordemos que en el siglo XIX las mujeres que cultivaban la literatura fueron tildadas con gran frecuencia de poco femeninas o, directamente, de marimachos. El periódico femenino *La Moda* en 1843 crea para ellas un género intermedio: "El género neutro conocido vulgarmente bajo la denominación de literatas, que, hablando con toda propiedad, y salvo algunas pocas excepciones, no son hombres ni mujeres". [5]

Gertrudis Gómez de Avellaneda sufrió más que ninguna otra escritora de su época ese prejuicio[6]. Resumamos brevemente algunos juicios de sus contemporáneos:

Zorrilla evoca en sus memorias el momento en que conoció a Tula. Un amigo le pide en el Liceo que lea en público unos versos de un joven poeta y él, tras comprobar con una rápida ojeada que son buenos, así lo hizo, y se quedó sorpendidísimo al comprobar más tarde que eran de una mujer: "Su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril."

Hasta tal punto sus prejuicios sobre cómo debía escribir una mujer eran fuertes que la experiencia no le hizo cambiar. Al contrario, decidió que Tula era un "error de la naturaleza":

> Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva: ni la coloración subida en la piel, ni espesura excesiva en las cejas, ni bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad en sus maneras: era una mujer; pero lo era sin duda por un

---

[5] Cito por María del Carmen Simón Palmer, "Panorama general de las escritoras románticas españolas", en *Escritoras románticas españolas*, coordinación Marina Mayoral, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1990, p.14.

[6] Véanse sobre este punto mis trabajos: "De literatas a novelistas. Notas sobre la problemática relación de la escritora con la sociedad y el lenguaje", *La novela Española ante el siglo XXI*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 2004, pp.153 -163; "El canon de la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina", *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX,* Universidad de Barcelona, 2002, pp.261-266; "Pervivencia de tópicos sobre la mujer escritora", *Confluencia, Revista Hispánica de cultura y Literatura*, University of Northern Colorado, Fall 2003, vol. 19, n°. 1, pp.13-18.

> error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina.[7]

Juan Nicasio Gallego, que en el prólogo que escribió para la primera edición de las *Poesías* de Tula critica a quienes atacan a las mujeres escritoras, no puede, sin embargo, dejar de considerar la poesía de su protegida poco femenina. Y escribe: "Todo en sus cantos es nervioso y varonil: así cuesta trabajo persuadirse que no son obra de un escritor del otro sexo."[8]

Emilio Cotarelo y Mori, que ha hecho el estudio más completo de la vida y la obra de Avellaneda hasta la fecha, justifica la expresión de Bretón de los Herreros "Es mucho hombre esta mujer", dándole un carácter de frase chistosa, y señalando además que como juicio crítico "es exacto en cierta proporción y con relación al tiempo que se dijo", ya que "Bretón no hizo más que expresar un concepto que estaba en el ánimo de todos los que conocían las primeras obras de la Avellaneda". Y añade Cotarelo que, considerando el conjunto de su producción poética, dramática y narrativa "no puede negarse el carácter esencialmente varonil y potente de toda ella". También, ante unas palabras de la escritora , que se queja en su Autobiografía de 1850 de que "la maledicencia y la ignorancia comenzaban a tomarme por blanco de sus tiros", comenta: "Esto último era casi inevitable, ante las circunstancias ordinarias de su vida, algo hombruna, sin otra compañía que un hermano más joven que ella, y calavera, sin prestar atención a los cuidados domésticos, pues las horas de su trabajo eran las de la madrugada..." [9]

En la Autobiografía de 1846 Avellaneda se refiere a las dificultades de conciliar ya en su niñez su talento y su vocación literaria con su condición de mujer :

---

[7] José Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras Completas*, ordenación, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén, 1943, T. II, p.2051-52.

[8] Juan Nicasio Gallego, Prólogo a *Poesías de la señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, 1841, p.IX.

[9] Emilio Cotarelo y Mori, *La Avellaneda y sus obras*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1930, pp.72 y 77-78.

> Divertíase en representar tragedias con sus amigas, en las cuales siempre se reservaba papeles de hombre, que ejecutaba con grande energía. Todos los esfuerzos maternales no consiguieron nunca aficionarla a las labores de su sexo, ni fueron poderosas para vencer su ardiente pasión por la poesía y el teatro las armas del ridículo, con que intentaron sus parientes atacarla.[10]

¿Que era lo que sus contemporáneos encontraban tan varonil en su conducta? Precisamente la dedicación a la literatura y no a las "labores de sus sexo", como ella misma dice, y según hemos visto que opina Cotarelo. Este prejuicio es ratificado por Juan Nicasio Gallego en el prólogo a la edición de las *Poesías* de la escritora: "Muchos de aquellos mismos que ensalzan hasta las nubes las obras literarias de una mujer y encarecen su instrucción y talento son los primeros que por esta sola circunstancia la rehusarían por esposa".

Es curioso que la propia escritora considerase algunos rasgos de su carácter, como el valor y la fortaleza, infrecuentes en mujeres. Cuando muere su hermano Manuel, con quien había mantenido una relación estrechísima, le escribe a su amigo Antonio de Latour:

> Puede usted figurarse qué impresión me habrá hecho este golpe, después de tantos otros con que la Divina Providencia ha querido poner a prueba el valor y la fortaleza de mi espíritu. Gracias a la misma Divina Providencia me sostienen todavía esas cualidades poco comunes en mi sexo.[11]

¿Y qué encontraban de varonil en sus obras? La respuesta es clara: No se ajustaban a los cánones de la literatura femenina[12]. Recordemos las palabras de Rosalía de Castro, que es otra excepción al canon:

> Daquelas que cantan as pombas i as frores
> Todos din que teñen alma de muller,
> Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma,
> ¡Ai!, ¿de que a terei ?[13]

---

10 Cotarelo y Mori, *op.cit.*, p.12.
11 *Ibídem*, p.367.
12 Véase M. Mayoral, "El canon…", cit., pp.261-266.
13 *Follas Novas*, ed. de Marina Mayoral y Blanca-Roig,Vigo, Edición Xerais, 1990, p.117.

Tula tampoco cantaba los pájaros y las flores, y no sólo escandalizaba con sus amores sino con los versos en los que hablaba de ellos. Frente al recato de Carolina Coronado, de quien nunca se ha podido averiguar quien era el misterioso Alberto que inspiró su poesía amorosa y del que sólo habló cuando ya había muerto (o cuando ella decidió darlo por muerto, que es lo más seguro)[14], Tula lanzaba a los cuatro vientos sus avatares amorosos en versos rebosantes de pasión. En "Amor y orgullo" da forma narrativa a su propia historia. El personaje de María es un trasunto de su persona: "Hoy llora humillada / La hermosa María,/Ejemplo algún día/De altiva esquivez [...].

La visión que da de sí misma, rodeada de poetas que la halagan, es muy semejante a la que refleja García de Tassara en su poema satírico "El oso". Así se pinta Tula:

> Un tiempo hollaba por alfombra rosas
> Y nobles vates, de mentidas diosas,
> Prodigábanme nombres;
> Mas yo, altanera, con orgullo vano,
> Cual águila real al vil gusano
> Contemplaba a los hombres.

Y así la refleja García de Tassara en el poema citado:

> Entro yo... Tú en el trono... Al pie del trono
> Los magnates y sátrapas del reino [...]
> Por el salón donde en tu gloria imperas
> Como un tigre de Hircania me paseo,
> Contemplo con pavor los demás osos,
> Se me antoja un rival cada uno de ellos.[15]

El relato que hace en el poema de la evolución del amor transparenta su propia historia: Se siente arrastrada por un poder más fuerte que su voluntad y acaba convertida en "mísero esclavo de tirano

---

[14] Véase Marina Mayoral, "Alberto el misterioso", *Ideas en sus paisajes. Homenaje al Profesor Russell P.Sebold,* Universidad de Alicante, 1999, pp.229-237.

[15] Gabriel García Tassara, *Poesías*, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1872, pp.293-294.

dueño". Confiesa su antigua soberbia que la llevaba a pensar que nadie se le resistiría, que podría hacer "arder al mármol frío", sentimientos y actitud que también encontramos en las primeras cartas a Cepeda.

Los reproches al amante esquivo son los propios del desengaño romántico: ha confundido la arcilla con el oro, las piedras con flores, el pecho del hombre es un nido de víboras... pero se añade la nota de la frialdad del amante, que es la misma que una y otra vez aparece en las cartas a Cepeda y que personaliza a esa figura evocada:

> ¿Qué esperaste, ¡ay de ti ! , de un pecho helado,
> De inmenso orgullo y presunción hinchado
> De víboras nutrido?

Tula era un vendaval que asustaba a Ignacio de Cepeda, que nunca quiso comprometerse en su relación. Ella se lo dice en una de sus cartas: "Me temes, Cepeda"[16]. Y no es de extrañar porque en este mismo poema Tula amenaza con decir el nombre del amante ausente. Nombrar al ser amado era habitual en la poesía masculina, recordemos el nombre de Teresa en los versos de Espronceda, pero no se concebía que eso lo hiciese una mujer, y más si se trataba de un amante. Nos imaginamos el sudor frío del cauteloso Cepeda al leer los versos siguientes:

> ¡Salga del pecho requemando el labio
> El caro nombre, de mí orgullo agravio
> De mi dolor sustento!...
> ¿Escrito no le ves en las estrellas
> Y en la luna apacible, que con ellas
> Alumbra el firmamento ?
> [...]
> ¿Por qué callar el nombre que te inflama,

[16] Le dice: "Me temes, Cepeda, no lo niegues, temes que me posesione yo de tu corazón, temes los lazos de hierro, que pudieran ser consecuencia de tu amor por mí, y crees evitar algo acogiéndote a la sagrada sombra de la amistad", Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Poesías y Epistolario de Amor y de Amistad*, edición de Elena Catena, Madrid, Castalia, Biblioteca de Escritoras, 1989, p.202.

Si aún el silencio tiene voz, que aclama
Ese nombre que quiero?... (p. 268)

Finalmente se impuso la prudencia y María, el alter ego de Tula en el poema, no dice el nombres del ser amado.

Otro buen ejemplo de la poesía que se consideraba impropia de una mujer es el poema "La venganza. Invocación a los espíritus de la noche". En la edición de sus obras en la BAE lleva una nota en la que se indica que es "un fragmento de un poema que la autora se entretenía en escribir en el año 1842, y que hizo pedazos algún tiempo después", pero que, a instancias de sus amigos, que admiraban la novedad y armonía de estrofas y rimas, salvó el fragmento que da a la imprenta. Por la fechas, el destinatario de sus deseos de venganza debe de ser Cepeda, ya que a Tassara lo conoció más tarde. En el poema convoca a los espíritus de la noche para saciar su sed de venganza que no se aplacará sino bebiendo la sangre y triturando entre sus dientes el corazón infiel que la ha hecho sufrir:

¡Dadle a mis labios, que se agitan ávidos,
Sangre humeante sin cesar, corred!
¡ Trague, devore sus raudales rápidos,
Jamás saciada, mi ferviente sed!

Hagan mis dientes con crujidos ásperos
Pedazos mil su corazón infiel,
Y dormiré, cual en suntuoso tálamo,
En su caliente, ensangrentada piel!. (p. 277)

Otro cliché que rompe Tula es el de la constancia amorosa femenina en contraste con la versatilidad masculina. En la poesía escrita por hombres encontramos con frecuencia el símbolo de la flor para representar a la mujer y el de la abeja, que va de una en otra, para representar al varón; y en la poesía de las escritoras, por ejemplo en la obra de Carolina Coronado, con frecuencia la constancia amorosa de la mujer se expresa con el símbolo de la flor o el árbol, enraizado en el suelo, frente al pájaro que vuela buscando siempre nuevos horizontes. Tula iguala a hombres y mujeres en la búsqueda de un bien

absoluto, de un objeto en el que el alma sacie su sed de infinito. Hombres y mujeres creen encontrar ese objeto en el amor, o , mejor dicho, en el ser amado. Pero es imposible que "en vaso corrupto y breve / apague el alma su sed" , y el desengaño los lleva a unos y a otras a buscar un nuevo objeto. No es la inconstancia señal de flaqueza sino indicio de la búsqueda de unos bienes divinos que no se pueden encontrar en la tierra:

> Unas y otros nos quedamos
> De lo ideal a distancia.
> Y en todos es la inconstancia
> Constante anhelo del bien.

Exilio de la felicidad

En el exilio de la felicidad, Tula coincide con sus colegas hombres y mujeres. Creo que la que expresó de forma más clara el sentimiento de nostalgia del territorio de la felicidad fue Rosalía:

> Yo no sé lo que busco eternamente
> en la tierra, en el aire y en el cielo;
> yo no sé lo que busco, pero es algo
> que perdí no sé cuando y que no encuentro,
> aun cuando sueñe que invisible habita
> en todo cuanto toco y cuanto veo.
>
> Felicidad, no he de volver a hallarte,
> en la tierra, en el aire ni en el cielo,
> ¡aun cuando sé que existes
> y no eres vano sueño![17]

Tula padece ese mismo anhelo y manifiesta en numerosos versos sentimientos de desaliento, de inquietud, de insatisfacción, de dolor sin causa aparente. Eso lleva a Juan Nicasio Gallego a burlarse cariñosamente de la escritora y a atribuir tales vivencias a influencia romántica más que a experiencias vividas "por una señorita de veinti-

[17] *En las orillas del Sar*, ed. de M. Mayoral, ;Madrid, Castalia, col. Clásicos Castalia, 1986, pp.130-131.

cinco años en extremo agraciada, viva y llena de atractivos". Dice el ilustre prologuista que "su condición social, sus pocos años y sus dotes personales debieran lisonjearla infinito" y por ello supone de debe de estar "un tanto contagiada de la manía del siglo, y que sea más ficticio que real el desaliento que nos pinta en algunas de sus composiciones"[18].

Sin embargo, en su mayoría, esos poemas expresan sentimientos tan auténticos como los de otros buenos escritores románticos: Carolina Coronado, Bécquer o Rosalía. En su poesía se produce una evolución que es índice de la autenticidad de sus vivencias.

En sus primeros poemas su inquietud o su tedio están vinculados a experiencias amorosas. Cuando está enamorada, y siempre mal correspondida, se siente invadida por una pasión que no controla. Y cuando el amor desaparece, llega el desaliento y el hastío.

Tula concibe el amor como un poder arrebatador, como un destino marcado por Dios al que es inútil resistir. En el primero de los poemas titulados "A Él" compara al amor con elementos de la Naturaleza, todos ellos peligrosos: el amor puede ser como la serpiente que hipnotiza al pájaro para devorarlo o como la llama en la que se abrasa la mariposa, o como el mar al que va a morir el agua de la fuente. Ella cruzó el océano para encontrar al hombre que le estaba destinado en la otra orilla, y está dispuesta a entregarse a él sea cual sea la suerte que la espera:

> ¡Poder que me arrastras ¡ ¿Serás tú mi llama?
> ¿Serás mi oceano? ¿Mi sierpe serás?...
> ¿Qué importa ? Mi pecho te acepta y te ama,
> Ya vida, ya muerte le aguarde detrás.
> A la hoja que el viento potente arrebata,
> ¿De qué le sirviera su rumbo inquirir?...
> Ya la alce a las nubes, ya al cieno la abata,
> Volando, volando le habrá de seguir. (p. 254)

En el segundo de los poemas del mismo título "A Él", publicado años después y que comienza "No existe lazo ya, todo esta roto",

[18] Prólogo a las *Poesías*, ed. citada, pp.XI y XII.

Tula hace recuento de "tantos años de amargura llenos", de su orgullo pisoteado por el amante, del "proceder tirano " con que la trató, y llega a la conclusión de el hombre, "de graves faltas vengador terrible" , sólo fue un instrumento de Dios,

> Quísolo Dios y fue: ¡Gloria a su nombre!
> Todo se terminó; recobro aliento
> ¡Ángel de las venganzas !, ya eres hombre...
> Ni amor ni miedo al contemplarte siento. (p. 297)

Ese poema inicia en cierto modo el retorno al territorio perdido de la Felicidad. Abandonada por sus amantes y viuda de dos maridos, Tula siente su vida vacía. Lo dice claramente en el poema "Soledad del alma":

> Gimen las almas do el fuego de amor está muerto...
> ¡Nada hay que pueble o anime su gran soledad!. (p. 353)

Años antes, en el poema "A la Felicidad" (p. 264), Tula había adivinado cual podía ser el camino que la llevase a la tan ansiada Felicidad. Se pregunta dónde se asienta, dónde se esconde y quién puede guiarla hacia ella; quien, en suma, la conoce. Y una voz le contesta: "Yo sola". Es la voz de la Virtud. Esta actitud da a su búsqueda del bien ideal un matiz personal que no encontramos en otros románticos.

Cuando muere Sabater, su primer marido, Tula no solo se refugia en un convento sino que vuelve a Dios sus ojos con dolor, pero con resignación:

> Rompes mis lazos cual estambres leves;
> Cuanto encumbra mi amor tu mano aterra;
> Tú haces, Señor, exhalaciones breves
> Las esperanzas que fundé en la tierra.
>
> Así, lo sé, tu voluntad me intima
> Que sólo busque en Ti sostén y asiento;
> Que cuanto el hombre en su locura estima
> Es humo y polvo que dispersa el viento. (p. 305)

Pero todavía viviría Tula una nueva relación con Ignacio de Cepeda, más frustrante aún que la primera, y otra con Antonio Romero Ortiz [19], además de un segundo matrimonio en 1855, al que quizá no la empujó el amor, pero que le proporciona la que parece ser su época más feliz y tranquila. Muerto su segundo marido en el año 1863, la escritora, que tiene cuarenta y nueve años, se encarrila definitivamente hacia aquel camino de la virtud que había intuido veinte años antes. Uno de sus últimos poemas, "La dedicación de la lira a Dios", es testimonio de su voluntad de olvidar, con la ayuda divina, el pasado turbulento, y de dedicar su talento a ensalzar al Creador:

> Borra Tú, borra de la mente mía
> De aquel delirio la tenaz memoria,
> Y sea ya mi eterna poesía
> El himno santo de tu eterna gloria. (pp. 357-358)

En sus últimos años hace una vida retirada, escribe un par de obras de teatro que no llegaron a representarse, publica un *Devocionario*, y se dedica a corregir sus obras antiguas para su definitiva publicación.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, la que fue llamada Divina Tula, murió en Madrid el día 1 de febrero de 1873. En su entierro la acompañaron muy pocas personas. Tula dejaba atrás sus exilios terrenales, e iniciaba sola, como ella se sintió siempre, el camino del Más Allá.

Marina Mayoral
Universidad Complutense de Madrid

[19] La evolución de estos amores pueden seguirse en la corespondencia publicada por José Priego Fernández del Campo, *Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975.

Los tres exilios de Ángela Grassi

Hasta hoy, a Ángela Grassi se ha estudiado por su actividad periodística, muy poco como novelista y casi nada como escritora de teatro. Sin embargo, nuestra autora tiene cierto interés para la historia de la literatura española del siglo XIX no por ser una mujer que escribe (lo que seduciría tan sólo cierto feminismo historiográfico), sino por ser una italiana que emigró muy joven a España, donde pronto estrenó y editó dos obras teatrales (el drama *Lealtad a un juramento* y el libreto para ópera *Il proscritto d'Altemburgo*). Gracias a estos estrenos, nuestra joven se convirtió pronto en un caso interesante y raro de niña prodigio y, al mismo tiempo, de literata que, siendo de lengua madre italiana, se expresaba preferentemente (y bien) en castellano[1].

No cabe duda de que el fundamento biográfico tuvo un impacto muy fuerte sobre la producción literaria más temprana de Ángela, pues, como veremos, no puede ser accidental que el tema del exilio, sobre el que este encuentro quiere reflexionar, esté presente en ambas producciones. Para comprender mejor esta presencia y su reflejo en la creación literaria de Ángela, creo que habrá que analizar tres exilios diferentes: 1° el de la autora, como componente (auto)biográfico; 2° el del drama, como huida de un peligro, y 3° el del libreto, como destierro político.

---

[1] No olvidemos además que no son estos sus primeros ensayos literarios. En el diario barcelonés *El Constitucional* del 25-I-1842, n° 1050, p. 4, se lee el siguiente anuncio: "*El heroísmo de la amistad o Los Condes de Rocaberto* (sic), novela original de doña Ángela Grassi, joven de 13 años. Constará de dos tomos en 16 mayor. El primer tomo saldrá al día 15 del próximo febrero y a últimos del mismo el segundo. Se suscribe en la Librería de la Viuda Mayol, Calle Mayor del Duque de la Victoria". Si ese "13" no es errata por "15", entonces se puede argüir que la redacción de la novela se remonta a 1839, a pesar de haberse editado más tarde (*El heroísmo de la amistad o Los Condes de Rocaberti*, Barcelona, Imprenta de J. Mayol y Compañía, 1842, 2 vols.). Según datos que es casi imposible comprobar, puesto que no existen ediciones, en los años inmediatamente posteriores estrenó otras obras de teatro, entre las cuales algunas fuentes recuerdan *León o Las dos rivales*, drama o comedia de 1844; *Amor y orgullo*, drama de 1845, y finalmente el drama *El extranjero*, siempre de los años cuarenta. Según Espasa compuso otros dramas - *El Príncipe de Bretaña* y *Los últimos días de un reinado*- de los que no se sabe ni la fecha.

1° El exilio interior ("the inner exile")

El sentimiento de abandono y/o lejanía de algo y de alguien que ostentan directa o indirectamente sus primeras obras procede sin duda de que nuestra autora tenía condición de extranjera, aunque sin problemas aparentes de integración en el medio ambiente en que tuvo que trasplantarse. En efecto, la familia Grassi no había tenido que huir de Italia; al contrario, su padre Giovanni había tomado la decisión de ir a vivir con su familia a Barcelona porque allí estaba gozando, como otros músicos italianos, de mejor éxito que el que tenía en su patria.

Sin embargo, es evidente que la expatriación, aunque voluntaria, se trueca en las primeras obras de la adolescente Ángela en un sentimiento de exilio. Prueba de ello es la reiterada presencia de situaciones de destierro y proscripción en las primeras obras de nuestra adolescente, quien exterioriza así de manera literaria el que Susan R. Suleiman llama *inner exile* (exilio interior), un sentimiento algo problemático que exige "theoretical reflections about individual and cultural identity"[2].

A propósito de esto hay que precisar que, a pesar de haberse vuelto célebre a lo largo de su vida, muchas siguen siendo las lagunas que tenemos acerca de la biografía de Ángela Grassi; en particular nos importan las que afectan a la fecha de su nacimiento. La mayoría de los investigadores sigue afirmando que nuestra escritora nació en Crema (provincia de Cremona), el 2 de agosto de 1823; pero otras

[2] Susan Rubin Suleiman, "On Signposts, Travelers, Outsiders and Backward Glances", en *Poetics Today*, XVII, 1996, n°. 3, p. 284: "Few subjects elicit as much intellectual ambivalence […] as the subject of exile. In its narrow sense designates every kind of estrangement or displacement, from the physical and geographical to the spiritual. […] Seen in broad terms, exile appears […] as the focal point for theoretical reflections about individual and cultural identity […], which in turn are intimately bound up with problems of nationalism, racism and war". Afirma Bjørn Tysdahl ("Burnt ships? Henrik Ibsen's 'exile' and that of James Joyce", en Randi Langen Moen, ed., *Emigrant literature and emograted authors*, Rimini, Panozzo Editore, 2005, p. 173-174): "Social, psychological, economic, ethnic or other circumspances can have 'forced' them to leave. Such forces can also lead to what is sometimes called an 'inner exile'".

fuentes, quizá más correctas[3], sugieren que el año de su nacimiento fue 1826. Puesto que todos los investigadores están conformes en que la familia Grassi se estableció en Barcelona en 1829, se deduce que a la sazón nuestra niña tenía 6 años en la primera hipótesis, y 3 en la segunda, lo que, como se sabe, variaría profundamente su experiencia de exilio.

Sin embargo, hay otra versión que parecería más acreditada, pues se trata de una corta nota autobiográfica que la misma Ángela Grassi mandó a Faustina Sáez de Melgar para el libro del que era directora literaria, *Las Mujeres Españolas, Americanas y Lusitanas, pintadas por sí mismas* (Barcelona, Juan Pons, 1881). En esa nota –que no tiene fecha, pero que es posiblemente de finales de 1881– la misma autora afirma:

> Nací en Crema, pequeña ciudad del Lombardo-Véneto, en 1828. Mi padre se llama D. Juan Grassi; mi madre, modelo de todas las virtudes, Lucia Tec<c>hi. Mi padre era músico eminente y su mérito le proporcionó una contrata en Barcelona, en donde, viéndose muy querido del público, acabó por establecerse. […] En 1843, la casualidad hizo que el conocido escritor aragonés D. José Mor de Fuentes, viese el manuscrito de una comedia en 5 actos y en prosa, que yo acababa de componer jugando, titulada: *Crimen y Expiación*.[4]

Se equivoca quien cree que el autorretrato que Ángela ofreció a su amiga soluciona nuestras dudas. Al contrario la carta abre más puertas de las que cierra, puesto que nuestra autora parece muy desmemoriada y negligente. Por ejemplo, se engaña al decir que su obra es una comedia, pues es un drama, y que la escribió en 1843, pues debe ser en 1841, puesto que se estrenó en enero de 1842. Se equivoca al escribir el apellido de su madre (que hispaniza en "Techi" en lugar de "Tecchi")[5], y hasta se engaña en la fecha de su nacimiento, que no

---

[3] Cf. por ejemplo la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona, Hijos de Espasa Editores, 1925, t. XXVI, p. 1119.

[4] Esta carta se conserva en el archivo personal Faustina Sáez de Melgar, y se puede leer completa en el sitio internet *Mujer Arte y Literatura. Mujeres españolas del siglo XIX*, http://seguicollar.wordpress.com, 23-V-2007.

[5] Huelga decir que también es equivocación ese "Trechi" que la mayoría de los autores utilizan.

puede ser 1828, pues la portada de la primera (y única) edición, de 1842, reza: "Drama en cinco actos y en prosa, original por D.ª Angela Grassi, jóven de 15 años". Al haber nacido en agosto de 1828, en el momento del estreno tendría 13 años[6]. Por ello la fecha más sensata de su nacimiento parece ser 1826.

Al estar así las cosas, me parece importante hacer hincapié en que, cuando la joven Ángela se trasladó a Barcelona, tenía 3 años, lo que nos obliga a apreciar, además de su precoz talento creador, también la rapidez de su integración lingüística, puesto que el drama está escrito en un castellano literario excelente, y el libreto en un italiano áulico perfecto también.

2° El exilio como huida: *Lealtad a un juramento*[7]

El drama *Lealtad a un juramento o Crimen y expiación* se estrenó en el Teatro de Santa Cruz de Barcelona el 25 de enero de 1842, y tuvo 4 reposiciones hasta el 6 de febrero. Ello significa que la obra obtuvo realmente cierto éxito, puesto que no hay que pensar que son poca cosa 5 días de permanencia en cartel en la misma temporada contra los 2,6 del decenio anterior[8].

La acción se desarrolla en Italia, más exactamente en Piamonte. Un inocente es obligado a "partir desesperado para Francia" (II,3) y vagar por 15 años "prófugo y errante" en ese país (IV,1 y 4). Su nom-

---

[6] Cabe la posibilidad de que la fecha incorrecta dependa de una lectura equivocada de parte del transcriptor de la carta manuscrita, que desconocemos puesto que el texto aparece en el sitio antes mencionado sin ninguna referencia bibliográfica. Eso aparte, el de la precocidad artística es un fenómeno frecuente en la época romántica, que habría que profundizar desde el punto de vista sociológico y de la tipología de la cultura. Por ejemplo, poco después del estreno de nuestra "prodigiosa" Ángela, se lee que en el mismo Teatro Principal de Barcelona el 6 de marzo se pondrá en escena *El trovador* "cuyo papel desempeña D. Manuel Torino, joven de 15 años" (*El Constitucional*, Barcelona, 6-III-1842, n° 1090, p. 4).

[7] Utilizamos la primera edición: *Lealtad á un juramento.* | *ó* | *Crimen y expiacion.* | Drama | en cinco actos y en prosa, original | por | D.ª Angela Grasi, | jóven de 15 años. | Representado por primera vez en el teatro de Santa Cruz de Barcelona el dia 25 de enero de 1842. ‖ Barcelona: Imprenta de D. M[anuel] Sauri, Calle Ancha, 1842. | Madrid: Librería de la Viuda Razola.

[8] Cf. mi artículo "Las puestas en escena románticas en la prensa española (1834-1840)", en Georges Zaragoza (ed.), *Dramaturgies romantiques*, Dijon, EUD/Publications de l'Université de Bourgogne, 1999, pp. 155-167.

bre es Perelli, el padre de la protagonista, Bellina, quien al comenzar el drama tiene 15 años, exactamente como Ángela Grassi. Perelli había sido testigo de un atroz delito perpetrado en 1798 (la acción del drama puede situarse el 1813): por razones exclusivamente políticas, el monárquico Conde de Pasquini experimentaba un odio inhumano por Reinaldo, su cuñado y amo de Perelli, a quien consideraba un adversario suyo por reconocer como libertador a Bonaparte y favorecer la revolución "antes secreta y después abiertamente" (I,3). Una noche el Conde, casi enloquecido, había intentado matar a Reinaldo mientras dormía, pero sin conseguirlo, gracias a la intervención de Perelli, quien en la oscuridad, aunque no pudo ver al asesino, había logrado quitarle el puñal con las armas. Para evitar la venganza del Conde, el inocente testigo tuvo que esconderse en los bosques cercanos; pero un día:

> MARIANA. […] [Perelli supo] que el Conde y Reinaldo habían venido a cazar cerca de la fuente del Tánaro, y al instante formó el proyecto de salir a su encuentro, arrojarse a sus pies y protestarle su inocencia. En vano quisimos oponernos a que ejecutase su designio, porque firme en su propósito salió en busca de Reinaldo. Pero apenas hubo salido, oímos una confusa gritería; salgo a informarme qué era lo que la motivaba, y acudiendo como los demás al pico sangriento, veo a vuestro padre arrodillado junto al cadáver de su amo. Reinaldo había sido asesinado y Perelli fue preso y juzgado como autor de aquella muerte. (II,3)

> ALBERICO. Perelli fue condenado a muerte por el tribunal que el Conde mandó reunir, aunque no confesó jamás su delito; pero desapareció de la prisión en el mismo día que había de sufrir el castigo. (I,3)

A pesar de tener pruebas ciertas de su inocencia, por deuda de honor, Perelli no pudo disculparse porque el moribundo Reinaldo, como descubriremos casi al final del drama, le había hecho jurar que no pronunciara jamás el nombre de su asesino. Las últimas palabras de Reinaldo fueron:

> Perdono a mi asesino, y a fin de que este suceso no manche un hombre que debe ser respetado, júrame, Perelli, no pronunciar jamás el nombre

de mi asesino". Consternado de dolor lo juré, y poco después expiró entre mis brazos. (IV,1)

Empieza así el exilio de Perelli, un exilio tan largo como la edad de su hija, a la que nunca pudo conocer por haber nacido después de su fuga. El móvil de su vuelta no será el deseo de venganza, sino el de conocer a Bellina:

> PERELLI. […] Dejé pues desesperado el valle, y he permanecido lejos de mi patria, sin más consuelo que mi inocencia. Por medio de Mariana recibía noticias tuyas, mas no pudiendo resistir al deseo de verte, vine, y el destino, que no se cansa de perseguirme, se extiende hasta las personas que amo, pues mi presencia te ha privado del esposo que te estaba destinado. (IV,1)

En primer lugar hay que decir que, a imitación evidente de *El trovador*, todo lo que sucede en el presente del drama es consecuencia directa de acontecimientos remotos que han empezado 3 lustros antes de que se levante el telón y que aún quedan envueltos en el misterio. Es decir, que el asunto del exilio se encuentra en los antecedentes, cuya función dramática es imprescindible, pues condiciona de manera determinante la conducta y los sentimientos de todos los personajes, hasta el feliz remate.

