ÍNDICE

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J.
Las ideas de Martínez Villergas sobre la risa en *La Risa, Enciclopedia de Extravagancias* ..... pág. 9

BELLINI, G.
Algunos motivos humorísticos en el Romanticismo Hispanoamericano ... » 17

BOSSE, M.
La invención de Carmen o los estereotipos burlados ..... » 31

CALDERA, E.
La sonrisa romántica ..... » 43

CALDERONE, A.
Lo cómico en las comedias de magia románticas ..... » 51

CANTOS CASENAVE, M.
La amarga sonrisa de la sátira ..... » 65

CANTOS CASENAVE, M. - RAMOS SANTANA, A.
La sátira anticarlista en el Cádiz romántico ..... » 69

CATTANEO, M. T
Per un García Gutiérrez cómico ..... » 73

CECCHINI, C.
El italiano macarrónico como vehículo de la comicidad ..... » 81

ESCOBAR, J.
¿Es que hay una sonrisa romántica? Sobre el romanticismo *en Muérete y ¡veras!* de Bretón de los Herreros ..... » 85

ESPÍN TEMPLADO, M. P.
¿De qué se reían los románticos? El humorismo de Fray Gerundio ..... » 97

FERNANDEZ CABEZÓN, R.
La poesía festiva de Lucas Alemán en *El Correo Literario y Mercantil* ..... » 101

FERRAZ MARTÍNEZ, A.
Historia, novela y risa en Ayguals de Izco ..... » 107

FREIRE LÓPEZ, AM.
El teatro se ríe de sí mismo: las parodias de los dramas románticos ..... » 113

GARCÍA CASTAÑEDA, S.
José Joaquín de Mora y la sátira política en las *Leyendas Españolas* (1840) ..... » 117

GIES, D.T.
Iza Zamácola, *El Clásico y el Romántico* (1841) y el punto de confluencia del humor romántico ..... pág. 125

LAMA, M.A.
El chiste romántico: una caracterización..... » 133

MAYORAL, M.
Lo cómico en la obra de G.G. Avellaneda ..... » 143

MENARINI, E
Una sátira filo-moratiniana de Ventura de la Vega: *La crítica al "Sí de las niñas"*..... » 153

MONTALTO CESSI, D.
La función lúdica de los epígrafes en el primer Larra..... » 163

OJEDA ESCUDERO, R
Utilización ideológica del humorismo: Martínez de la Rosa y la comedia ..... » 173

PICOCHE,J.L.
Los juegos de sociedad en la España romántica..... » 177

ROMERO, A.
Otras máscaras del Romanticismo español. Las dramaturgias de la risa popular (1832-1868) ..... » 187

ROMERO TOBAR, L.
Risa *en* Larra, la risa *de* Larra..... » 195

SAURÍN DE LA IGLESIA, M.R.
Entre bromas y veras: de la sátira de Mesoneros a la definición de un modelo de comportamiento..... » 207

SCHIAVO, L.
Lo cómico *en Amalia* de Mármol ..... » 211

SERVERA BAÑO, J.
La sátira de algunos aspectos románticos en la poesía festiva de Arólas..... » 213

SHAW, D.L.
Humorismo e ironía en *El diablo mundo* ..... » 219

SHERMAN, A. jr.
"La muerte del Pobrecito Hablador" frente a la retórica carnavalesca..... » 225

VALLEJO GONZÁLEZ, I.
La sátira antirromántica de M. A . Príncipe..... » 233

WENTZLAFF-EGGEBERT, C.
Risas y risotadas en la literatura hispanoamericana después de la Independencia..... » 237

YÁÑEZ, M.R
Zelindaja, espejo cóncavo de Larra..... » 251

STOLL, A.
Goya descubridor de Quevedo, o la modernidad estética de la risa luciférica ..... » 263

LAS IDEAS DE MARTÍNEZ VILLERGAS SOBRE LA RISA EN *LA RISA, ENCICLOPEDIA DE EXTRAVAGANCIAS*

El perdiódico satírico *La risa* se edita durante año y medio entre el 2 de abril de 1843 y el 15 de septiembre de 1844, con una periodicidad semanal. Aparece como «enciclopedia de extravagancias. Obra clásico-romántica, de costumbres, de literatura, de sana moral, de gastronomía y de carcajadas, escrita en prosa y verso por varios poetas de buen humor y un habilísimo cocinero». Lo publica la Sociedad Literaria bajo la dirección de Wenceslao Ayguals de Izco[1] Los colaboradores que escriben en él — salvo Zorrilla, Hartzenbusch, López Pelegrín, Miguel Agustín Príncipe, Romero Larrañaga y algún otro — no pertenecen al grupo romántico en sentido estricto, pero todos ellos, independientemente de sus gustos estéticos, debieron de ganar bastante dinero con el semanario [2], que fue muy popular y del que, al menos, hubo dos ediciones [3]. Desapareció el 15 de septiembre de 1844. El formato de ese último número es semejante al de los anteriores, pero todo él se presenta como una esquela mortuoria, con su orla negra alrededor. «Don Abundio Estofado», el personaje que agrupa a los escritores — y que es pseudónimo de Sergio Ayguals de Izco [4] — cae enfermo en los últimos números, tiene una ligera mejoría, pero finalmente deja de existir, y es entonces cuando «la risa llora» para, a la postre, «cae[r] muerta».

[1] Al final del segundo tomo (p. 200) se da la noticia de que están disponibles tanto el pri mero como el segundo, al precio de 60 reales cada uno, con sus portadas, índices, ocho retratos y unas 150 caricaturas.

[2] Sobre lo que ganaban con *La risa* y con otras empresas de la Sociedad Literaria, vid. Las consideraciones ocasionales que se hacen en los trabajos, centrados en el estudio del folletín, de LEONARDO ROMERO TOBAR, «Forma y contenido en la novela popular: Ayguals de Izco», *Probemio,* III (1972), pp. 45-90, y de RUBÉN BENÍTEZ, *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco,* adrid, Porrúa, 1979, pp. 30-33- *La risa* se publicaba al mismo tiempo que el periódico *La carca jada,* también de la Sociedad Literaria, pero ésta con versos satíricos y festivos de autores clásicos españoles. Los colaboradores de *La risa* son prácticamente los mismos que los de *El dómine Lucas* y otras publicaciones de dicha Sociedad.

[3] Como asegura un viajero inglés que visitó España en esas fechas, An English Resident, *Revelations of Spain in 1845,* II, London, 1845, p. 303. Cit. por Benítez, p. 33. Por su parte, Blas MªAraque también dejó constancia de ello en su biografía de Ayguals: *«La risa,* que obtuvo un éxito asombroso por ser un álbum de composiciones selectas de los primeros literatos de España, todas festivas», *Biografía de don Wenceslao Ayguals de Izco...,* Madrid, Imp. de la Sociedad Lite raria, 1851, p. 38.

[4] JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH lo confirma en sus *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870,* Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1894, p. 82, n° 511, y también su hijo en *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles...,* Madrid, Suc. de Rivadenerya, 1904, pp. 47-48.

De su extenso subtítulo se pueden sacar algunas conclusiones. Por un lado, la buena relación, de antaño confirmada, que suele darse entre los literatos y la buena mesa (cuando tienen dinero para permitírsela) [5]; por otro, el tono satírico e irónico que recorrerá toda la publicación, acorde con el de gran parte de la prensa de la época. La sana moral no se discute, ni tampoco que la obra sea «clásico-romántica», porque si algo es, a primera vista, es clásico-sarcástico-grotesca, a lo que contribuyen notablemente las ilustraciones que salpican sus páginas, dibujadas por Miranda y Urrabieta y grabadas por Masseti, Castilla y Chamorro. Tal vez convenga recordar ahora que lo «grotesco romántico», tal y como lo definió Bajtín, «fue un acontencimiento notable dentro de la literatura mundial», por lo que tuvo de reacción contra los cánones clasicistas del siglo XVIII [6]. Eran el «humor cruel» y la «ridi-culización del mundo», a que se refirió Jean-Paul en su *Introducción a la estética* [7], que servían para reordenar la realidad o para destruirla, y que sirvieron a los colaboradores de *La risa* para, precisamente, escarnecer y burlar algunos tópicos del Romanticismo, sin dejar, a menudo, de ser ellos mismos románticos. Porque, aunque en el total de la publicación, se dedica poco espacio a lo romántico, el periódico no es ajeno, a la hora de elegir y tratar asuntos, a la que podríamos llamar libertad estética y de miras que trajo consigo el Romanticismo.

La burla de tópicos románticos se da, mostrando que por los años 1843-1844 existía aún lo que podemos llamar «tipo romántico». La sátira se hace siguiendo el patrón proporcionado por Mesonero en 1835, y seguido después por otros como Eugenio de Tapia en *Los cortesanos y la revolución* de 1838 y en sus *Juguetes satíricos* de 1839 [8]-

[5] La sección Ambigú de la revista, a cargo de SERGIO AYGUALS, es un *Manual del cocinero y de la cocinera* por entregas.

[6] MIJAIL BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento,* Barcelona, Barral, 1974, p. 39.

[7] Cito la *Introducción a la estética* de Jean-Paul por la segunda edición de 1812, según la traducción de JULIÁN DE VARGAS, *Teorías estéticas,* Madrid, Biblioteca Económica Filosófica, 1892. Jean-Paul desarrolla sus opiniones sobre lo cómico romántico en la teoría V, «Del Humorismo».

[8] En el tomo primero de *Los cortesanos y la revolución* (Madrid, Catalina Piñuela, 1838), se expone el plan de un «drama... histórico, romántico, aunque no de los más exagerados, pues si bien mueren, asesinado un obispo y despeñada una princesa, y se traslada la acción desde Mérida a la erranía de Ronda, V. ve que esto es nada en comparación de lo que han hecho Víctor Hugo, Dumas y otros imitadores suyos...» (p. 104). El plan se alarga hasta la p. 119- De la 120 a la 135 se resentan algunas escenas en verso. Por su parte, en *Juguetes satíricos en prosa y verso* (Madrid, Yenes, 1839), donde reelabora textos que se publicaron en Cádiz en 1812 y antes en su *Viaje de un curioso por Madrid de* 1807, es posible encontrar piezas como «El miserere del dramaturgo román-

Por ejemplo, se retratan grotescamente las escenas de celos entre los protagonistas de dramas románticos, de lo que se encarga Francisco Cea en un artículo titulado «Romanticismo. Una escena de horror»[9], a la que acompaña una viñeta representando a una dama feísima y, arrodillado, a su galán de nariz prolongada. Cea satiriza los diálogos, el léxico, la puesta en escena, y al efecto total no es ajeno el grabado de Miranda:

> Brilla doquier la seda transparente,/ doquier el rico terciopelo brilla/ y el oro resplan-dente/ (Nota esencial: *la escena es en Castilla)./* Todo, en fin, rebosando de elegancia;/ aquí reina el ornato, aquí la moda! (p. 77).

Tras describir el escenario, aparecen los héroes «a la vista del *público ilustrado»* (p. 78) que, finalmente, silbará la escena. También Antonio Gil y Zárate dedica una composición irónica al «poeta dramático» y al modo romántico de hacer teatro [10], en la que se comparan las formas de hacer de clásicos y de románticos. El autor se queda con la de los primeros, aunque con ironía aconseje no imitar a Mo-ratín, «que en esto de hacer comedias/ era sólo un zascandil», sino «en románticos conceptos» mostrar el ingenio sutil. «Naturales y sencillas/ las cosas no has de decir;/ procura que no te entiendan,/ que en esto, Ayguals, está el quid» (p. 69).

Pocos son, como dije, los trabajos dedicados al Romanticismo. Tangencial-mente lo toca Gerónimo Morán quando hace una clasificación de los tipos de amantes en su poema «A los enamorados» [11]. «Hay enamorados babiecas — dice —/ que en *tono de la* enamoran,/ y empalagan/ y encocoran/ con sus ridiculas muecas.../ Otros hay más tempestuosos/ que *románticos* se llaman,/ y todos los que así aman/ son amadores furiosos./ Estos amantes románticos/ que no han de hablar a sus damas/ más que de horrorosos dramas/ y de coplas y de cánticos,/ con esas furias postizas/ y esas recias maldiciones,/ que más que ardientes carbones/ son apagadas cenizas,/ maldigan desde hoy su hado,/ porque el siglo es positivo/ y piensa más en lo vivo,/ con razón, que en lo pintado» (p. 151).

Es todo un programa clasicista de principios vitales y positivos, como el siglo — expresión que aparece con cierta frecuencia en la prensa de la época —, contra los ambientes negros y lúgubres, y a favor de actitudes que propiciaran el progreso de la Humanidad. Señalar también la coincidencia entre Cea y Morán, que llaman a los dramas románticos «horrorosos», mientras comprobamos que lo romántico se entiende, más que como una actitud personal esencial al individuo, como algo teatral, «postizo», que al final sólo son «apagadas cenizas».

tico» (pp. 16-19), que tienen bastante que ver con el ejemplo de Gil Zarate que se trae a colación más tarde.

[9] Tomo I, 2 de junio de 1843, pp. 77-79-

[10] Tomo II, 18 de junio de 1843, pp. 89-90.

[1] Tomo III, 4 de agosto de 1844, pp. 150-151.

Martínez Villergas se ríe también de escenas, tópicos y situaciones que parecen características románticas. Es lo que viene a hacer en «Un tronera. Segunda diablura romántica»[12], en la que su protagonista, el joven calavera Félix Crespo, se dedica a hacer sucesivas baladronadas, entre otras raptar a una joven, hasta que parece arrepentirse y decide suicidarse. Villergas, con la maestría que le caracteriza cuando escribe en tono satírico, describe así los preparativos para el suicidio [13].

> Sobre la barandilla del puente estaba un hombre haciendo preparativos para el infierno. Primero le vieron beber un líquido de mal color que le hizo arrugar el gesto; luego se ató una soga al cuello con un nudo corredizo y al otro extremo había una piedra de dos arrobas cuyo peso le iba a poner la garganta como un fideo. Tenía en la mano una pistola cargada y estaba inclinado al río para zambullirse en el agua en el momento de levantarse la tapa de los sesos. La muerte no podía estar más bien desafiada. Si escapaba del veneno iba a morir del tiro, si este faltaba debía perecer ahorcado, y últimamente, de morir ahogado no podía librarse porque la profundidad era inmensa y Crespo nadaba como un manojo de martillos (p. 159).

Naturalmente, el calavera no muere, y es pescado por el padre de la joven raptada, acción que ilustra uno de los grabados más grotescos de la revista.

Otro tópico burlado, al que Wenceslao Ayguals dedica dos composiciones, es el de las melenas románticas, presente en muchos escritos satíricos. La primera se titula simplemente «Las melenas»; mientras que la segunda, con mayores pretensiones, lleva este encabezamiento: «Arte de conocer a los hombres por el pelo»[14]. En ellas comenta que si «el uso de románticas melenas/ es el colmo feliz de la elegancia./ La cortedad — por contra — es signo de ignorancia» (p. 95); de la misma forma que «el pelo largo y mugriento, que deja pringue en el cuello del frac o de la levita, pertenece al pretendido filósofo y a los aprendices de sastre y de barbero...» Por su parte, el «ente original» va rapado «como un chino».

Para estas fechas, diciembre de 1843, «las melenas a la romántica están en boga [sólo] entre los horteras más elegantes, diputados a Cortes que no hablan, coristas y bailarines italianos, traductores de dramas y escritores de folletines» (p. 93).

[12] Tomo I,16 de junio de 1843, pp. 122-126.

[13] Sobre su obra satírica, vid. últimamente la antología editada por ARTURO MARTÍN VEGA, *Textos picantes y amenos,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991 y el estudio de ALBERTO GIL NO VALES, «Martínez Villergas, el gran satírico», *Trienio,* 20 (1992), pp. 101-136.

[14] Tomo I,18 de junio de 1843, p. 95; Tomo II, 24 de diciembre de 1843, pp. 93-94.

Todo lo cual resulta sumamente interesante, dejando a un lado la propia ironización que de sí mismo hace Ayguals en tanto que escritor de folletines, porque evidencia, una vez más, cómo el Romanticismo dio cuerpo a una serie de signos nuevos, en este caso externos, que sirvieron a sus seguidores para diferenciarse de los demás y de otras posturas estéticas y políticas; signos que, además, identifican cómicamente ciertas actividades, como la de folletinista y la de traductor. Quizá la del romántico, tal y como nos la presentan estas sátiras costumbristas, fuera una imagen ya en decadencia o en vías de desaparición, como observará más tarde Ramón de Navarrete en su novela *Las lágrimas del corazón* (1848). En todo caso, como se ha visto, los escritores de *La risa* perciben en ella cierta endeblez, sólo apariencia externa.

Pero debemos a Ayguals una gran revelación empírica — pues su escrito no es ajeno a la moda de las fisonomías — que nos puede servir para nuestra diaria práctica de la convivencia: «el pelo gris es fruto de la misantropía o de los placeres nocturnos» (p. 94).

Bromas aparte, esta atención que los escritores de la poca dedican a su apariencia, a la de los artistas en general, no es una anécdota aislada. Pone de relieve el papel cada vez más importante que el artista tenía en la sociedad, contribuyendo, a la vez, a su mitificación, así como a la de la actividad artística que desempeñaban. La idea del artista como alguien irracional, salvaje por natural, genial, abandonado en su aspecto, maldito porque va contra lo establecido, todo lo cual profana, tiene un reflejo deforme en la sátira a la que someten esa imagen exterior romántica otros escritores que centran sus ataques, entre otras cosas, en los cambios de la moda o en la longitud de las melenas y que alcanzan a ver la dimensión de esos cambios. El artista, el escritor romántico, en estas burlas de su aspecto, es un héroe castigado con la risa, con lo que Baudelaire denominó «lo cómico cruel», que caracterizaba a los españoles, «muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo de sombrío» [15]. Es cierto que el autor generaliza, cuando habla de la caricatura y lo cómico español, desde sus observaciones sobre la obra de Goya, pero en este caso, caracterizan bien la obra gráfica que ilustra *La risa,* así como el fondo cultural del que parecen participar los colaboradores del semanario. Algo que resulta evidente en el artículo introductorio de Martínez Villergas sobre la risa, en el que la define y diserta irónicamente sobre ella remedando el estilo oratorio de un discurso político [16]. Para Villergas, la risa es un sentimiento, como lo es el llanto, «producido por la impresión que hacen las cosas en nuestros sentidos».

[15] CHARLES BAUDELAIRE, «De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plás ticas», en *Lo cómico y la caricatura,* Madrid, Visor, 1988, p. 40.

[16] Tomo I, 2 de abril de 1843, pp. 1-3.

Ahora bien, no todas las cosas hacen reir: «la locura, la necedad, la ridiculez en toda la latitud de esta expre sión, producen infaliblemente la risa» (p. 1); es decir, todo aquello que es reflejo de lo grotesco y humillante de la condición humana. Y, por si hiciera falta, lo aclara repitiendo el conocido tópico: «para que la mitad del mundo ría, es necesario que la otra mitad haga la víctima».

Martínez Villergas escribe un artículo humorístico definiendo la risa que, al final, resulta romántico por amargo, porque, como Jean-Paul, destaca el carácter melancólico del humor y de la risa románticos y porque lo articula sobre el contraste de lo subjetivo con lo objetivo, o, como diría el autor alemán, de lo finito con lo infinito. Es la de Villergas una definición, con una clasificación posterior de carácter físico y moral, donde no se olvida «la sonrisa y la risita» (p. 21) y todo aquello que la risa o la sonrisa pueden expresar. Hay coquetería, hay «risas espontáneas» (p. 2), sardónicas, «arrancada[s] al despecho, a la cólera del que en su interior padece horriblemente» (p. 3); hay «risa irónica, risa diplomática, risa de palacio» (p. 3), que todas tres son sinónimas. Hay risa «en los altos círculos», donde se engaña al hombre; pero la peor de todas las risas es la «del esclavo», porque todo debe pare-cerle bien y a todo debe acomodarse de buena gana, como si fueran ocurrencias, escribe, salidas de las plumas «de Larra, de Quevedo o de Paul de Kock» (p. 3). Y así establece Villergas una necesaria y lúcida relación entre risa e impotencia, risa y cólera, que es una característica de la risa romántica, como señalaría también Bau-delaire, pues tiene interés comprobar las coincidencias que se dan entre este artículo de 1843 y el trabajo de Baudelaire de 1855. El poeta francés da mayor hondura a sus reflexiones, pero ambos parecen partir de semejantes posturas y llegar a parecidas conclusiones. Si el vallisoletano veía necesario, para reír, que parte de la sociedad fuera víctima de la otra mitad, el poeta maldito da como indudable que la risa humana está unida a «una desgracia física y moral» y enumera algunos casos similares a los de Villergas (p. 20). Risa y lágrimas son también sentimientos y, como éste, Baudelaire clasificará la risa: «el hombre muerde con la risa..., fascina..., endulza a veces su corazón...» y, yendo más lejos que el español, dirá que «lo cómico es un elemento... de origen diabólico» (p. 21) y que, por tanto, la risa sólo será posible gracias al cristianismo. La risa para él es algo cultural, una creación del hombre, y, por lo mismo, también efecto de la superioridad que unos sienten sobre otros. Recordemos que la clasificación de Villergas refleja precisamente un origen también superior o de superioridad, en el que no se olvidan el resentimiento y el disimulo como causa de la risa; conceptos ambos que son, a su vez, expresión de la conciencia de la superioridad y del desprecio. Todo ello, de factura netamente romántica. «Todos reímos sin descanso desde la pila a la tumba», dirá Villergas, y no es de extrañar que así sea, si «el mundo que cruzamos tiene una tercera parte de ridículo, la mitad de tonto y lo restante está dividido entre los locos y los sabios» (p. 1). Algo que, al decir de Baudelaire, había comprendido bien la «escuela romántica, o, mejor dicho, una de las subdivisiones de la escuela romántica, la escuela satánica», pues «todos los descreídos de melodrama, malditos, condenados, fatal mente marcados por un rictus que les llega hasta las orejas, se encuentran en la ortodoxia pura de la risa» (pp. 26-27).

El trabajo de Villergas sobre la risa resulta ser romántico, pues su idea de la risa acaba siendo la de una risa infernal que se ríe de lo que somos.

Ante la pregunta de si existe una sonrisa romántica la respuesta no es fácil ni absoluta, pero a la vista de los textos consultados parece que sí. Incluso parece obligado, si hacemos caso de Jean-Paul, para quien «lo cómico debe ser siempre romántico, es decir, humorístico — quien, en la misma línea que seguirá Baudelaire, continúa —. Los prosélitos de la nueva escuela estética, muestran en sus obras burlescas, juegos dramáticos, parodias, etc., un espíritu cómico muy elevado» (p. 130). La sonrisa romántica sarcástica se da en *La risa* no sólo mediante la burla y exageración de los tópicos románticos. Se percibe en ella además la sonrisa irónica de algunos románticos que se miran a sí mismos, distanciados y deformados por la exageración. En el caso de las contribuciones que en este periódico se dedican al Romanticismo, muy cerca del costumbrismo satírico, se tiene la impresión de que se lo entiende como algo pasado, y se sugiere que muchos de sus seguidores han perdido el rumbo, o se han excedico en su imagen externa hasta el punto de vaciarla de contenido y ser objeto de risa, algo que las ilustraciones subrayan drásticamente. Villergas, elevándolo todo a consideración general, lo expresó con la fácil crueldad a que se referiría Baudelaire en el artículo citado:

> El hombre risueño agrada en todas partes; pero cuide de no ser más que *risueño,* porque si es *risible* ya se acabó todo para él; pues saben ustedes bien que los epítetos de pillo, vicioso, ladrón y asesino, no suenan tan mal a un hombre de sentido, como el que digan que es el *hazme retro* la irrisión de todo el mundo (p. 3).

Una sonrisa romántica desengañada, irónica y cargada de melancolía como el humor de los «locos melancólicos» de Jean-Paul, que llegaban al desprecio universal.

JOAQUÍN ALVAREZ BARRIENTOS
CSIC (Madrid)

ALGUNOS MOTIVOS HUMORÍSTICOS EN EL ROMANTICISMO HISPANOAMERICANO

1. Un movimiento, y un período, tan dominado por el pesimismo, la tristeza, las preocupaciones existenciales, el gusto por las ruinas, las evanescencias, parece difícil que pueda presentar momentos de humor, tales que permitan afirmar la existencia de una «sonrisa romántica» en Hispanoamérica. Esto si nos olvidamos del sutil humorismo ínsito en muchas de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, para dar un ejemplo convincente, y si sólo pensamos en los numerosos cuentos de muerte y terror, de apariciones escalofriantes, o en el clima enfermizo y doliente de *María* y de toda la larga serie de novelas más o menos lloronas que nos ha ido regalando el movimiento romántico en la América hispana, incluyendo el tema indigenista.

Sin embargo, como era natural, así como en la vida romántica no todo era llanto y suspiros, en la literatura hispanoamericana el humor tuvo sus innegables y valiosos reflejos. Me limitaré aquí a algunos ejemplos, por otra parte bien conocidos por los especialistas, aunque en parte olvidados por el público lector más reciente.

Empezaré, cronológicamente, con el *Fausto* de Estanislao Del Campo (1834-1880), visión paródica del *Faustáe* Gounod, drama lírico en cinco actos, que se representó, traducido al italiano por Aquiles de Laugières, el 24 de agosto de 1866, en el Teatro Colón de Buenos Aires.

El *Faust* de Goethe era ya conocido en América, donde había tenido influencia en obras de discutible relieve. Recordaré el poema *La Sataniada* (1878) del puertorriqueño Alejandro de Tapia (1826-1882), treinta «mortales cantos», según el juicio tremendista de don Marcelino Menéndez y Pelayo[1] .Escribe el terrible santanderino que éste fue «uno de los abortos más singulares de la manía épico-simbólica, que tantos desastres produjo después de la aparición del *Fausto»*[2], uno de los muchos libros «que nacieron muertos, sin que haya poder humano que baste a resuscitarlos»[3].

A pesar de lo cual el crítico quedaba impresionado por la idea grandiosa de un poema teológico, cósmico y humanitario, destinado a contener «la última razón de todas las cosas de este mundo y del otro», y por el hecho de que su autor había vivido «con la inocente ilusión de haberlo realizado», lo cual «es sin duda un caso notable — escribía — , ya de genio, ya de paciencia, ya de temeridad, ya de locura»[4].

[1] M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía hispanoamericana,* Santander, C.S.I.C, 1984,1, p. 342.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibid.,p.* 399.

Sería esta pretensión del poeta de Puerto Rico un motivo ya de risa, si no se nos ocurriera inmediatamente el recuerdo de cuántas veces el hombre tiene la locura de creer que cumple cosas insuperables y definitivas. Por otra parte, no falta quien ha apreciado el indigesto poema, como Cesáreo Rosa Nieves, acaso por amor de patria: él lo define «de ático tezón literario y de profundidades filosóficas», teniendo como tesis central al hombre «y su tristeza frente al dolor y la esperanza» [5].

2. El *Fausto* de Estanislao Del Campo es otra cosa, naturalmente. A parte la diversidad de cultura de los dos autores: Tapia prácticamente un autodidacto, Del Campo egresado de la Academia Porteña.

La insistida ocasionalidad de la empresa poética de este último es bien conocida; el *Fausto* fue fruto, se afirma, de una apuesta con el poeta Ricardo Gutiérrez, amigo íntimo de Del Campo, quien lo retó a escribir sus impresiones en torno al espectáculo del Colón, en estilo «criollo»: el 29 de agosto, o sea cinco días después del estreno de la obra de Gounod, Estanislao del Campo presentaba a sus amigos el pequeño poema, que el 30 del mismo mes aparecía en «El Correo del Domingo» y el 3 y 4 de octubre en «La Tribuna», con algunas modificaciones, y finalmente en edición definitiva el 8 de noviembre de 1866, «en un folleto, para ser vendida en favor de los hospitales militares, ya que el país se encontraba entonces en guerra con el Paraguay»[6].

El *Fausto* parecería, pues, obra improvisada: en realidad no sin razón se supone que su gestación fuera anterior a la representación del *Faust* de Gounod, tanto más que la idea de hacerle narrar a un gaucho lo que había visto en la ciudad remontaba a Bartolomé Hidalgo, en su *Relación que hace el gaucho Ramón Con-treras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las Fiestas de Mayas de Buenos Aires, en el año 1822.* Por otra parte, el mismo Del Campo había presentado, en 1857, en la *Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Señora La Gruya, a* un gaucho contando sus impresiones después de una representación, siempre en el Teatro Colón, prefigurando así, según opina Battistessa, al mismo *Fausto*[7].

[4] *Ibidem.*

[5] C. ROSA-NIEVES, *Historia panorámica de la literatura puertorriqueña (1589-1959),* San Juan de Puerto Rico, Editorial Campos, 1963,I, p. 265.

[6] R.A. LUISETTO, *Notas sobre la composición de «Fausto» de Estanislao Del Campo,* en W.AA., *Estudios literarios,* La Plata, Universidad de La Plata, 1968, II, p. 163.

[7] A.J. BATTISTESSA, *Génesis periodística del «Fausto»,* «Anales del Instituto Popular de Confe rencias», XXVII (Buenos Aires), 1941.