No cabe duda de que este exilio pertenece a una categoría muy romántica: la de la *vuelta* o *regreso del proscrito*. Sin embargo, la joven Grassi recurre al tema del alejamiento forzado o huida de un inocente a otro lugar para escaparse de una injusticia, utilizando un expediente inédito y hasta anticipador para esa época: el del *mistery*. Por ejemplo, el espectador sabe desde el principio que Perelli, el hombre buscado por asesino, es en realidad inocente; sin embargo, la narración de los hechos antecedentes al inicio del drama se desarrolla gradualmente y a lo largo de los tres primeros actos, presentándonos varios enfoques de los mismos acontecimientos, puesto que cada personaje tiene su propia versión. La verdad definitiva y única (es decir, que el verdadero asesino es el Conde) sólo quedará asentada en el acto IV, pero en el secreto de un calabozo, por lo que el público está

enterado de algo que la mayoría de los personajes desconocerán para siempre.

En el apartado anterior he querido detenerme en cuestiones biográficas por sus irradiaciones literarias. En efecto hay que notar que la nostalgia de Ángela está reflejada plenamente en la ubicación del drama. La acotación inicial reza: "La escena pasa en el castillo de Pasquini y sus alrededores". Más detalles geográficos aparecen en las primeras escenas, donde se especifica que el drama se sitúa enteramente en Italia, en 4 pueblos de los Alpes Occidentales que entonces pertenecían al Piamonte[9].

Las razones de esta ubicación son esencialmente dos: en primer lugar en la elección de esos Alpes piamonteses casi salvajes y perfectamente situados en su geografía, se trasluce el origen italiano de Ángela Grassi y su deseo de recordar comarcas que por lo visto conocía muy bien. En segundo lugar, Italia era, para los españoles de la época, el país más pródigo en sugestiones románticas, así como para los italianos lo era España. Además queda evidente que estímulos personales se juntan a simpatías literarias, en cuanto este drama de 1842 se enlaza con los de la primera "ola" romántica, muchos de los cuales estaban ubicados en Italia.

3° El exilio como destierro (político)[10]: *Il proscritto d'Altemburgo*

La ópera en 3 actos *Il proscritto d'Altemburgo* se estrenó en el Teatro Principal de Barcelona[11] el 12-VII-1843, reponiéndose el 13, 14 y 16 del mismo mes, y el 2 y 12 de agosto. Según los preceptos de la época, el libreto está rigurosamente escrito en italiano, exceptuando el

---

[9] La geografía del drama es bastante exacta; la acción pasada y presente se desarrolla enteramente entre los pueblos de Saorgio y Tenda (hoy pertenecientes a Francia: Saorge y Tende) y de Taggia y Oneglia, hoy lígures.

[10] "Enforced removal from one's native land according to an edict or sentence" (*Oxford English Dictionary*).

[11] A partir de 1834, el nombre que prevalece es el de Teatro Principal; sin embargo unos periódicos siguen denominándolo aún con sus antiguas denominaciones: Teatro de Santa Cruz de Barcelona o simplemente Teatro de Barcelona, exactamente como aparece en la portada de la edición.

"Argumento" (pp. 5-7) que desde luego utiliza el castellano[12]. Los nombres de nuestros dos hermanos sólo aparecen al pie del reparto, después de la lista de todos los ejecutantes de la orquesta y los cantantes: "Musica del Signor Carlo Grassi. Poesia della Signora Angela Grassi" (pág. 4).

Es interesante la reseña anónima de la ópera que apareció en agosto en *La Iberia Musical y Literaria*:

> El argumento de esta ópera es el mismo de *Tebaldo e Isolina* que puso en música el maestro Morlacchi, cuyo libreto ha seguido Grassi casi verso por verso, mudándole el título y el nombre de los personajes. Si bien la composición abunda en reminiscencias e imitaciones así en las melodías como en el corte de las piezas, sin embargo, el conjunto material está bien conducido y enlazado, y el plan bien coordinado. Piezas hay de mucho efecto que indican no le falta talento al autor para que, dejando obrar más libremente su imaginación y decidiéndose más por la inventiva que por la imitación ingeniosa, pueda darnos en lo sucesivo frutos más óptimos y recoger más frondosos laureles. La ópera fue bien ejecutada por los señores Marini, Verger, señoras Brambilla, segundas partes y coros. Lució el primero sus facultades como acostumbre; el segundo cantó con la confianza que suele y la tercera con la expresión que le es propia. Dos decoraciones nuevas presentó el pintor: la primera de buen efecto aunque sencilla, pero de poco efecto la otra. Todos los artistas fueron muy aplaudidos como también el autor que recogió los aplausos en el proscenio.[13]

El periodista –que concede al compositor varios méritos, aunque quizá más como buen agüero que por estar ya presentes– es sin duda muy enterado y precavido, pues se da inmediatamente cuenta de que el libreto –que parece atribuir a Carlos– no es original. A pesar de ello, el crítico no enjuicia la ópera, siendo un hábito bastante conocido ya desde finales del siglo XVIII la utilización de un mismo libreto para diferentes partituras operísticas. Al contrario, nosotros juzgamos que la actitud de nuestra joven escritora roza a veces el plagio, puesto

---

[12] *Il proscrito* (sic) | *d'Altemburgo*. | Dramma lirico in tre atti | da rappresentarsi | nel teatro dell'eccellentissima | Città di Barcellona, | l'anno 1843. ‖ Barcellona, Dalla Tipografia del Constitucional. 1843.

[13] *La Iberia Musical y Literaria*, Madrid, II, 32, 20-VIII-1843, sección "Crónica nacional".

que aprovechó con demasiada desfachatez, y sobre todo sin declararlo, el libreto del melodrama heroico en 2 actos *Tebaldo e Isolina*, poesía de Gaetano Rossi y música de Francesco Morlacchi[14], del que existían muchas ediciones españolas.

Sin embargo, a pesar de los muchos calcos y analogías[15] que remiten al libreto de Rossi[16], me parece poder afirmar que más que una refundición, la labor de la joven Ángela podría definirse como una adaptación-extensión. En efecto, sus intervenciones textuales afectan más o menos un 20% de los actos primero y segundo, y el 100% del tercero, que no sólo es completamente original, sino que revoluciona su modelo en sentido romántico, puesto que su epílogo trágico suplanta radicalmente el remate feliz y algo neoclásico de la ópera de Morlacchi/Rossi.

La acción, muy complicada, se desarrolla en la Alemania del siglo XV, a la época de las guerras civiles entre las familias de Raimondo d'Altemburgo y Ermanno di Tromberga. Para vengar la muerte de su esposa y de su hija, Raimondo asesinó a Conrado de Tromberga, frustrando así toda esperanza de pacificación a través de matrimonios. Raimondo fue por su crimen proscrito. Creíase que Raimondo había muerto en las torres del Duque de Franconia. Mas no era así, pues Raimondo, que había logrado escapar al furor de sus enemigos, llega con un formidable ejército a las puertas del castillo de los de Tromber-

---

[14] La conocida ópera se representó por primera vez en el Teatro La Fenice, Venecia, el 15-XI-1821, y en Barcelona en 1824, con el siguiente reparto: Boemondo d'Altemburgo/Francesco Piermarini, *tenor*; Tebaldo/Marietta Albini, *sopranista*; Ermanno di Tromberga/Luigi Maggiorotti, *basso*; Geroldo/Carlo Cortesi, *tenor*; Isolina/Letizia Cortesi, *soprano*; Clemenza/Carlotta Pallerini, *soprano*. Nótese que en Venecia el papel de Tebaldo lo hizo el sopranista Giovanni Battista Velluto, mientras que en Barcelona fue una mujer.

[15] Véanse por ejemplo los nombres de los personajes, cuyas variaciones son casi ridículas, pues mantienen la misma asonancia y, sobre todo, las mismas sílabas: Boemondo d'Altemburgo→Raimondo d'Altemburgo; Tebaldo→Gualtiero; Ermanno di Tromberga→íd.; Isolina y Geroldo→Etelinda y Geroldo; Clemenza→Odeta.

[16] Y también a los libretos españoles, puesto que el "Argumento" que aparece en ellos está escrito en castellano. (Cf. por ejemplo, el ejemplar que tengo a la vista: "*Tebaldo ed Isolina.* Melo-dramma eroico da rappresentarsi nel teatro dell'eccellentissima città di Barcellona, anno 1824. Musica del rinomato maestro Sig. Cav. Morlacchi. Con permesso. Da' tipi di Giuseppe Torner. Strada Capellans").

ga, creyendo poder introducirse en él y precipitarse sobre sus contrarios por un subterráneo camino que le ofrecen las bóvedas de un templo inmediato. Sin embargo Raimundo es vencido y preso. No obstante, Ermanno de Tromberga, lejos de vengarse de su enemigo, le ofrece la paz. El orgulloso Raimundo primero la desprecia, luego consigue escaparse de la prisión. En el último combate los de Altemburgo son vencidos por segunda vez y Raimundo, llevado de su furor, perece en la batalla[17].

Como se puede inferir del resumen, también en el libreto está presente el tema del exilio que ya se había visto en el drama, y en la misma variante de "vuelta del proscrito". En ambas obras la acción empieza en el momento de la vuelta; en ambas será exactamente el regreso el que determinará el desenlace (feliz en el drama, trágico en el libreto). Ambos exilios, finalmente, duran 15 años (que son, no lo olvidemos, la edad de su autora).

Sin embargo, si el exilio de la segunda obra de Ángela Grassi es tipológicamente parecido al de la anterior, no lo son en cambio los dos exiliados. En primer lugar Perelli se había expatriado para evitar, inocente, una condena a muerte por homicidio; Raimondo es desterrado por haber efectivamente perpetrado un crimen, a la postre cruel e injusto. Durante la separación de su patria, Perelli sólo había pensado en sus seres queridos y en probar su inocencia sin delatar al culpable. Raimondo, en cambio, no había tenido otro pensamiento sino la venganza, a pesar de haberse enterado de la inocencia de su adversario. Tan sólo para ver una sola vez a su hija Bellina, que va a casarse con el hijo de quien lo había acusado injustamente, Perelli decide correr el riesgo de que alguien le reconozca y vuelve a su patria. Para satisfacer su sed de la sangre de los Tromberga, Raimondo regresa con un fuerte ejército y obliga a su hijo a que jure también odio mortal contra los de Tromberga a pesar de haberse enamorado de la hija de su adversario.

---

[17] Al final de la ópera de Morlacchi, Boemondo comprende que el perdón es la verdadera fuerza, y por ello conseguirá la paz y será un padre feliz, gracias a la boda –ahora posible– de su hija con el hijo de su antiguo enemigo. En el libreto de Ángela Grassi, al contrario, Raimondo es perverso hasta el último instante de su vida, cegado por el odio a la familia antagonista y la sed de venganza por el exilio sufrido.

Para concluir. Sin querer meterme en cuestiones teóricas, me parece muy provechoso aplicar tanto a esta primera obra teatral como a la siguiente el perspicaz análisis de Sánchez Llama, quien observa que, no obstante la evidente hispanización de Ángela Grassi:

> Italia, o más específicamente, el modo de sentir italiano, condicionó los sucesivos contenidos temáticos de su literatura. En un principio, se constituye como paraíso perdido, circunstancia que le permite articular un registro de cuño romántico: la nostalgia ante el pasado dichoso.[18]

Sin embargo es interesante notar que la aclimatación de Ángela Grassi en Cataluña será tan rápida e incesante que 30 años después podemos decir que casi había olvidado sus orígenes, superando los iniciales sentimientos de exiliada. Por ejemplo, en la novela *Zinska*, de 1872, refiriéndose a Cataluña escribe:

> ¿Por qué hemos de cantar, hermano, los pensiles del oriente, el cielo azul y transparente de Italia y los vírgenes bosques de América si es bello y esplendoroso el cielo que nos cubre?[19]

Y apenas unos meses más tarde, siempre refiriéndose a Cataluña, exclamará en la "escena popular" *La carta de la tierra*, publicada en *El Correo de la Moda* del 18-XI-1872:

> Aunque el mundo es grande, la tierra no puede ser más que una: ¡la patria! […] ¡Oh patria, mi adorada patria![20]

PIERO MENARINI
Alma Mater Studiorum/Università di Bologna

[18] Íñigo Sánchez Llama, introducción a A. Grassi, *El copo de nieve*, Madrid, Castalia, 1992, pp.20-21.
[19] *Zinska (Recuerdo histórico de Cataluña)*, se publicó en el t. XXII de *El Correo de la Moda*, del 26-III al 2-VI-1872.
[20] Cit. por Carmen Riera, "Ángela Grassi. Una aproximación", en Marina Mayoral (ed.), Escritoras románticas españolas, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, p.161.

Apéndice documental

1) A propósito de *Lealtad a un juramento o Crimen y expiación.*

El mismo día del estreno del drama, el 25 de enero de 1842, en el diario barcelonés *El Constitucional*, bajo el rótulo "Espectáculos. Principal", aparece este aviso:

> Se pondrá en escena el drama nuevo en cinco actos y en prosa, original de doña Ángela Grassi, titulado *Lealtad a un juramento o Crimen y expiación* y dando fin a la función con Boleras a seis.[21]

Los días 26 y 27 de enero y 5 y 6 de febrero el aviso se presentará ligeramente modificado:

> Se volverá a poner en escena el aplaudido drama en cinco actos y en prosa, original de la señorita doña Ángela Grassi, joven de quince años, titulado Lealtad a un juramento o Crimen y expiación.22

La fórmula "aplaudido drama" no es sólo de rutina, pues el drama alcanzó realmente un discreto éxito, como lo demuestran los 5 días de su permanencia en cartel y también las dos cartas publicadas en el mismo diario 2 días después de cesada el drama. Se lee en la primera:

> EMPRESA DEL TEATRO.
> SEÑORITA DOÑA ANGELA GRASSI.
>
> Barcelona 28 de enero de 1842.
>
> La empresa del teatro creería fallar a su deber, si no añadiese los suyos a los aplausos con que en la noche del 25 premió el público el primer ensayo de V. en el género dramático, y no levantase su voz para felicitar a V. por su buen acierto en el desempeño del drama *Lealtad a un juramento*, y augurarla nuevos triunfos, si como lo espera en vez de detenerse tímida y ruborosa en la entrada de la difícil cuanto gloriosa carrera que ha emprendido, entra V. en ella con la confianza que inspiran el talento y la aplicación, y con el deseo de perfeccionarse que despierta en el ánimo el amor a la gloria.
>
> Aprovechando esta feliz coyuntura me atrevo a ofrecer a V. como apoderado de la empresa, la escribanía de plata con que acompaña el presente

[21] *El Constitucional*, Barcelona, 25-I-1842, n° 1050, p.4.
[22] *Ibidem*, 27-I-1842, n° 1052, p.4.

billete. Conozco, señorita, que este don está muy distante de ser digno del objeto con que se lo dedico, pues las obras del talento sólo se premian con coronas inmarcesibles; pero estoy persuadido de que V. sabrá apreciar esta pequeña demostración como debe serlo, añadir a lo que le falta de valor el buen afecto con que la acompaño, y hacerla en fin digna de V., estimándola como expresión de los sentimientos de los sujetos a quienes represento que se envanecen de que sea V. su compatriota y que admiran sus precoces talentos.

El teatro que está a mi cargo y que tengo el honor de ofrecer a V. para mientras me halle al frente de su dirección, resonó ya una vez con los aplausos prodigados a su mérito, haga V. pues que no sea la última. Aproveche V. las dulces disposiciones con que la ha tratado la Providencia y láncese en pos de nuevos laureles. Tal vez el ejemplo de V. mueva a otras jóvenes que son el encanto de nuestra ciudad y ojalá pueda algún día Cataluña cantar con orgullo a V. y a ellas en el número de sus hijas predilectas.

Tengo el honor de ofrecer a V. mis respetos, esperando se sirva contarme entre el número de los más atentos servidores. *Francisco Sala.*

A continuación hay la respuesta de la joven escritora:

Barcelona, 30 de enero de 1842

Sr. Empresario del Teatro de Santa Cruz:

Dígnase V. acoger los votos de una joven, que por ningún estilo se considera creedora al obsequio que V. ha tenido a bien dispensarla.

Nada es comparable a mi alegría al recibir su presente, tanto más precioso a mis ojos, cuanto ha despertado en mi alma los más vivos sentimientos de gratitud y respeto.

¡Oh sí! Yo le conservaré siempre como un fiel testimonio de sus bondades, que no se borrarán jamás de mi corazón, y mientras exista proclamaré extasiada el nombre de los seres generosos, que en la autora de mi vida protegieron mis primeros pasos en la carrera literaria.

Me faltan expresiones para decir lo que experimento en este instante, y los afectos que agitan mi alma, pero espero que V. acogerá benigno mis intenciones, seguro de que mi agradecimiento durará a par de mi vida.

Soy su atenta servidora. *Angela Grassi.* [23]

[23] *Ibídem*, 8-II-1842, n° 1064, p.3.

Finalmente el día 11-II-1842 *El Constitucional* publica un soneto dedicado a nuestra autora:

A la Señorita Dª Ángela Grassi, improvisado al
concluir la representación de su drama
LEALTAD A UN JURAMENTO
Soneto.

Voló tu fama, resonó tu lira,
Te envidiaron mil bellas catalanas,
Que engañadas vivían muy ufanas
Y empezaste a coger lo que no expira.
La musa sabía que tu mente inspira.
Hermosura y beldad las hizo vanas,
No siendo duraderas aunque hermanas,
Como la gloria que en tu nombre gira.
Trepaste hasta la cumbre del Paraíso,
Pintaste *la lealtad de un juramento*:
Los aplausos halló que merecía.
Celebrose del genio el primer paso,
Y entusiasmada con tu noble acento,
Hoy las gracias te da la musa mía.
M. Dubá y Navas

2) A propósito de *Il proscritto d'Altemburgo.*

El 11 de julio de 1843 aparece en los diarios de Barcelona el siguiente anuncio:

> Sabemos positivamente que mañana miércoles 12 del corriente mes, se pondrá en escena la ópera nueva en 3 actos: "Il Proscrito d'Altemburgo", original de D. Carlos Grassi, joven barcelonés.[24]

Es interesante que se haga hincapié en la nacionalidad del autor, quien es español a pesar de su evidente arranque de la diáspora musical italiana de Barcelona[25].

[24] *Ibídem*, 11-VII-1843, n° 1518, p.3.
[25] Ninguna fuente parece dudar de que Carlos Grassi Tecchi, hermano mayor de Ángela, nació en Barcelona en 1818, donde también murió en 1886. A pesar de que la familia se afincó en la ciudad condal sólo 11 años después, este dato tendría una explicación posible, es decir que Carlos naciera durante una de las muchas temporadas laborales que su

El día siguiente, el del estreno, se elimina esta frase para añadir algo más:

> PRINCIPAL. La Compañía Italiana ejecutará la ópera seria en tres actos titulada "Il Proscrito d'Altemburgo", música del señor. Carlos Grassi, poesía de su hermana la señorita doña Angela Grassi.[26]

El 16 *El Constitucional* publica finalmente una reseña:

> Después de dos meses de agonía, ha resucitado por fin el teatro de Santa-Cruz, animándose como por encanto, con la ópera *Il proscritto d'Altemburgo*, música del señor Grassi. Mucho ha sido el entusiasmo del público en el curso de la representación de esta ópera, que reúne a su hermosa música, un argumento muy interesante, y que ofrece las más bellas situaciones. La piezas que causaron más en entusiasmo general, fueron: la introducción del primer acto, la cavatina de tiple bien cantada y sostenida por la señora Brambilla, y la cavatina del señor Verger que fue sumamente aplaudida; pero en donde llegó a su colmo el fanatismo, fue en el hermoso duo de tenor y bajo, en el cual fue llamado a la escena por tres veces consecutivas su joven compositor. El adagio del final del primer acto, es de un trabajo profundo, muy bien combinado, y que produce un efecto admirable, y concluyó dicho final, con muchos y merecidos aplausos. El aria de bajo del segundo acto, es una de aquellas piezas clásicas, que por su originalidad y hermosas situaciones, no puede menos de causar un efecto admirable, la cual fue cantada con mucha maestría, por el señor Marini. El duo de dos bajos del tercer acto, está lleno de pasión y energía, y fue muy bien cantado por el señor Marini y Alberti. Concluido este duo, fue llamado a la escena en medio de unánimes aplausos el autor, y le fueron arrojadas tres coronas, en testimonio de aprecio general, que había sabido granjearse. En fin, la ópera en general ha sobrepujado a nuestras esperanzas, y el señor Grassi ha obtenido un completo triunfo.

---

padre, profesor de oboe, tenía allí. Carlos estudió primero el oboe, luego el arpa; a los 18 años (1836) ingresó en la orquesta del Teatro de Santa Cruz, donde en 1843 se estrenó *Il proscritto d'Altemburgo*, su primera y única ópera, parece ser con comedido éxito. Sabemos que el 23-X-1839 tocó "las variaciones de *Pietro il Grande* con el corno inglés" en el Teatro Principal de Barcelona (*El Constitucional*, 23-X-1839, n° 123, p.1). Ver las entradas "Carlos Grassi Techi", en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona, Hijos de Espasa Editores, 1925, t. XXVI, p.1118, y en Emilio Casares Rodicio-José López Calo-Ismael Fernández de la Cuesta, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002, t. 5 (el autor de esta entrada es Ramón Sobrino).

[26] *Ibídem*, 12-VII-1843, n° 1519, p.4. El mismo anuncio aparece hasta el 16 incluido.

Esperamos pues, que animado por la brillante acogida que ha obtenido su obra, de sus compatriotas, seguirá en la difícil carrera que ha emprendido, dando rápido y desplegado vuelo a su fantasía, y presentándonos nuevas composiciones, que logren, si es posible, eclipsar el mérito de la que acaba de ofrecer a la pública admiración. = Unos filarmónicos.[27]

[27] *Ibídem*, 16-VII-1843, n° 1524, p.4.

Eulogio Florentino Sanz y la "Epístola a Pedro"

Varios son los problemas críticos acerca de la entidad de la poesía romántica española, relativos a las dificultades de conexión con el romanticismo altoeuropeo, a su polarización ideológica (pero no retórica) en dos vertientes que reproducen la bilateralidad política de la España ochocentista, a la dificultosa absorción del poema que da llanamente cuenta de la experiencia biográfica, y, en fin, a la vertebración del continuo estético que conduce desde –pongamos como ejemplo– *El diablo mundo* (1841) a los "suspirillos germánicos" de Bécquer (*Rimas*, 1871). Varios son, en efecto, los problemas, a los que la crítica habrá de ir dando contestación. Diversos estudios recientes han ido llenando algunas de estas lagunas, y, aunque parcialmente, han contribuido a la decantación más precisa de los problemas del romanticismo hispano, no desde una perspectiva historiográfica, ni siquiera crítica, sino desde la de su recepción y absorción estética por parte de la escritura moderna y posmoderna (y de ahí la importancia de que tales estudios estén compuestos por poetas en ejercicio).

En su conjunto, abordan estos estudios la ya antigua idea de que en España no hubo un auténtico romanticismo, y ni siquiera un proyecto ilustrado de emancipación racionalista. Ello, unido a la exigüidad del pensamiento sobre poesía, explica la precariedad de la lírica posromántica española, incapaz de restañar la grieta con la paneuropea, algo que sólo a comienzos del Novecientos intentaron Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón y, más tarde, Cernuda, quien remó aguas arriba, desde la desembocadura vanguardista hasta las fuentes románticas (y cuyas secuelas, a menudo enfrentadas o distantes entre sí, explican buena parte de la poesía de la segunda mitad del siglo XX). Para estos autores, el romanticismo hispánico privilegió lo medievalizante, legendario, ossiánico y altilocuente; y cuando se fijó en modelos nobles, prefirió el misticismo de Novalis, el pregón de eternidad de Hölderlin o los cantos siderales de Leopardi al *conversational poem* de Coleridge.

Sobre todo ello había llamado la atención Philip Silver en *La casa de Anteo*, por lo que respecta a la incidencia de modelos románticos en la poesía novecentista, y, más atenido al romanticismo, en *Ruina y restitución*, un ensayo que subvertía las tradicionales consideraciones sobre la sustancia nuclear del romanticismo español[1]. Entre los más jóvenes, Jordi Doce[2] ha analizado la absorción de los modelos ingleses en algunos poetas centrales del siglo XX, mientras que Alberto Santamaría[3] ha procedido a una indagación sobre lo sublime, vinculado al primer romanticismo alemán, lo que le permitió dibujar con nitidez encomiable las dos orillas de decantación: la nostalgia europea de una parte, refractaria a un presente tecnológico que interrumpe el idilio con la naturaleza, y, de otra, la conjunción estadounidense, cuyo tecnorromanticismo genera una sublimidad liberada de sus grilletes religiosos y morales. A su vez, Eduardo García[4] se situaba en la intersección entre pensamiento ilustrado y pulsión romántica, integrando lo visionario y lo abarcadoramente realista, la razón y el mito, lo que exige "soñar y al mismo tiempo velar" (Novalis): si, por un lado, desde la perspectiva romántica refrena los excesos racionales que desaguan en la razón instrumental, la mecanización del hombre y el sojuzgamiento de la naturaleza, desde la ladera ilustrada se prefiere la "imaginación orgánica" (Coleridge) a una fantasía mecánica que podría abismarse en la ausencia de sentido. Su estudio, abordado desde la perspectiva del creador contemporáneo –cabe decir "posmoderno"–, se sitúa en ese desierto que ha quedado tras la muerte de los viejos mitos a manos de una secularización que no ha hecho sino crecer con el tiempo.

Pero volvamos a los orígenes. Entre las derivaciones de la poesía española a partir de –si hemos de citar un poema ambicioso, y también un momento de plenitud– *El diablo mundo*, hay realizaciones estéticas

---

[1] Philip W. Silver, *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana*, Madrid, Taurus, 1985; íd., *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra, 1996.

[2] Jordi Doce, *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Península, 2005.

[3] Alberto Santamaría, *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

[4] Eduardo García, *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

que forman una malla de orientaciones diversas y en ocasiones difíciles de conciliar, pero que, en aras del esquematismo didáctico, resumiré en tres: el titanismo individualista de un García Tassara o –también, aunque en otro orden de cosas– de un Núñez de Arce; la poesía docente y apodíctica, adobada de sentimentalismo, que encontrará un maestro en Campoamor; y la veta intimista de Ferrán y Bécquer, próxima a la reconstrucción popularista que puso en boga el krausismo, que entendía por folclore la emanación espiritual de la humanidad indiferenciada o anónima: Federico de Castro, Antonio Machado Álvarez ("Demófilo"), etc. Es bien sabida la importancia que, en la constitución estética de Bécquer, tuvo la poesía de Heine, a través de Augusto Ferrán, en quien se concilian el traductor y el poeta de los *cantares*[5]. Éste proponía una poética en que la intensidad se acompañaba de la atenuación retórica, abriendo de este modo una puerta a una lírica intimista, expresión del yo individual, pero también popular, y por ende manifestación quintaesenciada del alma colectiva.

Antes que Ferrán, Eulogio Florentino Sanz había hecho lo propio respecto a Heine, ante cuyo poderío ha desaparecido prácticamente el poeta que Sanz fue: un poeta menor sólo si atendemos a la exigüidad de su producción poética, buena parte de ella constituida por poemillas de formación o composiciones de circunstancias. Pero Sanz es autor también de *Epístola a Pedro*, un poema fundamental en la lírica española del Ochocientos, cuya entidad y calidad artística –como algunas veces nos muestra la historia literaria– parecen desvinculadas del resto de su obra.

---

[5] Los títulos de A. Ferrán (1835-1880) son *La soledad* (Madrid, Fortanet, 1861) y *La pereza* (Madrid, Fortanet, 1871). En Alemania, adonde viajó, se familiarizó con Heine y con los *lieder* musicalizados por Schubert, Mendelssohn y Schumann. Ya de regreso en Madrid, contactó con Julio Nombela, quien le faciliaría, a su vez, la comunicación con Bécquer. Al frente de *La pereza*, donde reúne, con algunos cambios, los poemas del primer libro más los del nuevo, colocó un texto de Bécquer que éste había escrito y publicado sin firma, a modo de reseña de *La soledad*, en *El Contemporáneo* (20 de enero de 1861). Sus traducciones de Heine aparecieron en 1861 (*El Museo Universal*) y 1865 (*El Eco de París*). En *Obras completas* (Madrid, La España Moderna, s. a. [*c.* 1893]) se contiene su obra original en verso más *Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine* y varios textos en prosa.

Y, sin embargo, la figura de Eulogio Florentino Sanz permanece en la sombra, ello a pesar de algunos loables intentos de recuperación crítica (si nos ceñimos a la poesía, J. M. Díez Taboada, J. M.ª de Cossío, Jesús Costa o J. A. Bernaldo de Quirós): como si, en una teórica contienda entre el poeta de *Epístola a Pedro* y el del resto de su obra, de magnitudes estéticas disímiles, hubiera prevalecido la imagen del último (un caso bien distinto al de otros autores "de obra única", como Rodrigo Caro o Fernández de Andrada).

Nacido en Arévalo en 1822, estudió en Salamanca y Valladolid. En 1842 pasó a Madrid, donde desempeñó el papel de periodista pobre y ávido de gloria. Su momento de máximo esplendor fue cuando, en 1848, estrenó con éxito su drama histórico *Don Francisco de Quevedo*. En 1854 apoyó la Vicalvarada, lo que le supuso el favor político durante el bienio progresista. En lo que aquí nos interesa, ello implicó su participación como secretario de primera clase en la legación española en Berlín, entre 1855 y 1856. El contacto con la cultura alemana propició su encuentro con la poesía de Heine, importante episodio en la historia literaria española. De ese contacto y de su admiración deriva la traducción de quince *lieder*, que publicaría en *El Museo Universal* el 15 de mayo de 1857 ("Poesía alemana. Canciones de Henrique Heine"). Pronto se sumió en la oscuridad literaria, a lo que coadyuvaron una mezcla de orgullo y de pereza (según testimonio de algunos contemporáneos) y sus malas relaciones con gentes de letras, a las que hizo objeto de sus pullas y diatribas. Aún tendría algún cargo político (diputado entre 1858 y 1863) y diplomático (Tánger, 1873). Se casó tardíamente, en 1873. Cuando murió (Madrid, 1881), puede afirmarse sin error que, a efectos literarios, llevaba ya varios años muerto.

La posteridad no lo ha sacado de ese limbo poético. Aunque en vida tuvo una presencia habitual en destacadas tribunas periodísticas como *Semanario Pintoresco Español*, *La Iberia*, *La Risa*, *El Museo Universal*, *La América*..., fue muy despreocupado con su obra lírica, de la que no llegó a publicar libro alguno. De todos los suyos, *Epístola a Pedro* es el único poema por el que Eulogio Florentino Sanz puede recla-

mar un lugar al sol en la historia de la literatura: a tal circunstancia se debe el que su autor sea considerado más un poema que un poeta.

Epístola a Pedro se compuso durante su estancia diplomática en Berlín, a raíz de una visita que realizó en mayo a la tumba del berciano Enrique Gil y Carrasco, excelente poeta de muy escasa obra y autor de la novela histórica *El señor de Bembibre*. No obstante haber visitado la tumba en primavera, la escritura tuvo lugar en el invierno siguiente, circunstancia que explica en buena parte su intensidad poética, pues la evocación del vate muerto se inscribe en la de la primavera realizada en el periodo invernal: "Una tarde de mayo (casi creo / que salta a mi memoria su hermosura, / de este cuadro invernal como un deseo)" (vv. 64-66). El tiempo de la escritura intensifica melancólicamente la experiencia de la que nace, y ésta la pena respecto a la muerte de Enrique Gil. Ambos círculos concéntricos, uno mayor que el otro, filtran la emoción en tamices diferentes. A ello ha de sumarse un tercer círculo más amplio: el del emigrado que, en tierra extranjera, añora el solar patrio y evoca los recuerdos asociados a él.

La composición pivota sobre tres personajes. En primer término, el propio autor, que escribe desde su legación berlinesa. En segundo término, el interlocutor Pedro, que no es otro que Pedro Calvo Asensio, director de *La Iberia*, donde se publicó el 26 de febrero de 1856. En tercer término, Enrique Gil y Carrasco, el "hispano cantor" cuyo nombre no se reproduce en sitio alguno, pero del que se dan para su identificación algunas referencias intertextuales. Gil y Carrasco (1815-1846) es un escritor del círculo de Espronceda. La inesperada muerte de éste, el 23 de mayo de 1842, le inspiró el poema titulado "A Espronceda" (cuando ya había abandonado la escritura lírica), que leyó ante el ataúd del amigo. En 1844, precediendo al propio Sanz en sus tareas diplomáticas, Enrique Gil había marchado a Berlín como secretario de la legación en Prusia, y allí, tras agravarse la enfermedad pulmonar que padecía, murió un 22 de febrero de 1846. El entierro tuvo lugar en el cementerio católico de Santa Eduvigis[6], de

[6] La propiedad de la tumba caducó en 1882; sus escritos y enseres, en la embajada de Berlín, ardieron en 1944, durante la II Guerra Mundial. En 1987 se trasladaron sus restos a la iglesia de San Francisco de Villafranca, lugar de su nacimiento, a instancias del

donde arranca el estímulo para la epístola que Sanz escribiría diez años más tarde. En Gil y Carrasco hubo de ver Eulogio Florentino Sanz una nota de sutileza y de abatimiento introspectivo que choca con el diabolismo prometeico de Espronceda o con la retumbante sonoridad de algunos epígonos.

El poema a que nos referimos se publicó sin nombre de autor. No obstante, la nota de presentación en *La Iberia* proyectaba suficiente luz al anonimato –cuyo sentido no acabamos de entender, si finalmente no velaba la identidad del poeta–, pues decía así:

> Nuestro querido amigo y corresponsal en Berlín nos ha remitido la preciosa epístola que a continuación insertamos y a cuyo pie sentimos no poder colocar el nombre del autor; pero afortunadamente el mérito de la obra basta para inutilizar el anónimo. Esta epístola ha sido escrita con el objeto de que vea la luz en nuestro periódico el día de hoy, que es el aniversario de la muerte del sentido poeta Enrique Gil, arrebatado a las letras en la flor de su edad y que duerme en tierra extranjera; es una lágrima a su memoria derramada por un poeta: una flor colocada en su tumba por un hermano.

Se trata de 187 endecasílabos agrupados en tercetos a los que pone broche un serventesio final, según los usos de las viejas epístolas áureas. Como epístola que es, presenta una entonación conversacional muy apta para la secuencia narrativa de los avatares cotidianos. Esta llaneza, asaltada ocasionalmente por impresionantes imágenes y relámpagos emotivos, permite emitir consideraciones graves sin incurrir en la impostación que hubiera sido esperable por razón del tema; y propicia también un vaivén tonal en el discurso, que adopta una secuencia curvilínea, con zigzagueos y repeticiones. Los motivos funerales, tan acotados por la tradición literaria, apenas dejaban hueco para que se impusiera la personalidad estética del autor; pero este peligro resulta conjurado aquí, debido, entre otras causas, a la oscilación

---

profesor Picoche. El también escritor berciano Antonio Pereira recrea literariamente dicho traslado en su relato "El secreto del cisne", incluido en su libro de cuentos y evocaciones *La divisa en la torre* (Madrid, Alianza, 2007).

entre una cierta ligereza, sobre todo al comienzo, y una conmoción patética que no parecía previsible.

Argumental y estructuralmente, el poema recrea el *iter* de un sujeto deambulante. Partiendo de la nostalgia de Madrid, la ciudad recordada desde los fríos berlineses, se describe a continuación un estado de indolencia y languidez espiritual, donde se confunden en una indefinición psíquica "el dolor y el placer", según corresponde a la luz incolora del crepúsculo vespertino. De pronto, casi irruptivamente, se inicia el relato de un paseo sin rumbo, en que el *flâneur* sigue distraídamente un rastro de flores que lo conduce a un jardín laberíntico, que resulta ser un cementerio. La contemplación de las tumbas en un césped adornado de hermosas flores sepulcrales, le mueve al cotejo con los cementerios españoles, comparación que se interrumpe con la localización del enterramiento de Enrique Gil y Carrasco. Conmovido por su desnudez y su abandono, el paseante vuelve los ojos a una violeta que adorna la sepultura contigua de una joven, y arrancándola con sus manos, antes de depositarla sobre la tumba sin flores del poema admirado, entona una lamentación en que se funden las consideraciones sobre la fraternidad de los dos poetas, el doble destierro (en la fosa) del previamente desterrado (de su patria), y el descuido de la sepultura como símbolo de la soledad definitiva. Pero hagamos algunas calas en los versos.

El arranque de la composición constituye una sintética *mise en scène* de singular eficacia narrativa:

> Quiero que sepas, aunque bien lo sabes,
> que a orillas del Spree (ya que del río
> se hace mención en circunstancias graves)
>
> mora un semi-alemán, muy señor mío,
> que entre los rudos témpanos del Norte
> recuerda la amistad y olvida el frío.
>
> (vv. 1-6)

La trenza de ironías y reservas sentimentales enfrena una emoción que poco después se adueñará del poema. Ya el primer verso ("Quiero que sepas, *aunque bien lo sabes*") supone por parte del autor una

concesión irónica a la presentación de su estado a los lectores, innecesaria para el interlocutor. Inmediatamente, en los versos 2-3 alude al Spree, para aclarar burlonamente en el paréntesis la convención literaria que vincula el río con las "circunstancias graves", bien conocida por otro lado[7]. La referencia en tercera persona a sí mismo, como si fuese un ajeno, incrementa la distancia emocional de los primeros compases; y lo mismo sucede con la ambigua cláusula de tratamiento ("muy señor mío"), que sostiene dos funciones tal como lo percibe el lector. Ésta pudiera entenderse como un formalismo propio de los encabezamientos de las cartas, en este caso referido al amigo; aunque dicho formalismo choca con el tuteo y la singular confianza con que se dirige a él. Si añadimos a ello el lugar intermedio que ocupa en el discurso, parece claro que se refiere –o que *también* se refiere– a ese "semi-alemán" que es él mismo, Eulogio Florentino Sanz, al que se apondría la fórmula del tratamiento en función (evidentemente irónica) identificadora. Todas estas cautelas y restricciones emotivas van a ceder pronto a las evocaciones del tiempo pasado y del Madrid patrio, antes de que el poema se abalance a los motivos sepulcrales que constituyen su centro de gravitación.

El despliegue de la melancolía en los versos siguientes todavía sufre alguna interrupción con el choque entre el sentimiento del sujeto y la imaginada socarronería del interlocutor ("¿Ríes?... Juzga el volar cuando no vueles…", v. 16), y con la posterior sentenciosidad aforística (vv. 17 y ss.); y aunque la añoranza de Madrid está expresada con los requerimientos del tópico nacionalista y patriotero (vv. 22-24), hay algún momento de singular intensidad poética:

---

[7] A modo de precedente, Martínez de la Rosa escribió la "Epístola" al duque de Frías en la muerte de su esposa, próxima a la de Sanz por su tema funeral, por su escritura durante la estancia en un país extranjero (en el destierro parisino en el caso de Martínez de la Rosa) y, en lo que nos concierne ahora, por el inicio con la alusión al río de la ciudad desde donde escriben; en Martínez de la Rosa: "Desde las tristes márgenes del Sena". La "Epístola" se publicó en la *Corona fúnebre* (1830) reunida con dicho motivo por el duque de Frías, según nota del autor en los volúmenes sucesivos de *Poesías* (1833, 1837 y 1847), donde también se recogió.

que obeliscos y pórticos ajenos
nunca valdrán los patrios palomares
con las memorias de la infancia llenos.
(vv. 25-27)

Los palomares donde rebullen los recuerdos de infancia contrastan con el ambiente apagado e indeciso de las umbrías septentrionales, que a la hora de la atardecida alientan un estado que no es felicidad ni pena, sino indiferencia, como la que se expresa al relatar "cuál del dormido Spree sobre la espalda / y en lúbrico chapín sesga la gente" (vv. 53-54); esto es, de qué modo la gente atraviesa el río helado con su calzado deslizante.

Esta parte del poema, que se ha demorado en la descripción del ocaso incoloro con que una "luz de Héspero" o de Venus baña la infinitud, pasa al nudo funeral del mismo casi sin solución de continuidad. Sólo una leve transición engarza apenas las dos laderas de la composición: se trata de una enfática –y por ello rara en el conjunto de los versos– salutación a la nieve, que tiene claras reminiscencias del poema espronceda no "Al Sol"[8], uno de los himnos siderales de la tradición ossiánica. Mas enseguida, a partir del verso 64, se inicia el relato del vagabundeo que habrá de conducirlo hasta el jardín de los muertos. El recorrido primaveral recordado en el frío del invierno favorece el recreo en los temas florales, que propiciarán, a su vez, la referencia específica a la violeta y su conexión con Gil y Carrasco: "Y una vïola, que al favonio blando / columpiaba su tímida corola / quise arrancar…" (vv. 85-87). Es la flor que, algo después, y cuando ya conozca el sujeto que se encuentra en un cementerio, decide arrebatar a la tumba de una joven, donde aparecía como un penacho sepulcral:

Y a la vïola, que al favonio blando
columpiaba allí cerca su corola,
volvía turbios los ojos... Y, clavando
la rodilla en el césped (donde sola
era airón sepulcral de una doncella),

[8] Considérese el inicio del himno de Espronceda ("Para y óyeme, ¡oh Sol! Yo te saludo") con el v. 63 de este poema (…"nieve septentrional, yo te saludo!").

desprendí de su césped la vïola.
(vv. 136-141)

La repetición casi literal de versos no sucede aquí por única vez; en otras ocasiones ocurre lo mismo: un verso o grupo de versos reitera –insistiendo, avanzando en la acción o matizando– lo dicho atrás, estableciéndose conexiones que traman estructuralmente el poema. Así puede verse en las repetidas alusiones al ruiseñor que cae en el cieno de una región extraña (metáfora del poeta que muere en tierra extranjera)9; o a las tres llamadas que, por efecto de la superstición, el caminante hace al poeta muerto10; o al doble exilio de quien yace en un sepulcro inhumado, a su vez, en un país ajeno11.

Es notable la descripción de los cementerios madrileños, meros mechinales donde se archivan los muertos en pila, por contraste con los berlineses jardines de los muertos:

Dentro de nuestros muros funerales
jamás brota una flor... Mal brotaría
de ese alcázar de cal y mechinales,

índice de la nada en simetría,
que a la madre común roba los muertos
para henchir su profana estantería.
(vv. 100-105)

El cementerio español le ha robado a la tierra ("la madre común") los cuerpos que se superponen en los tabucos mortuorios, como estanterías de cadáveres convertidas de este modo en –obsérvese la modernidad y la belleza de la imagen– "índice de la

9 Vv. 124-126: "Mas ¡ay del ruiseñor que, en aire ajeno, / por atmósfera extraña sofocado, / sobre extraña región cayó en el cieno!"; vv. 172-174: "¡Ay, sí, del ruiseñor, de vida lleno, / que, en atmósfera extraña sofocado, / sobre extraña región cayó en el cieno!".

10 Vv. 130-132: "Yo, al encontrar su cruz en mi camino, / como engendra el dolor supersticiones, / llamé tres veces al cantor divino"; vv. 178-180: "si al contemplar tu cruz, como yo ahora, / con su idioma español el vïajero / te llama aquí tres veces, y aquí llora".

11 Vv. 127-129: "¡Ay del vate infeliz que […] yace en su propia tumba desterrado!"; v. 175: "Cantor en el sepulcro desterrado".

nada en simetría"; al contrario que el cementerio berlinés, tierra sobre tierra en la que crecen las flores[12].

El hallazgo de la tumba de Enrique Gil (vv. 115 y ss.) le mueve a entonar el treno no sólo por la muerte del poeta español, sino también por la soledad y el descuido de su tumba (cabe pensar que así mismo de su poesía): la única sin una flor, lo que le lleva a arrancar una violeta de la de una joven para depositársela (vv. 136-141, ya citados). Entrelaza así la escena con la del más conocido poema de Gil y Carrasco, "La violeta", con el que termina entablando un diálogo intertextual. Contiene éste una misteriosa alusión a la vagarosa virgen de los valles, a la que el poeta imaginaba tomando una violeta de su tumba, y lamentándose por el silencio en que habría quedado tras su muerte el arpa del amor (lo que no puede sino remitirnos a la rima VII de Bécquer[13]):

> Quizá al pasar la virgen de los valles,
> enamorada y rica en juventud,
> por las umbrosas y desiertas calles
> do yacerá escondido mi ataúd,
>
> irá a cortar la humilde vïoleta
> y la pondrá en su seno con dolor,
> y llorando dirá: "¡Pobre poeta!
> ¡Ya está callada el arpa del amor!
> (vv. 73-80)

[12] Observaciones semejantes realiza Bécquer en la tercera carta de *Desde mi celda*: "Desde muy niño concebí, y todavía conservo, una instintiva aversión a los campos santos de las grandes poblaciones: aquellas tapias encaladas y llenas de huecos, como la estantería de una tienda de géneros ultramarinos; aquellas calles de árboles raquíticos, simétricas y enarenadas, como las avenidas de un parque inglés; aquella triste parodia de jardín con flores sin perfume y verdura sin alegría, me oprimen el corazón y me crispan los nervios" (Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, vol. II, ed. Ricardo Navas Ruiz, Madrid, Turner, 1995, p.394).

[13] La rima VII ("Del salón en el ángulo oscuro"), según la numeración de las *Obras* de 1871, se corresponde con la 13 de *Libro de los gorriones*.

La referencia en *Epístola a Pedro* al poema de Gil y Carrasco, y en concreto a la virgen de los valles, es palmaria:

> ¡Por las desiertas y sombrías calles
> donde duerme tu féretro escondido,
> no pasa, no, la virgen de los valles!
> (vv. 154-156)

Y el propio Sanz colocó una nota aclaratoria (v. 129) que explícitamente se refiere a ello[14]. La realidad a que alude el poeta (ausencia de la virgen de los valles que Gil y Carrasco había imaginado llorando ante su ataúd) supone una contestación negativa y desilusionante al poema de aquél: la virgen de los valles no ha pasado, sino que fue llevada muerta hasta allí, y duerme desde entonces junto a la tumba del berciano (vv. 157 y ss.). Una –ahora triste– ironía hace que, sobre la identificación entre la virgen de los valles y la doncella enterrada junto a Gil y Carrasco, la virgen que en el poema de Gil iba a tomar de su tumba la violeta que la adornaba, sea en el poema de Sanz despojada de la violeta de su propia tumba, que irá a parar a la de aquél.

He aquí, en fin, un poema que conversa intertextualmente con otro poema, con el cual teje bucles argumentales atinentes a la tópica del romanticismo; que incurre en una emoción explícita que parecía repudiada en los primeros versos; que escapa de la previsibilidad patética, aunque contiene en su seno los motivos que podrían haberla producido; que encierra una sensibilidad romántica donde caben la ironía, el zigzagueo emocional y la llaneza expositiva; y que, en fin, sorprende por sus chispazos líricos de rara modernidad. Como algunos otros poetas, Eulogio Florentino Sanz figura ante nosotros como autor de un único poema al que le debe, o así debería suceder, esa

---

[14] "Entre los epitafios alemanes del cementerio católico de esta ciudad, se lee sobre una cruz de hierro la siguiente inscripción castellana: / A DON ENRIQUE GIL Y CARRASCO / FALLECIDO EN BERLÍN EL 22 DE FEBRERO DE 1846, / SU AMIGO / JOSÉ DE URBISTONDO. / Contemplando su tumba se vienen dolorosamente a la memoria estos tristísimos versos del malogrado poeta: / '¡Quizá al pasar la virgen de los valles, / enamorada y rica en juventud, / por las sombrías y desiertas calles / do yacerá escondido mi ataúd; / Irá a coger la humilde violeta / y la pondrá en su seno con dolor! / y llorando dirá: ¡pobre poeta! / ¡Ya está callada el arpa del amor!".

precaria inmortalidad de los escritores. Un único poema, sí, constituido en metáfora hermosa y lamentable de dos olvidos: el de la tumba de Enrique Gil y Carrasco, con la que se topó en el invierno berlinés Eulogio Florentino Sanz, y el del propio autor de la epístola, quien sigue esperando, como el arpa de Bécquer, que alguien lo arranque de la inadvertencia.

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA
Universidad de Alicante

El exilio interior de Rosalía de Castro

En 1859, recién llegada a Madrid, Rosalía de Castro envía a la imprenta viguesa de Compañel su primera novela, *La hija del mar*. Meses antes había contraído matrimonio con Manuel Murguía, aguardaba el nacimiento de su primogénita y comenzaba una carrera literaria al amparo de la elogiosa crítica a *La flor* (1857) que el propio Murguía había publicado en *La Iberia*[1]. Pese a todo ello, o precisamente por todo ello, resulta especialmente significativa la profunda amargura que se desprende de esta historia de mujeres solas con la que una joven autora de veintidós años irrumpe en el panorama cultural de su tiempo[2].

Este profundo pesimismo, esta romántica ansia interminable, no solo no se suaviza sino que se ahonda y se vuelve más radical con el paso de los años en Rosalía. Esta cree que el destino del hombre es siempre aciago y rige su paso por el mundo, lo que explica la recurrencia en su obra de un tipo de personajes predestinados al dolor y al sufrimiento, seres imposibilitados para el disfrute a los que ella de-

---

[1] En 1858 Murguía publica en *La Iberia* una elogiosa reseña del primer libro de la autora, *La Flor* (1857), descubriendo en la joven escritora un talento que por entonces pasaba totalmente desapercibido. Posteriormente animará a su esposa, muy reticente en este aspecto, a publicar su obra. A propósito de las diferentes interpretaciones que la crítica ha hecho de las relaciones entre Rosalía y su esposo, *vid.* los trabajos, ya clásicos, de J. Naya, *Inéditos de Rosalía* (Santiago, Patronato Rosalía de Castro, 1953, pp.103-105) y F. Bouza Brey, "Introducción" a R. de Castro, *Cantares Gallegos* (Vigo, Galaxia, 1970, especialmente la p.12 y ss.).

[2] Pareciera que, pese a su juventud, hubiese llegado para la escritora el tiempo del desengaño. Significativa es, a este respecto, la dedicatoria de la novela a su reciente marido: "A ti, que eres la persona a quien más amo, te dedico este libro, cariñoso recuerdo de algunos días de felicidad que, como yo, querrás recordar siempre". En adelante citamos por la edición de M. Ribao (Madrid, Akal, 2005). Sobre la pertinencia literaria de la narrativa rosaliana *vid.* X. Alonso Montero, *Rosalía de Castro* (Madrid, Júcar, 1985), R. Carballo Calero, *Estudos Rosalianos* (Vigo, Galaxia, 1979), C. Davies, *Rosalía de Castro no seu tempo* (Vigo, Galaxia, 1987) y "Rosalía de Castro", en D. Villanueva y J. M. González Herrán, coords., *Galicia. Literatura* (A Coruña, Hércules de Ediciones, 2003, vol. XXXV), 118-135; también M. Mayoral, *Rosalía de Castro* (Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1986) y VV.AA., *Actas do Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Santiago, Universidad de Santiago-Consello da Cultura Galega, 1986, 3 vols.).

nomina "los tristes". Apartados de la felicidad, arrojados por la vida a los ásperos paisajes de la Costa da Morte o a la oscuridad de su propia demencia, los personajes de *La hija del mar* viven en un exilio interior que les aparta y les protege del mundo y, en ocasiones, de sí mismos. Pero además, la relación que se establece a través de parámetros narrativos entre las protagonistas, la voz narradora, la autora explícita del prólogo y la empírica arrojan luz sobre el universo literario rosaliano, sobre el exilio interior que la abisma en un ámbito de reflexión que, hondo y trascendente en *En las orillas del Sar*, se anuncia implacable desde los primeros títulos de la autora[3].

Como acabo de mencionar, en el prólogo de la novela escuchamos la voz de la autora explícita; sus primeras palabras le sirven para presentarse como mujer y disculparse por ello. Pronto descubrimos en esta voz femenina un fondo de ironía desde el que califica la obra que nos presenta de "pecado inmenso e indigno de perdón". Acto seguido, invoca en su ayuda a dos hombres reconocidos unánimemente como sabios ilustrados (Malebranche y Feijoo), pero sobre todo a una larga lista de mujeres con relevancia política (*madame* Roland, *madame* de Stäel, Catalina de Rusia, Juana de Arco, María Teresa de Austria), pintoras (Rosa Bonheure) o escritoras (Sand, Santa Teresa, Safo), es decir, personajes que, salvo excepciones, han trascendido su momento histórico y perduran en nuestra memoria, con lo que la aparente humildad inicial de Rosalía, que se alinea con ellas, en realidad no lo es tanto, sino más bien un ejercicio de estilo.

En cualquier caso, el prólogo no deja lugar a dudas sobre la falta de consideración literaria de que, como mujer, se siente víctima la joven escritora: quizá conseguido ya el reconocimiento de que el sexo femenino posee alma –afirma la autora explícita– acaso con el tiempo se pueda demostrar que además está dotado para escribir algunos libros,

[3] Como Petrarca, la narradora escribe presa de la tristeza y al azar. Sin embargo, este tópico en Rosalía quizá responda a una realidad empírica, ya que la escritora concebía la escritura como una forma de catarsis: "escribía, en cierto modo, para liberarse, y por ello se resistía a la publicación; solo en la medida en que sus dolores le parecían comunes a los demás, en que el sufrimiento de su alma podía expresar el de otras, justificaba el dar a la luz pública los 'pobres engendros' de su tristeza" (M. Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos, 1974, pp.296-297).

lo que ella denomina "migajas de libertad al pie de la mesa del rico, que se llama siglo XIX" (p. 78). La ironía se acentúa a medida que el prólogo avanza: una vez cometido el primer pecado (la publicación de *La flor*) era imposible no cometer un segundo, ya que "esta senda de perdición se recorre muy pronto". Ahora bien, en su descargo afirma que a la inmensa culpa de ser mujer y creadora no debemos sumarle una tercera –generalmente considerada propia de su sexo pero no siempre ausente en los hombres–, la de la vanidad: un libro más en el inmenso mar editorial de la época posiblemente pasará desapercibido y no provocará escándalo alguno, aunque venga firmado por una fémina, circunstancia esta que, como vemos, se convierte en el núcleo central del preámbulo. De ahí que resulte muy significativa, por tópica, la invitación al lector para que olvide la naturaleza de la autora, que ha redactado su novela sin pretensión de ningún tipo, en un momento de tristeza y al azar. Sin embargo, el discurso narrativo de la obra y su focalización demostrarán que obviar la perspectiva femenina es imposible, como se pone ya de manifiesto en la última línea del prólogo: "Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben" (p. 79). Se trata de un alegato más en pro de la mujer (de Esperanza, de Teresa, de la propia Rosalía), de su necesidad de expresarse libremente, pero también una denuncia de la falta de libertad a la que, como creadoras, están sometidas. Acaso por eso deba el lector olvidar la novela, porque quizá en ella no hayan podido decir, ni personajes ni narradora, todo lo que sienten, ni expresar todo lo que saben. Puede que el futuro sea más halagüeño (eso parece indicar el matiz que introduce "todavía"), pero el presente de la historia y el del relato pertenecen todavía al tiempo sombrío del sentir rosaliano[4].

Reflexiones de este tipo son muy abundantes en la novela. La voz narradora ataca con especial contundencia la hipocresía social del que desprecia a una madre soltera (capítulo I), considera que algunos lectores –concretamente "vosotros, los que vivís en las ciudades"– carecen de referentes para valorar la belleza (capítulo XV) o, en la misma

[4] Otro texto rosaliano, *Las literatas* (en *Obras Completas,* Madrid, Turner, 1993, vol. I, pp.655-659), aborda con fina ironía todas estas cuestiones. Para todas ellas *vid.* M. Albert Robatto, *Rosalía de Castro y la condición femenina* (Madrid, Partenón, 1981).

línea, contrapone la moral natural de Teresa y Esperanza a la de "nuestros salones", que no ofrecen otro consuelo que las lágrimas (capítulo II). La crítica al aristocratismo decimonónico es evidente. Tras una fiesta de los marineros en la playa, la narradora sostiene que, si bien la escena resultaba grosera, no lo era más que cualquier otra diversión sabiamente oculta bajo los dorados techos burgueses y nobles. Es más, los desmanes en los corazones duros de los que se juegan la vida y aspiran cada día a la muerte son más justificables –señala– que los que albergan los salones, cínicos y obscenos (p. 166)[5].

Otra de las reivindicaciones, emitidas desde el ámbito de la voz narradora, es la de justicia para las mujeres, sobre todo para sus paisanas: critica la pervivencia del feudalismo y del poder de los tiranos en Galicia[6] y anima a las féminas a reivindicar su dignidad; insta a los jóvenes de su tiempo, a los educados en las palabras *civilización* y *libertad*, a que no las pronuncien mientras existan mujeres solas e incomprendidas y les ruega que sueñen, que luchen y que no sean tan egoístas como los hombres que los precedieron, para que, cuando sean ellos los que muevan el mundo, se acuerden "¡de la mujer débil, pobre, ignorante!" (p. 189). La hija del mar, como protagonista, se convierte, pues, en un símbolo y la novela en la alegoría de una situación contra la que Rosalía se rebela.

Cuanto apuntamos hasta aquí pone de manifiesto el paralelismo que se establece entre la voz del prólogo y la narradora, y por tanto entre ambas y la creadora empírica. Otro tanto cabe decir de los personajes femeninos de la novela, especialmente de Teresa. A la hora de caracterizarla, el texto no solo insiste en lo terrible, dramático y

---

[5] M. Mayoral reflexiona sobre la crítica a la hipocresía social de Rosalía y la actitud, bien diferente de Emilia Pardo Bazán: "Sus cuentos [de doña Emilia] de ambiente gallego reflejan, en efecto, un mundo envilecido y embrutecido por la miseria y la ignorancia. […] Doña Emilia nunca se preguntó quiénes eran los verdaderos culpables de esa miseria y brutalidad. Rosalía sí. Ella ve el mundo desde dentro y hasta los criminales se convierten en seres humanos con parte de razón. (M. Mayoral, *Rosalía de Castro*, *op.cit.*, p.73).

[6] La propia Rosalía sufre esta situación que denuncia: una de las hipótesis sobre su precipitada marcha a Madrid, precisamente mientras redacta esta novela, tiene que ver con el convulso panorama político de Galicia: en 1846 había fracasado la revolución de los liberales, apoyados por el Partido Progresista, y en 1856 se celebra el "Banquete de Conxo", de corte provincialista, que provoca un gran escándalo en Compostela.

solitario de su existencia, sino también en la grandiosidad de su tormento, para lo cual asocia sus "padecimientos sin nombre" a grandes personalidades y a grandes gestas de la historia, porque ese inmenso desasosiego que persigue a la protagonista es, para la narradora, una constante vital de los seres excepcionales. Así, la expósita vive agitada "por un poder desconocido y grandioso" que le confería el "valor ardiente y sombrío" de los héroes de la antigüedad clásica, capaces de partir hacia la muerte guiados por una fuerza superior que orienta sus pasos; de haber nacido en otro tiempo –afirma– sería incluso una nueva Juana de Arco o una Santa de Ávila (p. 126). Ambas mujeres fueron, además de fuertes e independientes como Teresa, espíritus guiados por Dios en sus altos propósitos. Acaso no sea casual que se la compare con ellas dos y no con alguna más de las personalidades históricas y artísticas que se citan en el prólogo, quizá porque así se recalca el carácter místico del personaje. El paralelismo entre la voz que escuchamos en el prólogo y la protagonista es más que evidente: ambas se relacionan con los mismos personajes históricos y ambas son incomprendidas en su tiempo, seres errantes, apartados de los suyos y fuertes pero impelidos hacia no saben muy bien dónde por una fuerza cuyo nombre también desconocen.