Más que estos problemas, nos interesa aquí la obra de Del Campo, en relación con el tema que nos hemos propuesto. No cabe duda de que el poema de Estanislao Del Campo es una parodia, tiene intenciones evidentes de diversión, o sea de risa. La figura del campesino, del baturro, es de larga tradición en todas las literaturas; pero el tipo puede ser tonto, de veras o aparentemente, en realidad sabio. Aquí es un rústico que tiene sal en sus molleras, es decir nada tonto.

Como es característica de la literatura argentina se trata de un mundo en constante movimiento. El viaje del pago a la capital, luego el regreso; y durante el regreso hacia la pampa, en un momento de descanso, casi como para matar el tiempo, la narración de Anastasio el Pollo, el protagonista, a su buen amigo Laguna, encontrado inesperadamente, como quien dice, a la vuelta del camino. Pretexto es la belleza de los aperos del caballo que monta Laguna; interrogado por su amigo, el gaucho declara que se los ganó a un jugador «que vino a echarla de güeno», el cual, por la fortuna de su adversario en el juego, llegó a pensar que hubiese «brujería», un pacto con el demonio. Es a este punto cuando Anastasio el Pollo interviene turbado, y le dice a su amigo con acento dramático:

— ¡Callesé,
amigo! ¿no sabe usté
que la otra noche lo he visto
al demonio?

La reacción del compadre da motivo, de entrada, a la risa: «— Jesucristo!...», y el asustado se santigua.

Como se ve, lo que despierta humor es el miedo de Laguna frente a la mención del diablo. La narración se aplaza, a consecuencia de los repetidos tragos de ginebra, rituales entre amigos entrañables que improvisamente se encuentran. La risa brota del contraste, mantenido con sumo equilibrio, entre la «seriedad» de la obra representada en el Colón, que el lector conoce, y la visión ingenua del gaucho, casual espectador, pura caricatura.

La incultura de ambos personajes, atentos sin embargo a la realidad de su país, origina momentos humorísticos, a pesar del significado profundo de ciertos pasajes como crítica política y social. Fausto, afirma El Pollo, era un «dotor». Le corrige inmediatamente Laguna: doctor no puede ser: debe tratarse de un «coronel / de la otra banda,...», o sea uruguayo, un «criollazo» a cuyas órdenes sirvió. Le corrige Anastasio informándole que ese tipo ha muerto.

La frecuencia de las interrupciones de don Laguna, mientras prolonga la suspense, permite penetrar la mentalidad campesina. La narración se transforma en una nueva y original representación dramática, cargada de todos los tabúes y los miedos al maligno, que posperaban en el ámbito rural. Al mismo tiempo, vistos con otra óptica, los sucesos del drama despiertan, por la ingenuidad con que son interpretados, una inevitable risa, o mejor sonrisa, porque la mesura es constante.

No les interesa a los dos hombres, por supuesto, el drama filosófico de Fausto, sino su aventura amorosa; la mujer es aquí una «rubia» extraordinaria, moza apetecible. La figura del atormentado joven es reducida a nivel corriente, rústico, y sus gestos son propios de un campesino, como cuando, enfadado, el joven tira al suelo con rabia su sombrero, como lo hacen en el campo: el gesto provoca risa en el lector, y sólo faltan las palabrotas que normalmente acompañan al gesto, a cuya falta mentalmente el lector suple.

El mismo terror al demonio se transforma en motivo de risa; cuando El Pollo menciona al diablo que se le aparece a Fausto, Laguna se asusta y con la típica mentalidad gaucha le pregunta a El Pollo cómo no le pegó un tiro:

> ¡Nunca lo hubiera llamao! ¡Viera
> sustazo, por Cristo! ¡Ahí mesmo,
> jediendo a misto, se apareció el
> condenao! Hace bien: persinesé
> que lo mesmito hice yo.
> — ¿Y cómo no disparó?
> — Yo mesmo no sé por qué.

Descrito a nivel popular, el diablo es también un ser curioso, una suerte de Capitán Fracassa que, más que terror, despierta risa:

> ...Uñas de gato, flacón, un sable
> largote, un gorro con pluma,
> capote, y una barba de chivato.
> Medias hasta la verija, con cada
> ojo como charco y cada ceja era
> un arco para correr la sortija.

La muchacha apetecida por Fausto es también objeto involuntario de humor, debido al entusiasmo con que El Pollo describe a su amigo su excepcional belleza:

> ¡Ah, Don Laguna! ¡si viera qué
> rubia!... Creameló: creí que
> estaba viendo yo alguna virgen
> de cera. Vestido azul, medio
> alzao, se apareció la muchacha:
> pelo de oro, como hilacha de
> choclo recién cortao.

Las comparaciones rematan el clima rural. La belleza femenina responde a cánones romántico-populares, a la imaginería religiosa corriente con relación a la Virgen, afirmando un concepto de pureza, de intocabilidad. Pero el entusiasmo por la «rubia» no deja de hacer sonreír divertido al lector.

El mismo efecto tiene el arranque de Fausto al ver a la doncella estupenda: «Ya enderezó como un loco»; pero el diablo lo detiene y es cuando el joven vende su alma al tentador. El momento es serio, pero lo vuelven humorístico las consideraciones de Laguna:«— ¡Dotor y hacer ese trato!». Se lo explica El Pollo:

> — ¿Qué quiere hacerle, cuñao,
> si se topó ese abogao
> con la horma de su zapato?

La segunda parte del poema concluye con el rejuvenecimiento del joven, que se transforma en un «donoso mocetón», y la desaparición de la espléndida visión femenina.

En la tercera parte del *Fausto* también hay momentos de humor. Cuando Valentín, el hermano de la bella Margarita, apetecida por el doctor, tiene que ausentarse, y le confía a Silverio — a quien trataba de hacerlo su «cuñao» — la joven, las reflexiones de los dos gauchos son nuevamente motivo de risa. Para ambos el muchacho es algo «ido» o «sonso», si Valentín le confía su bellísima hermana, cosa que normalmente suele ser un desatino:

> Don Valentín le pedía que a
> la rubia le sirviera en su
> ausencia...
> — ¡Pues, sonsera!
> ¡El otro que más pedía!

El sutil motivo erótico introducido con este pasaje aviva la narración y la mujer angélica reconquista, ella también, una humanidad concreta. El texto resume con particular dinamismo las empresas de Fausto asistido por el demonio. La pobre Margarita es cada vez más víctima de las tretas diabólicas. Los dos compadres, el narrador y su atento oidor, se toman tragos de ginebra cada vez más frecuentes. Nos acercamos así a la cuarta parte del poema, donde el tono cambia sensiblemente, aproximándose más al drama original de Gounod. El contraste entre las nota de humor y la seriedad de la cuarta parte es hábilmente creado. Extraordinaria es la descripción del jardín de la casa de Margarita: confluyen en el modelo romántico elementos renacentistas, referencias a los poemas caballerescos italianos, a pesar de la extrema actualización temporal a través de la mención de lugares y personajes contemporáneos: la quinta y el parque de don Lezama, por ejemplo, en Buenos Aires.

El concepto romántico del amor desventurado porque sin correspondencia, encuentra en el poema tratación de gran resultado artístico. Anastasio se deja llevar por la compasión y hasta casi llora por el pobre doctor, puesto «que no hay desgracia ninguna / como un desdichao amor». Lo contrasta el crudo realismo de don Laguna:

> — Puede ser; pero amigaso,
> yo en las cuartas no me enriedo
> y, en un lance en que no puedo,
> hago de mi alma un cedaso.
> Por hembras yo no me pierdo: la
> que me empaca su amor pasa por el
> cernidor y... si te vi, no me acuerdo.
> Lo demás es calentarse el
> mate, al divino ñudo...

Vuelto a la realidad, El Pollo denuncia en su amigo la falta de un verdadero sentimiento y entra a cantar el tema del amor infeliz y eterno, al cual es preferible la muerte:

> Pero usté habla, don Laguna, como un
> hombre que ha vivido sin haber nunca
> querido con alma y vida a ninguna.
> Cuando un verdadero amor se estrella
> en un alma ingrata, más vale el fierro
> que mata que el fuego devorador.
> Siempre ese amor lo persigue a
> dondequiera que va: es una fatalidá
> que a todas partes lo sigue.

Una nueva nota de humor la da al poema el entusiasmo «in crescendo» de Anastasio por el tema, en contraste con el escepticismo de don Laguna, escasamente dispuesto hacia la mujer y el amor. Este lo está viendo y escuchando, sorprendido por el transporte lírico de su compadre, y de repente interviene para volverlo a la realidad, provocando disculpas de parte del poético cantor:

> — Güeno, amigo: así será,
> pero me ha sentao el cuento...

— ¡Qué quiere! Es un sentimiento...
Tiene razón: allá va.

La narración se reanuda entonces y nos proporciona nuevos motivos de humor, como la aparición de don Silverio, que le lleva a Margarita un ramo de flores. El ridículo personaje está destinado a una irremediable derrota. Su presentación no puede dejar de mover a risa:

Pues, señor, con gran misterio,
traindo en la mano una cinta, se
apareció entre la quinta el sonso
de don Silverio.

El tipo es la imagen perfecta del cretino. Del Campo insiste sobre esta figura negativa, con efectos humorísticos inmediatos. Fausto y el demonio lo están vigilando, escondidos; don Silvero, además, trae sí una «cinta», pero para formar el ramo de flores las arranca del mismo jardín de la mujer a quien se dispone a ofrecérselas, lo cual disgusta profundamente a Laguna, que hasta se enfurece, también por el poco valor del tipo:

Rastriándolo se vinieron el
Demonio y el dotor, y tras del
árbol mayor a aguaitarlo se
escondieron. Con las flores de la
güerta y la cinta un ramo armó
don Silvero, y lo dejó sobre el
umbral de la puerta.
— ¡Que no cairle una centella!
— ¿A quién? ¿Al sonso?
— ¡Pues digo!...
¡Venir a osequiarla, amigo, con
las mesmas flores de ella!
— Ni bien acomodó el gaucho,
yarumbió..
— ¡Miren qué hazaña! Eso
es ser más que lagaña, y
hasta da rabia, caracho.

La cumbre del humor se logra en el poema en la escena entre el diablo y la vieja encargada de custodiar a Margarita. El demonio, mañoso, la enamora y mientras tanto el doctor puede acercarse a la muchacha, ya tentada con el baulito de joyas. Humorística es la aparición de los dos tipos y lo son las expresiones del diablo y su miedo a los perros:

«¿Diáonde este lujo sacás?» la
vieja, fula, decía, cuando gritó
«¡Avemaria!» en la puerta,
Satanás.
— ¡Sin pecao! ¡Dentre, señor!
— ¿No hay perros? — ¡Ya los ataron!
Y ya también se colaron
el Demonio y el dotor.
El Diablo allí comenzó
a enamorar a la vieja,
y el dotorcito a la oreja
de la rubia se pegó.

Inmediato el comentario de Laguna, y humorístico el detalle que El Pollo presenta, incidiendo en la vida rural:

— ¡Vea al Diablo haciendo gancho!
— El caso jué que logró
reducirla, y la llevó
a que le amostrase un chancho.

En este pasaje el demonio asume las funciones típicas del «gracioso» del teatro clásico español, el cual para favorecer los amores de su dueño acababa por enamorar a la encargada de vigilar a la muchacha, por fea que fuera. Aunque, en el caso en cuestión, por más que el doctor logre amansar a la rubia, ésta no se le concede, sino que se refugia dentro de la casa y se pasa la noche contemplando desde la ventana como se acerca el alba.

El poeta deja ahora paso a su lirismo, describe el final de la noche, la vuelta del mundo natural a la vida con la llegada del día, con finura excepcional, dando al romanticismo hispanoamericano una de sus realizaciones más valiosas, poesía ge-nuina, en la que se respira el perfume de la naturaleza, se crea un clima íntimo que el mismo Borges, años más tarde, interpretará inspirado:

De los campos el aliento como
sahumerio venía, y alegre ya se
ponía el ganao en movimiento.
En los verdes arbolitos, gotas de
cristal brillaban, y al suelo se
descolgaban cantando los
pajaritos.
Y era, amigazo, un contento
ver los junquillos doblarse,
y los claveles cimbrarse

al soplo del manso viento.
Y al tiempo de reventar el
botón de alguna rosa, venir
una mariposa y comenzarlo
a chupar.

Siguiendo el desarrollo del drama original, la quinta parte del *Fausto* abandona ahora la nota del humor. Todo se llena de notas preocupadas, lóbregas. Margarita, pecadora, es ya un «clavel marchitado, / una rosa deshojada», siempre perseguida por el diablo y el doctor. Avanzando la noche el tañido de una campana difunde tristeza:

El toque de la oración triste
los aires rompía y entre
sombras se movía el crespo
sauce llorón.

Tampoco faltan la luna, que se refleja en el agua, las aves que se recogen a sus nidos, la lechuza que de tanto en tanto emite su grito inquietante. Todo está preparando el final. La sexta y última parte se concentra casi exclusivamente sobre el triste destino de Margarita; es cuando Estanislao Del Campo vuelve a su preferido «motivo de la flor», simbología transparente: la mujer es como la flor, crece en la belleza sin pensar en su destino de muerte.

Una controlada ternura afina las imágenes, pero se impone el drama: Margarita acaba en la cárcel por infanticidio y enloquece, una locura tranquila, hasta la muerte, cuando su alma asciende al cielo, mientras su tentador se arrepiente y el diablo se hunde en el infierno ante la espada de San Miguel. Narrador y oyente experimentan gran emoción; su instintiva participación al drama convence y es tanta que don Laguna le pide prestado un pañuelo a su amigo para secarse el sudor, mientras que éste confiesa: «He andao cuatro o cinco días/ atacao de la cabeza». Motivo de humor nuevamente, pero que no actúa ahora sobre el lector.

Extraordinaria la originalida creativa en el *Fausto* de Estanislao Del Campo. El motivo humorístico, cultivado con éxito, se encuentra al servicio de una acentuación del drama y vale a introducirnos en una dimensión recatada del hombre de la pampa, que se revela a través de un diálogo «rústico y humano», como lo ha definido Tiscornia [8].

E.F. TISCORNIA, «Introducción» a *Poetas Gauchescos,* Buenos Aires, Losada, 1940, p. 35.

3. Otro ejemplo de la «sonrisa» romántica podemos encontrar en la traducción que el venezolano Andrés Bello (1781-1865) realiza del poema *Orlando Innamorato* de Boyardo, en la versión de Francesco Berni, que éste había llevado a cabo con intenciones no de parodia, ni de burla, sino para mejorar el lenguaje del texto, que le parecía bastante rudo y feo en el original.

No trataré ahora del problema de la traducción, pues ya lo traté en varias ocasiones, con relación a la empresa realizada por Bello, quien traduce los primeros quince cantos del poema italiano[9]. Esta traducción apareció por primera vez en 1862, sin que el autor hubiese conocido antes la traducción de Francisco Garrido de Villena, realizada en 1555, según aseguran [10].

En varias ocasiones he puesto de relieve la libertad y autonomía con que el venezolano actúa en su traducción, las novedades relevantes que introduce, las realizaciones exitosas.

Queda por resolver siempre el problema del por qué Bello escogió la versión de Berni para su empresa y no el *Orlando Innamorato* original de Boyardo. Supongo que lo hizo porque en la versión berniana encontraba elementos que más correspondían a su humor, pues el venezolano, padre de la patria, hombre cuya imagen se ha construido, como todas las de los proceres, a base de invenciones retóricas y mentiras, era no digamos menos serio y comprometido de lo que nos han dado a creer con la realidad de la América que llegaba a su independencia, sino menos insoportablemente pesado y más humano, bien dispuesto hacia su prójimo, con una nota de humor del todo decente. La seriedad de un individuo no implica necesariamente una cara de pocos amigos.

Por lo que podemos deducir de su traducción del *Orlando Innamorato,* Bello era un hombre de carácter festivo, que observaba las cosas con inteligencia y humor, un hombre responsable, con una dimensión abierta y positiva, que nos lo hace más simpático que no el «cliché» con el que ha pasado a la historia. Tampoco desdeñaba cierto erotismo, si atendemos a ciertos pasajes de su traducción, ni desdeñaba celebrar al gentil sexo, con mucha sorna, se entiende. Recordemos en el canto XIII la morosa descripción de la sugestiva variedad de mujeres prisioneras con Flordelís del rey de Hircanía:

[9] Cfr. en particular: G. BELLINI, *Storia delle relazioni letterarie tra l´Italia e l`America di lingua spagnola,* Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982 (2ª ed.), IDEM, *La traduzione come divertimento: Bello e l´«Orlando Innamorato» del Berni,* en AA.W., *Del tradurre: 1,* Roma, Bulzoni, 1993.

[10] Cfr. D. BARROS ARANA, «Nota Introduttiva», en «El Correo del Domingo», Santiago de Chile, 27 de abril de 1862, ahora en *Obras Completas de Andrés Bello,* I, *Poesías,* Caracas, Ministerio de Educación, 1952, p. 361, nota.

> Tiene de rubias una gran partida,
> y de morenas multitud mediana;
> cual zahareña, y cuál es relamida,
> cuál grande, y cuál, rechoncha, y cuál enana;
> todas de fresca edad y todas bellas;
> y nuestra Flordelisa es una dellas.

Y aún más, en el canto III ese insistido dirigirse al lector para preguntarle qué hubiera hecho él si en lugar de Orlando hubiese tenido la suerte de encontrarse con Angélica dormida, «jugando el viento en el brial de seda». Añadamos que en esta ocasión, en el texto, «Il rozzo e poco pratico amatore» que se tiende en la yerba para contemplar mejor tanta hermosura y no pasa adelante, Bello lo llama «necio».

Por más que el poeta venezolano proteste su escasa fortuna con las mujeres, es difícil creerle, o, comoquiera, estamos seguros de que no quedó indiferente ante el atractivo femenino.

Ya son éstos elementos que provocan a risa, una risa leve, contenida, que se vuelve más franca cuando Bello denuncia, en el canto IV, el poder bellaco del amor, presentando también, con humor satírico, que hace pensar en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* de Quevedo, el peligro que significa para la bolsa la mujer, con su eterno pedir. Francamente humorística es la reacción de Harpagón cuando le guiña el ojo «una mora agraciada, pizpireta»: no es que al hombre la mujer no le guste, sino que su terror es que «un patacón le peta», y cuando le piden para comprar una mantilla

> Se siente vocación de anacoreta: ¡Fuera!,
> dice, amoroso garabato, me atengo a no
> pecar, que es más barato.

Pero, ¿qué es el amor? Bello nos da a su vez, en el mismo canto, acaso recordando una vez más a Quevedo, una definición burlesca. La definición final es la siguiente:

> Eres, en conclusión, un duende, un bicho, un
> enigma, una cierta cosicosa que se viene y se
> va cuando le peta, y trabuca a los hombres la
> chaveta.

Sin embargo, el canto XIII presenta notas de fino humor y sensualidad sobre el tema de la inevitabilidad de los peligros que corre una muchacha bonita como Flordelís, cuando va merodeando sola por el mundo; de ella se ha apoderado nada menos que un gigante, contra el cual Rinaldo ha luchado en vano. El lector es llamado con sorna a considerar el caso y el poeta saca a luz también sus experiencias personales, que dice escasas:

> Tal vez alguno habrá, que habiendo oído el caso
> de la bella Flordelisa, diga que se lo tiene
> merecido hembra que tales vericuetos pisa, y
> que si recatada hubiera sido, saliendo sólo con
> la dueña a misa, y en vez de andar así de ceca
> en meca cuidara de la aguja y de la rueca,
>
> No en tamaño peligro se mirara, presa de aquel
> vestiglo semihumano; ni cuerdo fue, si en ello
> se repara, irse de bosque en bosque mano a
> mano con el de Montalbán; que, aunque pasara
> la cosa en el más limpio y el más llano y
> honesto modo que posible sea, no sé si
> encontrará quien se lo crea.
>
> Dice Turpín (y a su opinión me allego) que la
> materia es algo delicada, y que las manos no
> pondrá en el fuego por Flordelís ni por la más
> pintada. Yo, por mí, ni lo afirmo, ni lo niego; de
> mi aldehuela vengo; no sé nada. Bellacuelo, es
> verdad, Reinaldos era, y joven, y gentil... ¡Mas
> que lo fuera!
>
> ¿No ha de haber sino *quiéreme y te quiero,*
> cuando una dama está sola con solo?
> No siempre lo probable es verdadero,
> ni todo en este mundo es trampa y dolo.
> Pero a lo arriba dicho me refiero.
> Siempre en tu escuela, Amor, he sido un bolo,
> y llevé (tú lo sabes, ¡ay!), bien raras
> veces votivos dones a tus aras.

Es un aspecto poco conocido de Bello el último y merece la pena subrayar el modo zumbón y simpático con que alude a sí mismo.

La nota sensual-festiva es frecuente en la traducción de Bello del *Orlando enamorado,* sin que por eso el poeta acuda a detalles menos que honestos. Las aventuras de caballeros y damas, es claro, le divierten, aunque a veces interviene eliminando escenas escabrosas, como lo hizo también en *La corte de amor,* traducción de *L'anticamera d'amore,* poemita del siglo XVIII, del italiano Giovanni Gherardo Rossi. Su humorismo se funda siempre, o casi siempre, en contenidas alusiones eróticas, nunca malsonantes, provocando en el lector una risa mesurada.

Los ejemplos que he presentado, en el *Fausto* de Del Campo y en la traducción de Bello del *Orlando enamorado,* ofrecen un aspecto escasamente subrayado de la producción romántica, que se enriquece indudablemente con nuevos matices.

GIUSEPPE BELLINI
Universidad de Milán

LA INVENCIÓN DE CARMEN O LOS ESTEREOTIPOS BURLADOS

Durante los últimos 15 años, el tema de Carmen ha alcanzado en todos los campos de la cultura europea una divulgación tan amplia que su protagonista se ha convertido en uno de los mitos colectivos más llamativos de nuestra época, tan aficionada al posmodernismo[1] No pasan, en efecto, muchos meses para que el público pueda disfrutar de una nueva metamorfosis experimental, tanto coreográfica como dramatúrgica o cinematográfica, de esa romántica heroína de ficción, en la cual, para muchos, suele encarnarse la pasión misma del amor, con su inseparable vinculación a la pulsión de la muerte o, paradójicamente, también ese afán de libertad y de emancipación que un inveterado deseo masculino de posesión considera como una de las constituyentes más características de la naturaleza femenina. Por eso, podría parecer contradictorio que ese concepto fundamentalmente pasional sea aceptado como modelo de identificación [2] por las generaciones de jóvenes más "de moda", a los cuales les importa sobre todo dar de sí mismos una estilizada imagen de perfecta "coolness". Si, desde hace más de un siglo ya, gracias a ciertas coplas sacadas de la tan popular ópera de Bizet (1875; versión española: 1881), el personaje de Carmen la gitana pertenece, como una personificación de lo típico español, a la herencia cultural común a toda Europa [3], gracias, en particular, a su transmisión en más de 50 películas; su reciente proceso de universalización a través de la cultura del espectáculo televisivo fue iniciado de manera decisiva por un significativo gesto de ruptura. Esperando movilizar al máximo las facultades creadoras de su "team", el dramaturgo inglés Peter Brooks decidió, en 1981, "liberar" el juego de sus actores del modelo "normativo" otorgado por Bizet, de lo que resultó una sorprendente "reinvención" de las pasiones arcaicas tal y cómo se

[1] Véase la bibliografía del mito en *Eidôlon,* Cahiers du laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l´imagination littéraire, Bordeaux, 1985, pp. 171-175, así como la edición española de la *Carmen* de Mérimée por Luis López Jiménez y Luis-Eduardo López Esteve, Cátedra, Madrid 1989. (Para las citaciones del texto me refiero a esta edición).

[2] Cf. el ensayo sugestivo de ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO, *La desventura de Carmen,* Espasa Calpe, Madrid 1991, que para su tesis 'emancipadora' puede apoyarse en la famosa carta de Teresa Berganza y el libro de CATHERINE CLÉMENT, *L'Opéra ou la défaite desfemmes,* Grasset et Fasquelles, Paris 1979.

[3] En la opinión de Gustav Siebenmann se trataría aún más de un "Extremfall femininen oder sagen wir anthropologischen Verhaltens schlechthin (...), der in alle Welt transportierbar wird". *("Carmen.* Von Mérimée über Bizet zu Saura und Gades. Ein Spanienbild im Spiel der Me dien", in: *Essays zurspanischen Literatur,* Vervuert, Frankfurt am Main, 1989, S. 114).

articulan a traves del ritual de la corrida de toros y la música "primitiva", "africana", acompañada de una escenificación moderna — y por tanto, también, trivializada — de la antigua tragedia de los griegos.

En España misma, el fervor liberador "vanguardista" de Brooks estimuló tanto al cineasta Carlos Saura que, dos años después, tenía ya acabada una película propia, cuya provocación estética entra mejor en el siguiente apelo a la "reconquista patriótica" de la protagonista: "A Carmen, la volvemos a hacer española!"[4] Según este aviso de Saura, el origen de la falsificación de lo trágico — pues, en el caso del espectáculo de Brooks, se trataría de su trivialización intencionada — radicaría ya en la ópera de Bizet que, a través de sus arias fogosas y su aparato costumbrista, había transmitido a las generaciones futuras no solamente una imagen estereotipada del sentir de los gitanos, sino también una concepción de lo trágico que tendría muy poco que ver con los auténticos códigos de la representación popular de la violencia, las pasiones, el Amor y la Muerte [5]. Para remediar esto, el cineasta español recurre al método, ya de por sí lúdico e irónico, del "montaje", que consiste en superponer en su filme los motivos del cante y baile flamenco a la música de Bizet, con lo cual muestra su propia conformidad con las preocupaciones de Federico García Lorca para valorar el cante jondo de los gitanos como expresión dionisíaca de las pasiones más arcaicas del ser humano, que son el Amor y la Muerte. Las estrategias dramatúrgicas para trasladar a un escenario cinematográfico esos antiguos rituales del cante y baile andaluz no excluyen, sin embargo, que intervenga en cada momento el instrumento distanciador tan popular de la risa, que procede, pues, de incesantes actos de disimulo artificioso, de juegos de palabras, de ambivalencias visuales y burlas que llegan hasta atacar las pasiones profundas de sus personajes. Al reducir la representación cinematográfica de aquella cultura popular a sus figuras más sombrías y auténticamente artísticas, a traves de su desplazamiento al mundo actual del teatro, Saura consigue, por su parte, liberar el concepto de Carmen de esa herencia de trivializaciones turísticas y folklore pseudo-gitano de Triana que llevaba arrastrando desde la época de su primera divulgación a mediados del siglo pasado.

Saura pretende realizar su propio programa de "españolización" de Carmen a través de una práctica artística que puede parecer sumamente paradójica a la vista de esa tradición falsificadora, pero que en realidad no lo es, puesto que recurre a

[4] Antonio Gades en la edición del guión de la película *Carmen* de Carlos Saura para el Cír culo de Lectores, Barcelona 1984, p. 169 (artículo intitulado "Nuestra CARMEN y el significado de la danza en mi vida").

[5] CARLOS SAURA, "Historia de nuestra película", *ibd.,* pp. 55-56. Una perspectiva semejante está expuesta, pero relativizada por la documentación histórica, por Dominique Maingueneau en su libro *Carmen. Les racines d'un mythe,* Ed. du Sorbier, París 1984.

una serie de documentos gráficos — las ilustraciones de Gustave Doré para el relato de viaje de Davillier — y a un texto literario que suelen ser clasificados por parte de la crítica como la suma, si no la fuente misma, de los estereotipos europeos de esa España romántica-oriental que hizo identificar a los españoles con gitanos y bailadores de flamenco [6]. Según lo confirma la documentación de Saura sobre el proceso de producción de su película e inclusa la del propio guión, su Carmen aparece proyectada como un "pendant" mediterráneo de la tragedia "septentrional" desarrollada por Brooks. Su énfasis en la "españolización" implica necesariamente para Saura la vuelta a los orígenes novelísticos de la "buffa" relegados por Brooks — la misma que Bizet parecía ya haber adoptado para realizar su ópera "comique", pero que la segunda versión del libreto elaborado por Ernest Guiraud y sobre todo la consiguiente transformación de la música habían orientado más o menos hacia una estética de la tragedia [7]. Así, Saura no tiene miedo de acentuar ciertos procesos y efectos de la dramaturgia que en España debieron acarrearle el epíteto polémico de "españolada", aplicado desde las invectivas de Antonio Machado a toda obra con demasiadas concesiones a un folklore fácil y estereotipado, "turístico". El debía sentirse sin embargo legitimado para ello considerando la "autenticidad" de la *Carmen* literaria tal y como la había concebido Prosper Mérimée en su cuento aparecido en 1845 en la *Revue des Deux Mondes* y que había servido de base para el "guión" de Bizet[8]. Tomando esa novela corta del escritor, arqueólogo y viajero francés como punto de referencia para su propia búsqueda de la estética lúdica de la "buffa", el cineasta se conforma sin embargo por eso con la opinión general de ciertos historiadores que suelen atribuir a la masa de los relatos de viaje de la época romántica, tanto de factura francesa o inglesa o española, el valor de documentos históricos verídicos — a pesar del hecho antropológico evidente de que ellos se deban a la misma red de percepciones esterotipadas que caracteriza la mirada de los europeos del Norte — y luego, en su séquito, la de los españoles mismos — sobre las exóticas "cosas de España" y de Andalucía en particular[9].