A propósito de la caracterización de Teresa surge un interesante comentario de la narradora sobre la poesía de su propia época (pp. 137-138). Afirma que la expósita es un "genio indómito y poeta" que en otro tiempo hubiera destacado por su sensibilidad y percepción estética de la vida, pero que difícilmente encontrará acogida en una sociedad positivista, "que mata el genio" y obliga a la poesía a cubrirse de terciopelo para tener cabida en la órbita de los intelectuales. Hay en este aserto una clara reivindicación de la poesía desnuda, sin artificio, que se opone al oropel que encubre su esencia en un tiempo de razonamientos lógicos donde se ignoran o marginan otras formas de expresión más puras. No olvidemos que Teresa es el *alter ego* de la narradora, de ahí la pertinencia de sus valoraciones sobre la pobre pescadora, que no tenía más apoyo que la soledad que la rodeaba ni más instrucción que la de su propio entendimiento, y que se sentía llamada a "vagar por aquellas riberas como un alma errante o como

un astro perdido entre sombras que no admiten claridad". Las sombras y las almas errantes que caracterizarán la obra posterior de Rosalía están ya en su primera novela y rondan a sus protagonistas[7].

Desde su primera aparición, Teresa se caracteriza como una mujer aislada en su propio mundo. Se trata de una joven de dieciocho años, madre de un niño. Su rostro se ha oscurecido por el mar, sus ojos son brillantes, su fisonomía delicada y algo marchita, y descubrimos en ella algo "extraño e incomprensible" (p. 84). Es triste y fuerte, presa de un dolor constante que la lleva a llorar siempre, a no descansar nunca, a no dormir en paz anhelando mil deseos que no comprende (p. 105). De acuerdo con las teorías del fisonomismo decimonónico[8], de su "construcción" se deducía que sus pasiones eran exaltadas: mirada lánguida, aire modesto y sencillo, mezcla de tristeza y alegría, melancolía y risueños pensamientos..., en definitiva, una mujer contradictoria, como la propia novela, como la propia narradora, como la autora explícita y empírica mismas. Su carácter reservado, rayano en la severidad y en la fiereza, es consecuencia de su vida errante y solitaria en aquellas comarcas (p. 131). En efecto, Teresa comparte muchos de los rasgos del paisaje de su tierra. El mar, omnipresente, azota embravecido una costa rodeada de montañas de aspecto desolado y salvaje, estéril, sin arbustos ni verdura, plagada de silencios (p. 135). La soledad y el misterio son características predominantes del espacio en que se desarrolla la primera parte de la novela y, salvo en el capítulo inicial, los protagonistas nunca están alegres y muy pocas veces acompañados, casi siempre por personajes negativos, malvados, inquietantes o disturbadores. De hecho, los sonidos de la naturaleza infunden pavor y la calma –si la hay– zozobra en el alma de quien los siente; no se respira libertad, los vapores que emanan de las aguas son glaciales, las nieblas son densas y

[7] Los fantasmas, la oscuridad y las sombras son elementos románticos que perviven en las primeras composiciones de la joven escritora, pero que, poco a poco, dejan de tener un valor retórico o decorativo para convertirse en símbolos de su dolorido sentir.

[8] Como afirmará, años más tarde, Emilia Pardo Bazán en *La cuestión palpitante*, "de todos los territorios que puede explorar el novelista realista y reflexivo, el más rico, el más variado e interesante es sin duda el psicológico, y la influencia innegable del cuerpo en el alma, y viceversa, le brinda magnífico tesoro de observaciones y experimentos." (en *Obras Completas*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1973, p.645).

acres, apagan la alegría de la mañana y la cubren como un sudario, los pueblos resultan abandonados despojos de los que nadie se ocupa, las tormentas de arena impiden que florezca la vegetación, las tempestades arrancan las chozas de los pescadores, víctimas también de la naturaleza. La negatividad, la tristeza y la muerte inundan el paisaje del que disfruta Teresa.

El personaje principal de la novela es, pues, un ser asocial, puesto que ese paisaje desolado y vacío de personas, "armonizaba admirablemente con el carácter de la expósita" (p. 103), que "gozaba de aquella naturaleza excepcional como pudiéramos hacerlo nosotros entre el ruido de una fiesta" (p. 104). Más que centrar espacialmente la acción, la descripción de paisaje caracteriza emocionalmente a la protagonista. No olvidemos, además, que se ha establecido un paralelo explícito entre ella y la narradora, creadoras ambas, sensibles ambas y ambas receptivas a la inmensa belleza de un paisaje terrible. En este medio hostil, Teresa protagoniza un inquietante episodio (capítulo II) en el que se mezcla la magia de la situación con el realismo más prosaico. La novela armoniza irónicamente estos dos componentes y plantea con pretendido misterio lo que pocas líneas después desmitifica y aclara de una forma u otra. Cuando la protagonista se enfrenta al mar de Muxía todo se reviste de la fuerza telúrica propia de los cultos paganos en torno a las piedras que tanto abundan en Galicia y, en concreto, en este punto de la Costa da Morte. Teresa se sube a la "pedra de abalar" y oscila en equilibrio sobre ella, poniendo así en práctica un rito ancestral de sanación[9]. No importa este contenido primitivo en sí mismo, sino el cuadro que conforma la mujer

[9] Nuestra Señora da Barca es un santuario en la localidad coruñesa de Muxía, en A Costa da Morte, donde se venera la homónima advocación de la Virgen. Según la leyenda, el apóstol Santiago se retiró a esas tierras y la Virgen se le apareció, en una barca, para animarle en la evangelización y ordenarle construir un templo en su honor. Como huellas de esta presencia mariana habrían quedado frente al santuario en cuestión, convertidas en piedra, el casco (la "pedra dos cadrís"), la vela (la "pedra de abalar", plana y oscilante) y el timón de la barca: son las conocidas como "piedras del milagro", vinculadas a ritos de origen pagano relacionadas son la sanación del reúma o el mal del riñón. La propia Rosalía acudió a la romería que se celebra aún hoy el 8 de septiembre, en 1853, en compañía de Eduarda Pondal, hermana del conocido escritor gallego: ambas enferman a consecuencia de unas fiebres tifoideas que acaban con la muerte de la joven amiga de Rosalía.

con el paisaje. La piedra está frente al mar abierto y sobre ella, de espaldas al lector y cara al inmenso océano cubierto de brumas, con los brazos tendidos con abandono, con las puntas de su pañuelo blanco flotando al viento, mirando hacia el infinito, la mujer parece un ser sobrenatural, venido de otros tiempos y otros mundos, fuera de este, al menos, "alba y bella" como las espumas de las que parecía haber emergido. Sin embargo, el misterio de esta hermosa descripción se rompe bruscamente cuando, tras las brumas, la narradora afirma que lo que contempla Teresa no es el horizonte, sino un buque que navegaba rumbo a Camariñas (pp. 105-106). La anodina realidad rompe el mundo de paz en que nos había sumergido el cuadro anterior, de la misma forma que el barco que llega quiebra la "armónica soledad" en que vive la expósita.

El pasado de Teresa se hace presente para el lector gracias a la evocación que de su historia lleva a cabo la propia mujer: en voz alta recuerda cómo la abandona su esposo, cómo desaparece su hijo once años atrás (al inicio de la novela). Todos sus sueños han muerto, pero de noche la persiguen inquietudes sin nombre, por eso necesita huir al mar ("Voy a ver si distingo alguna vela en el horizonte que me haga delirar algunos instantes con la esperanza de que será él", p. 129), para llorar y gritar allí sin ser vista, para que su hija adoptiva, Esperanza, el único apoyo del que dispone, no la considere una demente. Es interesante descubrir cómo la propia mujer se describe a sí misma como una de las locas características tanto del primer romanticismo como de los textos posteriores (y más maduros) de Rosalía. Habla de la melancolía que inunda su alma desde niña, y cómo ha vivido sola en medio del bosque, soportando el frío y la humedad, y cómo al llegar la mañana se lanzaba a lo alto de las montañas para contemplar paisajes alejados: "nadie podía comprender la melancolía profunda que se apoderaba de mi pobre corazón falto de afecciones y de cariño" (p. 131). La razón de sus males, afirma, acaso sea la ausencia de caricias maternales. Conoce el daño que le produce recordar sus delirios de otro tiempo, pero a la vez confiesa que no puede desprenderse de ellos, de las ideas errantes que la persiguen, que la

llevan otra vez a huir, como cuando era niña, a lo alto de las colinas, como una loca[10].

Teresa no es la única mujer que se aloja en los oscuros vericuetos de este exilio interior al que venimos haciendo referencia. También Esperanza, como todos los héroes, parte de un oscuro origen que no se clarifica hasta la anagnórisis final. Su aparición se liga al mar, a las aguas, símbolos de vida y de muerte. Expósita, al igual que Teresa, se convierte en hija de esta por azar (de nuevo el destino mueve los hilos vitales de los personajes). Como había ocurrido antes con la mujer, la presentación de la niña se lleva a cabo en medio de una escena de pesca. Sin embargo, la hija del mar es físicamente inversa a Teresa. Esperanza no es una creación del océano porque haya aparecido en él, sino por ser la esencia de su belleza. Esta es la novela del mar, cargado de simbolismo y de tradición literaria, de ahí que la muchacha sea la síntesis de toda perfección. Su ritmo vital se acompasa, efectivamente, al de la naturaleza. De hecho, el primer lamento del bebé se escucha al mismo tiempo que un rayo ilumina su rostro y resuena un trueno. El golpe de efecto es casi teatral: la aparición de un personaje importante se pone de manifiesto por su forma de irrumpir (desde el mar) y por el paisaje que le acompaña, en este caso la tormenta y el reflejo que alumbra su carita en el primer contacto con los habitantes de la aldea.

Su apariencia física la distingue del resto de los habitantes de la aldea: hermosísima, rubia, de tez color de nieve, parece "un blanco lirio entre la maleza" (p. 109). Además, la chiquilla es muy sensible al dolor: le dice a Fausto que los atunes recién pescados sufren y padecen porque respiran y viven, y todo lo que vive sufre (destaquemos la trascendencia filosófica de esta afirmación). Sus convecinos la salu-

[10] Un año antes de su muerte, en 1884, Rosalía publica su último poemario, *En las orillas del Sar*, donde sigue vigente el tema de la mujer incomprendida a la que todos llaman loca: "Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros,/ ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros./ Lo dicen, pero no es cierto, pues siempre cuando yo paso/ de mí murmuran y exclaman: -Ahí va la loca, soñando/ con la eterna primavera de la vida y de los campos,/ y ya bien pronto, bien pronto, tendrá los cabellos canos,/ y ve temblando, aterida, que cubre la escarcha el prado" (ed. de M. Mayoral, Madrid, Castalia, 1987, pp.136-137).

dan como a alguien especial, la llaman Santa y bendicen a la Virgen que la arrojó en sus costas. La narradora se referirá a ella (p. 150) como maga salvadora y sílfide misteriosa. Las comparaciones para describir a la muchacha son siempre naturales, porque ella es así, la hija del mar: su llanto es "fresco rocío de una mañana de primavera que el primer rayo de sol disipa", entrelaza las manos "como dos pájaros alegres", su frente rosada "parecía pedir un beso cariñoso al viento que pasaba: era una casta aparición de inocencia" (p. 112).

Pues bien: la narradora equipara a Teresa y a Esperanza, las dos huérfanas, las dos buenas, jóvenes y hermosas y solas, apartadas voluntariamente del mundo en su mundo. Son seres diferentes, respetados e incluso venerados por todos los que las contemplan en la distancia.. Sin embargo, y como antes mencionábamos, ambas se oponen y se complementan, tanto física como psíquicamente. Desde el rincón en que contempla a su hija, Teresa hace memoria de su propia historia: todos los ángeles de Dios son rubios –reflexiona–, salvo Luzbel, el "indómito y soberbio" (p. 128), así que esa criatura a la que mira con amor tiene que ser una enviada de la divinidad, mientras que ella, cuya melena es negra como la noche, se considera una criatura del maligno[11]. La chiquilla descansa en un dulcísimo sueño que brinda a su rostro una apariencia angelical, una "quietud y belleza inefables que caracterizan a los seres que duermen todavía en el seno de la inocencia"; la madre, sin embargo, refleja en su rostro "el indeleble sello que distingue a los espíritus intranquilos y errantes" (p. 125) que no encuentran nunca reposo. La narradora afirma que las dos almas se diferencian como la luz de las tinieblas, como las cumbres de los Alpes y las campiñas risueñas de Italia, pero las dos eran palomas cariñosas (p. 130) unidas por los sentimientos más fuertes: el amor y el dolor.

---

[11] Según C. Ruiz Silva ("Reflexiones sobre *La hija del mar*" en *Actas do Congreso Internacional…*, *op.cit.*, pp.367-380; aquí p.373) Rosalía probablemente conociese la teoría de la clasificación angélica del Pseudo-Dionisio Areopagita: "El ángel es medida no solo de belleza, sino de felicidad y de sufrimiento (ángeles del cielo, ángeles mártires que Dios envía a la tierra) o incluso ángeles del destierro que están próximos al retorno celestial abandonando este valle de lágrimas". Las mujeres de la novela pertenecerían a esta última categoría.

En la tercera parte de la novela, tras soportar el secuestro de Ansot, el corsario (que es, además su propio padre aunque ninguno de los dos lo sabe), Esperanza recupera la libertad y vuelve a vivir inmersa en la naturaleza, si bien ha perdido la razón y la capacidad de contemplar la belleza que la rodea. El suyo es ahora un mundo de pesadillas, poblado de sombras con las que se confunde: "al verla no se sabría decir si es persona o una aparición brillante y fugaz, un espíritu errante, un gemido de amor transformado en figura, que huye de los hombres y se refugia entre las flores" (pp. 253-254). Solo en el desenlace recupera la cordura y conoce su verdadero origen, así como la identidad de su padre y de su madre biológica, otra mujer sola, Candora[12]. Plenamente consciente de sus actos decide poner fin a su existencia y vuelve al mar.

El capítulo que pone fin a la novela es muy interesante desde el punto de vista narrativo. Está formado por dos intervenciones en estilo directo. La primera podría corresponder a Candora (la progenitora de Esperanza, seducida y abandonada por Ansot, loca también como todos los personajes femeninos de la novela[13]) tal como deducimos de diferentes indicios: busca a la hija de sus entrañas, la aterroriza el recuerdo de los hombres que se llevan a su bebé sin que pueda hacer nada para evitarlo... Quiere arrojarse al mar para ir con ella, pero una sombra, acaso nacida de su propia locura, la detiene y le dice que su hija vive entre los mortales. La pobre mujer expresa entonces su deseo de ver y besar a esa hija que habita en sus sueños. Sin transición, escuchamos a Esperanza, que ha vuelto a Muxía en busca de su madre. Quiere verla, tocarla, acudir a su sepulcro si ha muerto. Cree que sí, y que la llama desde la tumba, porque cuando se acerca a la morada de los muertos escucha la voz de una sombra que se dirige a ella. Se siente sola en el mundo, sin nadie que pueda llorarla, así que

[12] Como todos los personajes de la novela, también este es víctima de una infinita tristeza, relacionada con el complejo de Polícrates o incapacidad para disfrutar de la dicha cotidiana.

[13] Como ya hemos mencionado, los personajes que han perdido la razón son muy gratos a Rosalía (no en vano su última novela se titula *El primer loco*), pero también al Romanticismo en general, que representa en las mujeres dementes el sinsentido de la vida y la falta de armonía entre el ser humano y el mundo circundante.

invoca al alma materna en el momento más duro de la vida, la muerte, e implora su perdón. De noche y a la luz de la luna se arroja al mar, que devuelve su cadáver a la playa para que Teresa, que, a su vez, la ha buscado durante capítulos infructuosamente, lo bese por última vez.

El desenlace no desvela a quién llamaba Esperanza, si a Teresa o a Candora. Si es a esta última, la crueldad de su destino será dejar el mundo sin que la haya abrazado ni una vez quien la engendró: expósita al fin, mujer y desgraciada, como todas las protagonistas de la novela. Candora no abraza a su hija, Teresa no llega a tiempo más que de ver a otro cadáver, el de su segundo vástago, y Esperanza muere sola. El final es desolador. El único consuelo para estos seres a lo largo de la obra ha sido el mar, el símbolo de su exilio, del amparo que entre los hombres –parece explicar la voz narradora– no existe.

Como vemos, la novela de Rosalía es un descorazonador alegato romántico sobre la imposibilidad de huir más allá de los límites estrictos del yo o más acá de la propia cordura. El aislamiento voluntario de la sociedad primero, y la demencia más tarde, son los resortes que permiten arrostrar el penoso día a día de los personajes. El paisaje del exilio es eminente y tópicamente gallego, árido, fuerte, telúrico, bañado por la lluvia e impregnado de las nieblas atlánticas, acorde siempre con el sentir de los personajes o con el de la voz narradora. Solo en él encuentra sosiego el alma atormentada de las protagonistas. El mar, símbolo literario de la eternidad, adquiere ya en esta primera Rosalía su pleno significado estético y vital; el suicidio en las aguas, recurrente en su obra, es, en este sentido, el único retorno posible del exilio interior en que se sumergen las distintas voces de *La hija del mar*, una vuelta a los orígenes, una huida definitiva hacia la paz que, a juicio de una escritora de veinte años, la vida niega al ser humano.

MONTSERRAR RIBAO PEREIRA
Universidad de Vigo

Los *Cuadros Árabes* de José Joaquín de Mora

La figura de José Joaquín de Mora es una de las más complicadas de estudiar de entre los escritores que asistieron al nacimiento del siglo XIX y que pasaron sus vidas en aquella España convulsa y accidentada de los primeros cincuenta años de la centuria.

A la hora de abordar su obra nos encontramos con un personaje que en nuestra época resultaría insólito, si no imposible. El investigador sobre economía política que estudia su indudable aportación a ese campo[1] no sabe que hacer para valorar su poesía, el estudioso de derecho constitucional que analiza su obra[2], apenas puede decir nada de su faceta de periodista y el historiador de la traducción[3] no tiene muy claro que puede decir del pedagogo[4]. Podemos encontrar además estudios en los que Mora aparece como activo político liberal en la época del trienio (Gil Novales, 1975), como uno de los primeros humoristas literarios chilenos (Salinas Campo, 1996), como crítico literario muy al tanto de la literatura europea del medio siglo desde las página de *La América* (González Pizarro, 1987), como "figura emblemática del pensamiento jurídico confederado (peruboliviano) (Ramos Núñez, 2000), como "un personaje fundamental en las áreas de divulgación científica y educativa en la América Hispana (Valera Candel, 2007, 148) como guía que ejerció "una innegable tutoría literaria en el Perú (Sánchez, 1965, III, 851) o una influencia decisiva en figuras clave del romanticismo chileno (Lachtam, 2000). Por no hablar de la numerosa cantidad de estudios que abordan la llamada "polémica calderoniana en la que Mora jugo un papel principal.

Si dispersa y azarosa resulta su obra no dejó de serlo también su vida. Nacido en Cádiz, el destino le fue llevando a múltiples viajes y a múltiples empresas e iniciativas que muchas veces acabaron con poca

---

[1] Véase Schwartz (1970), Siegrist de Gentile (1992) y Mora (1999).
[2] Ramos Núñez (2000).
[3] Sobre su actividad como traductor de Shakespeare, Mora (2007a y 2007b).
[4] Además de las obras biográficas sobre la etapa americana, véase Stuardo Ortiz (1950) y Serrano (1994).

Los *Cuadros Árabes* de José Joaquín de Mora

La figura de José Joaquín de Mora es una de las más complicadas de estudiar de entre los escritores que asistieron al nacimiento del siglo XIX y que pasaron sus vidas en aquella España convulsa y accidentada de los primeros cincuenta años de la centuria.

A la hora de abordar su obra nos encontramos con un personaje que en nuestra época resultaría insólito, si no imposible. El investigador sobre economía política que estudia su indudable aportación a ese campo[1] no sabe que hacer para valorar su poesía, el estudioso de derecho constitucional que analiza su obra[2], apenas puede decir nada de su faceta de periodista y el historiador de la traducción[3] no tiene muy claro que puede decir del pedagogo[4]. Podemos encontrar además estudios en los que Mora aparece como activo político liberal en la época del trienio (Gil Novales, 1975), como uno de los primeros humoristas literarios chilenos (Salinas Campo, 1996), como crítico literario muy al tanto de la literatura europea del medio siglo desde las página de *La América* (González Pizarro, 1987), como "figura emblemática del pensamiento jurídico confederado (peruboliviano) (Ramos Núñez, 2000), como "un personaje fundamental en las áreas de divulgación científica y educativa en la América Hispana (Valera Candel, 2007, 148) como guía que ejerció "una innegable tutoría literaria en el Perú (Sánchez, 1965, III, 851) o una influencia decisiva en figuras clave del romanticismo chileno (Lachtam, 2000). Por no hablar de la numerosa cantidad de estudios que abordan la llamada "polémica calderoniana en la que Mora jugo un papel principal.

Si dispersa y azarosa resulta su obra no dejó de serlo también su vida. Nacido en Cádiz, el destino le fue llevando a múltiples viajes y a múltiples empresas e iniciativas que muchas veces acabaron con poca

---

[1] Véase Schwartz (1970), Siegrist de Gentile (1992) y Mora (1999).
[2] Ramos Núñez (2000).
[3] Sobre su actividad como traductor de Shakespeare, Mora (2007a y 2007b).
[4] Además de las obras biográficas sobre la etapa americana, véase Stuardo Ortiz (1950) y Serrano (1994).

fortuna sin que ello pareciera nunca minar su resolución y su disposición a enfrentarse a nuevos desafíos. Tras su cautividad en Francia, su vida pasa por misiones diplomáticas en Italia y Francia, actividad política en el trienio, destierro en Londres a partir de 1823, viaje a América del Sur en 1826 y desarrollo de actividades políticas y pedagógicas en Chile, Argentina, Perú y Bolivia hasta 1837 que abandona el continente. Nueva estancia en Londres y regreso a España a partir de 1843 en donde, fiel a su costumbre, llevó a cabo una activa vida de periodista y escritor.

A lo largo de toda su vida fue incansable polemista, hombre de filias y fobias, y de llamativas decisiones que a veces pueden parecer incoherentes. Llorens dice en un momento dado (1979: 61) que "Mora o la inconstancia puede ser el mejor resumen de su obra crítica y de su pensamiento literario. Bien es verdad que Llorens, cuando habla de Mora, siempre está contraponiendo su actitud a la de Blanco White:

> Había en él (Mora) una naturaleza cambiante, voluble y acomodaticia, capaz de desarraigo y de adaptación y un deseo innovador, pero carecía del espíritu angustiado y verdaderamente romántico de Blanco White. Lo que en éste respondía a una íntima necesidad, en Mora, como en otros españoles de su tiempo, no pasa de ser las más veces ejercicio de literato, curiosidad superficial. (247)

Dejando aparte la discusión, que puede dar para mucho, de si un espíritu "verdaderamente romántico ha de estar, necesariamente, "angustiado, creo que Llorens es injusto con Mora. Su biografía sí que puede ser la de un hombre voluble, pero no parece la de un hombre acomodaticio.

Dos escritores chilenos, padre e hijo, Miguel Luis Amunátegui y Domingo Amunátegui Solar, han analizado con cierto detenimiento el carácter de Mora. "Era un luchador incansable que no guardaba consideraciones a nadie, ni con la lengua, ni con la pluma nos dice Amunátegui (1882: 327). Amunátegui Solar, por su parte, indica que (1897: 4) que "era de carácter avieso y voluble, dominado siempre por la pasión" y unas líneas más adelante añadía (5) que "tenía un alma ardiente e inflamable, que no siempre pudo trasladar a sus versos y juzgaba a

los hombres con los colores exagerados de su sangre y de su bilis. No debe extrañar por lo tanto que sus opiniones fueran siempre absolutas: para él una reforma era funesta o excelente, un hombre digno de la horca o del trono". Sus dos biógrafos coinciden en el interés absorbente que para él tenía la política de las repúblicas hispanoamericanas, a pesar de que su actividad oficial, y normalmente, aquella por la que era llamada a los diferentes países en donde estuvo, era la enseñanza. Su pasión política le hizo meterse en todas las complicaciones, polémicas, contiendas y batallas, que encontró a su paso y allí encontró terreno muy adecuado para desarrollar su agresividad verbal y su ingenio mordaz. A muchos de los americanos que conocieron y trataron a Mora debió sorprenderles y posiblemente irritarles esa vociferante intromisión en temas de los que no tenía un conocimiento muy profundo y a los que se entregaba con todo el apasionamiento de su carácter. Domingo de Alcalá, escritor chileno que no veía con simpatía la constitución liberal que Mora había preparado para el estado escribía así al General Sucre el 5 de agosto de 1828:

> Este señor (Mora) es ahora el niño bonito de aquí, mimado por todos y especialmente por el gobierno, cuyo mentor es. A la verdad, creo que sabe más que todos los hombres de este país, o al menos, cuando sus talentos no sean más distinguidos, tiene la ventaja de saber más. El goza de un sueldo por la nación y su señora ha establecido un colegio para señoritas que me han alabado mucho. El señor Mora es, indudablemente, una persona útil, donde quiera que esté. Él escribe en los papeles públicos sobre materias generales con bastante juicio y liberalmente, pero si, para su desgracia, se ingiriera en los asuntos particulares y políticos de los partidos, será, como en Buenos Aires, víctima del primer movimiento popular. Supongo que habrá quedado escarmentado y que se abstendrá de mojar su pluma en la bilis de los partidos (Amunátegui: 1882: 327).

Las suposiciones de Domingo de Alcalá fallaron totalmente. Mora se entregó sin dudarlo al ejercicio de la política a la contienda y a la discusión y, como acertadamente pronosticaba el corresponsal de Sucre, su implicación política le llevó a ir abandonando por la fuerza aquellos países donde había llegado a ser una figura destacada.

De esta manera la biografía de Mora en América es una sucesión de llegadas en gloria y salidas apresuradas. En 1826 llega a Argentina invitado o reclamado por el entonces presidente Bernardino Rivadavia. En 1827 Rivadavia pierde el poder, y Mora, sin apoyo político, marcha a Chile, donde Francisco Antonio Pinto le recibe como una figura de importancia nacional. Es encargado de redactar una constitución liberal, y se convierte en una de las figuras más sobresalientes de los "pipiolos nombre que se aplicó a los liberales chilenos, opuestos a los "pelucones de tendencia conservadora, dirigidos por Diego Portales. La situación de Chile terminó con la renuncia de Pinto, la victoria de los "pelucones y el abandono de Chile por parte de Mora, que desde entonces manifestó un odio extremado, como casi siempre fueron sus odios y afectos, a Chile y a los chilenos. Su nueva etapa americana fue Perú, donde llegó de la mano del presidente Agustín Gamarra. Agradecido a Gamarra pronto entró en la lucha política apoyando al presidente que le había socorrido. Pero Gamarra era conservador, apoyado por el grupo llamado de "los persas". Mora se encontró defendiendo al partido conservador y enfrentado a figuras de relieve del pensamiento liberal peruano. Los liberales le miraron como a un traidor, los conservadores nunca llegaron a confiar en el vocinglero liberal de Argentina y Chile. Mora no encontró una situación política estable. Una vez que Gamarra pierde el poder (1834) Mora marcha a Bolivia y allí abraza la causa de la confederación perú-boliviana que defiende el general Santa Cruz, con quien lleva tiempo manteniendo una correspondencia amigable. De esta manera el liberal doceañista se encuentra colaborando de forma directa con la creación de un estado dictatorial. Mora sirvió lealmente al llamado "protector de la confederación perú-boliviana, al que siempre manifestó una admiración sin límites y un gran afecto personal. En febrero de 1837 fue nombrado cónsul de esa federación en Inglaterra y allí le sorprendió la derrota de Santa Cruz en la batalla de Yungay y la disolución de la confederación. Mora no regreso jamás a América del Sur, a pesar de que su antiguo protector Agustín Gamarra había tomado nuevamente el poder tras la derrota de Santa Cruz. Había llegado en 1826 y se marchó en 1837 después de ser figura preeminente en cua-

tro países y dejar una impronta indeleble en la educación, la literatura, el constitucionalismo y el periodismo.

Vida agitada y actividad múltiple, que le han hecho no sólo ser estudiado de forma superficial o pasado por alto muchas veces, sino también ser objeto de valoraciones críticas muy diversas y contradictorias. Durante mucho tiempo han pesado sobre él las aceradas críticas de Peers, que nunca le perdonó la enemistad que mantuvo con su predilecto Böhl. Cuando el hispanista británico tiene la oportunidad de opinar sobre las *Leyendas Españolas* no cabe duda de que se despacha a gusto: "Mora tiene poca imaginación, menos sentido aun de lo pintoresco y ningún acierto en la elección de asunto. Además su estilo siempre florido y a menudo prosaico, tiene más cosas en común con el siglo XVIII que con el XIX y su pasión por los epítetos es poco menos que risible" (Peers; II: 295). Menéndez Pelayo, lector con mejor criterio que Peers y mucho más tolerante que el británico, no hubiera estado de acuerdo con esa descalificación tajante. Para Don Marcelino "era Mora, más bien que poeta inspirado, admirable versificador; en sus composiciones líricas resulta flojo y aun prosaico, pero en la narración joco-seria, en la fábula y en la sátira, su estilo es un raudal de chiste, de amenidad y desembarazo descriptivo, de felices ocurrencias y genial humorismo" (1948; II; 175) y en otro lugar, hablando de *Don Opas*, la última de las *Leyendas Españolas* asegura que "*Don Opas* es una bufonada saladísima, aunque algo irreverente por tratarse de asunto histórico tan famoso; y el poeta da libre rienda a su estro satírico en una porción de digresiones políticas, morales y literarias, al modo de las del *Don Juan*, de Byron, que el mismo Mora imitó años después con no poco chiste. Algunos finales de octavas son tan felices, que merecen quedar como proverbios. (1949; III, 79). En línea con lo que había manifestado Menéndez Pelayo, Carnero (1971), Amores (1999) García Castañeda (1995 y 2002), y Liso (2003) han estudiado a Mora, procurando destacar lo positivo del poeta gaditano. Para Carnero (28) "el valor de José Joaquín de Mora dentro de la evolución de la poesía española del siglo XIX es una de tantas cosas que las tradiciones críticas e históricas que la Literatura Española se ha empeñado en pasar por alto y considera a *Leyendas españolas*

como su obra más personal, que anticipa las soluciones a las que llegó Campoamor en su obra poética. Amores indica que "*Don Opas* significó algo nuevo en la poesía española (128) y que Mora mostró que "el Romanticismo tradicional, aquel que intentaba recuperar el pasado histórico, podía dotarse de contenido social y político, acercándose al Romanticismo social (146). Entiende Amores que la obra de Espronceda ha oscurecido, por coincidencia temporal la de Mora, pero que ello no empece el mérito del gaditano. García Castañeda llama la atención sobre la personalidad desengañada y escéptica del Mora de las leyendas, sobre el acierto de sus versos humorísticos y sobre la originalidad de su planteamiento.

No obstante, aún no son muchos los estudios dedicados a Mora. No hay una valoración global de su obra crítica y las más de las veces se toman en cuenta aspectos parciales de su obra. Todo esto derivado de las circunstancias personales de este escritor polifacético, viajero contumaz y perejil de todas las salsas. En esta confusión y multiplicidad de vida y obra destacan dos características personales de Mora: su incansable laboriosidad y su dominio de los idiomas.

La primera es evidente con sólo revisar someramente su producción. Vicente Llorens describe así su frenética actividad londinense, en la época en que escribe los *Cuadros de la Historia de los Árabes*:

> En poco más de medio año, desde fines de 1823 hasta septiembre de 1824, José Joaquín de Mora lanza al público cerca de diez volúmenes, no siempre pequeños: una colección de poesías y narraciones en prosa, originales y traducidas; otra de composiciones relativas a juegos y ejercicios femeninos; dos textos de divulgación científica y una revista trimestral, además de cuatro tomos de traducciones del inglés y francés. Todo esto aparte de sus colaboraciones en periódicos ingleses. Es posible, aunque no probable, que otros escribieran tanto como Mora (153)

En cuanto a su capacidad lingüística, podemos valorarla a partir de dos hechos. Entre 1820 y 1821 mantiene correspondencia con Jeremy Bentham[5], pero la correspondencia se mantiene en francés, ya

[5] La correspondencia entre Mora y Bentham ha sido publicada en Internet por el Bentham Project de la University College London. Consta de un total de siete cartas, dos

que, según dice Bentham en la primera carta del 19 de septiembre de 1820, Mora no domina el inglés. Pero en la época del exilio londinense nos encontramos a Mora redactando artículos costumbristas en inglés y asombrando a los redactores de los *Ocios de Españoles Emigrados* que se admiraban de su fluidez con el idioma y de su capacidad de redactar simultáneamente en inglés y en español.

Con estas dos cualidades resultó ser el escritor ideal para las empresa editorial de R. Ackerman. Era Ackermann un editor londinense de origen alemán, que creó un autentico imperio editorial en Londres durante la primera mitad del siglo XIX. Según Amunátegui, trabajaban en los talleres del editor más de seiscientas personas (33). La empresa se había organizado para surtir de libros a todos los países de Hispanoamérica. El hijo mayor de Ackermann se había establecido en México para distribuir los volúmenes. El editor tenía agentes y puntos de venta en Argentina, Colombia, Chile, Perú y Guatemala. Para mantener la maquinaria de su empresa en funcionamiento le hacía falta una amplísima producción y una generosa oferta de títulos. Mora, escritor fácil, dispuesto a redactar textos sobre cualquier asunto, por dispar que fuese a su anterior trabajo literario, a traducir del idioma que se le presentase y a adaptar, refundir y transformar a toda velocidad era el escritor ideal para Ackermann. Una prueba de la perfecta asociación de editor y escritor la tenemos en las páginas finales de los *Cuadros*, donde el editor incluye una lista de todos los libros publicados en español por su empresa. Son cuarenta y cuatro libros, y siete canciones con su partitura musical. Pues bien: las siete canciones son letra de Mora, y al menos dieciocho libros, más de un tercio del total, se deben a él, bien como traductor, bien como autor

---

dirigidas por Bentham a Mora y cinco por el gaditano al inglés. Las cartas de Bentham son del 19 de septiembre de 1820 y del 26 del mismo mes. Las de Mora están fechadas la primera en el 18 de octubre de 1820, la segunda el 26 y la tercera el 30 de ese mes de octubre. La cuarta es del 18 de diciembre de 1820 y la quinta y última publicada del 1821. Es muy interesante esta última carta, pues Mora escribe desde la cárcel. detenido como representante de la sociedad de *La Cruz de Malta*, y en su explicación a Bentham acusa a *La Fontana de Oro* y a Alcalá Galiano de conspirar para favorecer su encarcelamiento. La antigua amista entre Mora y Alcalá Galiano de los tiempos de Cádiz estaba, sin duda, ya olvidada.

(*No me olvides* de 1824, 1825 y 1826; *Museo Universal de Ciencias y Artes*; *Viaje pintoresco a las orillas del Ganges*; *Cartas sobre la educación del bello sexo por un señora americana*; *Gimnástica del bello sexo; Memorias de la revolución de México y de la expedición del General Mina* (Robinson. Traducido por Mora); *Catecismo de gramática latina*; *Descripción abreviada del mundo* (F. Shoberl. Traducido por Mora); *El talismán* e *Ivanhoe* (Traducidos por Mora); *El padre nuestro del suizo* (Traducido por Mora); *Catecismo de Química*; *Catecismo de Geografía*; *Catecismo de Economía Política*; *Catecismo de Gramática Castellana* y *Cuadros de la historia de los árabes*). Y digo al menos dieciocho porque en esa lista se incluyen once *Catecismos*[6], varios de los cuales son traducciones del inglés cuyo autor no ha sido posible identificar. Siendo como era Mora, rápido traductor y escritor y autor de otros catecismos no es muy difícil que participara en la conversión al español de alguno de los que aparecieron sin nombre de autor.

En esos tiempos de producción incesante e industriosa es cuando Mora escribe y publica (en 1826) los *Cuadros de la Historia de los Árabes desde Mahoma hasta la conquista de Granada.*

Ackermann, como buen negociante que era, tenía costumbre de utilizar sus revistas para hacer publicidad de sus libros. De esta manera nos encontramos con que en el *Correo Literario y Político de Londres*, revista editada por Ackermann y cuyo responsable principal era José Joaquín de Mora, se da noticia del libro de José Joaquín de Mora, en una nota escrita, como no, por José Joaquín de Mora. Mora explica los motivos de su obra: "la nación árabe es una de las que más papel han tenido en la escena del mundo e indica las dos principales fuentes de su trabajo. Por un lado la *Historia de la Dominación de los árabes en España sacada de varios manuscritos y memorias arábigas*, de José Antonio Conde (tres volúmenes publicados en Madrid, en la *Im-*

[6] Estos catecismos eran libros de formación cultural en los que bajo el esquema de preguntas y respuestas, al modo del catecismo católico, se hacía un resumen de los elementos más importantes de una determinada rama del conocimiento. Se difundieron por toda América Latina y fueron muy importantes en la educación de aquellos años. Se pretendía que fuesen utilizados siguiendo el sistema de enseñanza mutua o "lancasteriano, en el que los alumnos más aventajados se encargaban de la instrucción de los menos adelantados.

prenta que fue de García, entre 1820 y 1821). Y por el otro *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* del gran historiador ingles Edward Gibbon, que apareció entre 1776 y 1788. Gibbon estaba prohibido por la Inquisición, y no fue hasta 1842 que se publicó en español su obra, en ocho volúmenes, traducida por José Mor de Fuentes. Es decir que Mora debió conocer la obra en su original inglés.

El éxito de la obra de Conde, fue sin duda el incentivo que llevó a Ackermann a encargar esta obra a Mora. Era Conde un gran lingüista y leía latín, griego, árabe, hebreo, persa, turco, alemán y vasco. Su obra se beneficia de la gran cantidad de fuentes que pudo consultar y apareció en un momento en que el interés por todo lo exótico contribuyó a su conocimiento y popularidad. Rápidamente tuvo éxito en Europa y fue traducida al francés (1825), alemán (1824-1825), italiano (1837) e inglés (1854-1855). Ackermann, sin duda, entendió que la *Historia de la Dominación de los árabes* era excesivamente densa para las ventas en los países de Hispanoamérica y le encargó a Mora una versión más reducida y de más fácil lectura. El resultado fue más ligero que la obra de Conde, pero así y todo Mora compone dos gruesos tomos de 340 y 379 páginas, respectivamente. Mora en ningún momento pretende disimular su actividad de vulgarizador. Es interesante lo que dice al respecto en las páginas del *Correo Literario y Político*:

> No faltará quien diga que la obra de la que estamos hablando pertenece al número inmenso de las que se hacen a pedazos y aprovechándose del fruto de los trabajos ajenos [...] Sin embargo la historia no es susceptible de las creaciones de la fantasía y todo el que quiera saber lo que ha pasado de las épocas que le han precedido se hallará obligado a buscar en las obras de su coetáneos. La dificultad es escoger, es arreglar, es lograr el *simplex et unum* que Horacio recomienda. El autor de los *Cuadros* ha procurado desempeñar aquel fin, pero el redactor del *Correo* no puede decir si en efecto lo ha logrado.

Cifra pues Mora el valor de su obra en la redacción, en el arreglo, en saber escoger lo más interesante. Con justicia decía Llorens (334) que "Mora es el verdadero periodista de la emigración liberal. Sus mejores cualidades son periodísticas. Con amplia formación literaria, dotado de ingenio y flexibilidad, Mora poseía un estilo suelto, ligero,

que en vano se buscaría en los demás. Sus páginas podrán ser superficiales, pero siempre son amenas.

Y amenas son en efecto las páginas de los cuadros. Mora amontona, a un ritmo vertiginoso, pero nunca confuso, aventuras, batallas, traiciones, conspiraciones, asesinatos, heroicidades, amores trágicos, ascensos y caídas de personajes y un sinfín de acontecimientos. Todo ello con un estilo muy ágil, fácil, sorprendentemente moderno.

Como ya hemos comentado es una época de trabajo febril para Mora. Por ello no se puede poner a realizar búsquedas bibliográficas ni a citar a otros autores que hayan tratado el tema ni a consultar fuentes diferentes. En general sigue totalmente el esquema de la obra de Conde, y la mayor parte de su obra se centra en la España árabe.

Los *Cuadros* comienzan con unas páginas en las que se presenta el paisaje y el clima de la península árabe y las características de sus habitantes. Mora había realizado para Ackermann, en 1824, la traducción de una de las obras de la serie del editor londinense *The world in miniature* que constaba de 43 volúmenes, dedicados a diferentes países y regiones del mundo en los que los abundantes grabados se combinaban con texto. Mora sin duda pudo usar parte de ese material para su retrato de la península árabe. Pero como lo que va a escribir es, ante todo, una historia llena de aventuras, pronto presenta al protagonista: el pueblo árabe, llamando la atención sobre todas aquellas características que más podían seducir a lectores que ya se hallaban inmersos en la mentalidad romántica. Libertad y naturaleza: "el árabe es realmente libre y goza, hasta cierto grado, los beneficios de la sociedad sin abdicar las prerrogativas de la naturaleza (7). Independencia: "Los [derechos del árabe] consistían en su odio a la voluntad de un dueño (8). Dignidad y valentía: "en su alma residían el calor, la paciencia, la sobriedad y el habito de dominarse y de arrostrar con impavidez el dolor, el peligro y la muerte (8). Temperamento poético: "vehemente afición a la poesía, la cual ejercía una especie de ministerio público (9). Importancia de la figura del poeta: "el poeta árabe era el historiador y el moralista de su siglo (9).

Una vez presentado esta romántica figura, Mora se lanza a la narración de su historia. En el prólogo ha prometido una "serie no inte-

rrumpida de caracteres extraordinarios, de rasgos nobles y generosos, de revoluciones memorables (viii-ix), en lo que más llama la atención es "el colorido poético de que están revestidos todas su partes (xi). Porque lo más importante de esta historia, para Mora es que "en ella la verdad se presenta con la gracia y el interés de la novela no sólo en los sucesos mismos sino en las circunstancias que lo acompañan, en las costumbres orientales trasplantadas a la mansión de los bárbaros del norte, en el arrojo de los caudillos, en la exaltación de los sentimientos, en la fuerza de las pasiones, en la grandeza de los personajes que aparecen en tan animada y curiosa escena (xi). El mismo Mora resume la historia que va a contar en una trayectoria de ascenso y caída: "Una poderosa monarquía aniquilada en pocas meses por un puñado de aventureros pone en movimiento el interés desde el principio del drama; más este interés crece a medida que se ensancha el dominio de los extranjeros, discordes, resueltos, indómitos en sus primeros triunfos, unidos después en un cuerpo sólido, incontrastable; organizados en nación culta, prospera, opulenta; destrozados mas tarde por la ambición; derrocados en fin de su poder por los esfuerzos del entusiasmo y del patriotismo (xi). Una presentación de la obra totalmente publicitaria, en la que prima sobre todo el interés de los acontecimientos, la novedad y extrañeza de los sucesos, en la que la idea de drama abarca a toda la obra.

Al comenzar la historia Mora se enfrenta con un problema; la falta de fuentes y de información. Como él mismo había advertido en la nota del *Correo Literario y Político* la parte de la historia que no hace referencia a la España árabe se basa en Gibbon. Y, claro está, Gibbon se fija especialmente en la influencia de los árabes en la desaparición del Imperio Romano de Oriente. De manera que en esa primera parte la narración es muy resumida y Mora, ante la falta de base, solamente se detiene con algún detalle en las batallas de las tropas del Islam con un moribundo ejército romano. Mora intenta salvar este obstáculo, con una prosa ágil y rápida y buscando el asombro del lector ante la vertiginosa expansión del imperio islámico, pero en muchos momentos su historia no pasa de ser una mera lista de nombres de ciudades, de califas, de batallas y de generales.

Pero a partir de la llegad de Tariq y Muza a la península, todo cambia. Mora se encuentra con una superabundancia de material y lo que hace es cortar, quitar y eliminar. Gracias a ello puede centrarse en los más dramático y pintoresco: la rivalidad de Tariq y Muza y las traiciones y venganzas subsiguientes, la derrota de Rodrigo, la historia de Abderramán, príncipe educado en el lujo y la corrupción, superviviente del asesinato de toda su familia, errante por el desierto donde encuentra su verdadera naturaleza, e intrépido aventurero que reconquista un imperio.

Pero es cierto que la diferencia de estilo es notable. Conde es un escritor del XVIII. Reposado, de largos períodos, con un estilo oratorio. Aficionado a intercalar informaciones y digresiones de carácter cultural y artístico en cuanto tiene una oportunidad. A la largo de su obra son frecuentes las inserciones de poesías traducidas de su fuente árabe. Mora es un narrador periodístico, como había apuntado con certera visión Llorens; le interesa el acontecimiento, la acción, la intriga y el espectáculo. En sus páginas desaparecen la poesía, los discursos de los personajes, los párrafos floridos, las referencias cultas, las largas digresiones. Se preocupa, ante todo, de seleccionar, de escoger de entre toda la obra de Conde, lo más espectacular, aventurero y llamativo.

Por ello desparecen en Mora la práctica totalidad de las fuentes a las que Conde se refiere con gran detalle. Un ejemplo: Conde en el capítulo XXXI de la tercera parte de su *Historia* narra la aparición de el *Mehedí* o *Mahdí*, uno de los profetas de la religión islámica, creador de la secta de los Almohades, suceso que narra Mora en el capítulo VII de la segunda parte de los *Cuadros*. Conde acumula tres páginas (1840; 437-439) en las que hace referencia hasta a seis cronistas árabes diferentes que discuten y discrepan sobre los orígenes del personaje, con tal detalle que al lector le cuesta trabajo seguir bien el hilo de la explicación del erudito historiador:

> Abu Aly beta Raxid cuenta su descendencia desde Abu Talib, tío del profeta. También la trae Aten Catham, y después la abrevió Abu Metruán, hijo del autor del *Salat*, y dice que su nombre propio fue Muhamad, que de sobrenombre se llamó Abu Abdalá, que a su padre llamaban los berberíes

> Thumur y también Enigar, y por mote le decían Asifu, que en lengua berberí quiere decir luz, porque acostumbraba su padre dar luz o encenderla en la mezquita, que el Mehedi no tomó este nombre hasta que principió a levantar los pueblos con su predicación y nuevas doctrinas, y cuando ya le seguía mucha gente y le obedecía como a señor. Aben Ontham tratando del origen y cosas de Mehedi dice que salió de Herga, pueblo de donde era natural, que está en Sus Alaska y pasó a Andalucía en el año 500 (1107) para estudiar ciencias en Córdoba, que después se embarcó en Almería en una nave que pasaba a Oriente, que allí oyó al Imán Abu Abdala el Hadrami, que en el Cairo oyó al Imán Ábil Walid de Tortosa, y en Bagdad oyó al gran filósofo Abú Amid Algazali, autor del libro *Háao Uiumi Edinni*, en que enseñó cosas contrarias a las opiniones ortodoxas; libro que condenó la academia de Córdoba después de bien examinadas sus doctrinas, y el que primero las reprobó y llamó heréticas fue el cadí de la aljama de Córdoba Aben Hamdin, y fue tanto su celo, que logró con su autoridad que se declarase por hereje al mismo Algazali. (437)

Largo rato sigue Conde con sus procelosas digresiones antes de volver a tomar el hilo de la historia del Mahdi, cuando el lector se ha olvidado ya completamente de quien era el personaje. Mora, más atento a narrar que a confundir la cabeza del lector con interminables series de nombres, se limita a decir que era un "hombre de oscuros principios que empezó a excitar la curiosidad del vulgo por su compostura en el vestir, su austera santidad, su enérgica predicación y la libertad y vehemencia con la que reprendía los vicios de los reyes y de los pueblos (60). La descripción sucinta antecede a la fabulosa historia del campesino marroquí que se convirtió en líder de los Almohades.

A lo largo de todos sus cuadros Mora procede así. Elimina todo aquello que no sirva para poner en suspenso al lector, se centra en los acontecimientos y compone una inmensa novela de aventuras históricas, mostrándose como un narrador seguro, ameno y ágil, con instinto certero para elegir los asuntos. A lo largo de su relato no decae nunca el interés y el lector nunca se pierde, a pesar de la abundancia de personajes, de lo abigarrado de la historia, gracias al seguro pulso de gaditano.

Si pensamos en los medios de que disponía el emigrado en Londres, de la necesidad imperiosa que tenía de publicar cuanto antes y

en su actividad incesante, no podemos por menos de decir que muy pocos hubieran salido de la empresa con la dignidad y la consistencia del polifacético José Joaquín de Mora.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Instituto cántabro de estudios e investigaciones literarias del siglo XIX

Bibliografía

AMORES GARCÍA, Montserrat (1999) "*Don Opas* de José Joaquín de Mora: las posibilidades de un modelo y de un tema legendario. *Bulletin hispanique*, I Vol. 101, nº 1, pp.125-146.

AMUNÁTEGUI, Miguel Luis (1882) *Vida de Andrés Bello*. Santiago de Chile: Pedro G. Ramírez.

— (1888) *José Joaquín de Mora. Apuntes biográficos*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional.

AMUNÁTEGUI SOLAR, Domingo (1897) *Mora en Bolivia*. Santiago: Imprenta Cervantes.

BENTHAM, Jeremy (1820) "Cartas a José Joaquín de Mora, www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/corrections/corr2689.htm y www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/corrections/corr2692.htm.

CARNERO, Guillermo (1971) "José Joaquín de Mora, precedente de Campoamor", *Ínsula*, 296-297.

CONDE, José Antonio (1840) *Historia de la dominación de los árabes en España*. Paris. Baudry. Colección de los mejores autores españoles. Tomo XIX.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1995) "José Joaquín de Mora y la sátira política en las *Leyendas españolas* (1840)", en *Romanticismo 5. La sonrisa romántica: (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, Roma, Bulzoni, pp.117-124.

— (2002) "José Joaquín de Mora ante la España de su tiempo, en *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole, pp. 133-142.

GIL NOVALES, Alberto (1975) *Las sociedades patrióticas*. Madrid: Tecnos.

GONZÁLEZ PIZARRO, José Antonio (1987) "José Joaquín de Mora y "La América, crónica hispanoamericana" (1859-1864). *Revista de Literatura*. Tomo 49, nº 97, pp.95-114.

LACHTAM, Ricardo A. (2000) "Las ideas del movimiento literario de 1842 *Atenea*. 481-482; pp. 23-148.

LISO, Susana P. (2003) "El (re)encuentro de España en *Leyendas españolas* de José Joaquín de Mora: presente y pasado, utopía y realidad, *Memorias y olvidos: autos y biografías (reales, ficticias) en la cultura hispánica*, ed. Jesús Pérez Magallón, R. de la Fuente Ballesteros y K.M. Sibbald, Valladolid, Universitas Castellae, (Colección "Cultura Iberoamericana", 16), pp.209-216.

LLORENS, Vicente (1968) *Liberales y Románticos: una emigración española en Inglaterra*. Madrid: Castalia.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1948) *Historia de la poesía hispanoamericana*. 2 vols. Santander. C.S.I.C.. Gráficas Aldus.

— (1949) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Tomo 3. Santander. C.S.I.S.. Gráficas Aldus.

MORA, José Joaquín de (1820) "Cartas a Jeremy Bentham:
www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/corrections/corr2702.htm,
www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/corrections/corr2703.htm,
www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/corrections/corr2704.htm,
www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/corrections/corr2731.htm,
www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/corrections/corr2743.htm
— (1999) *De la libertad de comercio*. Edición de Pedro Schwarz. Madrid: Ministerio de Hacienda.
— (2007a) "Reseña de "Corso di Literatura Dramática" (sic) del Signor A.W. Schlegel *Shakespeare en España: textos 1764-1916*. Coord. por Ángel-Luis Pujante, Laura Campillo Arnaiz, pp.58-59.
— (2007b) "Al lector *Shakespeare en España: textos 1764-1916*. Coord. por Ángel-Luis Pujante, Laura Campillo Arnaiz, p.166.
PEERS, Edgar Allison (1973) *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos.
RAMOS NÚÑEZ, Carlos (2000) "La cultura jurídica en la época de la confederación perú-boliviana. *Revista de estudios histórico-jurídicos*, nº 22, pp.267-297.
SALINAS CAMPO, Maximiliano (1996) *Risa y cultura en Chile*. Santiago de Chile: ARCIS Universidad, Centro de Investigaciones Sociales. [bibliotecavirtual. clacso. org.ar/ ar/libros/chile/arcis/salinas.rtf]
SÁNCHEZ, Luis Alberto (1965) *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Lima: Ediciones Ediventes, 3 vols.
SCHWARTZ, Pedro (1970) "*De la libertad del comercio* de José Joaquín de Mora *Anales de Economía*, pp.5-8.
SERRANO, Sol (1994) *Universidad y Nación. Chile en el Siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
Siegrist de Gentile, Nora L. (1992) *José Joaquín de Mora y su manuscrito sobre la industria y el comercio de España hacia 1850*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
STUARDO ORTIZ, Carlos (1950) *El Liceo de Chile. Antecedentes para su historia. 1828-1831*. Santiago de Chile.
VALERA CANDEL, Manuel (2007) "Actividad científica realizada por los liberales españoles exiliados en el Reino Unido, 1823-1833 *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. LIX, nº 1, pp. 31-166.

La *Gaceta de Bayona* (1828-1830) ante el Romanticismo y los exiliados

Vicente Llorens documentó con exactitud la conmovedora situación que vivieron los exiliados liberales en Londres, obligados a vivir lejos de la patria, carentes de medios materiales, lejanos a los cálidos climas del mediodía y obligados a emplear una lengua que no era la suya familiar[1]. La "literatura de emigrantes", como denominó Georg Brandes al extenso cuadro de viajeros a la fuerza que conforma el proceso del Romanticismo europeo, también alcanzó a los escritores hispanos, aunque el crítico danés no los tuviera en cuenta. Un inapreciable documento de aquella terrible experiencia son las revistas que publicaban los emigrados en los lugares que los habían acogido como desterrados y las revistas londinenses, estudiadas por Llorens, constituyen testimonios fundamentales para conocer lo que fue el exilio de "románticos y liberales"

Aparentemente menos desgarradora es la experiencia del exilio que transmiten los escritores que editaron la *Gaceta de Bayona* aunque también es muy ilustrativa de las actitudes de los españoles que, en los años veinte, vivieron fuera de España las manifestaciones más espectaculares del Romanticismo europeo.

La historia interna de la *Gaceta de Bayona* y de su sucesora, *La Gaceta de San Sebastián*, es bien conocida gracias a los sucesivos trabajos de Hans Juretschke, Robert Marrast, Javier Fernández Sebastián y Juan López Tabar[2]. Los hechos conocidos de la historia de esta publica-

---

[1] Sobre los numerosos trabajos que dedicó el inolvidable estudioso al exilio español puede verse una bibliografía completa en el *Catálogo* de la Exposición que dedicó a su memoria la Biblioteca Valenciana en 2006-2007.

[2] Véanse las monografías de Hans Juretschke *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, C.S.I.C., 1951, pp.130-149 y 479-496. Robert Marrast "Sebastián de Miñano en Francia (1812-1816 y 1823-1824)", "Quelques documents inédits", *Mélanges à la Mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, 1966, pp.98-108 y "Sebastián de Miñano en Francia (1828-1845)", *Caravelle*, 6, 1966, pp.83-104.-.H.-J. Fernández Sebastián, *La génesis del fuerismo. Prensa e ideas en la crisis del Antiguo Régimen (País Vasco, 1750-1840)*, Madrid, Siglo XXI, 1991. J. López Tabar, *Los famosos traidores. Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-*

ción fabricada por un peculiar grupo de "exiliados" son los siguientes: complicada gestación de un órgano periodístico que apoyase al sector político encabezado por el ministro de Hacienda López Ballesteros a la búsqueda de un eco favorable entre los emigrados españoles en Francia, sucesivas intervenciones de Miñano y otros agentes del grupo "aperturista" ante las autoridades galas y dificultades que les presentaron el sector más integrista del fernandismo (Calomarde) junto con algunos periodistas de sinuosa trayectoria como Mariano Carnerero. También son conocidos los escritores que configuraron el equipo de la *Gaceta de Bayona* bajo la dirección de Alberto Lista así como también son conocidos los principales contenidos de una publicación que comenzaba su carrera el 15-IX-1828 para dejar de publicarse el 16 de agosto de 1830 (en su número 196) por efectos de los acontecimientos vividos en el país vecino en torno a la llamada Revolución de Julio.

La posición política de los principales colaboradores de este periódico – Sebastián Miñano, Antonio Juanes y José María Ruiz Pérez en Francia y, desde Madrid, Félix José Reinoso, Manuel García Doncel, Gregorio González Azaola y José Gómez Hermosilla- es también bien conocida tanto por su prehistoria de "afrancesados" como por su posterior trayectoria política moderada. Las líneas informativas y de opinión que la publicación tocaba con preferencia se referían a la política económica del ministro Ballesteros, a las intervenciones del monarca español en favor del progreso cultural, a la cuestión sucesoria suscitada por el nacimiento de la niña Isabel y a la discusión ideológica de las posiciones políticas que garantizasen un acuerdo entre la legítima representación de los ciudadanos y el ejercicio de un poder ejecutivo fuerte[3]. El proyecto que había redactado Lista para un pe-

1833), Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp.318-340. Y sobre la abundante presencia de españoles en el parís romántico es imprescindible el reciente volumen de Jean-René Aymes, *Españoles en París en la época romántica (1808-1848)*, prólogo de Leonardo Romero, Madrid, Alianza, 2008.

[3] Deben recordarse los artículos que dedicó la *Gaceta* a las actividades de investigación que había emprendido la Real Academia de la Historia y a las publicaciones de alguno de sus miembros (12-XII-1828) y, por supuesto, a la apertura del Museo del Prado (1-XII-1828).

riódico oficioso que cumpliese la misión de crear una imagen favorable del cambio paulatino hacia la moderación[4] se refleja en el "Prospecto" de la *Gaceta* donde se puede leer que "no puede haber sociedad civil sin moral; no puede haber moral sin religión. El nuevo periódico será *religioso* y manifestará el más profundo respeto a la creencia y culto de España [...y] este periódico será *monárquico*, y profesará que el trono, el rey y la monarquía legítima son la sola áncora que resta a la España para su salvación". La hoja del "Prospecto" concluía describiendo las partes de que constaría la publicación –"histórica" y "literaria"– para explicar que en esta última se hablaría "del estado actual de la literatura española y con este motivo se hablará frecuentemente de la de los siglos anteriores".

No podía escapar a los lectores contemporáneos el papel periodísticamente innovador y, a la vez, dependiente del poder político establecido en Madrid que desempañaba el periódico pilotado por Alberto Lista. La *Revue Encyclopédique* saludó con entusiasmo su aparición y Antonio Alcalá Galiano, en la serie de sus artículos del *Atheneum* londinense de 1834, escribía: "En estos últimos años han aparecido algunos periódicos en España. En su mayor parte de escaso interés. En 1830 (sic) se publicó uno en Bayona, en español, patrocinado y aun subvencionado por el gobierno de Madrid, en donde aparecieron algunos artículos literarios pasablemente buenos". Esta servidumbre se hace también notar no sólo por la trayectoria intelectual de sus colaboradores habituales sino, fundamentalmente, por la posición marginal que estos tenían en Francia dada su instalación en una ciudad de frontera, lejana a los escenarios más espectaculares de las manifestaciones románticas coetáneas de las literaturas francesa o inglesa y, ni que decir tiene, la alemana. De manera que el Romanticismo aparece aludido tangencialmente en los artículos literarios de la Gaceta y, cuando lo hace, es sólo en la medida en que su programa innovador tocaba directamente las preocupaciones más genuinas de sus autores.

[4] He actualizado lo conocido sobre la biografía de Alberto Lista para señalar su dependencia del sistema filosófico "sensualista" en la edición que he efectuado de una selección de escritos suyos que he reunido bajo el título de *Ensayos* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007).

Visión del Romanticismo en la *Gaceta de Bayona*

El hecho de que se dedicasen cuatro artículos a comentar la reciente aparición de obras de Martínez de la Rosa[5] no suscitó ninguna observación acerca del debate romántico, vivido intensamente en París a partir del manifiesto hugolino del *Cromwell* (1827). El cese de la publicación de la *Gaceta* explicaría el que no aparezcan en sus últimos números comentarios sobre el éxito del estreno parisino de la versión francesa del *Aben Humeya*, representada el 19-VII- 1830 e ilustrada musicalmente por un compositor tan aceptado como era Gomis. Elogios y leves reparos críticos constituyen el contenido de los artículos dedicados a Martínez de la Rosa, "este ilustrado y laborioso escritor" cuya actitud política de prudente moderación y su instalación en el campo literario de las Letras francesas se había acreditado en aquellos años sobradamente, rasgos que los periodistas de la *Gaceta* debían de estimar en mucho.