[6] LÉON-FRANÇOIS HOFFMANN, *Romantique Espagne,* P.U.E., Paris 1961. Sobre la fantasía como fuerza productora del cuento de Mérimée insiste Marcel Bataillon en "L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance", in: *Revue de Littérature comparée,* 22 (1948), pp. 35-67; p. 59: "désastreux du côté de la connaissance exacte."

[7] Cf. EGON VOSS, "Ist Carmen, was wir von ihr glauben? Versuch einer Interpretation gegen die Tradition", in: GEORGES BIZET, *Carmen. Texte, Materialien, Kommentare,* Rororo-Ricordi, Hamburg-München 1984, p. 10.

[8] Para una bibliografía más amplia véase, además, la edición francesa de la obra de Mérimée en la Colección de la Pléiade por Jean Malion et Pierre Salomon, Paris 1978, y la tesis de doctorado de MURIEL AUGRY-MERLINO, *Le Cosmopolitisme dans les textes courts de Stendhal et de Mérimée,* Paris 1987, p.p. Slatkine, Genève 1990, (con un prefacio de Lionello Sozzi).

[9] Citación de Richard Ford en su libro *Gatherings from Spain* (1846), traducido al español

Mientras que el cuento de Mérimée está considerado como el prototipo de esa literatura estereotipada, supuestamente documental, sobre todo que la figura de su narrador con indiscutibles rasgos autobiográficos del autor corresponda aparentemente a este tipo de investigador-turista que integraba aquel impresionante archivo de "fuentes" históricas, artísticas, arqueológicas, filológicas, etc., que componen la "Romantique Espagne"[10]. Lo que, al contrario, interesa a Saura en tanto que lector competente de Mérimée, es la dimensión tragicómica de su cuento, su fórmula poética original que consiste en la utilización lúdica de aquellos mismos estereotipos "documentales". Liberando la burla como principio poético productor, desconocido hasta ahora, de la narración de Mérimée, Saura la traduce al lenguaje cinematográfico por medio de una sofisticada estética del "montaje", la cual le permite superar la ilusoria autenticidad de la materia folklórica escenificada. Por eso, el filme de Saura nos aparece como uno de los documentos más interesantes para una recepción productiva e "ilustradora" de la obrita de Mérimée, de sus relaciones con la estética romántica, y no solamente como un elemento entre tantos otros de esta "ola de Cármenes" — la "carménite aigue", en palabras de un crítico francés [11] — que inundaba a partir del año 1983 el mercado de los mass media en Europa. Es así, gracias a su propia organización estética de montaje iró-

bajo ese título *Cosas de España,* Ed. Turner, Madrid 1988, p. 290. Ford había terminado una primera versión más larga en 1844 bajo el título *A Handbook for Travellors in Spain,* que ya fué publicada en 1845. — No hay ninguna duda de que ese libro fue una de las fuentes de inspiración entre muchas otras de Mérimée para la concepción irónica de su novelita, lo que parece confirmarse por las alusiones a la pretendida eternidad de la España antigua (p. 356) y la referencia a Plinio (p. 359). Compárese, para un análisis de las estructuras voluntariamente mistificadoras de ese pretexto histórico, las observaciones de Umberto Eco en "A Portrait of the Eider as a Young Pliny", *Versus 35/36,* Milano, Bompiani 1983.

[10] Con la creación de ese tipo renovado del "touriste", Mérimée responde no sólamente a la "tipomanía" de su época (compárese *Les Français peints par eux-mêmes,* Paris 1839-1841, y *Los Españoles pintados por sí mismos,* Madrid 1843-44), sino también a la demanda explícita de la *Revue de Deux Mondes* que se queja en 1844 de la "decadencia" de la arqueología en España, cau sada por el desinterés del lado español. — Para una información más amplia sobre tales colec ciones costumbristas, véase los trabajos de Enrique Rubio y María Angeles Ayala, por ejemplo la introducción a su *Antología costumbrista,* El Albir, Barcelona 1985, pp. 7-78. El procedimiento de Mérimée parece corresponder, además, a la manera del Duque de Rivas que según Alcalá Galiano "mezclaba" en su *Moro expósito,* "las burlas con las veras", afín de hacer de su poesía, "ni clásica ni romántica", "lo que fue en Grecia, en sus primeros tiempos, una expresión de recuerdos de lo pasado y de emociones presentes, expresión vehemente y sincera" (véase el famoso *Prólogo* al *Moro expósito* (1834) del Duque de Rivas, Espasa Calpe, Madrid 1982, pp. 27-29.) Son exactamente los mismos argumentos los que reproduce la revista parisiense "de los dos mundos" en 1844 (t.5), al final de la "Bataille romantique", para hacer el elogio de los *Mystères de Paris* de Eugène Sue (pp.75-98).

[1] Claude-Gilbert Dubois en *Eidôlon, op.cit.,* p. 14.

nico que la película de Saura consigue evidenciar los principios poéticos mismos de esa obra literaria fundadora de uno de los mitos más eficaces de la modernidad.

La novela corta de Mérimée se caracteriza en efecto por una estructura muy refinada y compleja. Su historia, la de la pasión mortal por la gitana que gobierna al bandolero, está formada por la sucesión de tres episodios que, según el yo del narrador, se sucedieran durante su viaje por España hecho alrededor de 1830, y un "post-scriptum" de 1847, que sólo se añadió a la publicación de *Carmen* bajo la forma de libro. Primero, el narrador relata su encuentro con el famoso bandido José María en un *locus amoenus* de la Sierra de Andalucía. En la segunda fase interviene la aparición de Carmen en Córdoba; la relación de ese evento se ve interrumpida por la aparición del bandido que se revela el amante de la gitana. La tercera comprende la continuación del viaje y un segundo encuentro con José María, esta vez en la cárcel, donde éste, condenado a muerte, recuerda, en su última noche, la historia de su amor fatal por Carmen. Ese núcleo del cuento suele, a partir ya de la ópera de Bizet, ser aislado del conjunto narrativo que lo condiciona, como si en el caso del marco estructural se tratara de algo superfluo, inútil para el significado del conflicto pasional que encierra en sí. El capítulo IV, añadido solamente dos años después de la publicación primera de esa "historia", se ha leído en general como la conclusión teórica del relato precedente en el sentido de una justificación "científica" de los conflictos expuestos, de sus causas y necesidades. En tanto que documento etnológico-lingüístico [12] que refleja el estado de uno de los discursos más influyentes de la época — la psicología de los pueblos habiéndose erigida en una de las disciplinas más populares de la era romántica -, parece ocupar una función en el texto que corresponde a la moraleja de los cuentos clásicos franceses, tal y como ella se presenta al final de las fábulas de La Fontaine [13].

A primera vista, la doctrina expuesta en ese epígrafe parece versar sobre ciertas observaciones que el "gitanólogo" inglés George Borrow había alcanzado durante sus viajes a través de la España "oriental" y arcaica: es que Mérimée había leído las obras de ese investigador — le menciona explícitamente — en su versión original y comentado varias veces en su correspondencia, antes aún que ellas se publicaran en francés, en enero de 1845. Al estudiar atentamente sus afirmaciones, el lector notará sin embargo, en particular al final, una serie de banalidades que

[12] Cf. por ejemplo Jean Sentaures en su estudio sobre la recepción de la ópera de Bizet en España *(Eidôlon, op.cit.* p. 95), y también G. Siebenmann, *op. cit.*

[13] PATRICK DANDREY, *La Fabrique des Fables: Essai sur la poétique de La Fontaine,* Klincksieck, Paris 1992, p. 49: "l'occasion d'un badinage".

contrastan fuertemente con su pretensión externa de presentar un resumen del saber etnológico más avanzado de la época. Sus "verdades" además parecen culminar en un pretendido refrán gitano, cuya traducción castellana deja ver lo estereotipado y hasta vulgar de su significado: "En boca cerrada no entran moscas". Un contraste sorprendentemente análogo se descubre también dentro del epígrafe en griego que precede la narración del investigador itinerante, visto que a lo sublime de su forma epigramática clásica y que ya existía en una versión francesa de los poetas satíricos del siglo XVI [14] corresponde un sentido que es nada menos que una vulgaridad machista, cuyo equivalente podría situarse en el acerbo tradicional de la Trance gaillarde' como en él de la Andalucía eterna: "Toda mujer es hiel. Pero tiene dos momentos buenos: uno en el tálamo; el otro, al morir." Sirve por anticipación ese refrán, de la misma manera que aquel otro en idioma caló, para justificar la "liquidación" de la mujer por su amante con la "maldad" casi genética de esa que sería como una "ley humana eterna".

El contraste sobre el cual se construye ese marco epigramático, tiene una función programática para la organización estética de la obra entera.

En realidad, el texto de Mérimée está caracterizado en sus diferentes niveles temáticos y estructurales, por una serie de procesos de distanciación lúdica respecto a los modelos, tanto folklóricos como literarios, que se descubren en él y que provienen en su mayoría de la herencia cultural del público culto francés y español de la época. Esos momentos de superación irónica del ideario contemporáneo estereotipado se reflejan en un deterioro sensible de la cualidad estética o moral que marcaba los modelos en cuestión.

Así, el doble cautiverio del militar y su muerte a manos de la justicia, consecuencia de su pasión fatal por la caprichosa gitana, se deben, en tanto que figuras intertextuales, a la transposición al nivel de la realidad concreta y vulgar, del sublime concepto metafórico de la "cárcel de amor", originario del código caballeresco y cortés de las pasiones perniciosas. La arquitectura psíquica e imaginaria de la *Cárcel de amor,* tal y cómo la había construido Diego de San Pedro en su famoso compendio de letras de amor materializado publicado en 1492, donde se ilustra el inevitable destino de Leriano prisionero de sus impulsivos afectos por Laureola [15], se da aquí en un espacio común del edificio social contemporáneo, la cárcel, cuyo valor alegórico esta vez parece nulo. El preso de esa cárcel tan poco metafórica, el soldado enamorado y excesivamente celoso, que se deja subyugar por los enredos

[14] *Carmen, op.cit.,* p. 101; la traducción está indicada por C.G. Dubois in *Eidôlon, op.cit.,* p. 57.

[15] Cf. DIEGO DE SAN PEDRO, *Cárcel de amor,* ed. de Enrique Moreno Báez, Cátedra, Madrid 1984; compárese en particular la descripción del encuentro del autor con el Deseo, p. 53, y el capí tulo "El preso al autor", pp. 58-62.

de una "hechicera", inventora de siempre nuevas trampas del amor, se revela como una versión más bien caricaturesca y lamentable del héroe popular típico de la era romántica, que es el militar o bandido portador de altos sentimientos y sublimes ideales — como la liberación de su pueblo, la lucha contre el crimen (véase El Tempranillo) — y cuyo idealismo le empuja a sacrificar hasta el objeto mismo de su fervente deseo amoroso: ejemplo (contemporáneo además a la novela de Mérimée), el bandido Missirilli en *Vanina Vanini,* una de las "barrocas" *Chroniques italiennes* de Stendhal[16]. Si, a través de la "flaqueza" de Don José se ridiculizan simultáneamente unos tópicos preferidos del sentimentalismo romántico, los celos que le empujan a "castigar" ciegamente a la mujer amada, no son menos monstruosos y ridículos que lo habían sido ciertos héroes de Martínez de la Rosa por ejemplo.

Bastaría confrontar el personaje de Carmen con su incontestable modelo persistente en el imaginario colectivo romántico que es Preciosa, la *Gitanilla* de Cervantes, para descubrir en su concepción "intertextual" una serie de procesos análogos de desmoronamiento susceptibles de ilustrar el distanciamiento que en realidad el autor toma frente a su propia creatura, en la que el público moderno e incluso la crítica suele ver, sin embargo, una encarnación auténtica de la "naturaleza" afectiva de la mujer, de su indomable afán de libertad, sello de las razas antiguas.

Un deterioro no menos radical aunque oculto a los ojos del lector poco avisado, caracteriza además la figura tan fundamental para la generación y organización estética del drama pasional que es el narrador, cuyo yo tendría que identificarse en la opinión de los críticos con el *alter ego* del propio autor, erudito, viajero y aficionado a la antigüedad. La ironía de Mérimée se articula a través de una multitud de contrastes sorprendentes entre lo sublime del "bagage" clásico-humanístico que ese viajero culto suele proyectar sobre la realidad española percebida, y la banalidad o aún la vulgaridad verdadera de esa misma realidad. Lo ridículo inadecuado de tales "prejuicios" académicos resulta aún más claro cuando se descubre que por su parte, esa realidad está concebida como un "pendant" negativo e incluso grotesco de otros modelos poéticos o mitológicos sublimes, a los cuales la memoria cultural del público romántico está acostumbrado a asociarla.

Así, cuando el viajero imbuido de lecturas clásicas avista al bandido con su guitarra, surge inmediatamente en su fantasía el retrato del Satanás de Milton. Cuando pretende percibir a unas mujeres bañándose desnudas en el agua de un río

[16] Esta novela, escrita en 1829 y transformada en 1839 en la *Chartreuse de Parme,* ha sido concebida todavía antes del viaje español de Mérimée en 1830/31. Ya aparece en el relato de ese viaje el encuentro con el bandido José María y una evocación de "las hechiceras españolas" (véase *Lettres d'Espagne,* caps. III y IV en la ed. francesa de Mérimée, *op.cit.,* pp. 579-603).

cerca de Córdoba, aparece instantáneamente delante de sus ojos la belleza ideal de la diosa Diana — como la representaban los famosos lienzos de Boucher, Frago-nard, Van Loo y tantos otros pintores del rococó -, rodeada de las no menos míticas ninfas de la poesía bucólica tradicional. Al que no notaría por sí mismo lo ridículo de tales proyecciones humanísticas del académico itinerante, habida cuenta de la verosimilitud de la escena, Mérimée permite captar la sutil red de su ironía subyacente, cuando introduce en el relato de ese "encuentro" la conjunción entre la femineidad soñada por el sabio y la real de las entrevistas andaluzas, la burla del campanero que, para asistir antes al espectáculo de las bellas desnudas bañistas y ridiculizarlas, adelanta la hora del toque de campana, señal convenida para el comienzo de ese ameno ritual cotidiano.

Inadecuada aparece la "interpretación" por parte del investigador-arqueólogo de las dos mujeres que descubre entre las murallas destrozadas de una venta. Al ver a estas dos andaluzas, "una vieja y una niña de diez a doce años, ambas del color del hollín y vestidas con arrapos horribles", surgir solas entre los restos de un edificio en ruinas y aislado en el paisaje, las percibe sin hesitar como testigos de la "decadencia" en la que habría caído la España heroica de la antigüedad romana. Como la articula en su patética lamentación, esos fantasmas demostrarían la ruptura radical entre un pasado ilustre representado por el escenario (arqueológico) de la batalla de Munda y un presente llegado al último grado de la descomposición social y estética: "Esto es cuanto queda, me dije, de la población de la antigua Munda Baetica! Oh, César! Oh, Sexto Pompeyo! Qué sorprendidos quedaríais si volvierais a este mundo!"[17]

Mientras proyecta la red de sus magistrales interpretaciones sobre la realidad femenina contemporánea, el viajero-narrador reproduce no solamente una manía típica — y, por eso, ridicula — de tantos otros eruditos compañeros de viaje que circulan por la época romántica. Resulta además incapaz de captar la dislocación irónica a la cual se deben en tanto que conceptos literarios esas ruinosas figuras fe-mininas. Como lo anuncia ya en cierto modo su color de hollín, que el imaginario popular atribuye tradicionalmente al diablo, esas mujeres tienen que entenderse como unas "imitaciones" deterioradas, "infernales", del personal femenino típico de las ventas, tal y cómo aparece bajo su forma más clásica en la obra novelesca de Cervantes (el *Quijote* y las *Novelas ejemplares* en particular). Ahí, las venteras y la multitud de sus servidoras suelen destacarse por sus fisionomías poco atractivas (piénsese solamente en la Maritornes) y tal vez, sin embargo, por sus cualidades eróticas que les hacen confundirse facilmente con el mundo variopinto de la *Celestina* o ciertas novelas picarescas. En una cierta medida se radicaliza, también, en

Carmen, op.cit., pp. 11 sq.

esas dos apariciones lúgubres la imagen estereotipada que los viajeros románticos transmiten de las ventas en España - notan en particular la suciedad de esos lugares así como los peligros que corre en ellos todo extranjero "inocente" -; pero se entienden aún mejor como unas descendientes "pervertidas" de las ambiguas mujercillas de las pobladísimas ventas de la ficción picaresca, cuyo éxito es todavía enorme en la Francia del siglo XIX.

Con sus apariencias de comentario científico serio, que reflexiona sobre las particularidades étnicas de los gitanos en Europa, su idioma y las posibles afinidades de ése con otros idiomas más familiares, el capítulo IV del cuento de Mé-rimée puede ser tomado aún más facilmente que el relato del yo narrador, como un resumen objetivo de la experiencia propia del autor o como la continuación y afirmación del relato marco generado por el sabio itinerante. En realidad, ese "post-scriptum" presenta, al contrario, una simulación astuta y sutil de tales discursos et-nológicos-filológicos de la época romántica. El intervalo de dos años que separa su inserción en el cuento de la publicación de los tres capítulos anteriores, es un indicio certero de una ruptura tanto estructural como temática entre las dos partes y, al mismo tiempo, paradójicamente, de la persistencia de su poética fundamentalmente irónica. Si los miramos superficialmente, lo que se presente como fruto de una experiencia de viaje romántico, presenta numerosas similitudes con ciertos pasajes de la *Correspondencia* que el propio Mérimée había dirigido a la condesa de Montijo. Pero, ampliando sus particularidades estilísticas, la doctrina propuesta aquí revela fundarse más bien en un "bric-à-brac" incoherente, cuyas afirmaciones sirven para contradecir las constelaciones afectivas y conflictivas de la historia precedente, en lugar de atestiguar su autenticidad histórica y etnológica. Aún si no existiera la última página de ese epílogo que la crítica reciente — por ejemplo, el editor de la Carmen francesa en la colección de la Pléiade — ha identificado como una acumulación de hipótesis puramente fantásticas respecto al idioma *caló* [18], habría que notar las contradicciones entre algunas de sus "verdades" y los mecanismos de la narración que está destinado a ilustrar. Así, el comentario "científico" habla de la indiferencia de los gitanos en materia de religión y magia — "... las supersticiones que entre los pueblos incultos sustituyen a los sentimientos religiosos, les son igualmente ajenas" [19] — , mientras que la dependencia fatal de la propia Carmen de tales creencias supersticiosas es la prueba evidente del contrario. Antagonista, también, es la relación de ese epílogo con su aparente prefiguración literaria en la *Gitanilla* de Cervantes. A primera vista, el escritor francés parece imitar, a través de una inversión estructural-cronológica en el cuento, el modelo cervan-

MÉRIMÉE, *op.cit.,* p. 587, y la edición de *Carmen* por M. Parturier, Garnier 1967.
Carmen, op.cit., p. 185.

tino, donde un comentario sobre el carácter étnico de los gitanos — su propensión al robo en particular — antecedía la propia historia de Preciosa. El paralelismo o, mejor dicho, la simetría entre los dos cuentos sirve sin embargo para ocultar una diferencia fundamental. En el caso de la *Gitanilla,* los "hechos" etnológicos articulados a lo largo del capítulo introductorio [20], no se veían de ninguna manera negados por el carácter divergente por lo ideal de la heroína de ficción, considerando que Preciosa se revelara al final como una falsa gitana, que desconoce su origen aristocrático español. Aquí ocurre todo lo contrario. Como Carmen es una gitana auténtica, sus acciones deberían confirmar de manera ejemplar las "verdades" expresadas en el epílogo acerca de los gitanos en general, mientras que contribuyen a ilustrar la incompetencia cuando no la falsedad flagrante de tal "saber" académico.

La finalidad de ese "post-scriptum" consiste, pues, a nuestro juicio, en una parodia, a través de la acumulación y sus aparentes contradicciones y absurdos, de los estereotipos característicos de los discursos etnológico-raciales y filológicos más influyentes de la época romántica. Una vez descubierta esa simulación paródica de la acumulación contemporánea de mitos y saberes tanto heterogéneos como fantásticos, aparece también su analogía secreta con esta ridiculización abierta del discurso mistificador de los patriotas historiógrafos rusos, con tales estereotipos Gustave Doré inaugura, en 1854, su *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie,* ese brillante prototipo del *comic book* moderno, que bajo la parodia bufona del patriotismo zarista, se burla ingeniosamente al mismo tiempo de la mitología bonapartista en la propia Francia de Napoleón III. Así, el epílogo que se presenta como una confirmación de lo particular (el "caso" de Carmen) por la ley del género, se termina con un "montaje" burlesco de palabras francesas cuya variedad pretende traducir los equivalentes semánticos de la voz caló por el rostro. El sentido de ese disfraz discursivo no consiste, sin embargo, en la sola ridiculización de las divagaciones "científicas". La imagen que surge ante los ojos del lector al traducir el refrán gitano con que se termina ese comentario erudito — *"En rotuñí pandá nasti abela nachá.* En boca cerrada no entran moscas" —, evoca más bien la figura muda de la gitana ejemplar asesinada, sobre la cual se veía rechazada la culpabilidad de su propia muerte por medio de una costumbre fatal de su pueblo: "... los calé son cupables por haberla educado así"[21]. Gracias a una imagen de muecas gitanas de la boca, debida a una serie de variantes lingüísticas tautológicas e incluso divertidas ("firlimousse"), se superpone así al recuerdo del

[20] CERVANTES, *Novelas ejemplares,* ed. H. Sieber, Cátedra, Madrid 1980, t.I, p. 61 sq.

[21] *Carmen, op.cit.,* p. 190. En esta cita reúne, además, elementos de discursos tan diversos como los que ocurren en la *Séptima carta marrueca* de Cadalso (JOSÉ CADALSO, *Cartas marruecas,* ed. Joaquín Arce, Cátedra, Madrid 1992, p. 106) y el *Discours historique et critique sur la Tragédie de don Pedro* por Voltaire (VOLTAIRE, *Oeuvres completes,* Garnier, Paris 1877, t. VII, p. 250).

cadáver de la *gitana* no domesticada, como para transgresarla por lo genérico, la ley de hierro de una pretendida sabiduría "popular" y eterna. Esa imagen fragmentada actúa sobre el imaginario del lector de la misma manera discreta como lo haría más tarde *The Figure in the Carpet* de Henry James. Al mismo tiempo, resulta aparecer ese juego linguístico con la boca cerrada de la muerte como una evocación ambigua de estas sonrientes caras de calavera que ilustran muchos poemas típicos del romanticismo español, los de Zorrilla por ejemplo. Como a través de aquellas se articula, a la manera de un emblema, la enigmática y siempre ambigua sonrisa romántica, la organización poética original del cuento de Mérimée podría por eso entenderse como la traducción adecuada de una "bouffonnerie transcendentale" (en el sentido del joven Friedrich Schlegel) [22] o también, lo que nos parece aún más probable, su parodia definitiva. Burlándose de una de las figuras simbólicas más significativas y productivas de la sonrisa romántica española, el escritor francés "suspendería" así el principio estético mismo de la ironía romántica, tal y como la cultivaban los poetas de los países vecinos [23].

Son esas las operaciones lúdicas en nuestra opinión las que Carlos Saura, utilizando, además, los resultados de las investigaciones recientes sobre la ironía romántica [24], ha traducido adecuadamente al lenguaje mediático de nuestra época, cuando los confía a sus astutas estrategias de "montaje" cinematográfico.

MONIKA BOSSE *Universidad de Bielefeld*

[22] Véase JOSÉ ZORRILLA, *A una calavera. Fantasía,* que podría considerarse como un para digma para la acumulación de los conceptos en cuestión ("testigo mudo", "irónica sonrisa", "tus huecos ojos", "el dulce hiel de halagos criminales", etc.). Cf. la *Antología poética del Romanticismo español por* Ramón Andrés, Planeta, Barcelona, 1987, pp. 168-171.

[23] La cuestión de las significaciones del término "bouffonnerie transcendentale" en el *Frag mento del Lyceum* No. 42 del joven F. Schlegel (1797) ha provocado una serie de interpretaciones divergentes, en cuyo centro están las hipótesis acerca del significado de la voz italiano "buffo" como instrumento de desilusión. Mientras Paul Reiff entendía la "bouffonnerie" como una simple traducción del concepto de "raillery" de Shaftesbury *{Die Ästhetik der Frübromantik,* The Univer-sity of Illinois Press, Urbana, 1946, 236) pensando poder reducir la referencia de Schlegel a la ironía socrática, los intérpretes más recientes parecen esclarecer de manera sorprendente los pro blemas estilísticos que se ponen al lector en la parte final de la novela de Mérimée (véase INGRID STROHSCHNEIDER-KOHRS, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung,* Niemeyer, Tübingen 1977, pp. 18 sqs.).

[24] RENÉ BOURGEOIS, *L`Ironie romantique,* P.U. de Grenoble, 1974.

LA SONRISA ROMÁNTICA

Después del Renacimiento, sólo el Romanticismo se presenta como un movimiento cultural que pretende — y a menudo consigue — abarcar la totalidad del hombre, el cual nuevamente se coloca en el centro del universo, como medida suma e insustituible de la realidad. El movimiento romántico se convierte así en una fuerza propulsora que, en oleadas concéntricas, penetra y se apodera de todos los aspectos de lo humano: por consiguiente, se produce no sólo una literatura romántica, sino también un teatro, una filosofía, una pintura, una música, en fin una cultura romántica en el sentido más amplio y más profundo de la palabra. Además, todas estas manifestaciones se diluyen en una infinidad de matices, porque el Romanticismo es eminentemente connotativo y se mueve al nivel de los subcódigos.

Claro está que en un universo cultural de esta clase tienen cabida los elementos más diferentes y opuestos: alma y cuerpo, luz y oscuridad, pasado y presente, presente y porvenir, alegría y tristeza, gozo y dolor, y un sinnúmero de otros aspectos contrapuestos entre los cuales descuella — no puede no descollar — esa pareja opositiva que más nos interesa en este momento: el llanto y la risa.

La crítica, esa copiosísima crítica que se ha ocupado del movimiento, ha descuidado bastante el aspecto jovial y sonriente del Romanticismo para dedicarse preferentemente a los tonos tristes y doloridos: tanto al drama y poco a la comedia, mucho a la lírica cargada de *Weltschmerz* y menos a los versos burlescos, sí a la frase moralizadora y no a la risotada satírica.

Es un ademán que nace de cierto malestar crítico que siempre nos sobrecoge cuando nos adentramos en los recovecos algo misteriosos de la literatura jocosa, pero también de un prejuicio, nunca declarado abiertamente y sin embargo tácitamente aceptado muy a menudo, de que el Romanticismo puede — quizás debe — identificarse con el llanto y el suspiro, nunca con la risa y el grito de alegría.

Tal vez influya en este prejuicio la antigua interpretación retórica del Romanticismo como género literario y no la histórica que, como aludí hace poco, le considera un movimiento cultural integralista que, por consiguiente, no puede excluir de sus umbrales a un componente tan importante de la actividad humana.

De dónde y sobre todo por qué brota la risa es un problema que ha apasionado a una entera legión de literatos y psicólogos, sin que haya salido hasta ahora una teoría persuasiva. A este respecto se me permita que, a tantas teorías, añada también, por lo que pueda valer y sin la pretensión de pronunciar la palabra definitiva, una teoría mía que voy a exponer muy someramente. Para mí, llanto y risa son reacciones frente a una modificación de la realidad. Brota el llanto del dolor que nos afecta cuando vemos la realidad modificada por la ausencia de uno de los elementos que contribuían a formar un cuadro estable sobre el que fijábamos nuestra existencia: la pérdida de un ser querido, la caída de un ideal, la desaparición del amor o de la amistad o, también, el extravío de un objeto caro.

Especularmente, reímos por la alegría que sentimos cuando nuestra realidad se ve acrecentada por un objeto nuevo y agradable: el encuentro con una persona amiga que antes vivía fuera de nuestro alcance, la noticia de la salud recuperada y un largo etcétera en el cual hay que incluir la frase final de un chiste que nos descubre un aspecto nuevo y sorprendente de la realidad.

Me parece pues que llanto y risa son dos reacciones muy similares, en que los apectos netamente contrapuestos de sustracción y adición determinan su especula-ridad.

¿Sería posible que un movimiento tan dado a los contrastes descuidase una oposición tan radical, ocupándose de un solo término de la pareja? En efecto, el descuido es mucho más de la crítica posterior que de los hombres de entonces. Quizás en ninguna época anterior, el problema de la risa fuera tan atentamente estudiado como durante el Romanticismo; y los que se ocuparon del asunto eran personajes muy metidos en la corriente romántica o fuertemente relacionados con ella.

Ya Kant, en su *Crítica del juicio,* había dedicado algunas páginas a la risa [1] y había propuesto una definición del humorismo [2]. En su estela, los idealistas habían insistido con más ahínco en el argumento, examinando sobre todo ese aspecto de la risa que llaman la ironía. Pirandello, que también se ocupó del asunto y escribió un tratado titulado justamente *L'umorismo* [3], nos presenta un cuadro sintético y condensado de la evolución del concepto de ironía en la época romántica, que vale la pena referir: Federigo Schlegel y Tieck — afirma el dramaturgo italiano — dedujeron la idea de la ironía de Fichte, pero esa idea «deriva sustancialmente de todo el movimiento idealista y romántico alemán postkantiano. El Yo, sola realidad verdadera — explicaba Hegel — puede sonreírse de la vana apariencia del universo: como la pone, así puede también anularla; puede no tomar en serio sus propias creaciones. De aquí la ironía: es decir esa fuerza — según Tieck — que le permite al poeta dominar la materia de que trata; materia que se reduce también — según Federigo Schlegel — a una perpetua parodia, a una farsa trascendental» [4].

Al lado de los filósofos idealistas, de Schlegel y de Tieck, se van alineando, en la primera parte del siglo XIX, varios otros tratadistas alemanes: Christian Weisse,

[1] La define «una afección que deriva de una espera tensa, que de repente se resuelve en nada»: traduzco de E. KANT, *Critica delgiudizio,* Barí, Laterza, 1923, p. 191.

[2] «es la capacidad de ponerse voluntariamente en cierta disposición de animo, en la cual todas las cosas se juzgan de manera totalmente diferente de lo ordinario (hasta al revés)» ID., *ibidem,* p. 95.

[3] Milano, Mondadori, 1986. Fue publicado por primera vez en 1908.

[4] *Ob. cit*., pp. 30-31 (trad. mía).

Arnold Ruge, Karl Christian Krause, además de los más importantes, Schiller y Richter.

De éste último ya se sabe que fue el gran teórico de la comicidad romántica, come bien puso de relieve Menéndez y Pelayo al dedicarle varias páginas de su *Historia de las ideas estéticas* [5], donde nos ofrece un pequeño, precioso resumen de su pensamiento. No quiero repetir aquí lo que de manera tan clara y exhaustiva expresa Don Marcelino, así que me limito a subrayar cómo para Jean Paul el humorismo y la ironía son manifestaciones típicas del Romanticismo. El humorismo, sublime revertido, es una expresión eminentemente subjetiva («en todo humorista el primer papel lo juega el Yo») [6], lo que, afirma Richter, opone el Romanticismo cómico al clasicismo fundado, en cambio, sobre la objetividad. Hasta llega a identificar humorismo y Romanticismo, cuando afirma que si, como declara Schlegel, el Romanticismo es la misma poesía, esto vale mucho más para la comicidad, de manera que, en fin, «todo tiene que hacerse romántico, es decir humorístico» [7].

Cuando, por fin, define el humorismo como una manifestación de lo finito en lo infinito, sale con una expresion típicamente romántica que nos resulta todavía más evidente si, pocas líneas antes, hemos leído la afirmación que la poesía romántica posee «la infinitud del sujeto como un espacio en el cual el mundo de los objetos pierde sus límites como en una luz lunar» [8].

El humorismo envuelve pues a todo el hombre (el parágrafo 32 de la *Vorschule der Aesthetik* lleva el título significativo de «Humorristische Totalität»), conforme a esa visión nueva, integralista de la persona humana que Kant había prospectado y el Romanticismo rápidamente recogido. Una visión que aparece ícasticamente descrita en una de las cartas de Schiller *Sobre la educación estética del hombre,* en la cual el autor no duda en aseverar: «El hombre sólo es totalmente hombre allí donde juega» [9].

Desde luego, es difícil que estos autores influyeran directamente en el Romanticismo español; por otro lado no cabe duda de que sus ideas se irían difundiendo con el ampliarse de la atmósfera romántica general, de manera que, aunque indirectamente, penetrarían también en la España de la primera mitad del XIX. Sin embargo, quien seguramente fue leído es Víctor Hugo, uno de los maestros más cono-

[5] Madrid, CSIC, 1962, IV, pp. 108-129-

[6] «Daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle»; véase JEAN PAUL *Werke* , München, Hanser, 1963, 5ter Band, p. 132, § 34, titulado justamente «Humoristische Subjektivität»». Véase también p. 110.

[7] «alies muss romantisch, d.h. humoristisch werden», *ibidem* , p. 127.

[8] Véase *ibidem* , p. 124.

[9] «der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt», *Carta* XV, cit. por Pirandello, *ob. cit.,* p. 32.

cidos del Romanticismo hispánico. Y Hugo, en su célebre *Préface* al *Cromwell,* en 1827, insistía sobre ese aspecto peculiar de la comicidad que es lo grotesco, al cual atribuía la prerrogativa de ser el principio nuevo de la nueva edad que había nacido con el Cristianismo, «el rasgo característico, la diferencia fundamental que separa ... el arte moderno del antiguo, la forma de hoy de la forma muerta o — para servirnos de palabras más vagas pero más aceptadas — la literatura *romántica* de la *clásica»*[10]. Y consideraba además lo grotesco como «una de las bellezas supremas del drama» ".

No quiero aquí hilvanarme en la distinción — que también aparece en los tratados románticos — entre grotesco, ironía, sátira, humorismo etc. Me contento con constatar que, a nivel teórico, la risa, o la comicidad, bajo cualquier forma, se considera como un rasgo propio del movimiento romántico, a menudo como el más típico, el más caracterizante.

Tanta discusión acerca del asunto parece, sin embargo, no dejar huella visible en los tratadistas españoles del Romanticismo: ni Böhl, ni los redactores del *Europeo,* ni Durán, ni Alcalá Galiano, ni, por lo que me resulta, los varios escritores de artículos periodísticos. Pero la risa, una risa a menudo explícitamente romántica, se propagó igualmente en la península ibérica.

Su marca romántica resulta evidente en primer lugar en las sátiras anticlasi-cistas (como había que esperar, desde luego), sobre todo en las del *Artista,* donde, entre otras cosas, Espronceda se mofa del Pastor Clasiquino, «tenaz en su empeño de seguir hecho borrego mientras le durase la vida»[12]. La risa que, en general, la revista quiere despertar a costa de los clasicistas brota esencialmente de la caricatura del lenguaje artificioso empleado por aquéllos: la *máquina preñada* por el canon, el *sonoro tubo* por la trompeta, y todas esas palabras alambicadas, como «Favonio, Mavorte insano» o «el ceguezuelo alado Cupidillo» etc. [13]; o más bien, como mantiene Pedro de Madrazo, «ese floreo empalagoso que respiran las letrillas de Clori, Filis y Silvia de nuestros modernos poetas amadores»[14]. Los redactores del *Artista* ríen, pues, y hacen reír, por un lenguaje que suena alejado del uso corriente y con el mismo fin y los mismos medios acuñan ellos también vocablos ridículos, como «clasiquino» y «clasiquinismo».

Tanto puede ser el temor de caer en el artificio de la vituperada *Kunstpoesie* que el mismo Espronceda no duda, en un momento dado, en burlarse de una des-

[10] V. HUGO, *Cromwell,* Paris, Nelson, s.a., «Préface», p. 20 (traducción mía).
[1] *Ibidem,* p. 35 (id.).
[12] *El Artista,* I, p. 252.
[13] *Ibidem,* I, p. 251.
[14] *Ibidem,* II, pp. 27-28.

Tanto puede ser el temor de caer en el artificio de la vituperada *Kunstpoesie* que el mismo Espronceda no duda, en un momento dado, en burlarse de una descripción idílica que él mismo ha compuesto. En el *Diablo mundo,* después de algunas estrofas que describen el despertar de la naturaleza, con su «nebulosa bruma», su «vaporosa cumbre», sus «avecillas» que «revolando cantan», agrega, guiñándole un ojo al lector:

> Resonando... etc. etc.; que creo
> basta para contar que ha amanecido
> ¡y tanta frase inútil y rodeo,
> a mi corto entender no es más que ruido! [15]

Lo que encuentran ridículo los románticos es lo ficticio, lo estereotipado, lo pedantesco, como subraya Eugenio de Tapia, el cual se burla también de esa poesía arcádica con que «cualquier mozuelo / que haya bebido un trago en Heli-cona» se convierte en pastor y

> dice que se alimenta de ambrosía siendo
> pan y cebolla cuanto masca [16].

Por otro lado, o por consiguiente, las mismas motivaciones son las que estimulan las sátiras antirrománticas. Las cuales, en realidad, se mofan justamente de los aspectos esclerotizados, facticios de cierta manera romántica que había adquirido rápidamente los rasgos de un academicismo que era exactamente lo que los románticos combatían: las largas melenas, los dramas truculentos, la retórica no menos artificiosa de la clasicista. En efecto, en estas sátiras, cuando clásicos y románticos se contraponen, como en la célebre viñeta del «Clásico y el romántico cuando llueve», guardan sólo un parentesco muy lejano con los movimientos culturales relativos, siendo más bien la cristalización simbólica respectivamente del buen sentido rutinero y de la falsa retórica progresista.

Es que los romanticos, los cuales aman la risa tanto como aman el llanto, se ríen también de sí mismos, como hemos visto hace poco en Espronceda. No se explicaría, sin este amor a la risa, el florecimiento de periódicos satíricos que se publican entre 1830 y 1850: *El Duende, El Jorobado, Fray Gerundio, La Nube, El Tío Camorra, Don Circunstancias, El Dómine Lucas...* Algunos de ellos proclaman abiertamente su adhesión al Romanticismo:

[15] Canto IV, w. 41-44.

[16] «La pedantería», en *Ensayos satíricos en verso y prosa* por el Licenciado Machuca..., En la Imprenta Nacional, s.l, 1820, p. 11.

La Nube (redactado, como muchos, por Juan Martínez Villergas) se subtitulaba *Semanario romántico de truenos, relámpagos y piedras* y declaraba que sus redactores, antes de pasarse al bando de los clásicos, «se pasarían a Cabrera»[17]. Anteriormente, *El Duende,* en 1836, se jactaba de ser «un periódico romántico» y que, por eso, «no tendrá ni pies ni cabeza; no se distinguirá el principio, medio ni fin etc.»[18]. *El Jorobado,* en fin, hacía una implícita declaración de fe romántica al afirmar que lo que quería era gustar al pueblo, y anotaba: «Preferimos esta palabra de *pueblo* a la de *público-,* pueblo, pueblo, pueblo»[19].

Por supuesto, el lugar preferente de la comicidad fue la comedia, que repetía, en clave cotidiana y actual, motivos que el drama presentaba en perspectiva histórica y metahistórica. Asimismo interpretaba en términos de risa, o más bien de sonrisa, los sucesos luctuosos del drama.

Como la tirantez del tiempo no me permite aducir ejemplos, prefiero preguntar: ¿en qué consistía la comicidad de las comedias románticas? En este mismo Congreso, otros contestarán con más puntualidad. Quisiera, sin embargo, externar la impresión, que se puede sacar de la lectura de ciertas reseñas, de que lo que más despertaba la risa era el lenguaje [20].

Una reseña de *No más mostrador*[21] reconocía que «el diálogo, salvas algunas trivialidades, abunda en gracias picantes». De la bretoniana *Marcela* decía un articulista que poseía «la viveza y naturalidad que reclama un diálogo destinado a hacer reír»[22]. Nueve años más tarde, en 1841, al comentar *Mi secretario y yo,* también de Bretón, se mantenía que «serán siempre oídas con gusto las frases del idioma puramente mercantil, tan juiciosa y oportunamente aplicadas al lenguaje del amor»[23]. Siendo claramente imposible agotar el asunto, quisiera sólo concluirlo citando una reseña de *Muérete y ¡verás!,* que salió en el *Semanario pintoresco,* donde se reconocía en Bretón, al lado de la pintura feliz de los caracteres, un estilo

[17] Véase *Antología epigramática de D. Juan Martínez Villergas,* Madrid, Gráficas Brasil, 1968, p. 260.

[18] Refiriéndose a los redactores, añade: «Y todos de consiguiente calaveras, tarambanas, parlanchines, amigos de la novedad»: *El Duende, periódico romántico* etc., «Prospecto», s.f.

[19] n° 1 del 1 de marzo de 1836, p. 3.

[20] Hacía tiempo que el teatro español expresaba su deseo de risa y alegría. A principios del siglo, de parte de algunos literatos se había librado una batalla contra las comedias lacrimosas y en pro de las festivas. Andrés Miñano, en la Introducción al *Gusto del día,* afirmaba que su obra tenía «por objeto contener los progresos de las Comedias tristes o lastimeras»; y José Mor de Fuentes había declarado igualmente su intento de propugnar la difusión de las comedias festivas contra la invasión de las *lloronas* porque, en fin, confesaba que prefería «los chistes y la alegría» a los «ayes y tristezas» (Introd. a *La muger varonil).*

[21] *Rev. de Teatros,* I, n° 118, Entr. 5ª del ll-V-1831.

[22] *Cartas Españolas,* IV, cuad. 33, del 5-I,1832.

[23] *Rev. de Teatros, n° 31 del 1S-IV-1841.*

cómico, o, por decirlo con las palabras del periódico, «aquella fuerza cómica que es peculiar de su pluma». Tal vez sea interesante anotar que esto decía a propósito de una comedia que otra reseña contemporánea no dudaba en definir «con permiso de quien haya lugar, la comedia romántica» [24].

Finalmente, por lo que se refiere a la poesía, merece la pena citar una reseña del *Moro Expósito,* en la cual, después de afirmar que «la más atrevida de sus innovaciones está en el lenguaje», se añade, seguramente recordando a Hugo, que el autor «En varios episodios se detiene en hacer descripciones de sucesos y personas de un aspecto grotesco»[25].

Lo grotesco que el anónimo crítico discernía en la obra de Rivas, quizás se pueda también entrever, aunque en un sentido más bien moral, en esos célebres versos finales del *Canto a Teresa,* donde, con un brusco viraje que nos remite a la estructura del chiste, Espronceda exclama:

> Truequese en risa mi dolor profundo.
> Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!

Ya no se trata de la risa apacible de la comedia: es la carcajada transgresiva, tan espronceciana y tan romántica, que mana de la visión desesperanzada de un mundo en el cual todo puede convertirse en objeto de risa. «La propia realidad abriga lo cómico», había proclamado Richter[26]. Pero Larra, adelantándose a Espronceda, ya había convertido en trágica la afirmación del pensador alemán, cuando, profundamente amargado ante la macabra visión de un cadalso, había sentenciado: «no hay idea positiva ni sublime que el hombre no impregne de ridiculeces» [27].

Tal vez sea esta la más acertada interpretación de la sonrisa romántica.

ERMANNO CALDERA
Universidad de Genova

[24] Véase G. LE GENTIL, *Le poete Manuel Bretón de los Herreros,* París, Hachette 1909, p- 525 y N. ALONSO CORTÉS, Intr. a *M. Bretón de los Herreros, Teatro,* Madrid, Espasa-Calpe, 1928, p. XXVII.
[25] *La Revista Española, 23-24-V*-1834.
[26] «da die Wirklichkeit selber das Komische beherbergt», *ob. cit.,* p. 103.
[27] «El reo de muerte», en BAE CXXVIII, p. 67.

LO CÓMICO EN LAS COMEDIAS DE MAGIA ROMÁNTICAS

> Al teatro pertenece el adjetivo «cómico» que se extendió luego a todo el campo literario sustituyendo el adjetivo «ridículo», que se hizo despectivo, lo cual indica de sobra que lo más importante de la literatura «provocante a risa» es teatral, o más exactamente, se va concentrando progresivamente en el teatro [1]

En este «proceloso piélago» de dudas en que estamos navegando, desde hace un día, sobre risa, sonrisa, carcajada — más o menos efectivas — en la literatura romántica, como única certeza me queda esta consideración de Robert Jammes, que, además, legitima mi presencia aquí para hablar de comicidad en el teatro. Otra cosa sería verificar si está justifilcado ese adjetivo «románticas» que aparece en el título de la ponencia. ¿Le encaja apropiadamente la definición de «romántica» a una comedia de magia? O bien, dicho con otras palabras, ¿hasta qué punto influye la poética romántica en la escritura de una comedia de magia, que por su naturaleza, como bien sabemos, es un género fuera de toda lógica pragmática, pero que, precisamente gracias a este ingrediente de alienación, hace traslucir aspiraciones, y por consiguiente, problemáticas y desajustes de una sociedad determinada?

Sea como fuere, aquí estoy, tratando de ofrecer una panorámica de las posibilidades de expresión cómica en las comedias de magia aparecidas en los «años románticos», con el fin — o la ilusión — de anadir algo nuevo a lo ya expuesto en trabajos anteriores sobre todo por E. Caldera — que hace años se lanzó a la exploración de un terreno tan poco apetecido por la crítica — y también por J. Alvarez Barrientes, D. T. Gies y P. Quel Barastegui, que han seguido sus huellas, en calidad, también ellos, de excelentes «pioneros»[2].

[1] ROBERT JAMMES, "La risa y su función social en el Siglo de Oro", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro,* Paris, Editions du C.N.R.S., 1980, pág. 4.

[2] Cada uno de ellos se ha ocupado del tema en diversos ensayos; sin embargo, por razones de economía textual indico aquí únicamente los más pertinentes a la cuestión que nos ocupa. Véanse, por lo tanto, de manera especial, Ermanno Caldera, «La última etapa de las comedias de magia», en *Actas del Vll Congreso de la AIH,* Roma, Bulzoni, 1982, págs. 247-253; «La magia nel teatro romántico», en *Teatro di magia,* Roma, Bulzoni, 1983, págs. 185-205; Juan de Grimaldi, *La pata de cabra,* ed. de David T. Gies, Roma Bulzoni, 1986; Joaquín Álvarez Barrientos, «Aproxima ción a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos», en *Castilla,* 13 (1988), págs. 17-33; Pilar Quel Barastegui, «En torno a *El mágico y el cestero* (Una comedia de magia pionera en el siglo XIX)», en *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell`Università di Messina,* n. 5, Roma, Herder, 1987, págs. 643-683; *El diablo verde,* edición, introducción y notas de P. Quel Barastegui, Roma, Bulzoni, 1989.

En las últimas décadas del siglo XVIII y en las primeras dos del XIX, la comedia de magia sufre una crisis de creatividad literaria. Seguirán representándose, y con éxito, piezas de magia, pero éstas se limitan a unas cuantas obras archiconocidas y, en la mayoría de los casos, a las más antiguas del repertorio dieciochesco, oportunamente actualizadas.

Cuando, a partir de 1820, año en que se estrena *El mágico y el cestero, o lo necesario y lo superfluo,* se pone en marcha la nueva producción, ésta presenta, como es de suponer, una serie de novedades, entre las que sobresalen el realismo y la intención didáctico-moral (con respecto a la casi exclusivamente lúdica de las piezas dieciochescas) y, estrechamente unida a ésta, una concepción del uso teatral de los resortes mágicos (finalidad de la magia, caracterización del personaje que posee la fuerza mágica, etc..) que reflejan, a nivel «desempeñado», todo el cambio sufrido por la Nación durante el período entre los dos siglos [3]. Gran incidencia sobre estos cambios tuvo, según J. Álvarez Barrientos, la separación de públicos y de géneros: mayor cultura en el público y mayor preparación en los autores llevan a un producto más depurado que, sin perder su finalidad lúdica,-incorpora «los nuevos elementos estéticos identifi-cadores de la naciente burguesía» [4].

La pieza, poco conocida, ha sido objeto de un meticuloso estudio por parte de Pilar Quel Barastegui, al cual remito y al que aquí me ciño con respecto al tema que nos ocupa.

El mágico y el cestero se presentaba efectivamente nueva, y, además moral y divertida, según comentaba el *Diario de Madrid del* 11 de enero de 1820:

> [...] el argumento de esta composición no es semejante en cuanto es posible al de todas las de su clase; su autor ha procurado hacerle en ésta interesante moral y divertido a fin de que produzca el efecto que se propuso [5].

Puede ser que sí divirtiera, pero en realidad la comedia «pasó sin pena ni gloria», como comenta P. Quel Barastegui, al editar la refundición que, de aquélla, un anónimo autor hizo nueve años después [6]. De hecho, al ser refundida en 1829 — y estrenada el 14 de enero del año siguiente — la pieza apareció con un título nuevo, *El Diablo verde,* y bajo galas nuevas — magníficas, espectaculares —, lo que decretaría aquel éxito que, quizás precisamente por la escasez de efectos escénicos, no consi-

[3] Además de los citados estudios de E. Caldera, véase J. CARO BAROJA, *Teatro popular y magia,* Madrid, Revista de Occidente, 1974, págs. 245 y ss.

[4] *Op. cit.,* pág. 23.

[5] *Op. cit.,* pág. 672.

[6] *El diablo verde,* edición, introducción y notas de P. Quel Barastegui, *op. cit.,* p. 54. Es, ésta, la primera edición impresa de la pieza.

guiera en su primera aparición. Aunque se mantenía la línea argumental, la nueva trama era ampliada y enriquecida, según nos especifica la estudiosa,

> gracias a una serie de escenas en las que [...] se percibe la influencia de *La pata de cabra.* Y al igual que aquélla *El Diablo* verde incluye una serie de elementos de gusto román tico, sin llegar por ello a poder entrar en la categoría de comedia romántica. Bien es verdad que su ambientación oriental misma [...] sabe a romanticismo, pero ello lo hallá bamos ya en *El Mágico y el Cestero;* son un conjunto de elementos dispersos por la co media, localizados especialmente en las acotaciones, que faltaban en la obra de 1820, lo que evoca el nuevo gusto: "el teatro se oscurece y suena el trueno..." (Acto III, w. 2673-2674); "caen rayos sobre la ballena..." (Acto III, w. 2693-2694); "Selva corta con gruta" (Acto II, w. 1602-1602) en la que, según se afirma en los versos, reina la paz y las tinie blas. Particulares todos ellos que responden al gusto romántico, que por aquellos años iba cuajando en territorio español [7].

En opinión de Quel Barastegui, la refundición pudo haber sido moldeada «según los esquemas figurativos y hasta temáticos de *La pata de cabra,* una nueva comedia de magia que se había estrenado el año anterior»» [8].

Y aquí vamos a dejar a nuestro *Diablo,* que poco tiene de cómico, para entrar en lo realmente vivo de este género teatral renovado: la aparición de *La pata de cabra* el éxito más rotundo de aquellos años.

Todo lo vence el amor o La pata de cabra, melo-mimo-drama mitológico-burlesco e magia y de gran espectáculo, estrenada el 19 de abril de 1829, fue la pieza más popular en absoluto de la primera mitad del siglo XIX, según consta en las numerosas reseñas de la prensa contemporánea y en declaraciones fidedignas, como la de Zorrilla a propósito de los 72.000 pasaportes que fueron visados para entrar a Madrid «por esta poderosa e irrecusable razón, escrita en ellos a favor de sus portadores: "Pasa a Madrid a ver *La pata de cabrd"»*[9].

¿En qué estribaría tanta popularidad? «La obra — apunta E. Caldera, y esto resulta muy importante — insertaba los temas e ingredientes tradicionales de la comedia de magia en los esquemas estructurales e ideológicos de la comedia burguesa contemporanea, logrando un conjunto excepcionalmente eficaz y chispeante»» [10].

Según D. T. Gies, autor de una edición moderna y de una excelente introduc-

[7] *Ibidem,* pág. 56.
[8] *Ibidem,* pág. 18.
[9] *Recuerdos del tiempo viejo,* en *Obras completas,* II, Valladolid, Santarén, 1943, pág. 1999-
[10] "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)", en *Historia del Teatro en España,* II, Madrid, Taurus, 1988, pág. 437.

ción que la acompaña, el éxito se debía en parte a su fuerte espectacularidad, pero también a «color local, humor, [...] brillante teatralidad, chistes y juegos de palabras, [...] un argumento fácil y rápido [...] [11] y, sobre todo, al personaje del protagonista:

> Don Simplicio es una de las grandes creaciones cómicas de la historia del drama español. Hay pocas figuras que le sobrepasan en su jactancia cómica, su fanfarria humorística o su bufonería. Es una caricatura del falso noble [...] y su constante hambre nos recuerda sus antepasados literarios, el picaro y el gracioso. Su mismo nombre es una inspiración de alusión cómica y juego de palabras: don Simplicio Bobadilla Majaderano Cabeza de Buey" [12].

Como fácilmente se imagina, pueden darse innumerables situaciones cómicas a partir de un personaje tonto, extravagante, cobarde y fanfarrón, que vive ya de por sí una vida desdoblada entre realidad y apariencia y que, por lo tanto, no necesita intervención mágica alguna para encararse con la realidad fingida por la magia. Por consiguiente, de la pieza aquí no nos van a interesar los recursos espectaculares (a no ser que éstos sean resortes directos del efecto cómico, como la desaparición de comida y bebida o vuelos, etc.), puesto que *La pata de cabra* no se diferencia de una comedia de magia tradicional en cuanto al uso de tramoyas, si bien tengamos que resaltar una magnificencia mucho más aparatosa.

En este trastrueque de realidades, al pobre Don Simplicio no se le cree ni aun cuando él es el único que ve realmente cómo son las cosas e insiste en confirmarlo, unas veces acertando, otras llegando a conclusiones disparatadas.

Por ejemplo, en I, 13, turbado por lo que se está verificando en casa, Don Lope confiesa su confusión («Yo confieso que empieza a confundirme tanto embrollo»). En cambio, Don Simplicio se mantiene más que lúcido:

> Pues yo no me confundo tan fácilmente, y no desespero de descubrir a mi alevoso rival. *No es brujo él, no tiene alas,* y no habrá podido volar con ellas. Por consiguiente estará por ahí escondido en algún rincón. Voy a revolver la casa de arriba abajo, y si doy con él, si doy con él... [13]

Y cuando Don Lope le tacha de visionario, contesta:

[1] *Op. cit.,* págs. 45-46. Se desconoce la primera edición impresa. La segunda es de Madrid, Repullés, 1836.

[12] *Ibidem,* págs. 39-40.

[13] La cursiva es mia.

> Simplicio: Conque visiones, ¿eh? ¿Sabe usted qué hay para volver a uno loco? ¿Soy yo ciego acaso? ¡Qué demonio! Veo a Lazarillo, le veo a usted, le veo tal como es, sin ilusión alguna... Es usted viejo, es usted gordo, es usted feo.(II, 8)

Otro resorte de comicidad es dado por la brusca ruptura de la tonalidad hasta entonces dominante en un específico contesto. En la escena V del primer acto, por ejemplo, Simplicio, que acaba de ser presentado a la prometida, (que, reza la acotación, «Después de haber mirado a Don Simplicio de pies a cabeza prorrumpe en una carcajada»), le comenta a Don Lope, en un aparte, que esas risas no le parecen nada lisonjeras, pero que «todo lo compondrá la arenga»; y da comienzo a tal «arenga» con

> Señora, tenéis a la vista a un joven fijodalgo que viene a poner su corazón en vuestros pies.

Y al exclamar Don Lope «¿Qué está usted diciendo?», el pobre Simplicio prontamente se corrige, o mejor dicho, trata de corregirse, logrando todo lo contrario:

> A poner sus pies en vuestro corazón. *{Movimiento de Don Lope)* ¡Bestia! Su corazón a vuestros pies... Sois joven, no soy viejo; sois bella, no soy feo; sois rica, no soy pobre; tenéis talento, no soy tonto; cuya cuenta y razón de recíprocos caudales, digo, de recíprocas cualidades, demuestra que en unión con el sentimiento de la esperanza, cuyo acendrado amor... y si no... aquí está Lazarillo (*Seña de Lazarillo)*

En realidad, la arenga es un concentrado de técnica de escenificación del personaje «desajustado», incapaz de comunicarse con los demás — a la par de un cualquier *simple* del teatro primitivo —, pero bien picaro en sus intentos.

Provoca la risa también el desacuerdo entre una acción previamente declarada en las palabras y su exacto contrario en la ejecución, lo que puntualmente suele verificarse cuando el que presume llevarla a cabo es un fanfarrón cobarde como Don Simplicio. Este responde al desafío de Don Juan («A ver si te atreves a disputármela [a Doña Leonor] con las armas en manos») con las palabras y acciones que siguen:

> Sí, señor, con las armas veremos... *{Se esconde detrás de los criados, empujándolos hacia Don Juan)* Deténganme ustedes, deténganme ustedes, o si no le mato.

Cuando, a continuación, los criados prenden a Don Juan, Don Simplicio declara:

> Ya ves, rival temerario, lo que cuesta atreverse con un hombre como yo. Ya quedas vencido.

Y huye a todo gas.

Creo que determinarían humor en los espectadores también ciertas consideraciones metateatrales que Grimaldi incluyó en el texto. Cuatro de ellas se refieren a las piezas de magia.

La primera aparece en I, 12. Don Juan — que se encuentra en apuros, porque está a punto de llegar Don Lope y le va a sorprender en la habitación de Doña Leonor — le pregunta a las ninfas, seres mágicos: «¿Ustedes, por supuesto, sabrán lo que tienen que hacer en tal punto?». A renglón seguido, la acotación reza: *«Las ninfas responden que sí»* y, naturalmente, desaparecen.

La segunda referencia se encuentra en III, 1. A la vuelta de su viaje a la luna, Don Simplicio cuenta todo lo bueno que allá hay en contraposición con la vida en la tierra; habla también de los literatos que son hombres de talento y ricos, los periodistas imparciales y discretos, los polemistas urbanos, y remata la descripción de aquel mundo «todo al revés» con la consideración: «En fin allí no son necios los que escriben comedias de magia.»