Tampoco las reseñas de obras editadas en Madrid y que podían pasar por adelantadas en la creación de un clima favorable al nuevo movimiento literario son especialmente elocuentes en lo relativo a la valoración del Romanticismo por parte de los escritores habituales en la *Gaceta*. Se trata de las recensiones que Alberto Lista dedicó al *Romancero de romances moriscos* elaborado por Agustín Durán e impreso en 1828 y a la serie de tomitos titulada *Colección General de Comedias* en los que su editor Ortega imprimía piezas del teatro aureosecular acompañadas de breves análisis exegéticos.

Sobre la obra de Durán, el reseñista pondera la conveniencia de su recuperación impresa ya que "ya son muy raros los ejemplares que quedan en la península de los romanceros españoles, por la grande exportación que de ellos han hecho desde 1808 los ingleses, franceses y alemanes, así como de todos nuestros buenos poetas; era preciso, pues, hacer nuevas ediciones de ellos"[6]. Al ceñirse a los textos re-

[5] Las obras comentadas son *La Poética* (reseñada 16, 17, 24 y 28- XI- 1828), la traducción de la epístola de Horacio sobre el *Arte Poética* (8-V-1829), y las tragedias *Edipo* (9-X-1829) y *Moraima* (30- XI- 1829).

[6] *Gaceta de Bayona* (3-X-1828), véase el texto en la edición de *Ensayos* de Lista citados en nota 2, pp.90-94.

pasa su clasificación temática ajustándose al aserto de que "el romance es, propiamente hablando, la poesía popular de los españoles", una afirmación sobre la que volvería en otras paginas para explicitar en un contexto poetológico más amplio su concepción general de los géneros líricos. El comentario sobre la *Colección* de Ortega[7] tampoco va más lejos de ponderar la conveniencia editorial de la serie iniciada por el editor madrileño en 1826[8] y de proponer a los editores el cuidado filológico en la reproducción de los textos teatrales. La ponderada oportunidad divulgativa de la publicación de ambas colecciones de textos antiguos españoles no da pie a los gaceteros para más inquisitivas consideraciones sobre el Romanticismo que sí aparecen más explícitamente en el amplio debate a que dio lugar la traducción española de la *Historia de la literatura* de Bouterwek.

El nº 40 de la *Gaceta de Bayona* (16-II-1829) publicaba un extenso "Anuncio" de la traducción de la parte que Friederich Bouterwek había dedicado a la Literatura española en la obra enciclopédica que el editor Eichhorn *Geschichte der Künste und Wissenschaften* estaba ofreciendo a los lectores desde el año 1796; esta sección había sido traducida al francés (1812) y al inglés (1823) y el año 1829 aparecía en Madrid trasladada por José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde[9] . La *Gaceta* dedicó tres artículos a esta obra, a los que respondió un anónimo panfleto madrileño –*Diálogo entre él y yo* (1830)– y otro de Bartolomé José Gallardo –*Cuatro palmetazos...* (1830)–, folletos a los que replicó el periódico de Lista con artículos suplementarios del año 1830[10]. La polémica, como era usual en la crítica literaria de la época,

---

[7] *Gaceta de Bayona* (7-XI-1828), véase el texto en *ed. cit.*, nota 2, pp.95-101.

[8] "La empresa de esta colección es poco conocida en los países extranjeros; y sin embargo, atendido el gusto con que en el día se leen nuestras comedias del siglo XVII en Alemania, Inglaterra y Francia y el subido precio a que se compran en España las ediciones antiguas, debe ser para ellos la colección actual no sólo un objeto de instrucción y placer sino también de economía".

[9] Información sobre esta traducción y las polémicas subsiguientes puede verse en mi libro *La Literatura en su Historia* (Madrid, Arco-Libro, 2006, 121-125) que recoge un artículo anterior de 1996. Véase la última versión española de la obra de Bouterwek efectuada por Carmen Valcárcel y Santiago Navarro (Madrid, Verbum, 2002).

[10] "Variedades...", *Gaceta de Bayona* (26, 30-X y 2-XI-1829). "Variedades. Sobre nuestro juicio de la historia de Bouterwek" (12 y 19-III-1830).

cruzaba ultrajes *ad hominem* –fundamentalmente la desvaloración de la "escuela de Sevilla" y la tacha de "afrancesados" que pendía sobre sus más genuinos representantes, Lista, Reinoso–, al mismo tiempo que añadía censuras sobre usos idiomáticos reprobables y correcciones cronológicas y autoriales referidas a textos literarios de la Edad Media de los que se había hablado en la *Historia de la literatura*. Los periodistas de la *Gaceta*, sin aludir tampoco expresamente al Romanticismo en estos trabajos, entraron en el asunto al discutir las ideas del hispanista germano y sus traductores sobre los "romances" y, singularmente, al plantear un rechazo frontal a la noción de "democracia en literatura" que habían deslizado el autor alemán y los autores de la versión española.

Este último aspecto es un curioso testimonio de la imbricación entre ideología política y literatura que se encuentra en la crítica literaria de la época. Al explicar el proceso de adaptación hispana de las formas italiano-renacentistas Bouterwek había escrito que "la poesía castellana era, como la *Gaya ciencia* de los trovadores, un tesoro común colocado bajo la salvaguardia de cierta especie de democracia literaria que no permitía a ningún ingenio superior elevarse sobre los otros"[11]. Esta afirmación debe entenderse como una explicación del espíritu colectivo que había animado la composición y transmisión de la poesía tradicional (romances y villancicos especialmente) y que los gaceteros apostillaban juzgando que "este pensamiento brillante es falso en sí mismo y en su aplicación. La democracia, peligrosa en política por abrir la puerta a la ambición individual que trastorna el régimen público, es no menos útil en la literatura que en la industria, donde limitada la libertad a objetos en que interesan solo los goces particulares, se da opción, sin comprometer la seguridad del Estado, a los esfuerzos y pretensiones de los individuos por la supremacía"[12].

---

[11] Cito por la ed. de Navarro y Valcárcel, p.60. El texto original decía: "Sie war, wie die fröliche Kunst der Troubadours, ein Gemeingut, zu dessen Erhaltung eine asthetische Demokratie geborte, die sein eigenwilliges Genie aufkommen liess" (*Geschichte der Spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Göttingen, Rowerm, 1804, p.143).

[12] "Variedades...", *Gaceta de Bayona*, 26-X-1829, p.3.

Mayor incidencia tienen para la aceptación del Romanticismo las diferentes concepciones que los periodistas y los historiadores (Bouterwek y sus traductores) tienen del Romancero. Por supuesto, los escritores de la *Gaceta* no aceptan la vaga cronología en la Alta Edad Media que defienden aquellos. A los de Bayona les repugna que en una época "falta de ilustración" se llegaran a escribir textos perfectos como los Bouterwek y los traductores pretendían que eran los romances[13], una clase de textos que por su versificación y sus peculiaridades estilísticas constituían una modalidad lírica lejana al supremo grado de la sublimidad. Este mismo argumento se habría de repetir en otros artículos dedicados a los romances. Singularmente significativo a este propósito es el artículo "¿El romance es la poesía lírica de los españoles?"[14], texto que argumenta desde los supuestos históricos de la venerable poesía griega[15] y la sistematización de la Poética clásica para concluir que si bien los romances constituían el tipo de poesía preferida por los españoles, no podían asimilarse a la sublimidad de las odas, ya que desde que este género se empezó a cultivar "conocieron nuestros poetas que una serie seguida de coplas con un mismo asonante no se acomodaba bien a la marcha desigual, a la variedad de armonía, de pausas y de períodos que requiere la lírica ; y adjudicando a esta la multitud de combinaciones de que son susceptibles los versos de siete y once sílabas, dejaron al romance los asuntos mediocres que podían recibir una armonía más uniforme"[16].

Ni siquiera al hacer un diagnóstico "Sobre la decadencia del espíritu poético" en la actualidad[17] se puede leer una alusión directa al

---

[13] "Por eso *en España nunca han sido clásicos los romances*, como el mismo Bouterwek confiesa, a disgusto de sus intérpretes; y pudiera añadir que ni se han cultivado en la edad clásica de nuestra poesía ni será nunca clásica la edad en que predominen los romances" (*Gaceta de Bayona*, 2-XI-1829, p.2)

[14] *Gaceta de Bayona*, 4-XII-1829.

[15] "El poeta lírico era un ministro público, un cantor original que entonaba los versos inspirados por su entusiasmo" y su espíritu creador le llevaba a proferir los versos auténticamente "líricos", mientras que éste faltó ya en tiempo de los romanos "y no se ha renovado en las naciones modernas. La oda en ellas es una obra de imitación sobre el tipo que nos dejaron los griegos" (art. cit., p.4) .

[16] *Gaceta de Bayona*, art. cit.

[17] Título de un artículo de la *Gaceta de Bayona*, 8-III-1830.

Romanticismo que quedaba referido exclusivamente en el título del artículo de la *Revue Encyclopédique* sobre el que se monta su comentario el anónimo autor de la *Gaceta*. El sentido moral y la filosofía sensualista que impregna buena parte de sus páginas explican este lamento del anónimo escritor para quien "el alto desprecio con que se mira, a lo menos en la práctica, todo lo que sea capaz de inspirar entusiasmo, inflamar la imaginación y conmover nuestros afectos. El mundo entero está *desencantado* y solo es objeto ya de los cálculos de la codicia y de las sensaciones del placer".

Una alusión elusiva es la que formula Alberto Lista en un escrito dedicado a discutir las peculiaridades del lenguaje poético donde se puede leer que "hay en Francia una escuela poética cuyo carácter distintivo es el conato de dar a la poesía un lenguaje diferente de la prosa, rehabilitando las voces y frases desusadas y adoptando los cortes de la versificación propios de la época de Ronsard"[18]. Alberto Lista, precisamente, sería el educador de los jóvenes románticos del Colegio de San Mateo a los que sin duda debió de exponer con frecuencia su evolutiva percepción del Romanticismo tal como fue dejando ver en escritos del año 1834 y posteriores[19].

La actitud de los críticos de esta revista editada en Francia no justifica una conclusión radical que establezca la dependencia estricta entre compromisos políticos y literatura, pero sí parece evidente que las publicaciones periódicas más distanciadas del mundo oficial madrileño, como lo eran las revistas impresas por los exiliados en Inglaterra, estaban más dispuestas a la recepción del gran movimiento literario y artístico que recorría Europa en aquellos años.

La *Gaceta* ante el exilio

Los escritores de la *Gaceta* no eran exiliados políticos en el estricto sentido en el que sí lo eran los perseguidos liberales. Sus compromisos como antiguos "afrancesados" les hacía sospechosos a muchos de estos y también a los absolutistas aunque su buen conocimiento

[18] "Variedades", *Gaceta de Bayona*, 29-XII-1828.
[19] Ver en edición de *Ensayos* los textos titulados "Del Romanticismo" (1834), las "Lecciones de Literatura Española" del Ateneo de 1836 y "Del Romanticismo" (1839).

del mundo francés les abría puertas para las relaciones políticas y para su valoración de las posiciones que la prensa gala mantenía en aquellos años. Esto explica las polémicas que mantuvo la *Gaceta* con periódicos de diverso signo político como *Le Constitutionnel*, *Le Journal du Commerce* o *La Quotidienne*. El "prospecto" anunciador había dejado muy claro este punto al explicar cómo la censura ejercida sobre la prensa española propiciaba el que periodistas extranjeros se hubiesen aprovechado "de esta ocasión para difundir en sus papeles noticias enteramente falsas, sin temor de ser desmentidos, para desfigurar las verdades, y lo que es peor, para disfamar el gobierno español y escribir diatribas contra la nación"[20]. En este mismo texto el nuevo periódico se presentaba como "extranjero a la Francia, de quien recibe hospitalidad, se abstendrá de calificar su política, limitándose a extractar los hechos de los periódicos más acreditados", un propósito que pudo mantener incólume hasta los acontecimientos de Julio de 1830, de los que publicó una crónica en el número del seis de agosto. A propósito de esta crónica, Sebastián Miñano escribía al patrono López Ballesteros que había sido preciso publicarla dada la actitud de los liberales refugiados en Bayona que habían amenazado a Lista con "hacerle pedazos" si no daba cuenta de lo ocurrido en París[21].

El interés que los redactores de la *Gaceta* mantenían respecto a la emigración española en unas ocasiones es de alcance general y, en otras, parece un guiño amistoso dirigido a alguno de los emigrados que se habían instalado en Francia[22]. El silencio es la pauta que siguen en relación con los liberales que maniobraban contra el gobierno fernandino, pero como sí estaban desprovistos de connotaciones políticas los lejanos emigrados que habían tenido que salir de España

---

[20] Sobre la manipulación informativa que realizaban los periodistas, probablemente Lista es el autor de otros artículos como el titulado "Sobre eso que acostumbran a llamar *Opinión pública* los periodistas".

[21] J. López Tabar, *ob. cit.*, nota 1, p.331.

[22] Es el caso del anuncio del Colegio Español dirigido, en París, por Vicente González Arnao y Pedro Sainz de Baranda, cuya mejor recomendación era que los hijos de españoles "sin exponerse a perder el idioma patrio, antes bien perfeccionándose en él y estudiando la literatura española, pueden adquirir todos los conocimientos científicos que abundan en la capital de Francia" (*Gaceta de Bayona*, 27-XI-1829).

para rehacer sus vidas por necesidades económicas a ellos sí que les prestan atención. En el artículo "Sobre los españoles emigrados en América"[23], por ejemplo, se formula una apología de la fidelidad a la metrópoli que habían mantenido muchos españoles en los inquietos años de la emancipación americana y, para servir a la causa monárquica, se hace notar la generosidad con la que Fernando VII recibía a los empleados públicos que retornaban de las repúblicas recientemente establecidas. Pues bien, en este artículo se lee esta descripción absolutamente idealizada del emigrante:

> De 100 españoles que pasan a aquellas regiones, los 97 lo hacían entre la edad de 12 a 16 años, al abrigo de sus parientes o recomendados, con el laudable objeto de ejercer su industria en el comercio, minería o agricultura. Estos jóvenes salían de su país natal sin conocer más España que su pueblo, sin tener otras ideas de su patria y de su rey que las que oyeron a sus padres y maestros de primeras letras. Para ellos la España siempre fue grande en valor y virtudes de sus hijos, y su rey un monarca poderoso y magnánimo en toda la extensión de la palabra. Con estas ideas adquiridas desde la cuna y grabadas en su corazón entraron en América, allí siguieron algunas de las carreras indicadas, allí se casaban, allí con su honradez y apego al trabajo se enriquecieron algunos, y allí en fin envejecían y morían sin haber alterado en nada el concepto que trajeron de su país.

Ahora bien, la explicable prudencia con la que los redactores de la *Gaceta* se aproximan a la experiencia del exilio[24] queda bastante atenuada cuando se refieren a este desgarrón vital en términos de creación literaria. Veamos algunos casos.

Meses después de la muerte en el exilio del autor de *El sí de las niñas* el periódico publicaba una oda "A la memoria de Leandro Fernández de Moratín" cuya particularidad consistía en que su anónimo autor, "ciego de nacimiento", la había escrito movido por un sentimiento "noble y *español*". El poema, lejanamente inspirado en la elegía mora-

---

[23] *Gaceta de Bayona*, 10-VIII-1829.

[24] Una experiencia, por otra parte, que varios redactores habían vivido en los años inmediatos a1 1814 y después de la restauración de Fernando en el trono tras la intervención del ejército francés en 1823. Precisamente en este año fechaba Lista su poema "El emigrado de 1823".

tiniana a Conde –como advierte la nota que lo acompaña- lamenta la pérdida del poeta que representaba el papel de modelo indiscutible para el teatro español, llorado además por la orfandad en que dejaba a la patria, como leemos en la última estrofa:

> Y tú, dulce Talía,
> ¿Habrás abandonado
> La hermosa patria mía;
> O Inarco arrebatado
> En el Parnaso Ibérico
> Un sucesor tendrá?[25]

Y en más directa alusión a la aflictiva situación de los españoles enfrentados en querellas políticas, el matrimonio de Fernando VII con María Cristina de Borbón suscitó la publicación de textos en los que, como ocurrió también en la Península, se clamaba por la amnistía y el olvido de las querellas políticas. Así "Un español ausente de su patria" daba a luz una oda sobre los esponsales reales en la que propugnaba el hermanamiento pacífico de los españoles de ambos hemisferios:

> Y en cuantos climas de su Rey amante
> Respira un noble corazón ibero,
> Del fausto Sena al mar que entrambos Indios
> Férvido ciñe,
>
> Diré el reinado de la Paz hermosa,
> Y la Clemencia a la Hermosura unida,
> Y en cien cadenas la discordia atada
> Fiera bramando.[26]

Estas bodas reales generaron grandes esperanzas que mantuvieron en vilo las expectativas de los exiliados hasta la muerte del monarca. Los gaceteros de Bayona no dejaron pasar la ocasión con un mero

[25] "A la memoria de D. Leandro Fernández de Moratín", *Gaceta de Bayona*, 16-X-1829.
[26] "A las bodas del Sr. D. Fernando VII, rey de España, con la Sra. Princesa de Nápoles Dª María Cristina de Borbón", *Gaceta de Bayona*, 7-XII-1829.

texto celebrativo, ya que dieron información extensa sobre el acontecimiento y comentaron en un extenso artículo la producción poética que el matrimonio regio había producido. En esta página su anónimo redactor alude a la colección poemática que había impreso el Ayuntamiento de Madrid, a un Canto en octavas sin nombre de autor, a un soneto de Mariano de Eguía y a la "Canción" epitalámica que acababa de editar en un folleto Manuel José Quintana[27], poema del que se reproducían estos significativos versos:

> ¡O discordia! ¡O rencor! Tristes pasiones,
> ministras viles de venganza extraña,
> y ajenas tanto al corazón de España,
> ¿no es tiempo ya de que ceséis?

Y de todas estas composiciones adelanta un comentario que es muy representativo de la aproximación entre desterrados y perseguidores que se vivía en los años finales del reinado de Fernando VII y que denota la compleja actitud que los autores de la *Gaceta de Bayona* mantuvieron frente al exilio de los liberales:

> En todas estas piezas brilla el deseo de concordia, de la unión de todos los españoles, del olvido de los extravíos y desavenencias pasadas. Verdad es que ese es el voto general de la nación, porque es el de la humanidad, , el de la religión, el de la necesidad de familia que tienen los pueblos; y fuera hacer el mayor agravio a la España, imputarle que daba todavía un asilo a ese espíritu de encono y persecución, desterrado de los demás países de Europa.

El destierro del espíritu de encono, como es sabido, tendría un eco inmediato en la España de los años treinta –los años románticos por antonomasia–, pero un eco breve porque los exilios de españoles volverían a darse de nuevo poco tiempo después.

LEONARDO ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

[27] "Variedades. Composiciones poéticas al feliz desposorio de S. M. C.", *Gaceta de Bayona*, 8- I-1830.

El exilio del Duque de Rivas en Malta: la tragedia *Arias Gonzalo*

Arias Gonzalo, tragedia no representada ni editada en vida de su autor, se publicó por primera vez en el año 1894 precedida de un elogioso comentario del hijo del duque de Rivas, Enrique R. de Saavedra[1]. Con anterioridad, pues, había sido ignorada, no incluida en la primera edición de sus obras completas[2], ni en la segunda edición de las también mal llamadas *Obras Completas* de la editorial Montaner y Simón[3]. La lectura de la citada tragedia se produce, pues, de forma tardía, siendo prácticamente silenciada en los prólogos y estudios que los coetáneos de Rivas llevaron a cabo en el siglo XIX. De hecho, *Arias Gonzalo* sólo es citada en específicos episodios relacionados con su exilio, con su estancia en Malta y las circunstancias históricas y biográficas que rodearon su periplo viajero por tierras italianas y maltesas. A finales del siglo XIX y primer tercio del XX aparecen estudios sobre la referida obra, como los debidos, fundamentalmente, a G. Boussagol[4] y E. Allison Peers[5]. En época posterior, la obra se ha

---

[1] *Obras Completas del Duque de Rivas. Coleccionadas de nuevo por su hijo… Enrique R. de Saavedra, Duque de Rivas*, Madrid, Imprenta Sucesores Rivadeneyra, 1894-1907, 7 vols.

[2] *Obras Completas de D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, corregidas por él mismo*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca Nueva, 1854-1855, 5 vols. Retrato. Su producción teatral aparece en el tomo IV, incompleta, pues sólo se incluyen *Tanto vales cuanto tienes, Don Álvaro o la fuerza del sino, Solaces de un prisionero o tres noches en Madrid, La morisca de Alajuar, El crisol de la lealtad* y *El desengaño en un sueño*.

[3] *Obras Completas de D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, de la Real Academia Española. Ilustrada con dibujos de D. Apeles Maestres*, Barcelona, Montaner y Simón, Editores, 1884, 2 vols. Retrato. Edición prologada por Manuel Cañete. Incluye las mismas obras teatrales que la edición anterior. En la presente edición aparece un estudio biográfico sobre el duque de Rivas llevado a cabo por Nicomedes Pastor Díaz que abarca desde su nacimiento hasta el año 1842.

[4] *Ángel de Saavedra, Duc de Rivas. Sa vie. Son ouvre poétique*, Toulouse, Privat, 1896 [Existe una segunda edición, la llevada a cabo en el año 1926. En nuestro estudio citamos por esta edición]. Para la bibliografía del Duque de Rivas es todavía de gran utilidad su estudio "Ángel de Saavedra, duc de Rivas. Essai de bibliographie critique", *Bulletin Hispanique*, XXIX (1927), pp.. 5-98.

despachado en breves líneas, bien clasificándola como de clara textura neoclásica en todos sus sentidos, o como claro exponente de una obra que anuncia un cambio de orientación en la producción teatral de Rivas. En este sentido cabe señalar los estudios de V. Llorens o E. Caldera. El primero, conceptúa *Arias Gonzalo* como tragedia clasicista al uso, en línea con su trayectoria literaria iniciada en el año 1822[6]; el segundo, como pieza literaria que representa un cambio de orientación estética y que preludia su posterior producción romántica[7]. En todos estos críticos, el estudio sobre *Arias Gonzalo* está en función del proceso evolutivo que experimenta la dramaturgia romántica de Rivas, sin detenerse en exceso en aspectos o valores estéticos que encierra la obra, así como sus fuentes literarias o la influencia de determinadas obras de la literatura española en su mencionada tragedia. De hecho el tema referido al cerco de Zamora durante el reinado de Sancho el Fuerte y el comportamiento de su hermana doña Urraca ante el asedio de dicha plaza por su hermano, serán aspectos recreados y divulgados por escritores de épocas anteriores a la de Rivas.

Gonzalo Arias es una de las piezas dramáticas concebidas y escritas en Malta. Su experiencia en dicha isla, así como su llegada a la misma, y el inicio de nuevas relaciones con personas residentes en Malta se han vertido en su corpus literario. Así, el accidentado viaje ha sido inmortalizado en la poesía *El faro de Malta*. En la isla, Rivas, llega ro-

---

[5] E. Allison Peers, "Ángel Saavedra, Duque de Rivas. A critical Study", *Revue Hispanique*, LVIII (1923), pp.1-600. Peers destaca de *Arias Gonzalo* el gran número de peripecias que animan la acción. La utilización de un lenguaje típicamente romántico y las continuas antítesis en los caracteres de los personajes, así como la acentuada pasión de los mismos, ejemplifican la antesala del movimiento romántico en la dramaturgia de Rivas.

[6] Vicente Llorens (*El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979, p.127) señala al respecto que se trata de una tragedia clasicista en todos sus sentidos, de resultas que Rivas en el año 1827 seguía escribiendo como en Madrid antes de su salida forzosa de España.

[7] Ermanno Caldera, "De *Aliatar* a *Don Álvaro*. Sobre el aprendizaje clasicista del duque de Rivas", *Romanticismo 1. Atti del II Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Hispanoamericano*, Génova, 1982, pp.109-125. Caldera percibe el gradual deslizamiento del duque de Rivas hacia el romanticismo: "En efecto, *Arias Gonzalo* reanuda ese cambio hacia lo romántico que, empezado por *Malek-Adhel*, había sido temporáneamente interrumpido por *Lanuza*. Y justamente Gonzalo repite en sí ciertos rasgos que ya caracterizaban al protagonista de la tragedia anterior", *ibid.,* p.118.

deado de un áurea de mártir político, siendo aceptado por la sociedad de buen tono desde el instante de su llegada. Tiempo más tarde, instalado ya en París, recordará en el romance sexto de *El moro expósito* a sus amigos más íntimos, especialmente a aquellos cuya vocación literaria era afín a la del propio Rivas. Wooford, Frere, Ponsonby, Zamlit, Stilon, entre otros, fueron contertulios y confidentes de Rivas durante este periodo de su exilio en Malta[8].

En dicha obra se cita, precisamente, a J. Hoockham Frere (1769-1846), miembro de una distinguida familia británica que con anterioridad a su llegada a Malta había desempeñado cargos de gran responsabilidad[9]. La crítica y biógrafos siempre han insistido en la influencia de este escritor en Rivas, habida cuenta de su profunda y amplia cultura. Entre sus obras se encuentra un fragmento burlesco, según apunta Boussagol, relativo al ciclo artúrico, en 1817, escrito en octavas reales, estrofa que tomó de él, y perfeccionó notablemente, lord Byron en su *Don Juan*. Apunta también que se ejercitó en "la traducción del primero de los grandes monumentos de las letras castellanas, el viejo Poema del Cid"[10]. Es evidente que Frere pondría a disposición de Rivas su biblioteca y su experiencia como crítico y escritor. Ambas cosas las reconoce Rivas, incluso alude a su amistad, pero nunca a su magisterio ni a su condición de discípulo. Si bien es verdad que Rivas reconoce que Frere le ha guiado por el camino, refiriéndose a *El moro expósito*, con más audacia que acierto, nunca consideró ser discípulo ni alumno aventajado del pretendido mentor literario. Las biografías y estudios críticos sobre Ángel Saavedra, insisten en que Frere no sólo hizo posible que se interesara Rivas por la tradi-

---

[8] Cfr. *Obras Completas del Duque de Rivas. Edición y prólogo de Jorge Campos*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1957, I, pp. 180-181.

[9] Frere fue diputado en el año 1796 y subsecretario de Estado para Asuntos Exteriores en 1799. En 1800 fue enviado a Lisboa como ministro plenipotenciario, cargo que desempeñó también en Madrid de 1802 a 1804. Durante este último año, Frere hizo todo lo posible para atraerse a Godoy y a Carlos IV a fin de que no pactaran con Napoleón, pero fracasó en su intentona y, tras la firma del tratado de San Ildefonso, que ponía a España en manos de Napoleón, el Gobierno español le declaró la guerra a Gran Bretaña. Cfr. Hans Roger Madol, *Godoy. El fin de la vieja España. Traducción del alemán por G. Sanz Huellin y M. Sandmann*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, pp.144-157.

[10] Boussagol, *op. cit.*, p.126.

ción literaria española, sino que le transformó en un nuevo escritor, abrazando la estética del Romanticismo a partir de su amistad con el citado escritor. En el estudio que figura al frente de las obras completas –*Vida del autor. Escrita y publicada por el Excmo. Sr. D. Nicomedes Pastor Díaz hasta el año de 1842*- se insiste y se ahonda en esta línea, repitiendo la mayor parte de la crítica posterior los juicios emitidos por el propio Pastor Díaz[11].

Ante la decisiva afirmación de Pastor Díaz cabe señalar que cuando el duque de Rivas llega a Malta ya había compuesto los tres primeros cantos de *Florinda*, finalizando el poema en Malta en el año 1826. Más que un poema heroico se trata de un relato escrito en octavas reales, cuyo contenido es, inequívocamente, romántico, pues la Cava no es una mujer forzada por el capricho de Rodrigo, sino su enamorada, siendo, precisamente, el conflicto entre dicho amor y el honor familiar, entendido a la manera calderoniana, el eje del conflicto narrativo. El Canto I de *Florinda* está impregnado de romanticismo, de arrebatadas pasiones. Corpus literario en el que abundan descripciones de gusto romántico, fugas, sobresaltos, espectros, sombras, visiones, alcázares. Otro tanto sucede con su obra *Arias Gonzalo*, en donde la heroína lejos de ser una mujer enérgica y autoritaria se muestra afín en sus reacciones con las heroínas románticas. Cabe recordar también que cuando Rivas llegó a Malta, ya había escrito sus poesías líricas referidas a la inmigración, corpus en el que el romanticismo estaba ya presente, al igual que otras poesías dedicadas a Olimpia.

El juicio crítico de Juan Valera sobre las fuentes literarias existentes en la obra del duque de Rivas es de gran valor para el esclarecimiento del episodio que se aborda en estas líneas. Valera analiza la actitud de biógrafos y críticos que juzgaron la influencia de Frere durante el exilio de Rivas en Malta, en el periodo que, precisamente, escribió *Arias Gonzalo*, *Tanto vales cuanto tienes* y uno de los monumentos literarios más significativos, *El moro expósito*. Valera en un enjundioso y extenso

[11] Vid. la edición de las *Obras Completas* realizada por la editorial ya citada Montaner y Simón, p. XV. N. Pastor Díaz insiste en la influencia decisiva de Frere en la obra de Rivas, pues fue él quien le abrió al nuevo mundo que le ofrecía el Romanticismo.

artículo[12] que recoge íntegramente sus conferencias sobre el duque de Rivas pronunciadas en el Ateneo a finales del año 1888 y comienzos de 1889, rebate punto por punto todas las posibles influencias de Frere sobre Rivas. Valera señala que el duque "antes de emigrar a España [tenía] la inteligencia y el amor de nuestras cosas de la Edad Media, y de los siglos XVI y XVII, que ya le hacían romántico prematuro sin nombrarse tal y sin saberlo él. Antes de salir de España ya el duque había compuesto *romances*; ya sabía mejor los antiguos romances españoles que las odas de Píndaro y de Horacio, y ya había escrito un poema del más romántico de los asuntos: del *Paso honroso*. Mr. Frere no tuvo, pues, mucho que trabajar en Malta para convertir al duque de Rivas, que estaba ya convertido"[13].

Menester es, apunta Valera, "estar muy prevenido o desconocer al duque de Rivas para imaginar que hubo él de lanzarse en la corriente y dirección de dicho movimiento por lecciones o reflexiones del inglés John Frere, por el estudio de las obras críticas de Lessing y de ambos Schlegel y por la lectura de la poesía inglesa y alemana"[14]. Para Valera el duque de Rivas fue el mismo antes y después de conocer a J. Frere; que a su manera, dentro de su propia personalidad, fue siempre un hombre de su siglo, y que su romanticismo estaba tanto en el ambiente que le rodeaba como en sí mismo o en su propio ser, sin necesidad de preceptos ni de consejos, de ahí su crítica a Leopoldo Augusto de Cueto[15], el principal defensor y difusor de la influencia de Frere en Rivas.

Es evidente que *Arias Gonzalo*, pese a estar sujeta su estructura a la normativa neoclásica, ofrece claros inicios de un romanticismo incipiente. La tragedia ha sido soslayada por la crítica, subestimada o si-

---

[12] *El Ateneo*, I (15-XII-1888), pp.131-141; (1-I-1889), pp.314-319; (15-I-1889), pp.467-477); II (15-II-1889), pp.109-134. En nuestro estudio citamos por la edición de Juan Valera, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1961, II, pp.722-760.

[13] *Ibíd.*, p.733.

[14] *Ibíd.*, pp.733-734. Valera analiza las inexistentes huellas literarias atribuidas a Frere, *ibíd.*, p.734.

[15] Leopoldo Augusto de Cueto, *Discurso necrológico literario en elogio del Excmo. Dr. Duque de Rivas, Director de la Real Academia Española, leído en junta pública celebrada para honrar a su memoria*, Madrid, 1866.

lenciada. De ello es culpable, evidentemente, su no inclusión en un principio en la primera edición *princeps* de las llamadas *Obras Completas*, aunque también de los críticos de finales del siglo XIX y principios del XX que consideraron la obra como un epígono de su producción neoclásica, englobándola en un grupo preciso cuya técnica y recursos literarios correspondían a la preceptiva neoclásica. Es decir, al lado de sus tragedias –*Ataulfo, Aliatar, Doña Blanca, El duque de Aquitania, Malek-Adhel* y *Lanuza*- consideradas como un corpus menor y ensombrecidas por la producción romántica, especialmente por su drama *Don Álvaro o la fuerza del sino* y su poema extenso *El moro expósito*.

La tragedia *Arias Gonzalo* manifiesta ya un cambio sutil de tendencia que preludia su producción romántica. Rivas recrea literariamente las guerras fraticidas de don Sancho con sus hermanos. La acción se remonta al año 1072, cuando quiso cambiar con su hermana Doña Urraca la ciudad de Zamora por Rioseco y otros lugares. Para ello Sancho, según las crónicas, comisionó al Cid, que había sido educado y amparado por Arias Gonzalo, el célebre gobernador de la plaza, desde Fernando I, a quien el romancero trata, como veremos más tarde, con todo enaltecimiento. El parlamento que el Cid tuvo con doña Urraca instándole la entrega de Zamora por orden de su rey don Sancho se obvia en la tragedia de Rivas, prescindiéndose de este episodio histórico a fin de dar entrada a un segundo personaje cuya correlación es exacta con la realidad: el envío por parte del hermano de doña Urraca, el rey Sancho, de un nuevo emisario –el noble castellano don Diego Ordóñez de Lara- con la orden de pedir la rendición de los zamoranos. En la tragedia de Rivas no se habla de la fidelidad y amistad del Cid con Arias Gonzalo y con sus hijos, aunque las crónicas y romances hablan siempre de la leal amistad de éste con Arias Gonzalo, de ahí, que Sancho considerara al Cid de desleal. El asedio y cerco a Zamora constituye el eje de la obra. Rivas reconstruye el asesinato del rey por Bellido Dolfos, que no tiene lugar, evidentemente, en el escenario, sino fuera de él, ante los muros de Zamora, a fin de respetar la preceptiva neoclásica. De este episodio se informa a doña Urraca y al gobernador, al igual que se da noticia de las inten-

ciones del noble castellano Ordóñez de Lara. El propósito de este personaje coincide con lo dicho en la *Crónica General* y el romancero, pues reclama venganza por alta traición. Los romances y las crónicas cuentan cómo Bellido Dolfos[16] convenció al rey don Sancho para que le admitiera entre sus nobles que cercaban Zamora, dándole a entender que había abandonado a doña Urraca por disentir de su determinación de defender la plaza. Confiado don Sancho, se alejó con Bellido a ver el lugar por donde podría penetrar en la ciudad con poca gente, según la promesa del traidor. El rey tuvo necesidad de apearse y dio un venablo que llevaba al mismo traidor, que aprovechando un descuido se lo clavó por la espalda, huyendo luego a Zamora. Todo este episodio está presente en la tragedia de Rivas. Bellido es presentado como hombre desleal y traidor, antónimo de la virtud y desconocedor de los códigos del honor y la honra[17]. Este per-

[16] Bellido Dolfos pertenece por completo al dominio de la leyenda. Mientras para unos era un caballero de Zamora, otros indican que era un simple soldado, sin contar con la versión del *Romancero del Cid* que le hace hijo de Bellido Dolfos. En la obra de Menéndez Pidal, *El cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, Imprenta y Editorial Bailly-Ballière e Hijos, 1909, se hallan referencias muy interesantes acerca de este personaje.

[17] En la escena 3 del acto II, Arias Gonzalo le indica a la infanta Urraca que Bellido Dolfos es osado y valiente, a la par que falso y vicioso, *op. cit.*, p.130. En la escena 1 del acto III se comete el regicidio. Todos coinciden en afirmar que Bellido Dolfos es un infame y un asesino. En el diálogo que Arias y doña Urraca mantiene queda claro quien es el culpable de alta traición y vil asesinato. Arias, en su parlamento ante su señora, le indica lo siguiente:

> El que del vicio
> sin pudor yace en el inmundo lodo
> jamás mi confianza ha merecido.
> Del honrado son propias las hazañas
> y propios del vicioso los delitos.
> Y si a la patria sirve, la deshonra,
> pues sólo sabe usar medios indignos.
> La razón de Zamora y la justicia
> con esa vil acción del asesino
> disminuyen, al par que se levantan
> la justicia y razón del enemigo.
> Ni hemos de libertarnos del asedio (*ibid.*, p.138).

La infanta, doña Urraca, es consciente también de la infamia cometida por Bellido Dolfos, de ahí que en sus reflexiones indique que Zamora no debe ser juzgada de alta traición y deshonor:

sonaje será el causante del drama. La acción de la tragedia de Rivas se centra en todos estos episodios, pues transcurre durante unas horas antes y unas horas después de cometido el regicidio. De esta forma la preceptiva neoclásica se cumple a la perfección. La acción empieza a media mañana y finaliza al anochecer, sin que se amalgamen los hechos ni den la sensación de arbitrariedad. Los dos primeros actos presentan al lector o espectador el problema fundamental con la situación de Zamora sitiada. Se definen y perfilan los personajes, especialmente, Gonzalo, hijo de Arias Gonzalo, quien declara su amor a Urraca, sentimiento correspondido también por ella. A lo largo de acto tercero se produce el asesinato del rey Sancho por Bellido Dolfos. Magnicidio reprobado en sumo grado por doña Urraca y nobles de Zamora, pues Bellido Dolfos actúa por iniciativa propia, sin contar con la aprobación de nadie. En el acto cuarto se produce el reto de Diego Ordóñez de Lara, decisión aceptada por los tres vástagos de Arias. En el duelo mueren, en primer lugar, los dos hermanos de Gonzalo. En el último duelo éste da muerte al castellano, pero poco después fallece de las heridas recibidas. La desazón cunde en el alma enamorada de Urraca, a pesar de que Zamora queda libre del asedio y de toda sospecha de traición[18].

Estos episodios se pueden fechar el 6 de octubre de 1072, durante el sitio de Zamora por Sancho II. Bellido Dolfos, causante de la tragedia, y no sólo por dar muerte al monarca, sino también por desencadenar un cúmulo de hechos fatídicos que provocan la muerte de los tres hijos del honrado Arias y del pundonoroso y altanero caballero castellano Ordóñez, queda relegado a un segundo plano, sin un justo casti-

---

Yo al mundo probaré que no Zamora,
sino un aleve cometió el delito.
Alcalde, que al momento de una torre
la más honda prisión guarde a Bellido (*ibíd.*, p.138).

[18] Cesáreo Fernández Duro, en su obra *Romancero de Zamora. Precedido de un estudio del cerco que puso a la ciudad Sancho el Fuerte*, Madrid, Imprenta Estrada, 1880, ofrece un copioso material noticioso sobre el cerco de Zamora. Incluye al final una *Bibliografía* de ciento treinta y tres impresos y códices. Vid. también del mismo autor *Colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Zamora o materiales para su estudio*, Madrid, Biblioteca Nacional, Imprenta de M. Tello, 1891.

go. Sólo reprimendas por parte de Arias Gonzalo y el posible enjuiciamiento por un tribunal que cabría suponer condenaría a Bellido Delfos a la pena capital. Rivas introduce este personaje como un eslabón esencial en su tragedia, pues el elemento fundamental de la historia es su delito. Este hecho execrable lo deben juzgar los partidarios del monarca Sancho, según decisión taxativa del castellano Ordóñez; por el contrario, los nobles zamoranos consideran que deben ser ellos quienes juzguen al regicida. Al no ponerse de acuerdo ambas facciones, el resultado no será otro que el enfrentamiento. El vencedor será quien tenga el derecho a juzgar a Bellido Dolfos. Si todo esto ocurre en la obra de Rivas, las crónicas y romances presentan a este personaje como un individuo que fingiendo profundos resentimientos por Arias Gonzalo, gobernador de la plaza de Zamora, se presentó en la tienda del monarca y se ofreció a enseñarle los puestos más vulnerables de las murallas. Aceptó Sancho y anochecido salieron los dos, seguidos a distancia por algunos caballeros. Cuando ya se habían alejado, Bellido Dolfos, amparado en la oscuridad, atravesó con su lanza al monarca y se dio a la fuga, siendo perseguido por los referidos caballeros, entre los que estaba Rodrigo Díaz de Vivar, pero al llegar a una de las puertas de la plaza, se abrió ésta como por arte de encantamiento y se volvió a cerrar tan pronto hubo pasado el asesino. Existe otra versión que indica que el regicida murió a manos del Cid.

Urraca, la infanta de Castilla y León, la hija de Fernando I, a quien no hay que confundir con doña Urraca, reina de Castilla y León (1077-1126), hija de Alfonso VI y de doña Constanza de Borgoña, cuya compleja figura ha sido llevada repetidas veces a la literatura[19].

[19] Lope de Vega en la *Varona castellana* supone la acción en el reinado de doña Urraca, manifestándose favorable a ella, no dando crédito alguno a la antigua tradición injuriosa. Existen también otras obras literarias sobre el turbulento reinado de doña Urraca, como, por ejemplo, *El conde de Condespina*, de Patricio de la Escosura (Madrid, Imprenta Calle del Amor de Dios, 1832), de influencia scottiana –con visibles imitaciones de *The Abbot*– cuyo argumento gira sobre la competencia amorosa entre los condes de Lara y Condespina por doña Urraca, coqueta y ligera de cascos. Cabe recordar también la novela *Doña Urraca de Castilla. Memorias de tres canónigos, novela histórica original por* Fernando Navarro Villoslada (Madrid, Gaspar y Roig, 1849). Novela subtitulada *Memorias de tres canónigos* por haber aprovecha su autor numerosos materiales de la *Historia Compostelana.* Navarro Villoslada admite sin reparos la tradición de las liviandades de doña Urraca,

A doña Urraca, la heroína de Rivas, aunque en la *Crónica* de Pelayo de Oviedo[20] al hablar de la división de sus Estados hecha por Fernando I de Castilla y León, no menciona en el reparto a doña Urraca, es evidente que le correspondió en absoluta soberanía la ciudad de Zamora, con título de Reina, que conservó toda su vida, pues la tradición recogida por los escritores del siglo XIII alude con insistencia al señorío de Zamora, sin que haya duda de que fue poseído por doña Urraca, pero como se trataba de un señorío sometido al rey de León, y enclavado en sus dominios, no debió parecer oportuno a Pelayo Oviedo el enunciarlo en su crónica. También recibió de su padre, junto con su hermana Elvira, la donación de todos los monasterios en sus Estados, a fin de que las dos hermanas viviesen siempre célibes. Muerto Fernando I el 27 de diciembre de 1065, gobernó doña Urraca en Zamora, en tranquilidad durante algunos años, pero en las luchas entre sus dos hermanos, don Sancho, rey de Castilla, y don Alfonso, monarca de Asturias y León, se inclinó al lado de este último, aconsejándole, después de su derrota, que se refugiara en la corte del rey moro de Toledo. Las crónicas de Pelayo de Oviedo y del monje de Silos[21], que son las más antiguas que hablan del asedio de Zamora por el rey don Sancho, no nombran a doña Urraca, si bien este es un hecho que no admite duda, por existir acerca de él abundante y convergente tradición. No sólo figuran recuerdos conservados en los cantares de gesta, a los que alude claramente la *Crónica General* cuando

---

siendo sus amores con el conde de Lara parte esencial de la trama. El teatro romántico también abordó la singular figura de doña Urraca desde una perspectiva distinta a la de las anteriores obras, como *Doña Urraca de Castilla*, de García Gutiérrez (Madrid, Imprenta de D. F. López Vizcaíno, 1872), cuyo autor se convirtió en paladín de la maltratada reina y en detractor injusto del rey de Aragón.

[20] Pelayo de Oviedo ocupó el obispado de Oviedo desde 1098 hasta 1130 y, más tarde, de 1142 a 1143. Amigo de pleitos por su carácter puntilloso y también por su ambición desmesurada, a la muerte de Alfonso VI, siguió el partido de su hija Urraca. Para un estudio sobre dicha *Crónica*, cfr. "La Crónica de Pelayo en Oviedo" en Ramón Menéndez Pidal, *Historia de España. Dirigida por José María Jover Zamora. La cultura del Románico. Siglos XI al XIII. Letras, Religiosidad, Artes, Ciencia y Vida. Coordinación y prólogo por Francisco López Estrada*, Madrid, Espasa Calpe, tomo XI, 1995, pp. 5-10.

[21] Para la *Crónica Silense* y sus referencias a doña Urraca, vid. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp.10-14.

dice que en ellos se afirma que el asedio duró siete años, sino que hay, además, memorias locales vinculadas en momentos que nos hablan de los restos del palacio de doña Urraca, del portillo de Bellido Dolfos y de la muralla zamorana que resistió el asedio. *La Crónica Silense* insiste en todos los hechos que transcurren en la tragedia de Rivas –al igual que la *Crónica Najerense*-. Lo cierto es que Rivas muestra una heroína de ficción inmaculada, bella, apasionada, enamorada, no como instigadora de la muerte de su hermano Sancho II, movida por su extremo afecto hacia su hermano Alfonso y por su propia ambición de poder[22].

Todo este contexto histórico en el que se desarrolla la tragedia de Rivas fue ampliamente recogido en el romancero, fuente literaria de la que bebe y nutre su obra. Rivas recoge un tema de ilustre tradición literaria: el tema del cerco de Zamora y amores de doña Urraca. Guillén de Castro en sus *Mocedades del Cid*, basada en el romancero, centra su obra en una relación amorosa y el cerco de Zamora. Ambas circunstancias se dan tanto en Guillén de Castro como en Rivas, pero con una sustancial diferencia, pues para el primero la pasión amorosa de la infanta Urraca se vincula a la figura del Cid, don Rodrigo Díaz de Vivar. No importa que la acción en sus múltiples episodios rebase el cuadro histórico propiamente dicho –asedio a Zamora-. A Guillén de Castro le interesa ante todo la presentación de un conflicto en el que están en pugna los más altos sentimientos: honor, amor y respeto. En Rivas las concomitancias son, en ocasiones, parejas, pese a que difiere totalmente del personaje histórico elegido para su tragedia, pues será Gonzalo Arias el elegido por doña Urraca como amante y dueño de sus sentimientos amorosos. Lope de Vega en su comedia *Las almenas de Toro*, inspirada en el romance homónimo en el título, inventa una ingeniosa fábula en la que Bellido Delfos, después de

[22] La presencia de doña Urraca en los diplomas reales alfonsinos es máxima durante los años 1072 y 1073. La leyenda sobre su "matrimonio" con Alfonso es evidentemente falsa, e incluso la sospecha de una relación incestuosa parece una infamia lanzada por sus enemigos, recogida ya en los escritos de Ibn al-Sayrafi a mediados del siglo XII y Juan Gil de Sancho y de García, a cuya prisión contribuyó. Vid. E. Levi-Provençal y R Menéndez Pidal, "Alfonso VI y su hermana la infanta Urraca", *Al*-Andalus, XIII (1948), pp.157-166.

apoderarse con astucia y engaños de Toro, defendida por Elvira, a cuya boda aspiraba, se enemista con Sancho por no cumplir la promesa de casamiento con Elvira. Despechado se pone al servicio de doña Urraca. En las adiciones hechas por un anónimo del tiempo de Enrique IV al *Sumario* de despensero de la reina doña Leonor, se encuentra por primera vez, y en circunstancias bien grotescas por cierto, el invento de suponer a Bellido Dolfos enamorado de doña Urraca. Invento que no tiene apoyo ni en los cantares de gesta refundidos por la *Crónica General*, ni en los romances más modernos[23]. Idea descabellada y extravagante que le sirvió a Bretón de los Herreros como argumento de su drama histórico *Bellido Dolfos*, estrenado con infeliz éxito en el año 1839.

Rivas se aparta, pues, de los planteamientos seguidos por anteriores dramaturgos y se sirve, fundamentalmente, de los romances relativos a la época de Sancho II de Castilla, con la segunda parte de la vida del Cid, y el cerco y reto de Zamora. En el romance *Responde el rey a las quejas de Urraca y la deja a Zamora por legado*, Rivas asume y adapta los últimos versos del romance como si de una premonición se tratara, pues el rey don Fernando le indica a su hija que quien ose tomar Zamora pagará cara su osadía[24].

Los romances agrupados por Durán con los títulos *Hace testamento el rey Fernando, olvidando en él a sus hijas.- Urraca le increpa sobre este olvido, Quejáse Urraca porque el rey la deshereda: éste le lega Zamora.- Lo aprueban*

---

[23] La adición a la obra de Lope de Vega incluida en el *Sumario* refiere, entre otros párrafos lo siguiente: "Bellido Dolfos le dixo [a doña Urraca] que él le prometía descercar a Zamora si le prometía dormir con él". Se lo promete, con el propósito de engañarle. Bellido mata al rey , y exige el premio: "Y doña Urraca fizo atar de pies é de manos al dicho Bellido Dolfos, é mandole meter en un costal, é liaronle bien: é por tener la promesa, mandole echar en la cama donde ella dormía, é doña Urraca se acostó vestida en aquella misma cama, é como fue amanecido otro día, mandó traer quatro potros bravos é mando atar los pies é las manos de Bellido a los potros, é sacároslo al campo por tal manera que cada potro llevó su pedazo dél, é así murió como traidor". Apud. Fernández Duro, *Romancero de Zamora. Precedido de un estudio crítico del cerco que puso a la ciudad Sancho el Fuerte*, Madrid, Imprenta Estrada, 1880.

[24] Agustín Durán, *Romancero General, colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por D….,* Madrid, M. Rivadeneyra Impresor-Editor, 1859, tomo I, p.498.

todos, menos Sancho, su hermano y el ya citado con anterioridad, sirven de boceto a la tragedia del duque de Rivas. Incluso, los romances que forman parte del reinado de don Sancho, recogidos y ordenados por Agustín Durán bajo el título *Época de don Sancho de Castilla, llamado el Valiente- Segunda parte de los romances del Cid, con el episodio de los del cerco de Zamora* fueron tenidos en cuenta por Rivas, pues las concomitancias entre este corpus y lo manifestado por diversos personajes que dan inicio a la acción de la tragedia son evidentes. El rey don Sancho no respeta el testamento paterno, combatiendo contra sus hermanos y demostrando con hechos su falta de lealtad. Rivas selecciona también diversos episodios de los romances cuyo contenido aparece tergiversado en la tragedia. Por ejemplo, en los romances *De cómo el rey don Sancho envió mensaje con el Cid a su hermana Urraca, pidiéndole que le entregase a Zamora por dinero, o en cambio de otras villas o ciudades* y *Respuesta negativa de doña Urraca y sus quejas contra el Cid*, el Cid es el principal interlocutor entre Sancho y su hermana Urraca. Sin embargo, Rivas utiliza otro corpus del romance en el que el castellano Ordóñez es quien ocupa este papel. Rivas deja bien claro que el Cid se negó a formar parte de la negociación, habida cuenta de su fidelidad a doña Urraca y al gobernador de la plaza de Zamora, Arias Gonzalo[25].

Es evidente, pues, que Rivas prescinde de los romances en donde el Cid combate contra doña Urraca; Incluso obvia aquellos en que la infanta le increpa por participar en el asedio e intentar arrebatarle Zamora, como en el célebre romance anónimo cuyos primeros versos dicen así: -Afuera, afuera, Rodrigo,/El soberbio castellano,[26].

La deslealtad de Sancho II, así como su actitud intransigente y belicosa contra sus hermanos, la toma Rivas del romancero. Incluso, el pundonor de los zamoranos resueltos a morir antes que rendirse aparece tanto en la tragedia *Arias Gonzalo* como en los romances que tienen como argumento el cerco de Zamora. Los romances sobre la traición de Bellido Dolfos y su encarcelamiento por Urraca en Zamora forman parte también de las fuentes literarias utilizadas por Rivas, especialmente aquellos que Agustín Durán encabeza con el epí-

[25] *Obras Completas* (1957), p.124.
[26] *Romancero General, op. cit.,* p.124.

grafe *A pesar del aviso que Arias Gonzalo da al Rey, éste se fía de Bellido, y muere alevosamente a sus manos*. En lo concerniente al reto de Diego Ordóñez a los zamoranos y el enfrentamiento con los hijos de Arias Gonzalo, la fuente primordial y básica corresponde a un corpus literario específico, el titulado por Agustín Durán con los siguientes epígrafes: *Diego Ordóñez parte a Zamora para hacer el reto, Reto de Zamora por Ordóñez, Arias Gonzalo desmiente las acusaciones de Ordóñez y acepta el reto haciendo jurar a los zamoranos que no tuvieron parte en la muerte de don Sancho, Arias Gonzalo con sus cuatro hijos se presentan por campeones de Zamora, retada por Ordóñez*[27]*, Tres hijos de Arias Gonzalo mueren en el reto de Zamora* y *De cómo murió en el reto el tercer hijo de Arias, quedando empero dueño del campo, porque saltó la valla el caballo de su contrario*. El duque de Rivas se nutre de todo este rico legado literario, llevando a cabo muy pocas concesiones a la inspiración, pues recoge con fidelidad el código del honor y la honra tal como pervive en el romancero. Sin embargo, los sentimientos y las emociones son más bien propios del romanticismo. Doña Urraca es una mujer infeliz, cuya orfandad y desamparo son descritas por Rivas en el inicio de la tragedia. Personaje de ficción que sufre en su soledad, perseguida por un fatal destino que truncará toda esperanza de felicidad. La muerte de Gonzalo Arias, el joven y valeroso defensor de Zamora, será la pieza clave en este desenlace fatal que sumirá a doña Urraca en la desesperación. Mujer que ama en silencio, que sufre y padece a la par que siente felicidad cuando sabe que su amor es correspondido. En varios episodios doña Urraca en sus soliloquios siente y actúa como una heroína romántica[28], que ama con frenesí[29]. La pasión amorosa se entrecruza con temibles venganzas. Presencia de cadáveres sangrientos, comportamientos satánicos, pasadizos secretos y situaciones propias de la dramaturgia romántica subyacen en esta tragedia sujeta a la norma

[27] En la tragedia de Rivas sólo aparecen tres hijos: Pedro, Diego y Gonzalo. Sin embargo en el romancero suele aparecer un cuarto, Pedro Arias, que es armado caballero siendo prácticamente un niño a fin de combatir contra el noble castellano Ordóñez. En la tragedia de Rivas, Pedro Arias es el primogénito.
[28] *Obras Completas, op. cit.,* p.148.
[29] *Ibíd.*, p.148.

neoclásica. El final trágico de Arias Gonzalo parece preludiar el desenlace no menos trágico de *Don Álvaro o la fuerza del sino*[30]

En el año 1827 compone Rivas una tragedia plagada de elementos románticos que marcará el gradual desplazamiento de un neoclasicismo inicial hacia unos contenidos dramáticos propios del romanticismo. Elementos constitutivos de su propia y singular forma de concebir la literatura y plasmar mediante un nuevo credo estético, el romanticismo, los sentimientos propios de dicha escuela.

ENRIQUE RUBIO CREMADES
Universidad de Alicante

[30] *Ibíd.*, p.148.

Espronceda en el exilio: *Blanca de Borbón*

Aunque la tragedia fuese emblema de clasicismo en las primeras décadas del siglo XIX y nutriese en un principio la división entre clásicos y románticos, harto conocido es que los escritores románticos realizaron notables incursiones creativas en tan elevado género dramático. Apadrinada por paladines tales como Alberto Lista y Manuel José Quintana, personalidades ambas medulares en aquel mundo literario[1], la tragedia se fue convirtiendo en cáliz de la sensibilidad y la estética románticas y en ella vertieron sus creaciones destacados escritores: en *Arias Gonzalo,* el duque de Rivas desde Malta; en *Edipo,* Martínez de la Rosa y en *Blanca de Borbón,* Espronceda, ambos en París. Todos ellos habían compuesto de antemano tragedias u otro tipo de obras siguiendo una preceptiva neoclásica, pero, alrededor de 1830, empezaron a subvertir la estética clasicista que había regido sus creaciones con un romanticismo creciente. Este actualizó los planteamientos, los valores, las ideas y el respeto de algunas reglas de composición, en particular las de versificación, respondiendo tanto a sus personales preocupaciones e intereses como a sus respectivas originalidades creativas. Ante esta concentración de obras heteróclitas en torno a 1830 y el hecho de que la mayoría de los autores de este tipo de tragedias estuviesen en el exilio, cabría presuponer que éste repercutió en la hibridación dramática.

La tragedia *Blanca de Borbón* es una de las obras de José de Espronceda que menor atención ha merecido de historiadores y críticos en comparación con los títulos considerados mayores del escritor. Ello se debe a causas multifactoriales. Su oscuro alumbramiento durante el exilio del escritor, el que forme parte de su obra temprana (el segundo intento dramático) y el que fuese publicada póstumamente han favorecido el olvido de esta tragedia con la que el incipiente dramaturgo actualiza uno de los temas del acerbo histórico y literario

[1] Peers, Allison, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1954, p.80; Caldera, Ermanno, "Sobre las tragedias clasicistas de los románticos", *Salina*, n° 10 (noviembre 1996), pp.127-134.

del patrimonio nacional. Por ello, ahondaremos hoy en su estudio para contribuir humildemente a seguir exhumando la evolución creativa de José de Espronceda durante su exilio, alejado de las autoridades y fuentes clásicas con las que se formó, en libre contacto con los movimientos revolucionarios y la estética romántica.

Blanca de Borbón fue publicada en 1870, en un número restringido de ejemplares al punto de pasar desapercibida para los directores de teatro, la crítica y los historiadores de la literatura durante muchos años. La obra fue editada por la hija del escritor, Blanca de Borbón, con el asesoramiento de su cuñado, Patricio de la Escosura[2]. A principios del siglo XX, Bonilla y Sanmartín abandonó su proyecto de edición al enterarse de que Phillip Churchman estaba preparando una edición ecdótica del texto[3]. Fue en 1907 cuando ésta salió a la luz. Phillip Churchman la estableció a partir de dos manuscritos de Espronceda localizados en Londres y un tercero conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo. Pese a las diferencias textuales entre esta edición filológica y la publicada por Blanca de Espronceda, es esta última la que se ha solido reproducir tanto en ediciones divulgativas y científicas[4].

Además de las imprecisiones textuales, otros lados oscuros envuelven la versión espronceciana de la historia de Blanca de Borbón, la mayoría debido a la confianza ciega que la crítica ha depositado en las declaraciones realizadas por Patricio de la Escosura en el discurso de Recepción a la Academia Española en 1870. Dicho discurso versaba sobre los poetas Felipe Pardo, Ventura de la Vega y Espronceda. Escosura incluyó además un apéndice sobre *Blanca de Borbón* que

---

[2] Espronceda, José de, *Drama trájico en cinco actos y en verso. Obra inédita de Espronceda*, Madrid, 1870. Curiosamente, se anuncia publicada por su hija Blanca e impresa por sus nietas cuyas edades eran de ocho y nueve años.

[3] Churchman, Philip H., "Espronceda's *Blanca de Borbón*"y en la misma revista 'An Espronceda Bibliography", *Revue Hispanique*, 17 (1907), pp.549-740 y 741-777 respectivamente; y "Byron and Espronceda", *Revue Hispnique*, 29 (1909), pp.5-210.

[4] Cascales, José, *Obras poéticas de Espronceda,* Madrid, Rivadeneyra, 1924; Landeira, Ricardo, *Teatro Completo de José de Espronceda*, Madrid, Editora Nacional, 1982; Linkgua Ed., 2004; Martínez Torrón, Diego, *Obras Completas de José de Espronceda,* Madrid, Cátedra, 2006; y la de Campos, Jorge, *Espronceda,* BAE , t. 77, Madrid, Atlas, 1954, que recoge la edición científica de Churchman

da noticia de los avatares de la obra, su composición y su datación[5]. Basándose en supuestos testimonios familiares, Escosura sostenía que Espronceda había escrito los dos primeros capítulos de hechura neoclásica durante su exilio en París, concretamente hacia 1830, y los tres restantes, que él juzgaba románticos en mayor grado, al regresar a España en 1834. Influyó en ello, a su decir, el conocido empresario teatral Juan Grimaldi, quien había insistido para que el dramaturgo concluyese la obra, si bien no lo logró representarla porque la censura la prohibió[6]. Pese a la común aceptación de estas interpretaciones, Churchman defendía la unidad de tono y estilo que caracteriza la obra, sin escisiones estéticas entre los actos, consecuencia supuesta de una composición sesgada y del propio exilio de Espronceda. En 1971, Robert Marrast revisó la edición de Churchman y estableció el proceso de composición de *Blanca de Borbón.* A tenor del análisis del manuscrito, de los soportes materiales de los mismos, y de unos folios autógrafos que Blanca de Espronceda se olvidó de incluir, concluía el hispanista francés que los cinco actos de la obra habían sido compuestos hacia 1930 en París y Londres[7]. En consecuencia, las tesis comúnmente abrazadas de Patricio de la Escosura quedaron desfasadas, aunque más del estudioso francés no siempre alcanzaron el eco que merecieron. De hecho, en 1976, Vicente Llorens seguía sosteniendo que era improbable que Espronceda empezase a escribir en Londres, en 1832, "su drama" *Blanca de Borbón* y que "lo único cierto es que el papel del manuscrito lo compró allí"[8]. Por otra parte, como

[5] Subraya diferencias de versificación entre los diferentes actos ya que el modelo dominante es el romance endecasílabo, aunque en la escena 1 del acto I, la 3 del acto III y en la I del acto V aparecen versos cortos, rimas consonantes e introduce a la Maga y su hijo Abenfarax a partir del acto III.