Poco más adelante, cuando Vulcano le comunica que en un minuto le hará volver a su tierra, «trasladado por la magia a la orilla del mar», Don Simplicio objeta que eso no puede ser posible, debiendo él volver a las cercanías de Zaragoza, que no tiene mar; a lo cual rebate Vulcano:

> Déjate de escrúpulos geográficos, que no vienen al caso. ¿No sabes, tonto, que no hay *magia* sin su correspondiente *marina?*

Y remata Don Simplicio:

> Eso es, y después la *gloria,* ¿eh? [14]

La cuarta cita se da en el último acto. El «mágico» que aparece casi al final de la pieza, sale al escenario por el «agujero del apuntador». Al comentar Don Simplicio: «¡Por ese agujero! ¡Cosa rara!», el mago lo reprende, recordándole que:

> ¡Ingrato! Más de una vez tú y los tipos [como tú] encontrasteis ahí a un bienhechor auxilio... Más de una vez salieron prodigios de ese agujero.

En fin, no pueden faltar los juegos de palabras ni las frases hechas. He aquí unos ejemplos, sacados obviamente del patrimonio verbal de Don Simplicio:

[14] La cursiva es del autor.

¡Qué ardides ni qué alcachofas! (I, 4)

¡Qué señoras, ni qué espárragos! (I, 7)

Pero, pero...[como respuesta a la conjunción adversativa con que se interrumpe el parlamento anterior] ¡qué pero, ni que manzano! (I, 8)

Allá lo veredes, dijo Agrajes. (I, 9)

Es que las tengo sentadas en el estómago, [dicho de las fingidas «duenas»] (I,13)

Todo lo cual responde a un tipo de comicidad de tipo tradicional en el género, pero tan bien realizada que Manuel Bretón de los Herreros, a propósito de la interpretación del gracioso, decía que había sido tan buena que hubiera hecho reír a Heráclito y a Jeremías [15].

Más novedad se encuentra en *La redoma encantada,* estrenada el 26 de octubre de 1839, y que constituye otro gran éxito de este género teatral [16]. Contrariamente a *La pata de cabra,* también la acogida de la crítica le fue favorablé. *El Entreacto* del 31 de octubre nos trasmite:

La REDOMA ENCANTADA es una obra maestra, considerada tal como es en sí, como comedia de magia. La originalidad del pensamiento capital sobre el que está fundado su argumento, la finura y buen tino con que está desenvuelto, y el modo ingenioso y dramático con que se presentan los accesorios, colocan a esta composición en primera línea entre las de su género. En ella encuentra el literato que admirar y el público menos inteligente que aplaudir; y no se crea que para conquistar estos aplausos se haya recurrido a gracias chocarreras, como es costumbre en los autores de esta clase de comedias; se ha empleado una sal cómica sumamente delicada y de buen gusto que desde luego revela ser producto de una pluma privilegiada, como igualmente lo revelan las situaciones en que estan colocados los personajes [17].

[15] *El Correo Literario y Mercantil, 2* de septiembre de 1831, pág. 2. Bretón dedicó otra re seña a la pieza el 19 de noviembre de 1832, en el mismo periódico, pág. 3- Ambas (junto con otras dos, anónimas, del 5 y del 19 de octubre de 1829) han sido reproducidas por Paola Santoro en «La critica giornalistica (1750-1850)», en *Teatro di magia,* op. cit., págs. 231-235.

[16] *La redoma encantada, comedia de magia en cuatro actos, en prosa y en verso,* Madrid, Yenes, 1839. En ella revivía, como fondo a una complicada historia de amor, la leyenda según la cual el Marqués de Villena, encerrado en una redoma, esperaba la libertad para librar a su vez al mundo de los malos encantadores.

[17] Además, la ejecución por parte de los actores fue «esmerada»; el montaje muy cuidado y

En ella, como en las dos siguientes piezas, *Los polvos de la Madre Celestina y Las Batuecas,* Juan Eugenio de Hartzenbusch combinaba «en adecuada proporción el humor, la fantasía y la moral. Con gran habilidad artística el autor envuelve lo extranatural en un aire de ironía que deja ver claramente el truco, sin perder por ello las posibilidades efectistas»[18].

Más que *La pata,* lo contenía y lo era «todo»: comedia de enredo como las del Siglo de Oro, de equívocos «mágicos» como las mejores de este género en el siglo XVIII, parodia romántica, y casi casi me atrevería a definirla, para un espectador de hoy, comedia del absurdo.

Tiene también carácter satírico y paródico [19] Blancos de los ataques de Hartzenbusch son la nobleza que aún pretende aferrarse a sus privilegios estamentales; ciertos representantes de la clase política personificados por los brujos, cuya reunión en I, 8 — parodia de una sesión de las Cortes — da pie a una de las escenas más graciosas de la comedia; la truculencia de los dramas románticos [20]; el mismo amor romántico, puesto que el Conde de la Viznaga, que se exhibe en requiebros según el nuevo código de comportamiento, es un libertino empedernido [21].

Estos recursos de comicidad de sabor moderno, van acompañados por otros más tradicionales, típicos del género «mágico», (como la transformación de Garabito en la vieja bruja Marizápalos gracias a un traje de «archimaga» — ¿cómo sería el tal traje? — que hace desesperar al pobre galán), o del teatro menor, como: a) los nombres de los susodichos brujos, alusivos a la profesión que ejercen *(Toribio Trapisondas,* casamentero; *Judas Sanguijuela,* escribano real; *Matatías Garrones,* usurero; *Dimas Tragaldavas,* «asentista de todos los ejércitos beligerantes»; *Toribio Pichote,* poeta; y, ademas, los de los diablos del gabinete infernal: *Alma de cántaro y Pájaro-pintó);* b) el juego de palabras o uso de éstas en sentido figurado ridículo [22];

apropiado; los trajes «vistosos»; las decoraciones excepcionales, tanto, que al acabar el espectáculo, el público pidió la presentación en la escena de don Francisco Lucini, el pintor.

[18] Ricardo Navas-Ruiz, *El romanticismo español. Historia y crítica,* Salamanca, Anaya, 1970, pág. 158.

[19] Véase E. Caldera, «La magia nel teatro romantico», *op. cit.,* págs. 193 y ss.

[20] Véase el final del acto II, cuando don Laín, en contra de Garabito, exclama: «Guerra al hombre secreto./ ¡Persecución cruel, devastación!/ ¡Muerte! ¡Degollación!», parodiando muy clara mente el desenlace trágico de muchos dramas.

[21] Le declara el Conde a Dorotea en I, 6: «Dirá la enemiga crónica/ en su censura más rígida,/ que tuve afición a Brígida,/ y quise después a Mónica;/ pero ¿es delito buscar/ con afanoso tesón/ un amante corazón,/ y no poderlo encontrar?/ Si no supieron las bellas, a quienes rendí mi pecho,/ ligarle con nudo estrecho,/ la culpa tuvieron ellas; o quizás del sumo Ser/ fue decreto so berano/ que yo suspirase en vano/ entre mil, por la mujer/ que me pintaba la idea,/ para que el alma en despojos/ me llevase con sus ojos/ la divina Dorotea.»

[22] Considérese aunque sólo sea un ejemplo. En III, 4 Don Laín le ordena a su mujer, cuya

c) el uso de una tonalidad en desacuerdo con la situación o con el personaje a los que se la aplica, como cuando Garabito le declara su amor a Pascuala, con palabras propias de un majo dieciochesco [23]; d) incomprensión entre los hablantes debida a un código lingüístico distinto [24].

Del mismo Hartzenbusch fue estrenada el 11 de enero de 1841 *Los polvos de la madre Celestina* [25] curioso ejemplo de comedia de magia atípica.

Como afirma E. Caldera, la pieza es una parodia del teatro del Siglo de Oro y del contemporáneo [26]. En la vertiente del primero, yo anadiría que, como resortes de comicidad, el autor no se sirvió sólo de recursos propios de la comedia — calderoniana, en este caso — sino también de los del teatro menor. No parece del todo casual, por ejemplo, que la acción se desarrolle a finales del siglo XVII, en pleno auge del género entremesil. Pero hay mucho más que esto. Los personajes son los típicos personajes del entremés: el hidalgo linajudo y tonto, el boticario, la mujer *decaída* (Celestina), los estudiantes gorrones, el poeta falto de recursos económicos y posición social (poeta «de buhardilla», «coplero», «pelgar»). La estructura de la pieza es la de un entremés clásico; como desenlace de una fábula sobremanera rica de acción (la de una verdadera comedia), se da un baile final ejecutado por enanos, que sigue a una de las consabidas fórmulas de enunciarlo («presenciad con él la danza/ que os van a dar mis enanos»). Los tradicionales «palos» finales son sustituidos por un tiroteo de bolas de nieve (III, 3). En fin, para conseguir la comicidad vuelven recursos propios del teatro menor, «recuperados» para la finalidad espectacular: a) los antropónimos; b) todo el patrimonio verbal del boticario, Don Chinela, (trasunto mataforizado del léxico farmacéutico, incluyendo los latinajos, que desde un primer momento nos recuerda, por ejemplo, *La castañera,* de Alonso del Castillo Solórzano); c) los cuadros costumbristas, como el que se desarrolla en la

cara ha sido transformada en una especie de cara de elefante, que se quite el velo con que la tiene cubierta: «Alce usted la pantalla, y veamos el frontispicio.» La mujer le responde con un verso de O*telo:* «Mírame, ¿me conoces? ¿me conoces?»

[23] «Milagro del Lavapiés,/ buhardillero serafín,/ no mires a don Laín / en el botarga que ves;/ mira a una persona ambigua,/ que une con prodigio nuevo/ un corazón de mancebo,/ y una cara de estantigua;/ y aunque tu razón no entienda/ de mi discurso el busilis,/ ponle diques a la ilis,/ suelta al carro la rienda,/ y halle en tus brazos hermosos/ mi mal su dulce específico.» (II, 4).

[24] Por ejemplo, al salir de la redoma rota, el Marqués habla su español del siglo XV, sol tando un guirigay lleno de arcaísmos, que el joven Garabito no entiende sino a medias, por lo que responde con su español de 1710, obligando, por consiguiente, a Villena a preguntarle: «¿En qué parla me fabláis? De lueñe venís [...]»(I,10).

[25] Madrid, Yenes, 1840. Cito de esta edición, indicando entre paréntesis sólo el número de la página cuando se trate de citas muy breves o bien de palabras sueltas.

[26] «La magia nel teatro romantico», *op. cit.,* págs. 195-196.

escena donde se hace alusión a los manteles poco limpios de las ventas de camino y a la rapacidad de los venteros. (¿Cómo no recordar el famoso entremés *La venta,* de Francisco de Quevedo?) [27]; desviación del significado de una palabra o construcción de una palabra con significado ridículo [28]; e) polisemia [29]; f) uso de comparativos estrafalarios [30]; de refranes.y frases hechas [31]; g) en la rima, uso de versos proparoxítonos, como en toda la escena 9 del II acto.

Todo lo cual obedece al gusto por la exageración y por la hipérbole propio del género menor. En cuanto a la intención paródica de la comedia calderoniana, ésta es manifiestamente declarada en dos pasajes que, aunque extensos, no creo que esté fuera de lugar citar casi por entero en esta ocasión. (¿Estamos tratando, sí o no, de imaginar de qué se reirían los españoles en la época romántica?)

El primero contiene las quejas de García que, sentado abatido en un sillón, gime:

Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
por qué culpa merecí
los males que estoy sufriendo.
Aunque si en mi bolsa emprendo
un registro indagador,
ya cesa vuestro rigor
de parecerme severo,
porque el no tener dinero
es el delito mayor.
Sólo quisiera saber
qué requisito especial
hace en mí más criminal
la culpa de no tener.
Logran hacerse querer
mil y mil con frenesí
sin soltar maravedí,
sin prenda notable alguna;

[27] Ambas alusiones, como es sabido, llegaron a ser tópicos en la literatura española. Véase a tal propósito Celsa Carmen García Valdés, *Antología del entremés barroco,* Barcelona, Plaza y Janés, 1985, págs. 36.

[28] «pavo/ Pavía» (pág. 21), «derrengaditis» (pág. 55), «desidiotizadme» (pág. 90)

[29] «lo de reales [coplas reales] creía yo que entre poetas era desconocido.»

[30] «Estáis bella como una aurora de primavera, fresca como la sequedad, lozana como un administrador de rentas, y seductora como un ascenso.» (pág. 56)

[31] «volver casaca» en política (pág. 22), «andar de Herodes a Pilatos» (pág. 38), «ni el caballo del Retiro que lo aguante» (pág. 46), «pesar como un disparate ministerial» *(ibidem).*

¿por qué diantre su fortuna
no me ha de alcanzar a mí?
Antójase a un idiota
cualquier destino brillante, y
viénesele al instante rodado
como pelota; otro, que no
entiende jota, emprende
determinado un negocio
aventurado, y se hace de
golpe rico; ¿es forzoso ser
borrico para ser afortunado?
A tal consideración en rabia
y furor deshecho, quisiera
arrancar del pecho pedazos
de corazón. ¿Hay, cielos, ley
ni razón para tan bárbara lid?

En el segundo, el desgraciado García, despertándose en el interior de un hospital de locos, se interroga:

¡Válgame el cielo! ¡Qué veo!
¡Válgame el cielo! ¡Qué miro!
Con poco espanto lo admiro, con
mucha duda lo creo. En los
brazos de Morfeo me abandoné
por mi mal, pues en mi sueño
fatal aquella mágica maula,
soplándome en una jaula, me
instaló en el hospital. Según yo
creí, según la Locura me decía,
nada que temer tenía: ¿si estaré
durmiendo aún? Soñar es cosa
común en mundo tan singular,
donde se ve sin cesar triste
experiencia que enseña que todo
el que vive sueña lo que es, hasta
despertar. Sueña algún hombre
de bien que sus talentos políticos
a la patria en lances críticos

prestaron firme sostén.
Da la fortuna un vaivén,
y del sueño de bondad
la gran notabilidad
despierta en una capilla
al son de la campanilla
de la paz y caridad.
Sueña el hombre adinerado
que no pierde goce alguno;
sueña el pobre con su ayuno,
que es un sueño endemoniado;
sueña embrollos el letrado,
lisonjas el que pretende,
sueña estafas el que vende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que arrastro aquí
la cadena que me agovia,
y soné que con mi novia
de ceca en meca me fui.
A mi costa conocí
que la dicha es ilusión,
la riqueza un chiripón,
y el bien mayor, muy pequeño,
porque al fin *la vida es sueño,*
como dice Calderón.

(II, 7)

En los dos pasajes se realiza una reducción cómica sistemática del original, a partir de la inversión de la motivación del conflicto, acompañada por un puntual antidramatismo que «destruye en todo momento la ficción dramática»[32].

En cuanto a la parodia del drama contemporáneo, véase como ejemplo el «gabinete de carácter gótico y construido con mármoles de color oscuro», en otras palabras un cementerio, en el que se cumple el «tremebundo plazo» del abrazo a Celestina (III, XVI); o bien la alusión a una «trajería» que la Locura, disfrazada de verdulera con pretensiones de actriz, quisiera representar:

[32] Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española,* Salamanca Ediciones de la Universidad, 1979, pág. 115.

Junípero-. ¿De qué pieza es?
Locura: De una que lleva el nombre de una señora muy picara, que se llama como otra que fue muy buena. *Junípero:* Esas señas se convienen a todo nombre de mujer.
Locura: El nombre de la tal acaba así como en *recia, o necia...* y el apellido se parece a *alforja. Junípero:*
¿Lucrecia Borja? *Locura:*
Eso es.

(II, 13)

No falta, en el gusto por la sátira de lo contemporáneo, la reconstrucción de una reunión parlamentaria, como en II, 2.

Dos años después, Hartzenbusch volvía a la comedia de magia con *Las Batuecas* [33], estrenada el 25 de octubre. Entre farsa y escenificación de un cuento de hadas, la pieza divertiría sobre todo gracias a un uso intenso de la magia, es decir de efectos escenográficos, ciertamente muy tradicionales. Sin embargo, es posible entresacar recursos que nada o poco tienen que ver con la magia. Por ejemplo, de vieja tradición teatral es el aplicado en II, 6-7: el opositor a plaza de astrólogo, Paulino, advierte que todo el que no oiga su discurso debe considerarse engañado por su mujer o novia; a continuación hace un discurso solamente de gestos, sin pronunciar palabra, y, naturalmente, todos simulan oírle. De igual manera, nada mágico tiene, en VI, 2, la parodia del tono grandilocuente, propio de ciertos discursos oficiales (el ambientillo político debía de gustarle mucho a Harztenbusch ya que aparece retratado satíricamente en las tres piezas examinadas) [34], o bien el enfren-tamiento verbal de los dos antagonistas Paulino y Mateo, que los respectivos magos contrarios han vuelto tartamudos, en V, 9. Así también, debía resultar muy cómica la ingenuidad del adolescente príncipe, Alfonso, quien, habiendo vivido desde niño en una ermita sin conocer la existencia de las mujeres, al ver a la primera, manifiesta una extraña sensación y cree en la explicación que se le da de que, efectivamente, se trata de un tipo de ave un poco rara, una cigüeña (IV, 6).

Además, los cuadros costumbristas excelentemente logrados, (con fiestas cam-pestres, canciones de ciego, vendedores de horchata y buñuelos), ofrecen gran ma-

[33] *Las Batuecas, comedia en siete cuadros en verso y en prosa,* Madrid, Repullés, 1843.

[34] La parodia de la situación en sí se une a la del lenguaje extravagantemente afectado, como en el siguiente parlamento de Don Turuleque, gracias al uso martilleante, propio e im propio, del prefijo *super.* «[...] a la doncella que justa y lejítimamente los hubiese merecido. La sabi duría del hermano Paulino ha *superado* superabundantemente los obstáculos que se *superponían* a nuestra *superficial superintendencia,* y su swperíntelijenciabilísima persona os dirá lo demás.» (la cursiva es mía).

terial de diversión, así como también crean situaciones graciosas el uso del dialecto valenciano y los juegos de palabra y frases hechas del habla coloquial o popular. Todo ello nos lleva a hacer algunas consideraciones. Ante todo, y contrariamente a la comedia de magia «clásica», la dieciochesca, ésta del período romántico es, como subraya Álvarez Barrientos, «algo amable para muchos, pues tiene algo que ofrecer a casi todos. Tiene diversión verbal, visual, humor, espectáculo, moral, sentencias, baile, música, ineluso sentido común.»[35].

Sin perder su característica principal, la de divertir, se actualiza, conformándose al nuevo gusto. Por lo tanto incorpora temas propios del siglo anterior, como el amor, el satanismo, la ciencia, el poder, planteándolos desde la perspectiva crítica burguesa y enmarcándolos en las más tópicas ambientaciones románticas. Sigue usando la magia en sus aspectos más espectaculares, y sigue sirviéndose de una comicidad de tipo tradicional, come se ha visto; sin embargo, al recuperar estas viejas modalidades de espectáculo, la comedia de magia de estos años lo hace *críticamente,* empezando por parodiarse a sí misma. Y en esto se funda, creo yo, su ser «romántica».

ANTONIETTA CALDERONE
Universidad de Messina

«LA AMARGA SONRISA DE LA SATIRA»

Al hablar de las funciones del humor suelen citarse principalmente dos, la lú-dica y la didáctica; pero no debe olvidarse que bajo el ropaje humorístico a menudo se esconde el ataque corrosivo sin ningún tipo de intención constructiva. En el seno de la sátira menudea esta última función, especialmente cuando de la sátira política se trata, aunque es más frecuente que en la crítica satírica haya un fin educativo.

La sátira, si en un principio su pudo identificar con un género, en la actualidad se corresponde más con un modo artístico, una actitud o un estilo. En todo caso se habla de sátira cuando se encuentran dos ingredientes: la comicidad y la censura, pues su fin inmediato es corregir los vicios ridiculizándolos [1]

En la España decimonónica esta práctica crítica encuentra un vehículo muy apropriado en la prensa político-satírica, que aparece especialmente durante el Trienio Liberal (1820-1823). En estos años se detecta una especial predisposición para acoger este tipo de literatura, aunque no siempre gozara de igual favor. Lo cierto es que dicha tradición permitió la existencia de la obra de Larra y de otros muchos autores que, anónimamente o no, publicaban en la prensa periódica sus ataques contra el gobierno, la iglesia o la sociedad en general [2].

En este trabajo pretendemos reseñar de modo muy somero la sátira que en forma de diálogos, letrillas, epigramas, preguntas y respuestas, necrológicas [3], parodias y otros moldes se recoge en un periódico gaditano en el año 1836: el *Noticioso del Pueblo*[4]. Aunque la sátira más abundante en este periódico, y en la mayor parte de la prensa, es de carácter político, debido a los limites de espacio vamos a reducirnos a tratar acerca de la sátira social.

Varios son los temas que aparecen tratados en estas composiciones. Destaca la sátira de oficios, de gran tradición literaria, con su exponentes principales: el matasanos [5] y el cirujano-sacamuelas; tampoco habrían de faltar el sacristán entrometido, el usurero [6], el poeta engreído y el escritor ignorante.

[1] CORTÉS, R., *Teoría de la sátira,* Universidad de Extremadura, Cáceres, 1986, p. 79-

[2] Muchos autores han estudiado este aspecto en la sátira de Larra: Carlos Seco Serrano en la edición de sus *Obras,* Ullman, *Mariano de Larra and spanish political rethoric,* entre otros.

[3] En el número del 6 de abril de 1836, bajo el epígrafe de «Necrología» se afirma «Han muerto en la villa de Madrid: (...) *La buena fe* muerta de un esceso de ambición y de avaricia. *El pudor* asesinado por la desvergüenza. *El buen gusto* (...)».

[4] Editado por Tiburcio Campe.

[5] «que ha aprendido en buena escuela», 20 de julio de 1836.

[6] «(...) ¿Qué diré del usurero/ amojamado Matías/ que gana ciento por ciento/ en infame

Entre los vicios censurados los más abudantes son los debidos a la pasión carnal, así se critica al fraile ex-claustrado que ha sucumbido a los encantos de una señora; a la señora hipócrita que acude continuamente a la iglesia, pero que sólo está contenta cuando la visitan ex-frailes; al pederasta que rehuye a las mujeres pero se arrima a los niños inocentes ofreciéndoles regalos; a la mujer infiel, y a su correspondiente marido celoso [7].

En general, se critican todas la conductas que revelan la hipocresía de una sociedad en la que sólo importa mantener las apariencias [8]. En este sentido se desaprueba el comportamiento del hombre que se las da de «importante» y que para ello se viste a la moda francesa — menospreciando todo lo español —, usa lente sin necesitarla, acude al teatro para ser visto en sociedad, alterna en cafés y presume de enamorado y juerguista [9]. Por este mismo proceder se satiriza al usía presumido, al militar arrogante, que no ha participado en ninguna guerra, o al estafador que vive a costa de una vieja [10].

Con todo, el centro principal de la sátira vertida en este periódico va dirigida contra la mujer, de la que, en general, se dice que es interesada, falsa, veleidosa y coqueta [11]. Luego, particularmente, se ataca a las que, ignorando su honra, se sirven de sus encantos para aprovecharse de los hombres [12]; y a aquellas que prefieren un hombre rico antes que al pobre enamorado. El motivo de que éste sea el centro de atención es lo que trataremos de averiguar.

logrería/ cuando le miro en la iglesia/ con la cabeza inclinada/ comulgar todos los dias/ (...)» 26 de junio de 1836.

[7] «Un parlero sacristan/ con el cura cierto dia/ conversando alegremente/ estaba en la sa cristia/ hablaba ya de las modas/ ya de asuntos de política;/ y el cura qe le escuchaba/ à todo le respondía .../ Pues à revestirme voy/ toca, sacristan, a misa. ¿No es cosa de reir/ ver à la hipócrita Rita/ embaucando a todo el mundo/ con su beatitud fingida,/ siendo en casa un basilisco/ de con dicion tan maligna/ que tan solo está contenta/ cuando *ex-frailes* la visitan? .../ Cállate, mira que es hora/ toca, sacristán á misa./ ¿Pues á donde deja usted/ al vejete don Elías/ que por sola cas tidad/ de las hembras se retira/ y amante de la inocencia/ hacia los niños se arrima/ á este le da un regalillo/ á otro toma la carita... (...).», *Noticioso del pueblo,* 26-7-1836.

[8] Si esta era la intención de un Quevedo o un Torres Villarroel, también lo es la de los ro mánticos como Espronceda o Larra, con la diferencia de que estos últimos, según han visto Robert Marrast o José Escobar, utilizarán la sátira como medio para alentar las reformas.

[9] «Letrilla», 8 de septiembre de 1836.

[10] Todo esto se satiriza en la letrilla titulada «Las dos Manolas» — 28 de octubre de 1836 —, donde se establece un diálogo entre las dos mujeres a las que el título hace referencia.

[1] A propósito de esta condición se afirma en la letrilla que también se titula «La coqueta» (13 de abril de 1836) que tanto la palabra como las malas costumbres se importaron de Francia.

[12] «Epigrama»: «Una jóven sin dinero/ de Murcia á Madrid viajaba/ y como no le pagaba/ fu rioso estaba el arriero./ Ella no sé en tal apuro/ qué medio hubo de encontrar/ que la llevó sin pagar,/ la dió de comer, y un duro». (29 de junio de 1836).

De interés especial es un diálogo imaginario «en una asamblea de mugeres», donde se satiriza a aquellas que anhelan reformar las leyes relativas a su sexo. La «maldita falda», que las tiene «sugetas y esclavizadas», se convierte en un símbolo de la desigualdad, pues les impide apoderarse de los «empleos públicos». Pero el narrador rebaja las pretensiones democráticas de estas mujeres al poner en boca de «la presidente» de la asamblea que ellas reivindican calzones o pantalones «según la moda», porque la falda les estorba «el poder saltar con desembarazo los charcos y los arroyos cuando llueve» o «el montar los asnos á horcajadas».

Además — insiste —, la falda les obliga a «tener que enseñar a los que pasan por la calle nuestras pantorrillas cualquiera que sea su forma, su bulto ó su edad.»; por eso pretenden usar calzones. Entre paréntesis el narrador ironiza: *{Bravos repetidos en el banco de las viejas flacas).* Ataque manifiesto sin ningún tipo de sutileza que se repite en el nombre de otro imaginario personaje a quien se denomina *La Pelona (choricera divorciada).* Esta mujer iniciará una disputa, nada intelectual, con otra señora y la sesión acaba como habría de esperarse — desde la lógica del autor de la sátira — con la llegada de los serenos. El texto termina de la siguiente forma:

> (...). Se dispersan, se van à sus casas, siguen con sus faldas y hacen lo mismo que siempre.
> *{Al cabo de años mil, vuelven las aguas por donde solían ir)*

De esto modo se descalifica a mujeres que, como la gaditana Margarita de Moría, reivindicaron la igualdad ante la ley, el derecho a la educación y al ejercicio político. Estas aspiraciones podrían explicar, en parte, que las mujeres sean el centro de la sátira, pues tanto la conducta de la coqueta infiel, como de su reverso, la «feminista» en pantalones, suponen una desestabilización del orden social, y por tanto, deben ser censuradas.

Por otra parte, no puede olvidarse que el lector que normalmente se arcerca a un periódico es varón, y si excepcionalmente lo hiciese una mujer, en un porcentaje muy próximo al cien por cien pensaría igual que un hombre, por lo que la complicidad con el creador de la sátira sería absoluta [13]. No se trata aquí, pues, del uso de la sátira como palanca reformadora, sino como horquilla inmovilista, quizás a ello se deba la menor presencia de lo grotesco, que aparece a menudo más ligado

[13] No debe olvidarse que hombres de talante liberal como Alcalá Galiano no toleraban la menor sospecha respecto a su honor y consideraban que toda mujer debía obedecer y someterse a la voluntad del marido. Precisamente en sus memorias reconoce que, al haberse enterado por su criado inglés de que corrían rumores de que su mujer lo engañaba, se lanzó, espada en mano, a buscarla; si bien logró contenerse a tiempo.

a lo revolucionario. Es revelador que el narrador incida en los defectos físicos de las mujeres, lo que demuestra la incapacidad para realizar una crítica de más altos vuelos.

Lo que resulta curioso es que en la literatura romántica española apenas sí podemos hablar de literatura festiva o abiertamente cómica, a no ser que hablemos de la literatura popular; y la carencia de dicho tipo de comicidad podría explicarse, en parte, por la actitud seria que trata de adoptar el burgués frente a la frivolidad de la mayor parte de la nobleza, que precisamente había caído en el desprestigio por esa circunstancia, entre otras.

Lo cierto es que la sonrisa romántica casi nunca es abierta, franca, sino que, por el contrario, a menudo va teñida de cinismo, de sarcasmo, y especialmente abunda la amarga sátira contra aquellos comportamientos que habían ocasionado la decepción y el desengaño de los románticos liberales, que una vez creyeron en la posibilidad de una verdadera revolución. En muchas ocasiones van unidos humorismo, y patetismo, lo trágico y lo grotesco. Es decir, casi nunca el elemento cómico aparece desligado de lo serio.