[6] "Dirigía, con gran provecho para el arte, los teatros de la Corte, por los años de 1834 al 36, el justamente reputado literato D. Juan Grimaldi. Regresaba entonces de la emigración Espronceda, y el entendido director de la española escena; que al joven poeta distinguía, le estimulaba á que para el teatro hiciese algo", citado por Churchman, "Espronceda's *Blanca de Borbón*", *op.cit.,* p.555.

[7] Marrast, Robert, "Contribution à la bibliographie d´Espronceda : les manuscrits et la date de *Blanca de Borbón*", *Bulletin Hispanique,* LXXIII, nos 1-2 (janvier-juin, 1971), pp.125-132; *José Espronceda y su tiempo,* Barcelona, Crítica, 1989.

[8] Llorens, Vicente, *op.cit.,* p.258.

ya había informado Hartzenbusch y recogido Marrast al referirse a la homónima *Blanca de Borbón* (1829) de Dionisio Solís, "por el mismo tiempo escribía Espronceda en París otra tragedia sobre este asunto"[9]. De ello, se deduce que la obra no es posterior a 1934-38 como se ha seguido afirmando. Las declaraciones antes citadas son además avaladas estética y temáticamente por la naturaleza del texto y las relaciones que éste mantiene con la coyuntura y las vivencias del poeta. De hecho, las circunstancias políticas, históricas y personales constituyeron un sustrato esencial en el acto de creación.

Acababa de entrar en la veintena, cuando Espronceda, expatriado en Londres y después en París, emprendió la composición de la tragedia *Blanca de Borbón*. Recordemos que José de Espronceda salió de España a los dieciocho años, a finales de 1827. Contaba el joven exiliado no sólo con una neófita pericia como escritor, el inconcluso *Pelayo,* una fuerte influencia de Alberto Lista y la experiencia de conspirador y perseguido. De 1827 a principios de 1829 residió en Londres, fecha en la que se trasladó a París, para volver a la capital inglesa en 1832. En 1830, ante la esperada e inminente revolución, Espronceda había participado en la fallida expedición de Chapalarranga. Tras una breve estancia en París, volvió de nuevo a Londres y, acogiéndose a la amnistía, efectuó su retorno definitivo España en 1833. En 1834, cuando remozó la obra para su estreno, nació su hija a la que dio el mismo nombre[10]. La experiencia del exilio alteró forzosamente el horizonte de lecturas y la postura de Espronceda frente al arte, alejado de las matriciales tendencias españolas escindidas entre neoclásicas y prerrománticas. El descubrimiento de los románticos ingleses y de los europeos continentales a través de la lectura, la traducción y la imitación son harto conocidas, en particular las de Ossian, Byron, Fontan, etc.[11] Con todo, el distanciamiento y el extrañamiento que la

---

[9] Hartzenbusch, Juan Eugenio, *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, Madrid, Impr. De Yenes, 1843, p.187

[10] Si los dos años de desfase cronológico son ciertos, Espronceda no compuso esta obra para homenajear a su hija Blanca.

[11] Véase: Brereton, Georges, Q*uelques précisions sur les sources d'Espronceda,* Paris, Sorbonne, 1933; Churchman, *op.cit.;* Llorens, Vicente, *Liberales y románticos,* Madrid, Castalia, pp.215-221 y "El original inglés de una poesía de Espronceda", *Nueva Revista de Filología Hispáni-*

experiencia del exilio conlleva en un sujeto hacen las veces de sedimento cultural y artístico de fuerzas productivas, las cuales refulgen en las obras literarias, aún cuando, dirigirse a un público desconocido y ajeno a las inquietudes personales o colectivas de una cultura determinada es un hecho que puede coartar el acto de escritura. Como señalaba Vicente Llorens, refiriéndose a los literatos exiliados en Londres, "rota la relación mutua autor-lector, se sienten vivir literariamente en soledad y como a la intemperie. El escritor español, emigrado, aún dirigiéndose a los lectores de su misma lengua, pasó entonces y ha pasado después por ese trance"[12]. El desfase temporal entre la composición de los textos y la recepción se acentúa sobremanera respecto de las composiciones dramáticas y su requerida concreción escénica.

El carácter inevitable del exilio, la dislocación, el desarraigo y el fantasma del regreso son situaciones que influyen en los individuos y suelen generar cierta crisis de identidad ya sea individual, cultural o social[13]. No obstante, en el caso de los románticos liberales, de los escritores comprometidos, y en particular, el de Espronceda, el empeño puesto en la consecuencia de un proyecto político liberador y el sentimiento de pertenencia a una lucha histórica y universal salieron reforzados. Según consignaba Antonio Alcalá Galiano, la vida en el destierro no sólo es singular como experiencia afectiva fuerte:

> En la vida del desterrado alternan y se mezclan las penas con las ilusiones, el interés que a todos liga con las pasiones que los desunen hasta llegar a producir entre ellos odios acerbo, y las preocupaciones respecto a lo pasado con las que engendra lo presente, y se preparan para lo futuro. La historia de su patria en los ocho años en que hubieron de abandonarla aparece a sus ojos desfigurada, naciendo de ello variadas acusaciones, a la par con cargos justos, y en la halagüeña ilusión, […] de su futura victoria y dominación, la ambición más violenta mueve a disputarse con furia los imaginarios puestos de mayor provecho y honra. No es más reñida y extremada la guerra entre

---

ca, V (1952), pp.418-422; Marrast, Robert*, Poesías líricas y fragmentos épicos*, Madrid, Castalia, 1970.

[12] Llorens, *op.cit.*, p.257.

[13] Grinberg, Leon y Rebecca, *Psicoanálisis de la migración y el exilio*, Alianza, Madrid, 1984; Amo, Javier del, *Literatura y Psicología,* Madrid, Edicusa, 1976.

> un ministerio real y verdadero, y los hombres de una oposición que con ardor tira a derribarle, que la que siguen unos con otros pobres desterrados en medio de su desvalimiento, conteniendo por los despojos de una batalla que suponen ganada[14].

Esa victoria supuestamente ganada contra la tiranía y esa halagüeña ilusión de libertad son lo que ya que abiertamente defendía Espronceda en *El Siglo* (1834). Valga traer a colación su artículo "Libertad, igualdad, fraternidad", en el que afirmaba que:

> Estas tres palabras evangélicas son el susto de los opresores de la tierra, el lema y esperanza de la humanidad. Las pronuncian los pueblos con entusiasmo, las repiten con alegría los libres vencedores, y alborozan en secreto el corazón de los oprimidos. Ellas son el símbolo de la alianza universal, la misión actual de la Europa moderna y el término a que por escabrosas sendas y al través de mares de sangre se atropellan las naciones en su marcha atrevida y azarosa15.

Tal vez esas tres palabras habían condicionado años antes la elección de la historia de Blanca y Pedro el cruel, fuente recurrente de interpretaciones en la tradición literaria española. En Blanca de Borbón, precisamente, Espronceda empezaba a reflejar, que "vive el sentido romántico de la existencia, y cuya conducta se convierte en ariete contra la injusticia social"[16]. Aferrado a la esperanza del retorno, la obra literaria permite al exiliado, desde la ficción, denunciar, reivindicar la justicia, la libertad e igualdad, e impulsar un proceso renovador introduciendo de manera subrepticia perspectivas innovadoras. Con Blanca de Borbón, Espronceda actualizó de nuevo la historia de Pedro el Cruel para denunciar la política despótica y opresiva de Fernando VII. Como recordaba Patricio de la Escosura: Odiaba Espronceda desde niño el absolutismo, y nacido y perseguido en el reinado del inolvidable Fernando VII, execrando en él a todos sus se-

---

[14] Alcalá Galiano, Antonio, *Recuerdos de un anciano*, L. Navarro Editor, 1878, pp.456-457.
[15] Espronceda, José, "Libertad, igualdad, fraternidad", en Marrast, Robert, *Espronceda. Articles et discours oubliés. La bibliothèque d'Espronceda, d'après un document inédit*, París, Presses Universitaires de France, 1966, p.8; y Martínez Torrón, *op.cit.*, p.18.
[16] *Ibídem.*

mejantes, halló en Pedro sujeto en quien desahogar su odio a la tiranía y medio de proclamar, una vez más, como en cuantas composiciones había escrito su nunca desmentido ardiente liberalismo[17].

Los personajes de Pedro Cruel y de Blanca de Borbón forman parte de la tradición literaria española y han sido objeto de diferentes tratamientos literarios en las obras de los poetas anónimos del romancero, de los escritores del Siglo de Oro o en sus versiones poéticas y dramáticas del siglo XIX, cuando la Edad Media vuelve a ser escenario predilecto del romanticismo. Entre las versiones coetáneas a la tragedia de Espronceda destacan la de *Doña Blanca* de José Maria Iñiguez, (1806), la homónima ya citada de Dionisio de Solís *(circa* 1829) y la de Gil y Zárate (1829), compuestas y censuradas estas últimas poco tiempo antes de la muerte de Fernando VII. Todas ellas recogen con desigual fidelidad, la crónica de Pedro López de Ayala. La versión esproncediana retoma los acontecimientos ocurridos a mediados del siglo XIV que envolvieron la vida de Blanca de Borbón, desposada con Pedro I en 1352 para reforzar la alianza de España con Francia. Pedro, enamorado de su concubina María de Padilla desde 1350, recluyó a Blanca en el castillo de Sigüenza, y dos años después, en Arévalo y Medina Sidonia. Las guerras de Castilla con Aragón y los demás reinos en vistas a conseguir su hegemonía condujeron a Pedro I en sucesivas luchas y guerras civiles contra los nobles amotinados, lo cuales, tomaron a Blanca como portaestandarte castellano. Pedro anuló ilícitamente su matrimonio para casarse con Juana I, a la que también repudió. Enrique de Trastámara vengó, con el apoyo de catalanes y franceses, la memoria de Blanca de Borbón quien fue supuestamente envenenada en 1361.

La obra de Espronceda se abre con los primeros motines capitaneados por Enrique de Trastámara y se desenvuelve rápidamente hasta la muerte de la reina apuñalada (y no envenenada). El escritor subordinada la historia a una actualización de corte romántico en la que sobresalen los individuos, algunos de ellos, notables modelos de héroe romántico. Pese al interés que suscita la versión histórica de

[17] Churchman, *op.cit.*, p.555.

Espronceda y, en particular, la creación de sus personajes, estos aspectos no han despertado gran curiosidad de los críticos, obsesionados en identificar las fuentes de las obras supuestamente utilizadas por el escritor. De admitirse como fuentes precedentes el importante pero susceptible acerbo de modelos y documentos localizados, la obra carecería de originalidad. A la luz de estos enfoques, la imagen que podría resultar de Espronceda y, sobre todo respecto de sus primeras obras, es la de un imitador de escasa creatividad pero con una poderosa capacidad de asimilación al encontrar recurrencias e intertextos entre gran la mayoría de las obras maestras tanto de la tradición literaria como de época (Byron, Voltaire, Alfieri, Tasso, etc.). Otro de los empeños fundamentales en los que ha pergeñado la crítica ha residido en la justificación del carácter neoclásico de la obra, pese a que las distancias genéricas entre las tragedias neoclásicas y los dramas, en particular los dramas históricos románticos, quedasen desdibujadas desde hace tiempo merced a los estudios de Ermanno Caldera. En la edición impresa en 1870, Blanca, la hija del escritor, identificaba la obra de *Blanca de Borbón* como "Drama trájico en cinco actos y en verso", ya que, según Patricio de la Escosura, sólo en los tres últimos actos, Espronceda:

> parece desviarse de su primero propósito de escribir una tragedia a las clásicas reglas ajustadas. Arrastraba por entonces el Romanticismo, tras su corriente impetuosa, hasta a los ingenios más medianos. Sea por pagar a la moda su tributo, sea, más bien, que la inspiración del gran poeta se acomodaba mal en los estrechos límites de la escuela clásica, razón acaso para que no fuese el teatro terreno predilecto de su musa, ello es, que solo el metro endecasílabo y el número de actos tiene de común con la tragedia la obra que nos ocupa[18].

En la versión manuscrita más completa, la procedente de la mano de un copista profesional (la que conservaba Marcelino Menéndez

[18] "Esta a sido la razón de haberla aquí llamado DRAMA TRÁJICO; ya que el autor omitió […] clasificar su obra de modo alguno", *Ibídem,* p.555.

Pelayo), la cubierta significa, "tragedia en cinco actos"[19]. Sin embargo, rompe con la filiación neoclásica ya que en esta obra sobresalen notables rasgos de estética romántica, y no sólo por la introducción de nuevos personajes (Maga y Abenforax), sino también por la acumulación de recursos20, de estereotipos y tópicos tales como la tormenta, la cueva, la maga maléfica sedienta de sangre, los destinos irreversibles atribuidos a los oprimidos Blanca y Enrique: "Un astro mismo, sí, cuando nacimos,/Blanca, tú y yo, sin duda presidía. /Feroz el rey te oprime, te abandona; /A una ramera vil te sacrifica… (I, 4)"; así como la muerte final y el amor fatal que Blanca expresa en tono desesperado: "Es mi fatalidad: siempre he de amarle, amarle a mi pesar…/ yo le idolatro./ Yo a mi pesar lo adoro, aunque me oprima/ y me desprecie, y me abandone. (I, 2)

El uso de ciertos manierismos retóricos, la brillantez pictórica, la plasticidad verbal, el contraste de imágenes fuertes y sensibles y la recreación de paisajes interiores con unas escenografías angustiosas y nocturnas son rasgos que se suele citar al subrayar el romanticismo de la obra[21]. Espronceda respetó parcialmente las reglas de las unidades de la tragedia neoclásica, porque si bien amplió sus límites no llegó a subvertirlas. De las tres unidades, la de la acción era principio rector y estructurante de la obra. En la medida en que la acción tenía que ser sólo una en la estética clásica, observaba el escritor que ésta:

---

[19] Reza el manuscrito de Bristh Library, que *Blanca de Borbón* es "a drama in 3 acts attributed to Don José Espronceda, but whose real autor was Don Antonio Gil y Zarate" y que "was acted and printed in 1835 as the composition of the above mentioned Don Antonio Gil y Zarate […]; a comparison of personas and a few lines of Gil y Zarate's play with the older literatura using the same material […] a study of parrallel passages gave some interesting results concerning the date of Espronceda's play, and perhaps the real reason for its failure to appear", *Ibídem,* p.555.

[20] "Nunca en esta prisión ha penetrado / ni un rayo de esperanza fugitiva" (I,2); "la esperanza… era al rosa que derramaba aroma en el desierto"(IV,1); "su arrogancia / es la del necio que apagar quisiera / el resplandor del sol de un leve soplo" (XI,1), en Caldera, *op.cit.*, p.129.

[21] Salinas, Pedro, "Espronceda. La rebelión contra la realidad", en *Ensayos de literatura hispánica,* Madrid, Aguilar, 1958, p.129; y Casualdero, Joaquín, *Espronceda,* Madrid, Gredos, 1961.

> no puede suceder sino en veinticuatro horas y en un solo sitio. Pero suponiendo que dichas reglas han sido y debido ser desentrañadas de las producciones anteriores del genio, ¿quién será el sandio preceptista que se atreva a fijar límites al genio venidero? ¿Quién el que se aventure a asegurar que no nacerá un poeta que logre interesar y conmover por otros medios no conocidos, y de cuyas obras desentrañen, a su vez, nuevas reglas futuros preceptistas? [22]

Espronceda, recogiendo la perita voz de Corneille, denostaba las inconsecuencias de las unidades, "los atropellos" incoherentes e inverosímiles de los incidentes para que cupiesen en los estrechos moldes de las veinticuatro horas y el espacio único. "*C´est l´incommodité de la règle*: Esta sola expresión en boca de un Corneille es la mejor apología de las dichosas *unidades*"[23], concluía el escritor. Por ello, y aunque persiguiese cierto rigor y orden, en *Blanca de Borbón* la unidad de tiempo se duplica a unas razonables cuarenta y ocho horas nunca explícitas en las didascalias, pero sí en el diálogo, cuando Abenfarax informa al rey de la visita de Enrique: "Vile ha dos días/ vagando en torno del castillo mismo" (II, 5)

El tratamiento del espacio presenta asimismo innovaciones ya que su unidad es relativa. Cierto es que la obra se concentra en torno al Alcázar de Sevilla y sus alrededores, pero Espronceda introdujo frecuentes cambios de lugar y alterna el ritmo de su aparición. Del primer hacia el quinto acto, el escenario oferta al espectador no el decoroso salón aristocrático propio de la tragedia, sino prisiones con rejas, además de espacios naturales con abruptas montañas, oscuros bosques y una maléfica caverna. La presentación de nuevos espacios se acelera con dinamismo en el quinto acto, que es mucho más breve que los anteriores e introduce un novedoso cambio de escenario entre escenas.

Ahora bien, todo ello queda al servicio de la acción, y por lo tanto, de los personajes y las ideas que estos encarnan, aspecto en el que

---

[22] Espronceda, José de, "Poesía", *El Siglo,* nº 2, 24-I-1834, pp.3-4; reproducido por Martínez Torrón, *op.cit.*, p.1249 [1248-1250].
[23] *Ibídem,* pp.1249-1250.

mayor creatividad ofrece *Blanca de Borbón.* En 1834, cuando arreglaba la obra para su representación, escribía Espronceda que en el drama:

> no debe conservarse sino la unidad de interés, y no entendemos por esto que sea precisamente un sólo personaje quien lo excite; pues pueden muy bien ser varios, siempre que los intereses parciales, ligados entre sí con un lazo más o menos visible, conspiren a una centro de interés común, que es lo que constituye su unidad…. La hora de las reformas ha sonado ya para España… En política, como en poesía, la perfección está en conciliar el mayor grado de libertad con el mayor grado de orden posible[24].

En *Blanca de Borbón,* los personajes, con sus intereses parciales, conspiran a ese centro común o unidad de interés a la par que la historia se presenta como telón de fondo en el que las criaturas campean para afirmar su individualidad personal. En cada acto, se entretejen perspectivas distintas y se introducen nuevos personajes que refuerzan el conflicto con la autoridad monárquica. Por ende, la acentuación de los rasgos románticos de cada uno de los personajes está al servicio del conflicto, con lo cual, la política y el amor se entrecruzan como paradigma de su cosmovisión para estructurar la tragedia y acrisolar tanto los símbolos de poder como los de resistencia. Por ello, las razones de Estado chocan con las sinrazones de sentimientos y pasiones.

Espronceda concibe sus personajes dramáticos en términos alegóricos universales, de modo que todos encarnan las grandes verdades a las que el dramaturgo hacía alusión en su cita anterior para que la tragedia fuese instrumento de denuncia, pero asimismo, esperanza de la humanidad.

Blanca de Borbón, a nuestro entender, fue compuesta para divulgar aquellas verdades, que en palabras del dramaturgo "pronuncian los pueblos con entusiasmo, las repiten con alegría los libres vencedores, y alborozan en secreto el corazón de los oprimidos"[25]. La tragedia es instrumento simbólico de denuncia y alberga cierta esperanza para la humanidad. Por consiguiente, frente a la tipificación de los persona-

[24] *Ibídem,* p.1250.
[25] *Ibídem.*

jes y las oposiciones casi maniqueas entre el bien y el mal propias del arte clásico, los personajes que Espronceda perfila en *Blanca de Borbón* desvelan cierta hechura psicológica. Sus respectivos conflictos personales, pese a estar imbricados en los históricos, dejan abiertas las expectativas de libertad individual, e incluso, de precavida igualdad.

Dentro del marco histórico nacional, los símbolos del pasado español denuncian el presente del poeta. Pedro el Cruel es paradigma de la política opresiva fernandina[26]. Su antagonista es su hermano bastardo Enrique de Trastámara. No sólo esos lazos híbridos de sangre lo unen al monarca, sino también el amor que siente por Blanca: "¡Dichoso día! / Al fin te encuentro, idolatrada Blanca…./ Mi único intento/ Es salvarte o morir. (I, 4)". Enrique de Trastámara encarna la abnegación y valentía del caballero. Es el enamorado humano y político, de Blanca y de la libertad y a ello consagra su existencia. Enrique es símbolo de la esperanza del pueblo oprimido merced a sus proyectos de levantamiento. Ante Blanca manifiesta: "El nombre del traidor que me designan/ Es para mí un blasón (I, 3)" y ante Pedro el Cruel denuncia: "¡Tú me llamas traidor! Ese es el nombre/ Con que siempre los déspotas tacharon / Al que brioso, independiente y libre,/ Osa arrostrar sus bárbaros mandatos./ ¿Con qué derecho a tu capricho piensas/ Los hombres todos sujetar esclavos?" (III, 7).

Desde el primer acto, los planes que urden cada unos de los antagonistas progresan en la obra en sus respectivos sentidos unidireccionales: los opresores eliminando a Blanca para preservar el poder, los oprimidos luchando por sus respectivos intereses, para que exista real conjunción de fuerzas por el irremediable y romántico amor que sella el clásico triangulo amoroso entre Blanca, los dos protagonistas masculinos. Espronceda además lo amplia curiosamente con un personaje secundario, García, el cual defiende sus intereses y los de su hermana María Padilla bajo el escudo del falso amor. Los planes entretejidos por Enrique aúnan amor y política como baluartes de una nueva España, ya que al liberar a Blanca por amor, libera al pueblo del yugo opresor: "Este déspota atroz, ese inhumano/ Tigre, que en

[26] Años más tarde, en *El zapatero y el rey* y *El Molino de Guadalajara* de José de Zorrilla, por ejemplo, Pedro I será presentado como el rey justiciero.

ti furioso encarniza, / Salva de su furor, libre ha de verte./Cuando más en sus garras te imagina […]./ ¡Ah! Si es forzoso/ Para salvarte arrebatar su vida, /Quiero añadir al nombre de rebelde/El título también de fratricida" (I, 4). Para destronar a Pedro y redimir al pueblo, Enrique organiza un alzamiento, pero el amor de Blanca, como protagonista romántica, está condenado de antemano y no cederá a los propósitos de Enrique con falsas promesas de amores a cambio de libertad. Blanca, heroína pura e ideal, es víctima de la opresión, pero también del amor absoluto y ciego. Ella lucha, afirmándose como individuo aunque egocéntricamente, por anteponer sus sentimientos personales por encima de los intereses políticos de los que era ya víctima. Espronceda enriquece estas perspectivas con sus contrarias, en el acto segundo, ubicado en las esferas del poder. La Padilla y Pedro afirmarán respectivamente sus intereses como dominadores en el juego de fuerzas que Blanca subsume y Enrique cataliza. Pedro, en su monólogo, así lo sintetiza: "¿Y qué? ¿Mi ofensa/ no he de vengar yo mismo? ¡Miserable!/ Un vil bastardo arrebatarme intenta/Mi trono y mi poder. ¡Ah! Yo te juro/Yo anegaré en su sangre su soberbia […]/¿Y Blanca? Blanca… El insensato piensa/Libertarla. ¡Infeliz! Entre tus brazos/Yo te la arrojaré, sí; pero muerta" (II, 4). Pedro, "corazón de bronce", se revela enérgicamente y sobresale por su crueldad e insensibilidad, aumentando de este modo el contraste con Blanca. Ésta podría encarnar tanto el *hybris* de la tragedia como el papel protagonista romántica, ya que no capitula ante el desdén y las humillaciones que su marido le inflige manteniendo vivo el amor que siente por él y su fidelidad como esposa. Cuando Enrique logra entrar en la prisión, el amor y la libertad se convierten en factibles moneda de cambio. Blanca lo rechaza todo altivamente desde el final del primer Acto, negándose a participar en las intrigas políticas en contra de Pedro I. Su amor es obviamente fatal: "Es mi fatalidad: siempre he de amarle, /amarle a mi pesar" (I,2) aun cuando "…me oprima/ y me desprecie, y me abandone" (I,2).

Blanca, desde un principio, está condenada al fracaso y a la muerte, lo cual redundará en la crueldad de su esposo y la injusticia a la que está sometida. Las facetas más íntimas de su pensamiento y sus sen-

timientos, sus desvelos y su obstinación se van presentando de manera natural al espectador gracias a la introducción de un nuevo personaje femenino, Leonor, la hija del alcalde, fiel súbdita y amiga de confidencias de la prisionera. Leonor es mera estrategia literaria para otorgar primacía a Blanca y bucear por los recovecos de su corazón. Como emisaria e intermediaria, Leonor sirve de enlace entre el mundo cerrado en el que vive Blanca y el mundo exterior. Desde un punto de vista dramático, favorece la concentración temporal de acontecimientos que Espronceda ordena en esas cuarenta y ocho horas y abre el espacio de la prisión al supuesto libertador, Enrique.

El personaje antagonista de Blanca, La Padilla, es un personaje que Espronceda recrea literariamente con libertad. En la tradición literaria María Padilla solía ser un personaje decorosamente ennoblecido, respetando el rango de la importante familia castellana a la que pertenecía y sus relaciones con el rey un año antes de la llegada de Blanca a España. Espronceda le inflige un trato desprestigiado. La Padilla, encarna "la ramera", por su amancebamiento, si bien, es la madre del único primogénito del rey, otro heredero susceptible al trono pese a sus orígenes bastardos. Los rasgos de la amante y madre, interesada por la transmisión del poder, justifican su obsesión por deshacerse de Blanca. La Padilla servirá de acicate para redondear las ideas de injusticia, los rasgos de ambición, odio y crueldad que el poder y el amor generan.

Las mujeres, opresoras u oprimidas, representan el paradigma romántico de la irracionalidad, de la pasión ciega, aunque en algunos momentos el escritor desvele facetas algo más humanas, haciéndolas dudar. Sus diferentes tonalidades y matices personales se enriquecen merced a unas réplicas más breves, una enunciación variada y un ritmo más vivo al renunciar, en algunos casos, a la monotonía de los extensos soliloquios clásicos. Todo ello alcanzará su paroxismo en torno a los personajes de la Maga y de su hijo Abenfarax[27] que Espronceda introduce como novedades del *dramatis personae* en su ver-

[27] Se ha olvidado la existencia real de Abenfarax y se ha considerado que la fuente de este personaje procedía de su homónimo en *Aben Humeya* de Martínez de la Rosa, obra estrenada en julio de 1830 en París.

sión de la historia a partir del acto III. Ambos catalizan la escena con gran eficacia teatral, despiertan la atención del supuesto espectador e introducen una nueva perspectiva en la representación del orden, el poder y el Estado.

Frente a la vida de la urbe o a la sociedad organizada que se concentran en el castillo, la Maga y Abenfarax aparecen como figuras humanas independientes. Son los habitantes libres de la naturaleza, no obstante oscura, misteriosa y salvaje de los alrededores de aquel mundo civilizado. En ese universo natural pero irracional, no es imprescindible la romántica síntesis de contrarios puesto que cuando los personajes se adentran en él, al salir del Castillo y merodear alrededor de la maléfica caverna, acaban despojándose de su estatus sociopolítico y lo que prevalece de ellos es una única faceta, la íntima, la humana y la más irracional en simbiosis con el contexto. De modo sencillo y eficaz, los personajes de la tradición española se liberan de su trasfondo histórico y se universalizan.

La inhóspita naturaleza en la que su ubica la caverna de la Maga y de Abenferax anuncia la destrucción de la realidad a la que se enfrentaba el propio Espronceda como disidente. Los habitantes de la caverna son, no obstante, opresores por venganza. Al haber sido oprimidos antes por el cristianismo, se habían convirtieron en fieles súbditos de Luzbel. En consecuencia, ellos son los únicos que detienen un poder oculto e irracional capaz de sobreponerse al de una sociedad organizada pero corrupta. La Maga es la que realmente manda y dicta en la Padilla. Su hijo Abenfarax, su recompensa satánica, es el que placenteramente ejecuta las inhumanas órdenes del tirano que, al fin y al cabo, satisfacen la sed de sangre de su madre. En realidad, la Maga, maquiavélica y maléfica, es la única capaz de acabar con la monarquía absolutista y la aristocracia, lo que significaba para los románticos el supuesto preludio de una nueva sociedad. Empero, por su fuerza irracional, su furia destructiva y aniquiladora, ella y Abenfarax representan el lado perverso de la revolución. Ambos son capaces de burlar el poder del tirano, del monarca y de la Inquisición, pero ambos gozan ciegamente con el mal de la humanidad para negar que el bien existe y es posible en la tierra. La capacidad de mani-

pulación de la Maga y la capacidad de acción del asesino Abenfarax, "estúpido y feroz" según dicta la didascalia, permiten que Padilla, la impura opresora, triunfe frente a Blanca, la pura y despóticamente oprimida. La libertad, es decir, Enrique y sus amotinados, llegaron irremediablemente tarde[28]. ¿Residiría en ello el premonitorio aviso de Espronceda ante el conflicto de la libertad contra la injusticia, la inequidad y la tiranía?

Blanca de Borbón se diferencia de las diferentes versiones trágicas que de la historia se ofrece por el hecho de ser la obra de mayor talante romántico. En ella, Espronceda recurre al patrimonio tradicional español, en el que los arquetipos de Blanca de Borbón y Pedro el Cruel formaban parte de la imaginería histórica española, de sus mitos nacionales y eran formas de expresión popular y alegórica de las ideas abstractas de la opresión y de la injusticia en términos humanos y sociopolíticos. Por antagonismo, los grandes valores de libertad, justicia e igualdad que Espronceda acentuó.

Durante el período del exilio, coincidente con el periodo de personalización estética y creativa, a medida que el tiempo le va distanciando de sus modelos y se va afirmando su propia originalidad estética, Espronceda se independiza hasta producir un arte personal y propio, esencialmente romántico. Ante los preceptos, afirma su entera libertad creativa, a contracorriente, de modo que la tragedia sobre Blanca de Borbón es una manifestación más en la evolución del género hacia el drama romántico.

Si la censura de la obra y su pervivencia meramente textual provocaron el olvido de *Blanca de Borbón,* pese a los puntuales estudios existente sobre la obra, valga esta nueva incursión de recordatorio y sirva para llamar de nuevo la atención sobre tan sugerente y oscura composición.

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
Université de Nantes

[28] Casalduero, *op.cit.,* p.268. Librada Hernández apuesta por la defensa de la libertad individual frente a la libertad política en "Beyond Neoclasicism and into Romanticism: Espronceda's incursions into history in Blanca de Borbón", *Letras Peninsulares*, n° 1 (1997), pp.133-150.