MARIETA CANTOS CASENAVE
Universidad de Cádiz

LA SÁTIRA ANTICARLISTA EN EL CÁDIZ ROMANTICO

Tras la muerte de Fernando VII, ante las dudas sobre la vigencia de la ley sálica, los partidarios de la permanencia de las formas de gobierno absolutista encontraron, en la actitud personal del infante don Carlos, la razón para oponerse a cualquier intento de cambio en España. Por contra, los que desde, al menos, el último cuarto del siglo XVIII propugnaban reformas — que se habían plasmado en parte en las Cortes de Cádiz (1810-1814) —, buscaron en la fidelidad a la niña Isabel el reducto idóneo desde el que iniciar su programa reformista. El afán de la reina madre por conservar el trono para su hija, la llevó, asimismo, a buscar la alianza con los liberales. La imposibilidad de aunar criterios y voluntades, condujo a la confrontación física en lo que se conoce como las guerras carlistas.

Desde los últimos meses de 1833 carlistas y liberales — o cristinos —, se enfrentaron en una dura contienda civil. Paralelamente, España conoce una cierta radicalización en los postulados liberales, que conduce al estado y al gobierno desde las posturas templadas de Martínez de la Rosa, hasta los aparentes extremismos de Mendizábal.

En este contexto, las que se conocen como libertades individuales cobran nuevos bríos, destacando la defensa de la libertad de opinión y expresión, lo que trajo un período de auge de la prensa española, de la que buen ejemplo puede ser el caso gaditano [1]

Como es conocido, Andalucía no tuvo una participación importante en la guerra carlista, pese a los intentos de la columna del general Gómez a mediados de 1836. Sin embargo, podemos pensar que entre los andaluces — como entre el resto de los españoles — por esas fechas existía ya un notable descontento por la prolongación de la guerra [2], que se traslucía en la floreciente y combativa prensa de la época.

[1] Véase al respecto, RAMOS SANTANA, ALBERTO Y OTROS: *Prensa gaditana 1766-1936.* Cádiz 1987.

[2] Buen ejemplo de ello son unos versos publicados el 20 de Julio de 1836 en el diario *Noti cioso del pueblo,* donde un personaje popular, el tío Tiñas, al ser interrogado sobre que haría si fuera diputado en las Cortes, responde con cierta gracia: «(...) Compañeros, les diría/ si yo dipu tado fuera,/ no hay que venir con palique/ ni con discursos de escuela,/ ni con que somos pa triotas,/ ni liberales, ni... teclas,/ ni que pasamos miserias,/ privaciones y gazuzas/ allá en playas extrangeras,/ que daba corage oir/ esa relación de viejas/ en las cortes anteriores/ á tanto señor con renta./ (...)/ Hablemos claro, señores;/ ¿que hay en España? — Miseria,/ delitos, robos, horrores.../ ¿Y quien los causa? La guerra/ — ¿La guerra? — Pues caballeros,/ vamos a acabar con ella./ — No hay dinero. — ¿No hay dinero?/ Se venden hasta las beletas/ (...)/ — Faltan hombres.

En la comunicación queremos ofrecer algunas muestras de la beligerancia ideológica frente a la guerra y el carlismo en general, entresacadas del periódico gaditano *Noticioso del Pueblo*[3], actitud combativa que se traduce en una serie de versos y coplillas de marcado carácter satírico, y que, pese a estar publicadas en un periódico local, pueden servir de ejemplo por ser Cádiz en esos años uno de los principales bastiones del liberalismo español.

Entre los varios temas que sobre el carlismo aparecen, destacan, por lo corrosivo de su contenido, los versos dedicados a los «neutrales», es decir, a aquellos ciudadanos que ante la disputa ideológica, adoptan actitudes templadas sin definirse claramente por una causa u otra, y sobre todo por no decantarse del lado liberal Como veremos, parece claro que, para los autores de los versos que vamos a comentar — y en el contexto general del momento — ser un "neutral" era prácticamente sinónimo de mantener un comportamiento antipatriótico, o, más aún, de ser un antisocial.

En muchas ocasiones estos «neutrales» están a verlas venir, — o en el dicho popular, nadando y guardando la ropa. Contra ellos arremeten los anónimos autores de los versos, que los describen como "(...) de *partido* es liberal/ pero no de corazón", para señalar después: «(...) y de *Carlos* el escudo/ guarda detrás del retablo» [4], haciendo una clara alusión a los que se consideraban los baluartes esenciales del Antiguo Régimen: la nobleza («el escudo») y el clero («el retablo»).

La razón de esta actitud «neutral» no puede ser más que el egoísmo, como señala el autor de la coplilla «La máscara política» [5] Por ello en varios versos se describe lo que ocurriría en España si triunfaran los partidarios del pretendiente: «Si reinara el pretendiente/ patíbulos, proscripción,/ despotismo e inquisición/ nos regalará inclemente» [6]. Un futuro ya muy cercano según lo descrito en unos versos firmados por «B.»:

— Pues sacarlos/ y cogerlos de una oreja/ (...)/ No es bastante. — Pues entonces/ se pide gente de fuera/ y se habla claro, clarito/ (...)/ y se dice en castellano/ a esas dos grandes potencias:/ aliados, caballeros/ (...) ustedes han prometido/ (...) echar ese bigotillos/de la península ibera/ pues tres años hace ya/ que los tenemos a cuestas».

[3] — *Noticioso del pueblo,* diario gaditano editado por Tiburcio Campe entre el 1 de febrero de 1836 y el 31 de Marzo de 1837. Con dos ediciones diarias, estuvo dedicado preferentemente a asuntos del comercio. En adelante lo citaremos por las iniciales *N.P.*

[4] *N.P.,* 22-3-1836.

[5] — «En el gran baile del mundo/ me presento de mil modos;/ tomo los trages de todos/ y con todos me confundo./ Ora me hago la *prudencia/* ora de *estado razón/* ora *equívoca opinión/* ora *simple indiferencia./* En todas partes estoy/ huelgo, río y me chanceo,/ y nunca el que yo poseo/ me apellida por quien soy/ Mi rival el *patriotismo/* diz me quiere conocer/ mas... sabrále entretener/ disfrazado el *egoismo*> *N.P.,* 8-6-1836.

[6] *N.P.,* 20-7-1836.

«Carlos el prófugo/ rey paternal/ a sus vasallos/ del Ebro allá/ ya no les deja/ viña ni hogar/ Ellos le piden/ fueros y pan/ y les responde/ su ma-gestad/ *Quien bien te quiere/ te hará llorar»*[7].

Por ello, para los anónimos poetas gaditanos no cabía la menor duda que la causa justa era la liberal, como con enardecido espíritu se apuntaba en esta *«Letrilla patriótica»:*

> Por si tiene desconfianza/ de la política danza/ temiendo que al pretendiente/ corone española gente/ sepas, lector de primero./ *Que en buenas manos/ está el pandero./* Mientras poder sobrehumano/ sea sostén del solio hispano:/ y persista bien unido/ nuestro liberal partido/ que se halla en el candelero/ *En buenas manos/ está el pandero./* Por mas que el genio del mal/ vierta veneno letal;/ y aunque el pastel y la intriga/ formen la banda enemiga/ triunfaremos cual lo espero/ *Que en buenas manos/ está el pandero./* No crea el soñado rey/ intimidar con su grey/ cuando la nación entera/ el momento solo espera/ de medir su invicto acero/ *En buenas manos/ está el pandero./* Aunque introduzca el tirano/ la maquina del troyano/ en el suelo liberal/ aquel caballo fatal/ no podrá parir ni un cero/ *Que en buenas manos/ está el pandero./* (...) Hállase el cuervo ya herido/ dando tétrico graznido/ y el carlista nos confiesa/ que cuando esta ave está lesa/ para él es mal agüero/ *En buenas manos/ está el pandero./* (...) Quien no confía en Cristina/ es de la raza carlina/ es un vil difamador/ que está lleno de temor/ y se olvida del tintero/ *Que en buenas manos/ está el pandero./* Se estrellará el servilismo/ contra el breve ardor civismo/ y será siempre Isabel/ coronada de laurel/ la Reina del pueblo ibero/ *Que en buenas manos/ está el pandero.»*[8].

Las opiniones sobre los que no se definían claramente, quedaban resumidas en esta

> «Letrilla a un caballero neutral»
> Tú, que quieres ser feliz/ sin arriesgar tu persona/ no cometas el desliz/ que en los patriotas yo veo/ busca empleo/ Los medios puedes poner/ que la experiencia enseñó/ para tu fin obtener/ después hazte el mogigato/ y guarda el hato./ Que prosperen los facciosos/ que lo pedido no venga/ que a carlinos y orgullosos/ la pobre patria sucumba/ no te incumba./ Cobra tu sueldo, si acaso/ no eres *marino* infelice/ porque estos van al traspaso/ y poco importa su suerte/ o su muerte./ Que conspire *el servilismo/* y los patriotas se alarmen/ contra el negro *despotismo/* o suceda triste escena/ no haya pena./ Lo mas que puedes hacer/ si ves que el orden se turba/ es vestirte de muger/ y gritar en la cozina/ ¡viva Cristina!/ Si aristócratas vencieren/ (lo que Marte no permita)/ y

[7] *N.P.,* 5-4-1836.
[8] *N.P.,* 4-7-1836.

los de Isabel perdieren/ yo he sido, dirás, *neutral*/ y no estás mal./ Gran cuidado has de tener/ de jugar con dos barajas,/ una para no perder/ la otra para ganar,/ y engordar./ Si mi consejo algún día,/ te trajera mala cuenta,/ no respondo de averia,/ porque yo en tal contrabando,/ no ando.»[9].

MARIETA CANTOS CASENAVE y ALBERTO RAMOS SANTANA
Universidad de Cádiz

[9] *N.P.,* 13-5-1836.

PER UN GARCÍA GUTIÉRREZ COMICO

Dato che il tema del Congresso induceva a riflettere sul sorriso romantico, ho pensato di presentare una prima ricognizione, in vista di un lavoro in elaborazione, per delineare l'altra faccia di un autore che al teatro romantico appartiene di diritto con alcuni drammi che segnano dati importanti come *El Trovador* (1836), *El paje* (1837), *El rey monge* (1837), *Simón Bocanegra,* (1843), e, più tardi, *Venganza catalana* (1864), *Juan Lorenzo* (1865).

Le possibilità comiche di García Gutierrez sono note per la singolare riscrittura parodistica del *Trovador* che egli fece nel 1846 (e mise in scena nel 1849) con il titolo di *Los hijos del tío Tronera.* Lessico e pronuncia andalusa, abbassamento e incongruenza della trama in un ambiente popolare: attraverso un gioco di contrapposizioni (lingua e dialetto, cultura e ignoranza, immedesimazione e farsesco distacco) García Gutiérrez si burla allegramente di se stesso e del suo grande successo, come è stato ben messo in evidenza da Picoche e da Ruiz Silva [1]

Ma la propensione a riprodurre sulle scene il mondo secondo un'ottica sorridente e *lieve* è in realtà una costante dell'opera di García Gutiérrez che, da un certo momento in avanti, accompagna la sua maggior linea di produzione tragica con una serie di opere in cui lascia i territori del drammatico per immergersi nei piccoli segreti della vita privata borghese e offrire alla società "isabelina" lo spettacolo che merita e che chiede (ormai vicina ad esaurirsi la voga del dramma romantico): cioè una commedia dominata dal denaro, da consuete, talora fatue, complicazioni sentimentali, affollata di benestanti e di profittatori, di commercianti e di domestici, di burocrati e di militari.

È una produzione che non ha ottenuto grande attenzione dalla critica. Anche se si è superato il risoluto rifiuto di Nicholson Adams: "...are lifeless comedies, unworthy of the author of plays like *El Trovador* and *Simón Bocanegra* [2], le commedie sono state comunque messe da parte, quando non addirittura ignorate, definite con qualche sbrigativa etichetta, e solo Carmen Iranzo [3], con una certa superficialità ed esitazione critica e Carlos Ruiz Silva [4], con spunti di riflessione molto interessanti, vi si sono soffermati.

[1] A. GARCÍA GUTIÉRREZ, *El Trovador. Los hijos del Tio Tronera,* ed. estudio y notas de J. L. Picoche, Alhambra, Madrid 1979. C. Ruiz SILVA, *El Trovador' de García Gutiérrez, drama y melodrama,* in "Cuadernos Hispanoamericanos" gennaio 1985; *Introducción* all'edizione di *El Trovador,* Cátedra, Madrid 1985.

[2] N. ADAMS, *The Romantic Dramas of García Gutiérrez,* Instituto de las Españas, New York 1922, p. 129.

[3] C. IRANZO, *Antonio García Gutiérrez,* Twayne, Boston 1990.

[4] C. Ruiz SILVA, *Introducción,* cit.

Di fatto, quella divaricazione, che potrebbe apparire sorprendente, tra il *Tro-vador* e la riscrittura parodistica e caricaturale di *Los hijos del tío Tronera,* segna invece due possibilità di espressione che coesistono in García Gutiérrez, una duplicità di voci che paiono correre parallele, senza possibilità di incontro: da un lato l'effettismo del dramma, scuro, gridato, intenso, secondo una poetica dell'eccesso che, a differenza del dramma barocco, non si concede neppure gli allentamenti ridanciani del *gracioso,* dall'altro la mimesi e stilizzazione di un mondo borghese, che affronta le difficoltà della vita quotidiana, visto con distaccata, divertita invenzione. Una scissione netta, quasi uno sdoppiamento, ma non privo di congruenza: è quello che vorrei dimostrare.

Parto, per questa breve esposizione, da *Los millonarios,* perché è una delle prime commedie (1851), ma anche perché è la rielaborazione di una commedia precedente, *El caballero de industria,* scritta (se crediamo a Ferrer del Río) quasi due decenni prima, anteriormente al 1833, pubblicata a Madrid nel 1841. Mi sembra curioso e interessante il lavoro di pulitura che García Gutiérrez attua su quel suo primo lavoro comico: muta totalmente il personaggio di una delle due sorelle-rivali, che non ripete più i vezzi di una lettrice, un po' fuori di senno, dei poeti di moda, con esiti di gustosa parodia che viene forse ritenuta un po' invecchiata, abbandona (probabilmente per lo stesso motivo) il tipo moratiniano del vecchio voglioso di sposare una giovane fanciulla, dà sempre maggiore evidenza al fattore denaro, come appare chiaro fin dal titolo. I milionari sono però o solo presunti (Rosa, di cui tutti ripetono che erediterà da uno zio del Perú, che naturalmente alla fine si rivela essere morto lasciando ben sette figli e un mucchio di debiti) o solo inventati (Don Facundo, che è il "caballero de industria" precedente, e che qui esibisce una rendita cospicua, che gli verrà dalla già sicura — secondo lui — vittoria di una causa). Si osservi che nella precedente commedia il "caballero" attendeva un titolo nobiliare: nel passaggio degli anni le attrattive finanziarie si sono fatte più seducenti, come vedremo ancora.

L'ambientazione scenica è un interno borghese, come avviene in tutte queste commedie che al massimo presentano qualche scena nel giardino della casa o eleganti feste in saloni da ballo: si vuole appunto inquadrare la vita quotidiana negli ambienti in cui si svolgono i suoi riti usuali, le attività di relazione, le attese, soprattutto femminili: un "dentro" che, se si fa talora claustrofobico, è per il costante spiare degli "altri", che controllano chi entra e chi esce (si veda *La bondad sin la experiencid),* con interesse pettegolo e maldicente.

Sedute alle due estremità del salotto — visualizzazione fin dall'inizio del contrasto che regge la storia — sono intente a piccoli lavori femminili le due sorellastre Adela e Rosa. Tra di loro va facendo la spola, con un corteggiamento garbato ma insistente, Don Facundo, che è il quasi ufficiale corteggiatore di Adela, ma che non lascia perdere per questo Rosa, che mima timidezze pudibonde ma che è ben felice di provocare in tal modo la gelosia furiosa della sorella. La scena è godibilissima e delinea il triangolo di base:

all'uscita di Rosa, il dialogo a tre voci continua con l'intervento di Pepa, cameriera interessata ai denari di Facundo, che aiuta a metter pace nel cuore esacerbato di Adela, gelosa ma anche desiderosa di essere convinta. A questo quartetto iniziale si aggiungono poi due corteggiatori delle ragazze, il buono ma collerico cugino Ramon, innamorato di Adela, e Luisito, uno sciocchereIlo vanesio, che vorrebbe tanto sposarne una qualsiasi — di queste fanciulle benestanti. C´e inoltre il padre, Rufo, simpatico e ingenuo (si osservi che in queste commedie manca quasi sempre la madre: García Gutiérrez ha disegnato invece ingombranti, terribili figure materne nei drammi, quali Azucena nel *Trovador* e doña Elvira nel *Paje).* Il secondo quartetto si completa con il ridicolo alcalde logorroico don Mamerto, che avrà una funzione decisiva sull'intreccio, riconoscendo alla fine in Facundo l'imbroglione che stava cercando da tempo.

Gon questi otto personaggi García Gutiérrez fa funzionare un meccanismo veloce e divertente, fatto di litigi, ripicche, gelosie e questioni di soldi. Soldi di cui Facundo ha bisogno e che riesce a farsi prestare da un Rufo, candido e volenteroso fino all'insistenza:

> ¡ Y dicen que se acaba la
> semilla de los tontos![5]

commenta *aparte* il compiaciuto Facundo. Soldi di cui Rosa non dispone ancora ma che difende avidamente:

> ... Jamàs!
> jDar a nadie lo que es mío!
> La idea es originai...[6]

Spariti i soldi, sparito Facundo, preso alla fine dalla giustizia, il movimento veloce per cui tutti i personaggi entravano e uscivano con l'inarrestabile puntualità delle figurine di un carillon si placa: Ramon sposerà Adela e la tiratina morale della chiusa assume un andamento da amabile *cuplé.*

> ... De esos avechuchos, profesores del
> ardid y la trampa, hay en Madrid muchos!
> muchos! muchos! muchos![7]

[5] A. GARCIA GUTIÉRREZ, *LOS millonarios,* Imprenta C. González, Madrid 1851, p. 58.
[6] *Ibidem,* p. 63.
[7] *Ibidem,* p. 81.

Ma già sappiamo, dalla produzione drammatica, che García Gutiérrez è maestro, oltre che nella fluidità del verso, nel chiudere e aprire gli atti.

Ancora, a proposito di soldi e di apertura di scena, vorrei ricordare la prima scena del II atto, dove Pepa, sola in palcoscenico, conta i suoi guadagni:

> Justo! El cálculo no puede fallar:
> y sumando ahora mis ahorrillos, y
> las sisas que no son una bicoca,
> las propinas del amante y los
> gages de la novia, hago un
> fortunón: me caso, y adios para
> siempre, escoba! Seré dueña de
> mi misma alguna vez, que no es
> poca ventura! A mi, que me falta
> para ser una sefiora?[8]

caratterizzazione perfetta in un teatro dove le figure dei servi sono sempre viste nella prospettiva del pubblico borghese — fannulloni e spesso pronti all'imbroglio — ma insieme ricca di rimandi illustri, al Leporello di Moliere *("mes gages, mes gages!")* o all'aria iniziale dello stesso Leporello in Mozart-Da Ponte ("Voglio fare il gentiluomo / e non voglio più servir!").

L'accenno a queste possibili riprese da modelli offre qui l'occasione di una domanda che certamente dobbiamo porci: quale sia il rapporto di questo teatro con la tradizione comica precedente e con i paradigmi della coscienza letteraria romantica. È certo che dietro a tutto il teatro comico ottocentesco c'e il magistero di Mo-ratin e il gusto neoclassico per un moralismo aperto e curioso, che si applica agli esiti pratici e familiari della vicenda quotidiana, al ridicolo intrinseco al livello medio del vivere, ma pure ai suoi buoni atteggiamenti, ai suoi moti sentimentali.

Lungo buona parte dell'Ottocento questo modello è sviluppato e arricchito nell'opera, di gran successo di pubblico, di Bretón de los Herreros, sulla cui sistemazione in una casella precisa i giudizi critici recenti (Caldera, Garelli) hanno espresso perplessità e segnalato necessità di rettifiche e revisioni. Anche Garcia Gutiérrez certamente, quando scrive le sue commedie, così a ridosso, tra l'altro, dell'esperienza bretoniana, si riallaccia a questi paradigmi, ai loro schemi di convenzio-nalizzazione, di moralismo insieme ridente e rassicurante.

Ibidem, p. 32.

Per quanto poi riguarda una vera elaborazione romantica di teorie sul teatro comico, va ricordato che il rapporto tra comico e tragico rimane circoscritto nel romanticismo europeo all'ammirazione per la mescolanza (il "mélange") ammirata soprattutto in Shakespeare, ma ciò che si precisa poi è una teoria drammatica, diversa ovviamente nei vari paesi, ma sempre tesa verso l'espressione delle passioni, dei conflitti tragici: e che in Spagna porta a rappresentare storie e situazioni fuori dell'ordinario, incentrate sul perenne contrasto tra pulsioni degli uni e volontà degli altri, sulle sorprese e su patetici accadimenti.

Alla commedia, con le sue attenuazioni, le sue caute emozioni, i suoi maliziosi e amabili ammiccamenti alla vita di tutti i giorni e il suo moralismo un po' chiuso, non viene data particolare attenzione, e si continua quindi a procedere lungo il filo della tradizione, con uno sviluppo che tuttavia porta i segni e i riverberi del contatto e dell'assimilazione della scrittura contemporanea.

In questo senso mi pare quindi utile una revisione di queste opere, non per mutare etichette, ma per studiarne con più minuzia i rispecchiamenti sia letterari che sociali dei mutamenti avvenuti: e inoltre per metterne in evidenza il funzionamento teatrale di grande agilità e professionalità, il che potrebbe essere utile per graduare meglio il progressivo emergere *dell'alta comedia.*

Per tornare a García Gutiérrez, mi pare significativo l'affiorare nella sua produzione "comica" di alcune propensioni dei drammi, ad esempio l'insistenza (che qui appare ovviamente attenuata) su certi risvolti ambigui dei sentimenti: i rapporti conflittuali tra sorelle (penso anche a *La bontad sin la experiencid),* le timidezze che camuffano la paura di vivere, o amicizie che scivolano in una dipendenza un po' morbosa, le alternanze futili del desiderio; tensioni tutte che poi la formula comica costringe a ridurre in modo forzato e talvolta inverosimile (si veda *Un cuento de niños).*

D'altra parte l'espressione romantica viene ripresa talora con voluto effetto parodistico in situazioni inadeguate, con esiti che fanno pensare ai più tardi procedimenti valleinclaneschi[9]:

Facundo: Y ellas, tórtolas sencillas
que desconocen el dolo
del mundo, cómo podrán
salvarse de sus escollos?
Rufo: Pobrecitas! dos corderas
inocentes!...[10]

[9] Si veda lo stesso ricorso, applicato con esiti più radicali, in *Las galas del difunto.*
[10] *Los millionarios* cit., p. *46.*

Se rimanesse qualche dubbio sull'oggetto del riferimento ironico, l'autore provvede a chiarirlo nelle molte allusioni seminate nell'opera:

> Me he quedado echo una estatua
> corno aquel comendador!...
>
> qué hago yo aquí? pues! lo dicho! el
> convidado de piedra. [11]

Facundo: Ay don Rufo!
ese que parece pollo,
es un....corno si dijéramos!
Rufo: No entiendo! Facundo: Un don
Juan Tenorio.[12]

Ma anche il moralismo di facciata, che cela sotto l'ipocrisia melensa ben più sostanziose convenienze, assume smorfie esperpentiche:

Rufo: En resumen
ha dejado el perulero
en la tierra de los Incas,
mas herederos que fincas
mas embrollos que dinero. Adela:
Herederos? Rufo: Y en tres anos! estremécete
de horror!
siete deja el buen señor,
de diferentes tamaños.
Adela: Que conducta![13]

La scena tragica è lontana: a tale proposito vorrei in chiusura ricordare un singolare riferimento musicale, che troviamo in *Un cuento de ninos* (1877).

Don Esteban prega la figlia di predisporsi a incontrare un suo vecchio amico, che dovrà, in incognito, ammansire e ammaliare: tra le varie armi, con la musica. Suggerisce l'aria della Calunnia, e in genere il repertorio classico. Replica la ragazza:

[1] *Ibidem,* p. 38.
[12] *Ibidem,* p. 45.
[13] *Ibidem,* p. 67.

Cecilia: Nada de Verdi? Esteban:
De Verdi? ni por asomo!
Es muy delicado, y esa
es musica para sordos. [14]

La battuta è apparsa sorprendente a Carmen Iranzo [15]: ma a parte il fatto che non si deve intendere come affermazione propria dell'autore una battuta messa in bocca a un personaggio, mi pare che, facendogli segnalare una preferenza netta per Rossini rispetto a Verdi, García Gutiérrez rifletta consapevolmente il differente tipo di teatro che sta facendo e la scelta di un preciso filone di tradizione a cui rifarsi: e in questo momento il comico, per trovare i suoi modelli, deve volgersi indietro.

MARIA TERESA CATTANEO
Universidad de Milán

[14] A. GARCIA GUTIÉRREZ, *Un cuento de nirìos,* Imprenta J. Rodriguez, Madrid 1877, p. 8.
[15] C. IRANZO, op. cit., p. 144.

EL ITALIANO MACARRÓNICO COMO VEHÍCULO DE LA COMICIDAD

Mariano Fernández debió especialmente su reputación a los papeles de gracioso [1]. Y de gracioso trabajaba también, en el papel de Juan Orgache, en la representación de la "Opera seria in tre acti ripresentada in il Teatro del Príncipe en la notte del 13 de Mayo di 1842", titulada *Il Autore Perseguito per Tirano* que él mismo compusiera [2]. Pieza macarrónica a partir del propio título, ya que de las cinco palabras que le componen no hay ni una que no viole las leyes de la lengua italiana ahora a nivel paradigmático ahora al sintagmático; en italiano legítimo el título debería rezar: Il *capocomicoperseguitatoper la sua tirannia.*

Claro aparece pues, como comenta Asenjo Barbieri [3], que se trata de una obra humorística en la que la futilidad de la trama ya abriga en sí misma cierta comicidad.

> Los "conjurad" Castañoni, Silvestrini, Domingoni, Lazzaroni y Parigi quieren vengarse matando a Orgache, el Autor tirano, soberbio, insolente y narrador de "cuentis tontis", del cual "si diche que in un cuenti / si presenta in un borriqui / si poni in cuatro piedi / fachendo de animale" [4]. Al Autor tirano le aparece San Bruni, al cual el perseguido pide ayuda contra la conjuración de la que se ha enterado, pero su porfía hace enfadar al santo que se niega a defenderle, irritado por la soberbia con que aquél afirma que "a tu-ditti li graciosi / se lis mitis in el chapó" [5]. Sin embargo la guardia de Orgache le salva y así éste encarcela al santo. Los conjurados se dirigen entonces al dios Vulcano para que fabrique un arma "encantada y afiladi capaz di traspasar en un apuri sus cuarenta cha-lequi y casaquis". Vulcano sale con su ejército y por fin el tirano sufre la herida mortal. Muere maldiciendo a Silvestrini.

Según el gusto de la época, al lenguaje sobre todo se le confiere el papel más importante en la realización de una atmósfera cómica.

[1] Era un gracioso que, según N. Díaz de Escovar y J. P. Lasso de la Vega *(Historia del teatro español,* Barcelona, Montaner y Simón, 1924, II, pp. 123-24), "poseía indudablemente mucha vis cómica", aunque se le reprocha el haber convertido "en payasos los actores cómicos".

[2] En la primera página del manuscrito, que se encuentra entre los *Papeles* de Barbieri de la Biblioteca Nacional, apunta Asenjo Barbieri: "Esta obra humorística la compuso el gracioso de la compañía del Teatro del Príncipe, Mariano Fernández".

[3] *Ibidem,* p. 1.

[4] Acto I, esc. 4ª.

[5] II, 3, p. 17.

Es una comicidad que se desarrolla en dos direcciones: a través de una parodia de las óperas italianas que aquellos años aparecían numerosas en las carteleras teatrales [6] y en el empleo de vocablos italianos o amoldados a una fonética supuestamente italiana, pero con una grafía a menudo española y una estructura gramatical igualmente española.

Por lo que se refiere a su relación con las óperas, la pieza viene a ser un "pot-pourri" de arias sacadas de tantas famosas piezas italianas que se representaban en aquel entonces; una mezcla que se transfiere también al lenguaje, donde muchas son las frases que suenan a lo Verdi o a lo Bellini: "al fine presto", "l'inicuo autor s'avanza", "Al armi", "partite al momento" etc.; o, en las acotaciones, "Detti.Coro". Es interesante notar que estas frases procedentes directamente de las óperas rara vez presentan errores ortográficos ni tonos macarrónicos. Sin embargo consiguen una indirecta función cómica por estar sumidas en un contexto que, en cambio, siendo totalmente macarrónico, se les opone con lograda comicidad.

Hay que añadir que se trata de una obra dirigida no tanto al público habitual como a la compañía que la representa, lo cual se evidencia no sólo por haberse representado a puertas cerradas [7], sino también porque son precisamente las acotaciones las que resultan más divertidas. Cito, entre los casos más acertados, el comienzo del acto II:

> Il teatri representa la habitachioni dil tirano. Cuatro silli coji, un tocadore di cristalli ve-quio enchima de una mesa di pino. San Bruni con la calabiera en la mano sortirá después por un escotilloni.

Esta cita, que constituye un patrón bastante representativo, nos da una idea de los efectos cómicos que debería de producir un lenguaje parecido.

Desde luego varios son los recursos para el conseguimiento de tales efectos: por ejemplo, la palatal africada sorda española, representada gráficamente por **ch**, si en algunos casos no es más que una variante gráfica del correspondiente sonido italiano de

[6] Es notorio el éxito que acompañó largo tiempo la representación de óperas italianas, a partir de los Años Veinte, cuando dominaba el "furor filarmónico" por Rossini y las cantantes ita lianas. La pasión por la ópera no se extinguió en las décadas siguientes. En el solo año 1842, cuando se representó la pieza de Fernández, se dieron varias reposiciones de óperas y operetas. El predilecto fue Donizetti, de quien se representaron *Alina, Adelia, La figlia del reggimento, Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia, Betli, La campanilla.* Pero también salieron a la escena *Norma* de Bellini, *Saffo* de Pacini, *Un 'avventura di Scaramuccia* de Ricci, Il *giuramento* de Mercadante. Véase A. Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos,* Madrid, El Liberal, 1881.

[7] Véase p. 1: "Se representó a puertas cerradas, pero con gran concurrencia y carcajadas generales".

[8] Como, por ejemplo, en "carchele" o en "chinque".

c^{e}, c^{i} [8], en otros se usa en lugar del sonido sonoro **g^{e}, g^{i}**, en palabras como *rachone, recbistrate, cbente,* o bien para imitar otro fonema inexistente en español, como el de la dental africada sorda **zeta** en las palabras *habitachioni, mu-tachioni, operachioni, anchiano* etc.

Tenemos que agregar sin embargo que, en este caso, tal vez el efecto cómico, relevante para un lector u oyente italiano, no fuera tanto para el receptor español; quizás a este procedimiento presidiera un intento meramente reconstructivo de la fonemática italiana, siendo en cambio la comicidad confiada preferentemente a esa **i** final que, para los españoles de la época (y de hoy), venía a ser, como también la más extensa desinencia **ini,** un rasgo distintivo del italiano [9]. Al respecto, lo que servía para la diversión de los actores de entonces y, creo, de los lectores de hoy, me parece muy bien representado por el comienzo de la acotación que precede al "Acti" tercero:

> Il teatri ripresenta la fragui dil Diosi Vulcani. Il Diosi estara a la izquierda; e a la derecha el Dio de la Pachorra...

Pero creo que el grado sumo de la comicidad en este uso de la **i** se alcanza en la escena 4^{a} del segundo acto, donde Silvestrini describe la imposibilidad de herir a Orgache ya que, dice, "lleva en el cuerpo grande preservativo", cuya consistencia indica a continuación:

> Chinque chalequi
> cuatro camisi uni
> casaqui catorce
> almilli faja
> incarnada piel de
> conequi di hacer li
> pilli uni chaqueti e
> il uniformi per
> albardón. [10]

En líneas generales, el conocimiento de la lengua italiana de nuestro autor resulta muy aproximado hasta el punto que de vez en cuando introduce, posiblemente sin darse cuenta, palabras francesas, como en el caso del monosílabo me, cuyo significante aislado

[9] En efecto, no es raro encontrar hoy en día en los periódicos deportivos expresiones como *tifossi,* también usado como singular.

[10] II, 3, p. 18.

tendría sí sentido en italiano, al cual empero se le confiere el valor adversativo de "mas, pero", conforme a la pronunciación del adverbio francés **mais.**

Asimismo usa el posesivo **ton** delante de "ánima", y escribe "home" para significar hombre, lo que en italiano sería en cambio "uomo".

En fin, por lo que se refiere al contenido, hay que poner de relieve la presencia de parodias de ciertos tópicos románticos, como puñales, venenos y la maldición final pronunciada por el asesinado:

> Silvestrini, yo ti
> maldico ya non
> poso rispirar.

Claro que estamos lejos de los tonos punzantes de cierta sátira antirromántica de los años Treinta: ahora, lo que interesa es crear una atmósfera alegre y divertida, como confirma la acotación que immediatamente sigue:

> Al cantare il coro finale tuti sacan botellis e jamonis echetera y estan molto alegres.

CLAUDIA CECCHINI
Universidad de Genova

¿ES QUE HAY UNA SONRISA ROMÁNTICA? SOBRE EL ROMANTICISMO EN *MUÉRETE Y ¡VERÁS!,* DE BRETÓN DE LOS HERREROS

La pregunta del título pretende expresar una perplejidad teórica; una pregunta para la que no tengo una respuesta segura y que lanzo, como tímido desafío, con el propósito de poner a debate el tema mismo de nuestra asamblea; es decir, la legitimidad de la sonrisa romántica. Me pregunto si es posible sonreír románticamente con desenfado, con alegría y felicidad. En el plano estrictamente literario, la incer-tidumbre nos lleva a la problemática de los géneros, cuestionando la naturaleza de la comedia romántica y sus relaciones con el drama. El asunto se ha tratado repetidamente con referencia a la comedia de Manuel Bretón de los Herreros *Muérete y ¡verás!,* desde su estreno el 27 de abril de 1837. Por mi parte, revisando lo que han dicho los críticos, también centraré luego en esta comedia de Bretón mi perplejidad sobre la cuestión de la sonrisa romántica.

Las dudas me vienen del concepto de Romanticismo que expuse en el Congreso anterior, situándolo en relación con la problemática de la Modernidad [1]; problemática demarcadora del espacio histórico en que se enraiza el Romanticismo y de la cual deriva la condición conflictiva que se expresa en el arte romántico. Dije yo entonces que, a mi modo de ver, la conciencia de la Modernidad establecía una relación problemática entre Ilustración y Romanticismo, dos caras de la misma moneda, y proponía que se considerara la Ilustración como una experiencia gozosa de la Modernidad y al Romanticismo, por el contrario, como una experiencia dolo-rosa de esa misma Modernidad. Entonces indiqué cómo, en 1826, Heinrich Heine se sirve de la nueva palabra *modernidad* [2] para expresar el concepto mismo de esa experiencia romántica, es decir, la insatifacción con el presente que constituye la naturaleza ideológica del Romanticismo, como una reacción general por el desencanto de la Ilustración. Desde el punto de vista romántico, es la experiencia de una Modernidad insatisfactoria, de una sociedad desilusionada o, como dice Larra, de una "sociedad moderna, árida, desnuda de

[1] Me refiero a "Ilustración, romanticismo, modernidad", *Actas del Congreso Entre Siglos. Cultura y Literatura desde finales del siglo VIII a principios del XIX. Bordighera, 3-6 Abril de 1990,* en *Entresiglos 2,* a cura di Ermanno Caldera-Rinaldo Froldi, Roma: Bulzoni, 1993, pp. 123-133.

[2] Véase ALBRECHT BETZ, *Ästhetic und Politik. Heines Prosa,* München: Carl Hanser, 1971, pp. 29. Heine escribe el neologismo *Modemitäten* "Die Nordsee", *Reisebilder, Säkularausgabe, 6,* V, Berlin: Akademie-Verlag/París: CNRS, 1972, p. 78.

preocupaciones [es decir, emancipada], pero también [desnuda] de ilusiones verdaderas, y por consiguiente, desdichada, asquerosa y a veces despreciable, y por desgracia ¡cuán pocas veces ridicula!" [3] Es decir, cuán pocas veces cómica. Según esta visión desencantada, la sociedad moderna, desilusionada, pero no ridicula, no ofece ocasión para la sonrisa. ¿Cómo so-nreir en tiempos de miseria, "in dürftiger Zeit", que dice Höldelin en la elegía *Pan y vino,* abandonados de los dioses?

Bueno, sí, comentando el estreno de una comedia costumbrista del Duque de Rivas, Larra considera que la comicidad de los tiempos modernos reside en lo grotesco. Sugiere lo que podría ser la comedia auténticamente moderna, en tiempos deshumanizados. Frente a los consabidos temas de las comedias que se escriben por entonces, propone lo ridículo moderno como motivo de jocosidad: la mecanización del hombre, de "un mecánico moviendo ruedas"; del hombre "que se vuelve máquina él mismo a fuerza de hacer máquinas". Lo grotesco de esta mecanización de la vida moderna es de lo que tendría que tratar la comedia "si es que hay un ingenio que se salve de la irrupción de las artes [mecánicas] y del martilleo de las fábricas" [4].

La visión patética del Romanticismo se configura teatralmente en el drama mientras que el razonamiento de la Ilustración se realiza en la comedia. "El trágico -dice Friedrich Schiller- debe precaverse contra la tentación de entregrase al razonamiento y debe en todo instante interesar al corazón; el cómico debe evitar el patetismo y entretener siempre al entendimiento. El uno demuestra su arte, pues, excitando de continuo la pasión, el otro preservándonos de ella; y ese arte es naturalmente en ambos tanto mayor cuanto más abstracto sea el objeto del primero y cuanto más patético el del segundo" [5]. La apropiación de lo patético romántico por la comedia a expensas del raciocinio ilustrado debilitaría su comicidad esencial. En principio, la comedia representa un discurso más propio del espíritu ilustrado que del desasosiego romántico. Son dos paradigmas genéricos que nos sirven para representar, en el ámbito literario, el esquema de esta dialéctica de los sentimientos de esperanza y de desesperación que entrañan la Ilustración, por un lado, y el Romanticismo, por otro. La Ilustración confiando en un final feliz para la historia de la Humanidad, sostiene con ilusión la idea de la perfectibilidad, de la razón y de la fe en el progreso. La comedia burguesa sería su paradigma, en que, superados los prejuicios sociales que se ponen en ridículo, se termina felizmente con el triunfo de la razón. Esta es la comedia de la Modernidad representada por la Ilustración.

[3] *Obras,* II, ed. de Carlos Seco Serrano, BAE, Madrid: Atlas, 1960, p. 240b.
[4] *Obras,* I, ed. cit, pp. 46-417.
[5] En *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental,* trad. de Juan Probst y Raimundo Lida, Bar celona: Icaria, 1985, p. 100.

Frente a esta ilusión, el Romantismo ofrecería una representación dramática en cuanto que significa una desilusión angustiada de la visión optimista de la Ilustración. Como he dicho en otro lugar, este conflicto con la Modernidad se agudiza en la contradicción que entraña el romanticismo progresista: el querer compaginar la afirmación optimista de la modernidad, según los principios de la Ilustración, con la rebelión angustiosa contra esa misma modernidad, rebelión, al fin y al cabo, definidora del Romanticismo desde sus orígenes contrarrevolucionarios [6]. Este es, en definitiva, el drama de la Modernidad, representado por el Romanticismo.

Como vemos por las referencias a Kant, a los dos Schlegel y a Jean Paul Ri-chter, que Ermanno Caldera hace al comienzo de su libro *La comedia romántica en España,* es evidente -como él observa- que los teóricos reconocidos del movimiento romántico muestran un gran interés por el problema de la risa. Caldera se refiere, sobre todo a Jean Paul, del cual dice que "contrapone lo cómico a lo sublime, asentando así las bases de una distinción, más rigurosa que la aristotélica, entre comedia y tragedia, pero que, sobre todo, habla explícitamente de una *comicidad romántica,* la cual alcanza, a su modo, aquel carácter de infinitud que es propio del movimiento"[7]. Pero en la teoría estética de este escritor romántico alemán, esta comicidad romántica se eleva al infinito, a lo sublime, para negarlo y destruirlo. Lo cómico romántico es una negación de lo infinito. Lo cómico no es una celebración gozosa de la realidad desublimizada, es decir, prosaica. Según él, el humor romántico no es la sonrisa apacible, sino la inquietante risa mezclada con el dolor. En las consideraciones que hace Jean Paul Richter [8] sobre el humor —sobre lo que él llama "el humor o lo cómico romántico" (p. 93), definido como la "destrucción de lo sublime" (p. 94) —, se pregunta: "¿Cómo puede lo cómico convertirse en romántico no consistiendo más que en el contraste de lo finito con lo infinito, y no pudiendo admitir lo infinito?" (p. 93). El humor romántico sería una burla universal, según una ley inversa, que descendiendo a los infiernos abre las puertas del cielo. Uno de sus elementos, "en cuanto sublime destruido", es "la idea aniquiladora o infinita del humor" (p. 97). "Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terreste desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor para medir el mundo infinito, produce esa risa en que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad.

[6] "Larra y la revolución burguesa", *Trienio* 10, nov. 1987, p. 63, y en John S. Rosenberg (ed.), *Evocaciones del Romanticismo hispánico,* Madrid: Porrúa Turanzas, pp. 49-50.

[7] *La commedia romántica in Spagna,* Pisa: Giardini. 1978, p. 14. La traducción es mia.

[8] *Introducción a la Estética,* ed. de Pedro Aullón de Haro y Francisco Serra sobre la ver sión de Julián de Vargas, Madrid: Verbum, 1991. En las citas siguientes de Jean Paul Richter, las pá ginas indicadas entre paréntesis se refieren a esta edición.

Por esto, así como la poesía griega, en oposición con la moderna [es decir, la romántica], inspira serenidad, el humor [lo cómico romántico], en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad ... y lleva a menudo la máscara trágica, al menos en la mano. Por este motivo, los grandes humoristas han sido... muy graves, y los mejores se deben a una nación muy melancólica. Los antiguos amaban demasiado la vida para despreciarla con el humor" (pp. 97-98). Según esto, el humor romántico desprecia la vida. ¿Sería, por lo tanto, una reacción a un sentimiento doloroso de la vida reflejada grotescamente en un espejo cóncavo? Lo "cómico romántico" de Jean Paul no sería apropiado a la comedia tal como la entiende Schiller, exenta de patetismo y dirigida al entendimiento, como hemos visto antes.

Según este sentido paradógicamente dramático/trágico del humor (el humor con máscara trágica), de acuerdo con la comicidad romántica interpretada por Jean Paul, cabe formular la cuestión de la sonrisa romántica preguntándonos si es que en el Romanticismo sólo cabe la sonrisa sarcástica, aniquiladora, del *Diablo mundo,* de Espronceda, o la desesperada del humorismo de lo grotesco, como en Larra.

¿Existe en el Romanticismo español el concepto de la vida como juego que se expresa en el texto de Friedrich Schlegel que Caldera pone al frente de su libro citado?: "Pretendemos que los acontecimientos, las personas, en suma todo el juego de la vida también se tome verdaderamente y se presente como un juego" [9].

El juego puede ser el de la ironía romántica, como una estrategia para escapar de la insatisfacción del presente. Pero también puede ser la burla sarcástica a la sociedad establecida que Heine percibe en Byron en contraste con la nostálgica melancolía de Walter Scott por la pérdida de un un mundo sacralizado, abandonado por los dioses. Según Heine, Byron representa la "carcajada revolucionaria" de "un arlequín loco". Es la risa de un arlequín desafiante cuyo juego consiste en fingir que se clava el puñal en su propio corazón, salpicando a las respetables damas y caballeros con la falsa sangre negra que brota de él, en un gesto de burla [10].

En el ámbito del Romanticismo español, ¿dónde iremos a buscar un humor con máscara realmente cómica, es decir, sin convertir la sonrisa en la dolorida mueca de la máscara dramática? ¿En el humor de la prosa costumbrista? ¿En lo cómico de las comedias románticas? ¿Es romántico el llamado costumbrimo romántico? ¿Es realmente romántica -como se ha dicho- la comedia bretoniana de costumbres? ¿Cuando en este

[9] Traduzco el epígrafe que Caldera pone en el original alemán: "Wir fordern, daB die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebebs wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei."

[10] Véase el art. cit. "Ilustración, Romanticismo, Modernidad", p. 49. Heine, ob. cit., p. 79.

Congreso hablemos de la sonrisa romántica no estaemos hablando de la sonrisa o de la risa en el Romanticismo, en vez de la risa del Romanticismo? Hay sin duda una sonrisa costumbrista. En las *Memorias de un Setentón,* Mesonero Romanos para distinguir la naturaleza literaria de sus "apuntes retrospectivos" de la de sus cuadros de costumbres anteriores, considera que estos escritos pertenecen al género *humorístico*[11]. Pero ¿pertenecen al Romanticismo? Como dije en un Congreso anterior [12], pienso que la mimesis costumbrista se afirma a sí misma dentro del contexto de la época en su posición antitética relativa a la expresividad romántica. Lo vimos en la perplejidad de la escritora romántica Gertrudis Gómez de Avellaneda en el trance de tener que cumplir el encargo, según ella poco romántico, de escribir un artículo de costumbres para un periódico: "¿Qué debemos pensar nosotros poetas, poetas visionarios de profesión, que entramos en el mundo y salimos de él sin conocerle, y que si por acaso le conocemos, solo logramos la triste ventaja de convencernos profundamente de nuestra incapacidad para pintarle?" [13].

La misma antítesis a la expresividad romántica se halla en la comedia de costumbres, a la que se le han atribuido las mismas pretensiones estéticas, según las normas de la mimesis realista. Como es sabido, Manuel Bretón de los Herreros es el representante genuino del género. Narciso Alonso Cortés, en el Prólogo a su edición de las comedias de Bretón *Muérete ¡y verás! y El pelo de la dehesa,* considera a este comediógrafo como "el más legítimo autor costumbrista en el teatro del siglo XIX" [14]. Le parece evidente "que las obras de Bretón, juntamente con los artículos de los costumbrista sus coetáneos, son los mejores documentos para saber lo que fue la sociedad española de hace un siglo." [15] Sin embargo, *Muérete y ¡verás! se* ha considerado, desde el momento mismo de su estreno, como la representación ge-nuina del género "comedia romántica". Por ello, como hemos dicho antes, referimos a ella nuestra reflexión.

Como es bien sabido desde el mencionado prólogo de Narciso Alonso Cortés, el crítico teatral de *El Eco del Comercio,* comentando el estreno de *Muérete y de un ¡verás!,* atribuía a su autor la novedad de haber inventado con éxito, en esta obra de

[1] En *Obras,* V, ed. Carlos Seco Serrano, BAE CCIII, p. la.

[12] "Narración, descripción y mimesis en el cuadro de costumbres: Gertrudis Gómez de Ave llaneda y Ramón de Mesonero Romanos", *Romanticismo 3-4. Atti del IV Congreso sul Romanti cismo Spagnolo eIspanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987),* Genova, 1988.

[13] "La dama de gran tono", A*lbum del bello sexo,* o *Las mujeres pintadas por sí mismas,* se gunda entrega, Madrid: Imprenta del *Panorama español,* 1845.

[14] Bretón de los Herreros, *Teatro: Muérete y ¡verás!, El pelo de la dehesa,* Clásicos Caste llanos 92, Madrid, 1929.

[15] *Ibid.,* pp. XIX-XX.

teatro, lo que el periodista considera una "feliz innovación" en la comedia como género literario: la *"comedia romántica"* [16]. Caldera, por su parte, hace observar que la crítica del *Semanario Pintoresco,* aunque no tan explícitamente, también incluía la comedia de Bretón en el Romanticismo, si bien oponiéndose a la corriente "falsa e inmoral" de "los apellidados románticos de la escuela francesa". Es decir que, en todo caso, el Romanticismo de Bretón sería un romanticismo casticista, en la línea ideológica de Agustín Durán. Hartzenbusch la considera "comedia de pensamiento grave".

Fuera de la mención de Narciso Alonso Cortés, en 1929, esta clasificacion genérica de *Muérete y ¡verás!* como "comedia romántica" no parece que haya merecido la atención de la crítica hasta casi treinta años después, cuando en 1966 Rupert Alien estudió el elemento romántico de la obra [17]. Al contrario, la crítica había considerado *Muérete y ¡verás!* como una sátira paródica antirromántica, antídoto contra la furia pasional del drama romántico y transposición ridiculizadora de algunos procedimientos románticos, como el del personaje que presencia su propio entierro [18]. Como ejemplo característico, Alien cita la *Historia de la literatura española,* de Ángel Valbuena Prat: "El personaje ensabanado... tras escenas de funerales, y la dosis de ternura de la amada constante... son claramente motivos del romanticismo, aunque... en forma paródica"[19]. Precisamente, el crítico del *Eco del Comercio* que había encasillado *Muérete y ¡verás!* como "comedia romántica" censuraba "la solemnidad con que en el cuarto acto resucita el muerto entre truenos y relámpagos y envuelto en una sábana blanca, cosa que nos parece pertenecer demasiadamente al bajo cómico" [20]. En cambio, al profesor norteamericano esta interpretación le parece arbitraria. A su modo de ver, la escena en que el protagonista aparece, cuando las campanas tocan a muerto por él y se está oficiando una misa de difuntos en su propio sufragio, no tiene nada de cómico [21]. Según el crítico no es el Romanticismo lo

[16] *Ibid.,* p. XXVIII.

[17] "The Romantic Element in Breton's *Muérete y !verás!"*, *HR,* XXXIV (1966), pp. 218-227. Sobre la relación de Bretón con el Romanticismo véase Luciano García Lorenzo, "Bretón con y el teatro romántico", *Berceo,* XC (1976), pp. 69-82.

[18] Según L. E. Brett: "The play offers a good antidote to the furious passions treated in the Romantic drama and may even be regarded as a take-off of certain Romantic devices, as when the hero is made to witness, as it were, his own funeral, and later appears in melodramatic fashion to rebuke his faithles lover and friend", citado por R. Alien (art. cit., p. 224) de *Nineteenth Century Spanish Plays* (New York, 1935), p. 169.

[19] *Apud*art. cit., p. 224.

[20] *ApudN.* Alonso Cortés, Prólogo cit., p. XXVIII.

[21] Dice: "it is surely arbitrary to see in this scene a parody of the Romantic device which has a man witness his own funeral, especially since the scene, conceived as it is within a religious context, can hardly be expected to provoke laughter" (p. 226).

que se ridiculiza en esta comedia de Bretón: "what is being satirized is the middle-class materialism — *but as opposed to Romantic idealism"* (p. 225, subrayado por el autor). En cambio, lo que se valora es el idealismo romántico cuyas principales aspiraciones son el amor y la libertad frente al materialismo de la sociedad contemporánea. La conclusión del artículo es que *la forma* de *Muérete y ¡verás!* es moratiniana, pero el contenido moral es romántico. Por lo tanto, creo que la tesis de Alien se puede interpretar considerando esta obra teatral de Bretón como un drama con máscara cómica, en el que a la problemática romántica propia del drama se le da una solución feliz, consoladora, imposible en las expectativas genéricas del drama: el triunfo, en la realidad contemporánea, del idealismo individual sobre el materialismo colectivo de la sociedad.

A la tesis de Rupert Alien se ha sumado recientemente Raquel Medina, en un artículo titulado *"Muérete y ¡veras!-.* Propuesta para una comedia romántica" [22]. Frente a los que pensamos que, en teoría, como hemos dicho antes, la comedia es, por excelencia, el género teatral de la Ilustración, mientras que el drama lo es del Romanticismo, la autora de este trabajo reivindica la comedia como género romántico, junto al drama, en "la doble vertiente genérica del teatro español" (p. 1123). Para nuestra propia tesis, nos parece aprovechable la diferenciación propuesta por R. Medina entre drama y comedia con respecto a la resolución de conflictos. Tiene razón cuando dice que "el final trágico del drama pone de manifiesto la imposibilidad de la libertad y de la individualidad, la frustración de llevar a término la Verdad" *(ibid?).* Al fin y al cabo, ese final dramático es lo que define el llamado "mal del siglo". En cambio, "en la comedia se nos conduce hacia un final conciliador" *(ibid)* del conflicto esencialmente romántico propuesto por el drama. Sin embargo, frente a otros planteamientos críticos, para Medina, "la conciliación de la comedia no sólo no supone una asimilación social o un abandono del programa ideológico [del Romanticismo], sino que se constituye en denuncia del aislamiento en que ideología e individuo se ven inmersos" (p. 1123). Según R. Medina, "drama y comedia presentan propuestas similares desde planteamientos estructurales y resolución de conflictos diferentes" (pp. 1123- 1124). Es decir, que tanto el drama como la comedia presentan el conflicto romántico, pero mientras que el drama termina expresando la angustiosa desesperanza de resolverlo, la comedia soluciona la lucha del individuo puro contra la colectividad degradada declarando el triunfo del idealismo contra el materialismo, del individuo frente a la sociedad, el triunfo de lo que R. Medina, siguiendo a R. Alien, llama el "idealismo romántico". En ello se basa su definición genérica de la "comedia romántica" y la clasificación de *Muérete y ¡verás!* como tal.

La ironía y la parodia en esta comedia se refieren, según Medina, "a la crítica de una ideal propuesta por la ideología romántica" (p. 1124). Pero la ideología romántica no propone ninguna sociedad ideal. Es una experiencia dolorosa desesperanzada, sin alternativa realizable, pues si lo fuera, dejaría de ser romántica. En este sentido, la comedia no se diferencia del drama por ofrecer una representación sonriente de la problemática del Romanticismo, sino por proporcionar una compensación idealista a la desesperanza y la angustia del drama: una cura del "mal del siglo". En todo caso, si aceptáramos la tesis de estos dos artículos, el romanticismo de la comedia romántica, el romanticismo de esta comedia de Bretón no radicaría en su comicidad, sino en la seriedad de su exaltación idealista.

El estudio fundamental de la cuestión, como es bien sabido, lo debemos a Er-manno Caldera. Tampoco encontramos la sonrisa romántica en su interpretación de la comedia romántica española en contraposición con el drama. Caldera observa cómo, frecuentemente, los dos géneros teatrales se superponen, resultando difícil marcar la línea divisoria entre ellos. A veces, como en ciertas comedias de Martínez de la Rosa, "no sólo están casi ausentes la risa y los tonos jocosos, sino que la nota dominante es la de la meditación y de la dolorida melancolía" (p. 15). La confusión genérica obliga a que, para distinguir la comedia del drama, haya que "tener en cuenta también otros elementos distintos de los clásicos de la risa y de la jocosidad" *(ibid),* lo cual refuerza la motivación de nuestra pregunta de si es posible, teóricamente, la sonrisa romántica.

Si no es la sonrisa lo que distingue un género del otro, ¿no será debido a que el elemento romántico de la comedia romántica exige la exclusión de la sonrisa? El romanticismo de la comedia no consiste precisamente en lo que ésta tiene de jocoso, sino en lo que en ella hay de serio; es decir, que lo que la comedia pueda tener de romántico es la negación, la ausencia de jocosidad y, por lo tanto, que los aspectos cómicos de la misma son elementos no románticos. Como dice Jean Paul, el humor romántico "inspira sobre todo seriedad . . . y lleva siempre la máscara trágica, al menos en la mano". No es la sonrisa, sino son la diferencia de clase social (el mundo caballeresco del drama frente al mundo burgués de la comedia) y sobre todo, la historicidad de la comedia frente a la ahistoricidad del drama los criterios diferenciadores, según las ideas de Caldera que estamos comentando. Además, la comedia propone soluciones alcanzables a las exigencias del tiempo, mientras que el drama se mueve en una esfera de aspiraciones inalcanzables, pero comparten, según el crítico italiano, "el tormento de la comunicación entre los hombres, la aspiración al amor puro y desinteresado, el sentimineto del fluir del tiempo, el ansia de absoluto y por tanto el rechazo del término medio y el triunfo del sentido del deber" (p. 16). Caldera atribuye a la comedia "el mérito de haber divulgado la esencia del romanticismo" *(ibid).* Sí, pero quizá esto sea a costa de desromantizar la sustancia dramática del Romanticismo, poniéndola a ras de tierra, pues lo que Caldera considera el triunfo romántico de la comedia sería mostrar su realización y, consecuentemente, su realizabilidad en el plano cotidiano e histórico de la sociedad bur-

guesa comtemporánea [23]. Lo cual a mí me parece, por lo que antes he dicho, un Romanticismo doméstico... o domesticado. Al misterio romántico se le da una solución realista.

Esta es la consecuencia que yo saco del espléndido estudio de Caldera sobre *Muérete y ¡verás!* [24]. El romanticismo sin sonrisa de la comedia bretoniana sería un romanticismo casticista que se atiene, *según* Caldera, a "aquellas formas animadas de moralidad y buen sentido que constituyen la esencia del romanticismo español" (p. 113), pero que, a mi modo de ver, consistiría, en realidad, en un intento de domesticar el Romanticismo, de sofocar la angustia romántica que constituye la esencia del Romanticismo como experiencia dolorosa de la realidad presente. Insistimos; una cura del "mal del siglo".

El tema principal de *Muérete y ¡verás!* es, inequívocamente, el Romanticismo. No cabe duda de que el asunto es romántico; pero podría ser que realmente no fuera una obra romántica, sino una obra sobre el drama romántico, reflexión crítica sobre el nuevo sistema literario. Una representación teatral que trata del Romanticismo para desromantizarlo, no por medio del ridículo, sino de la transformación reflexiva de su significado ideológico.

El meollo de la cuestión creo yo que está en la magistral interpretación que hace Caldera de *Muérete y ¡verás!* como texto paródico, pero no satírico del drama romántico, en contra de la apreciación corriente en los manuales de historia de literaria y de la ridiculización en las comedia anteriores del autor. La parodia aquí no es sátira, sino reflexión crítica. Caldera señala cómo ahora el interés de Bretón en el drama romántico se centra en un texto dramático determinado, *Los Amantes de Teruel,* de Juan Eugenio Hartzenbusch, estrenado tres meses antes. Para Caldera el procedimiento paródico consiste, según su propia terminología, em una "reseman-tización del código lingüístico-ideológico del romanticismo" (p. 114) o "trascodifi-cación a un nivel diferente de dramaticidad" *{Historia del teatro...,* p. 480).

[23] "Sotto questo profilo, alla commedia va il merito di aver divulgato l'essenza del romanticismo mostrandone la realizzazione -e pertanto la realizzabilità- ai livelli più quotidiani (non «sublimi», per diría con Jean Paul) dell'esistenza e, conseguentemente, indicandone certi limiti oltre i quali stanno in agguato la scarsa credibilità dell'eccezione o la risibile singolarità o, infine, la comicitá dell'assurdo" (p. 16).

[24] En el apartado 1 ("Antiromanticismo romantico", pp. 101-120) del cap. II, dedicado a Bretón de los Herreros, de *La commedia romantica.* Véase también "Antirromanticismo romántico en la comedia", en *Historia del teatro en España,* Dirigida por J. M. Díez Borque, Madrid: Taurus, 1988, pp. 469-483.

Lo que Linda Hutcheon, en su *Teoria de la parodia* llama "transcontextualización": "the kind of parody upon I whish to focus is an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting, and «trans-contextualazing» previous works of art"[25]. A diferencia de la intención satírica de las comedias anteriores, desde *Marcela,* de 1831, ahora, en esta comedia de 1837, "la parodia se realizaba en un registro diferente, en el que, si bien no faltaban rasgos cómicos, *la comicidad no era esencial* Era más bien una clase de transcodificación a un nivel diferente de dra-maticidad: Bretón acogía, a la par de Hartzenbusch, la antigua leyenda, quizá teniendo en cuenta algunas de las diversas realizaciones literarias, pero trasladándola a su época e interpretándola a través de personajes sacados del mundo de la burguesía" (*Historia del teatro...,* 479-80, el subrayado es mío). Con relación a mi pregunta inicial, me interesa insistir en lo que dice Caldera sobre esta transcodificación paródica: que *"la comicidad no era esencia"*. Lo cual no nos puede sorprender si recordamos su diferenciación genérica entre drama y comedia románticos, basada en criterios diferentes "de la risa y la jocosidad". Esta salvedad quizá sea, en efecto, esencial para mantener la clasificación de "comedia romántica" con respecto a esta obra teatral de Bretón como parodia sin comicidad. Lo que de romántico pudiera tener esta comedia no residiría en su comicidad. Lo cómico no se utiliza aquí para burlarse del ideal romántico, sino que es que instrumento de sátira social, un medio para ridiculizar los vicios de la avaricia, la hipocresía, el materialismo, según las normas tradicionales de la comedia en cuanto género literario consagradas desde siempre por los grandes clásico del género. En esta comedia la comicidad satírica propia del género coexiste con la parodia, sin que haya confusión de la una con la otra. El proceso de intertextualidad que lleva intrínseco toda parodia se utiliza aquí como procedimiento literario serio para reflexionar sobre el Romanticismo. La parodia como técnica literaria, no la comicidad es lo que explica que el crítico del *Eco del Comercio* la considerara "comedia romántica", comedia sin sonrisa, y Hartzenbusch "comedia con pensamiento serio".

Caldera, en *La commedia romantica in Spagna,* distingue acertadamente dos clases de parodia: por un lado, la parodia con intención de provocar la risa y, por otro, la parodia "más seria y más ingeniosa, opuesta sí al drama, pero en un mismo plano de dignidad" [26]. Con esta distinción teórica, Caldera se adelanta a la moderna teoría, a que antes he aludido, sobre la parodia del posmodernismo, expuesta por Linda Hutcheon, que no se reduce, como en las definiciones corrientes de los diccionarios al uso, a la imitación burlesca, con intención de provocar la risa mediante la comicidad ridiculizadora, sino que consiste, fundamentalmente, en "a form of

[25] En *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms,* New York and London: Methuen, 1985, p. 11.

[26] "Alla parodia composta con l' intento di suscitare la risata, andava così acostando un'altra forma parodística, più seria e più ingegnosa, antagonistica si al dramma ma su di un uguale livello di dignità " (p. 114).

imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text" (p. 6).

Hay que considerar la parodia como un procedimiento serio de reflexión crítica. Volviendo a la etimología de la palabra griega afirma esta autora que frente al término *burla* que exige la inclusión del concepto de ridículo como componente semántico, el término *parodia* no lo necesita. Así que, según la profesora canadiense, la parodia, "en su «tras-constextualización» e inversión irónicas, es repetición con diferencia" (p. 32). Imitación con distanciamento. La parodia es una relación bitextual que implica una distancia crítica entre el texto parodiado y la nueva obra adosada al mismo, una distancia usualmente marcada por la ironía, por el doble sentido constitutivo de la estructura formal tanto de la parodia como de la ironía. Según esto, la parodia queda definida por Hutcheon "as a formal synthesis, an incorporation of a backgrounded text into itself. But the textual doubling of pa-rody (unlike pastiche, allusion, quotation, and so on) functions to mark difference" **(p. 53).**

Desde este punto de vista, lo que Caldera llama transcodificación o resemanti-zación del código lingüístico-ideológico en la parodia (la "trans-contextualización" paródica en la terminología de Hutcheon) es una inversión irónica. Por medio de la parodia, el texto de *Muérete y ¡verás!* hace suyo el discurso romántico de *Los amantes de Teruel,* sin ridiculizarlo, pero invirtiendo irónicamente su significado; es decir que la comedia asume el drama, se apropia del texto dramático, concretamente el texto del drama de Hartzenbusch, estrenado tres meses antes, incorporándolo a su propio texto, pero marcando las distancias entre el significado de uno y otro: resemantizándolo, para utilizar la terminología de Caldera. El nuevo significado propuesto en la transcodificación genérica es que el "Weltschmerz", el "mal du siècle" del drama tiene remedio en la comedia. Incorporándolo al texto de la comedia, el mundo bienpensante se apropia del texto de la angustia romántica. En efecto, el discurso romántico se puede neutralizar sin acudir a la sátira ridiculiza-dora, basta con transcodificario o resemantizarlo, es decir, invertirlo irónicamente incorporándolo al ambiente cotidiano y doméstico de la clase media, infundiendo así, compensatoriamente, un colorido de idealismo poético al prosaísmo gris de las relaciones humanas en el mundo moderno. Sin drama, con el final feliz de una sonrisa reconfortante que deja a todos satisfechos. El resultado de la transcodificación, de la resemantización, es decir, del cambio de significado, es una desromantiza-ción.

Al final la pareja de enamorados puede sonreír feliz, como si dijeran "también nosotros somos románticos". Que el mundo no es un drama, ni siquiera una comedia, sólo un entremés, es la conclusión metateatral de la obra.

La estrategia pragmática de la parodia es la lección optimista, no romántica, para aprender a vivir. Recordemos los últimos versos del diálogo final:

Pablo. ¿Qué dice usted, don Elias?
Elias. Que el mundo es un entremés, don Pablo.
Matías. Es cierto.
Luperc. Así es.
Antonio. Para aprender a vivir...
Elias. No hay cosa como morir...
Pablo. Y resucitar después.

Resucitar de la muerte, de la desesperanza, con que concluye inevitablemente el drama romántico. Los espectadores pueden salir del teatro satisfechos, con la sonrisa en los labios, después de haber pasado una agradable velada. El drama convertido en entremés.

JOSÉ ESCOBAR
Glendon College
York University - Toronto

¿DE QUÉ SE REÍAN LOS ROMÁNTICOS? EL HUMOR DE FRAY GERUNDIO

La personalidad que oculta el pseudónimo de Fray Gerundio es bien conocida para los estudiosos del XIX; sin embargo, Modesto Lafuente (1806-1866) no es un autor que figure en las Historias de la Literatura Española. Su nombre va unido a la figura de hombre político, diputado, y sobre todo, al autor de una famosa *Hª General de España 1850-67,* que cuadraba bien con su categoría de académico de la Historia y de Ciencias Morales y Políticas [1]

Sus inquietudes literarias y periodísticas se plasmaron en tres obras. La primera, formada por dos series, constituye la obra de Modesto Lafuente que sin duda gozó de más popularidad en su época: «Fray Gerundio. Periódico satírico de política y costumbres», publicado de 1837 a 1844 [2]. «Enderezador universal de entuertos políticos» considerará D.Modesto a su «Fray Gerundio», y declarará en él seguir como modelos a Juvenal y a Cervantes. El «Fray Gerundio» fue una más en la abundante serie de publicaciones periódicas de tono jocoso y humorístico, tan usuales durante los años que nos ocupan [3].

La segunda de las obras gerundianas, su *Teatro Social del S.XIX [4],* fue menos conocida que su popular periódico, pero, en nuestra opinión, más representativa del humor literario durante la época romántica, como intentaremos mostrar.

La tercera serie gerundiana comienza a publicarse en mayo del 48 bajo el título «Fray Gerundio. Revista Europea» [5], hasta el 30 de abril de 1849. Tanto el «Periódico Satírico» como «La Revista Europea» se encuadran en el género del periodismo político de la época, de estilo y tono satírico-humorístico salpicado con apuntes costumbristas.

El Teatro Social del S.XIX es un libro misceláneo y heterogéneo en sus temas y formas, en el que el humor y su factura literaria, superan el tono monocorde de la sátira político-costumbrista,

[1] TOBAJAS LÓPEZ, MARCELINO: *Vida Y Obra de D. Modesto Lafuente.* Madrid, Universidad Complutense, 1974. (Tesis doctoral).

[2] «Fray Gerundio. Periódico Satírico de política y costumbres». Madrid, Imprenta de Me llado, 1937-1844 (1ª era). Madrid, Gabinete literario C. del Príncipe 26, 1843-44 (2ª era).

[3] Citamos algunos de la década del 40 que hemos consultado: «La Carcajada» por D. Wenceslao Ayguals de Uzeo. Madrid, Sociedad Literaria, 1984; «El Fandango». Madrid, Sociedad Literaria, 1844-1846 (24 números) Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Yzco; «El Cínife» Madrid, Imprenta Fc° Díaz, 4, septiembre-30, Octubre, 1845 (17 números).

[4] *Teatro Social del S. XIX Por Fray Gerundio*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de F. de P. Mellado, 1846. Tomo I: 520 pags.; Tomo II: 340 págs.

[5] «Fray Gerundio. Revista Europea». Madrid, Tipografía de Mellado, 15, mayo 1848-30, abril, 1849. (4 Vols.)

La obra se nos presenta como una alegoría del teatro/mundo, porque, en palabras de F.Gerundio a su lego: «...en el Gran Teatro del Mundo — Pelegrín — todos los hombres son actores y espectadores a un mismo tiempo, que es lo que acaso movió a uno de nuestros primeros ingenios a decir "Todo es farsa en este mundo"». Modesto La-fuente parte, en efecto, de la idea de la comedia bretoniana del mundo como escenario de los hombres que fingen sin ningún escrúpulo con tal de conseguir sus intereses egoístas. Esta alegoría del mundo como espectáculo, la lleva hasta detalles formales como llamar al índice «Repertorio de funciones».

Su contenido encabezado con el lema «casi siempre riendo,/ pocas veces llorando/ corregir las costumbres deleitando»/, que arrastra el ideal ilustrado de tradición moratiniana, nos ofrece una panorámica sobre el humor de la época: la sátira sobre la falsedad de lo aparente, la mordacidad y la caricatura sobre las costumbres, la ridiculización de imitar todo lo extranjero; el reírse sobre la «modernidad», ya sea en el vestir, en la moral conyugal, o en las últimas tendencias en literatura... etc.

La pluma gerundiana es rica en recursos literarios para transmitirnos, en clave de humor, lo que él llama el «pensamiento del Teatro Social del Siglo XIX». Ya se trate de la personificación del Siglo en un «gallardo mancebo de apuesta y gentil figura», y su metamorfosis en un ser metalizado y luminoso, símbolos interpretados por el abad como los elementos caracterizadores de la esencia del Siglo («Aparición y Transformación», pp. 1-10, T.I). Ya nos lleve, Fray Gerundio, por el camino de la fábula dieciochesca en «Los animales al gusto del Siglo», (pp. 111-117,126-137, T.I).

Y, ¿cómo no reírse de su ejemplificación de hasta dónde llega la manía de la época por importar lo francés, cuando nos describe la «columna mingitoria?», «que» — nos aclara — es el nombre más disimulado y pulcro que he podido darle», recién colocada en Madrid, no en un recóndito o disimulado lugar o en un espacioso bulevar como habían hecho en París, sino, ni más ni menos que en el centro de la Puerta del Sol, donde «en lo más interesante del discurso te pueden ver de cerca setecientos espectadores, desde siete calles a un tiempo que son otros tantos rayos de Sol de aquella puerta». O, cómo no sonreír cuando, F.Gerundio decide invitar a su celda a Cervantes, a Lope, a Garcilaso... etc., para escuchar la relación que aparece en los diarios de las fiestas y diversiones, que en los altos salones de la Corte de España se han dado a propósito de los carnavales, y lee Fray Gerundio: «Cantáronse numerosas piezas de los mejores «spartittos»... en especial el de la Srta. B., que desde su «debut» no ha dejado de hacer la delicia de los «dilettanti»... a pesar de lo difícil de la «tessitura» arrancó numerosos «bravos». El buen gusto de su «toilette», su peinado en «bandeaux», y hasta el vistoso «bouquet, que llevaba en la mano... — ¿Entiendes, Lope, lo que va leyendo F.Gerundio?, preguntó Cervantes a Lope de Vega. —Júrote por mi ánima, que no he podido entenderlo ¿En qué lengua está escrito? — ¿Cómo en qué lengua? pregunté yo, Fray Gerundio. — en castellano.... ¡Pobre lengua! exclamaron todos, y dieron muestras de querer retirarse... («¡Pobre Lengua!» pp. 335-336, T.I).

La ironía sobre los «progresos» del siglo, el «verdaderamente ilustrado», subyace en todo el libro, por ejemplo, cuando trata sobre la moda en cuestión de «cómo morir al uso del siglo del progreso», parodiando así los trágicos desenlaces de los dramas románticos. F.Gerundio trata de explicar a Pelegrín, que una muerte natural, es una muerte prosaica y antigua, mientras el suicidio, además de estar a la moda, encierra mucha más poesía, como se podía colegir de la mucha delectación que experimentaba el público teatral al contemplar «la muerte gloriosa y dulce de dos amantes, que con suspiros y palabras entrecortadas, se anuncian mutuamente que tienen dentro de su cuerpo el tósigo que está apresurando los momentos de su existencia... y faltándoles el aliento y la vida caen los dos a un tiempo tendidos a la larga, y al mismo tiempo cae el telón, y se quedan los espectadores envidiando la suerte de aquellos bienaventurados amantes». («La buena muerte del siglo. Suicidios. Causas que producen la frecuencia y repetición de los suicidios», pp. 80-91, T.I).

Pero el mérito de esta obra no consiste simplemente en hacer un repaso a la vida y al pensamiento de la primera mitad del siglo transcurrido, sino en su valor estético y humorístico conseguido, siendo testimonio de una gran riqueza de corrientes literarias de su tiempo.

Su entronque con la literatura costumbrista ya hace su aparición en muchas de las denominaciones genéricas bajo las que agrupa sus temas (conferencias, cuadros, capítulos, artículos, actos de una comedia, decoraciones, fisonomías... etc.); en la forma narrativa que da lugar al desarrollo dialéctico del libro: el desdoblamiento de amo y criado, y, desde luego en no pocos de los temas tratados.

Destaca asimismo la inclusión de grabados y caricaturas que ilustran el relato, o son motivo de un pie chistoso, tan en boga en el siglo. Tampoco podemos omitir, en este muestrario antológico de modas literarias de la época que nos ofrece *El Teatro Social,* el «Repertorio alfabético de materias» al final de cada uno de los dos tomos que componen la obra, pues no puede por menos de recordarnos el género tan decimonónico de los diccionarios burlescos.

El estudio de la obra de un escritor culto de la época romántica, hombre muy de su tiempo, siempre en la actualidad, como fue el caso de Modesto Lafuente, nos lleva a concluir que, no sólo existe el humor durante y sobre dicha época, sino que éste se erige en la base donde se apoyan los recursos estilísticos fundamentales para conseguir que la obra sea literaria; es un humor, bien es verdad, satírico y crítico, en ocasiones mordaz, pero no por ello menos provocador de la sonrisa.

Mª PILAR ESPÍN TEMPLADO
UNED. Madrid

LA POESÍA FESTIVA DE LUCAS ALEMÁN EN *EL CORREO LITERARIO Y MERCANTIL*

Manuel Casal y Aguado (1751-1837), además de ejercer la medicina como profesión, participa activamente en el campo de la literatura como dramaturgo, prosista y, sobre todo, como poeta satírico y jocoso, publicando, con el anagrama de Lucas Alemán y Aguado, en un buen número de periódicos dieciochescos, el *Correo de Madrid, Diario de Madrid, Diario de las Musas, La Espigadera, Diario de Barcelona,* etc. [1] Dedicado durante las primeras décadas del siglo XIX a la faceta satírica con polémicos escritos recogidos en *La Pajarera Literaria* (1813-14) y *El Mochuelo literario* (1820) [2] retornará en plena época romántica al mundo periodístico, colaborando con cierta asiduidad en el *Correo Literario y Mercantil* [3] entre 1830 y 1833.

Si exceptuamos alguna poesía de juventud (*Amistad,* 25-III-1831) o de circunstancias *{Parabién a SM. por el embarazo de la reina,* 7-VI-1830), las composiciones que Lucas Alemán publica en el *Correo Literario* poseen carácter festivo, aunque no están exentas de una aguda intención crítica, tal y como sucede cuando fustiga algunos de los vicios más universales, así la hipocresía, a la que denuncia en la satirilla *Lo que va del dicho al hecho* (13-VIII-1830), a la que volverá cuando trate de los carnavales, bien en los *Calendarios* (26-I-183D o con motivo de la edición del folleto el *Carnaval* de Bretón de los Herreros (11-II-1883), adelantándose en ambos al famosísimo artículo de Larra [4]. Una forma de hipocresía es la adulación (22-VII-1831), utilizada por los hombres para obtener algún beneficio, como leemos en la *Carta* que escribe *Celestino Sancho Piernas a su mujer Alifonsa Santos Sarmiento Viña Bodega* (2-VII-1832), donde le aconseja ese comportamiento si desea permanecer mucho tiempo como niñera en la capital. En menor medida, ataca la ignorancia en un sabroso cuento (19-VIII-1831):

[1] Sobre Manuel Casal / Lucas Alemán, véase AGUIIAR PIÑAL, F., «Noticias del Índice de co medias de Manuel Casal y Aguado», *Cuadernos Bibliográficos,* 28, Madrid, C.S.I.C, 1972, pp. 153-162; *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* t. II, Madrid, 1983, pp. 256-266.

[2] AGUILAR PIÑAL, F., «Noticias del Índice...», *ob. cit.,* pp. 153-154.

[3] Vid. LARRA, M.J., «Un periódico del día, o el Correo Literario Mercantil», en *El Duende Satí rico del Día* (27-IX-1828), ed E. Correa Calderón, *Artículos varios,* Madrid, Castalia, 1976, pp. 178-203; SEOANE, M.C, *Historia del Periodismo en España, 2, El siglo XIX,* Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 133-134.

[4] LARRA, M.J., «El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval», en *El Pobrecito Ha blador* (14-III-1833), edcit, pp. 333-347.

> Mirando cierto soldado el edificio escelente del Escorial, muy preciado de sugeto inteligente, a un arquitecto le dijo: «Yo he corrido diferentes poblaciones de los Flandes y he visto sobresalientes arquitectos. En este todo está como ser debe; pero aquel ángulo izquierdo que está errado me parece». Oyólo el maestro y dijo: «Supuesto que vmd. advierte ese defecto, hágame el favor de responderme: ¿Qué es ángulo?» Y él corrido contestóle balbuciente: «Ángulo es... Meterse un necio en aquello que no entiende».

o la gula, compañera inseparable de las fiestas más populares; finalmente, será como cierre a sus *Calendarios* (31-I-1831) cuando enumere con toda crudeza los vicios que mantienen una mayor vigencia: usura, mentira, envidia, egoísmo y maledicencia.

Un segundo aspecto que enlaza con el anterior es la crítica de costumbres, implícita cuando aborda los festejos más celebrados por los españoles y que se puede sintetizar en una pérdida esencial de los valores tradicionales y en una supremacía de lo laico sobre lo religioso. Es en el poema *El crítico impertinente* (1-VIII-1831) donde el octogenario Lucas Alemán, remenorando su época de juventud, en el reinado de Carlos III, expresa con desdén los cambios producidos en todos los órdenes del vivir, llegando a la conclusión de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Un tono más frivolo, por estar dedicado a la moda femenina, presenta su poema *El anárquico peinetonismo en su vigor mismo* (25-VI-1832), en el que con su habitual desenfado expone la rivalidad surgida entre las damas españolas partidarias o no de la peineta, para decantarse por su uso generalizado y con ello lograr la paz entre las señoras.

El motivo amoroso está tratado en varias composiciones, así en el breve pero jugoso epigrama *El órgano de amor* (26-IX-1831) y en la poesía *El Mal deAmor(24*-VIII-1831),

donde el autor recrea un diálogo entre la bella Nise y un joven doctor, en el cual la dama expresa en quejosas décimas [5] los síntomas de su enfermedad, y el médico al comprender que padece mal de amores le recomienda una curiosa receta:

> Si esto para su tormento no bastare, o la da tedio, no hay más eficaz remedio que recipe, *casamiento:* un mozo de fundamento podrá desterrar su pena, con que si quiere, serena admítame a mí en su esfera, y destierre lo soltera; quedárase sana y buena.

Por otra parte, Lucas Alemán a través de estas colaboraciones en el *Correo Literario y Mercantil,* se queja, en sintonía con otros contemporáneos suyos [6], de lo poco que se aprecia en su día la literatura (*La feria literaria,* 30-IX-1833); sin embargo, paradójicamente, critica de forma generalizada a los escritores, así en un *Villancico* (24-XII-1832) solicita para ellos más juicio; no obstante, es más frecuente que la burla se centre en sí mismo como autor de disparates y desatinos (30-VI-1830 / 20-II-1832), ironizando incluso con su propia vejez (9-XI-1832) con firmas como *el viejamín* [7] *de las ninfas* (3-VIII-1830).

En otros poemas, como humorista que es, procura hacer reír a través del lenguaje. Acude a recursos de gran rentabilidad. En el *Cuento* publicado el 8 de junio de 1832, la comicidad se consigue, en primer lugar, por la confusión que sufre un criado al dar los recados de su amo, pero, fundamentalmente por ridiculizar a una minoría de la Península que habla un castellano deformado como recuerdo de un idioma extraño, el gallego. Por su parte, el citado Celestino escribe a su mujer (2-VII-1832) en un lenguaje vulgar, semejante en sus rasgos al lenguaje convencional de los rústicos del teatro, usado por simples y villanos y que se caracteriza por:

[5] LOPE DE VEGA, F., «Arte de Nuevo de hacer comedias», Madrid, 1609, ed. por Rozas, J.M., en *Significado y doctrina del Arte nuevo de hacer comedias,* Madrid, S.G.E.L., 1976, p. 191.

[6] Vid. LARRA, M.J., «Carta a Andrés. Escrita desde las Batuecas por el Pobrecito Hablador», en *El Pobrecito Hablador* (ll-IX-1832), ed. cit., pp. 264-276.

[7] *Viejamín,* ¿creación léxica por analogía con *benjamín?*

— alteraciones vocálicas: *precura, siñora, ciminterio.*
— cambios de consonantes: *preito, agüela, juiste.*
— apócopes verbales: *diz.*
— reducción de diptongos: *pus.*
— pérdida de la *den* posición final: *salú, novedá.*

Serán los juegos de palabras los más reiterados en sus versos (19-VII-1830 / 19-IX-1831 / 9-XII-1832 / 24-XII-1832 / 11-11-1833), de los que entresacamos esta graciosa décima, motivada por los caprichos climáticos antes de iniciarse el verano (ll-VI-1832).

> Diga el señor editor (y no es mi
> pregunta en vano), ¿es invierno o
> es verano temporal tan volteador?
> Aún no ha venido el calor y el
> Estío está arrimado; si este es tan
> disparatado como la estación
> presente quien le llame Estío
> miente, pues no es tío que es
> cuñado.

Asimismo, Lucas Alemán participa en la línea editorial del periódico al incluir juegos de ingenio: enigmas (19-VII-1830), charadas (23-VII-1832), acertijos (16-II-183D, que los lectores deben desvelar, y que en ocasiones le van a poner en un serio compromiso, como ocurrió al ofrecer un *lindo par de buñuelos* (23-VII-1832) al que lo acierte y ser varios los ganadores, por lo cual se ve obligado a contestar (3-VIII-1832).

Por último, en estas composiciones festivas, Alemán muestra de forma encomiástica su afecto al rey Fernando VII, de manera especial en los últimos meses de 1832, coincidiendo con la enfermedad del monarca (9-XI-1832) y con la regencia transitoria de María Cristina, así incluirá a la familia real en sus peticiones al escribir estas seguidillas en un *Villancico navideño* (24-XII-1832):

> La España con sollozos
> y suspirando al Niño
> hace presente su Rey
> Fernando.
> Y reverente
> le pide que su cara
> salud complete.

Al portal con sus niñas
llega la Reina y pide
que su Esposo se
restablezca.
Y dice el niño:
consuélate, Cristina,
que su bien miro.

En resumen, Lucas Alemán en estos poemas que al final de su vida edita en el *Correo Literario y Mercantil,* y siempre con el deseo de encantar a sus lectores (9-XI-1932), opta por dos modos de hacer poesía; una más crítica, más aguda, en consonancia con su vena satírica; otra más jocosa, más desenfadada, más alegre, pero en ambas con el gracejo y buen humor que le caracterizaba en décadas precedentes [8].

ROSALÍA FERNÁNDEZ CABEZÓN
Universidad de Valladolid

[8] **Vid. LAFARGA, F., «Luces y sombras en el *Correo de Madrid»,* en *Estudios de Historia Social,*** núms. 52-53, 1990, pp. 275-276; Vallejo, I., «La poesía en el *Diario de las Musas», en Estudios* ***de Historia Social, ob. cit.,*** **p. 520.**

HISTORIA, NOVELA Y RISA EN AYGUALS DE IZCO

Que asociemos el nombre de Ayguals con lo jocoso no producirá extrañeza alguna, pues es bien sabido que no sólo fue escritor, sino, además, director y editor de publicaciones jocosas y satírico-burlescas, en las que tuvo uno de sus pilares la *Sociedad Literaria.* El aprecio de Ayguals por el «género jocoso» era tal que, en *El Dómine Lucas* (1844-1846), revista de dicha sociedad, llega a decir que, en el terreno teatral, dicho género «es el más difícil de todos»; y por lo que atañe al ámbito de la poesía, sus elogios no son menos subidos [1]

Sí puede llamar nuestra atención, en cambio, la presencia de ese estilo en aquellas obras histórico-novelescas, situadas en época contemporánea, a las que Ayguals asigna el marbete de «Historia-Novela» para bautizar lo que considera un género nuevo, en su opinión superador, por su respeto a la verdad, de las novelas históricas al uso. No obstante, por más que insista en presentarse como historiador severo e imparcial — e incluso a veces más como historiador que como novelista —, no rehúye la toma de partido, ni, por supuesto, la aplicación de un estilo jocoso y satírico incluso a figuras y acontecimientos históricos. De ello puede ser un buen ejemplo *El Tigre del Maestrazgo* (1846-1848), historia anovelada en la que no está ausente la distorsión degradadora o esperpéntica [2].

Cabe entonces preguntarse por cómo concilia Ayguals tan divergentes propósitos y enfoques. Pues bien, lo relevante es que, en el pensamiento estético de Ayguals, cuya meditación más extensa sobre el arte de la novela se plasma en las páginas de su última «Historia-Novela», *El palacio de los crímenes o el pueblo y sus opresores* (1855), la justificación de lo jocoso no aparece desligada de la que hace del realismo novelesco [3].

Porque Ayguals postula una novela realista, cuyo estilo sea expresión directa y veraz de la realidad. Aún más, hace pública su adscripción a una mimesis natura-

[1] «PALMETAS. Diálogo IX. El Dómine Lucas y Cartapacio», *El Dómine Lucas,* n° 9, 1-XII-1844, pag. 70.

[2] Mal casa con las declaraciones de imparcialidad histórica el proceso jocoso de deforma ción y animalización a que son sometidos la figura de Carlos V y su cortejo de frailes con motivo de su fracasada expedición a Madrid: véase AYGUALS DE IZCO, Wenceslao: *El Tigre del Maestrazgo o sea de grumete a general.* Historia-novela original de Don... Madrid, Imprenta de Don Wenceslao Ayguals de Izco, 1848, II, pags. 56-57.

[3] Para una visión más completa, véase FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio: «Wenceslao Ayguals de Izco y la 'Historia-Novela'», en *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós.* Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992, I, págs. 403-650 (en especial, las págs. 409-435: «Las ideas de Ayguals de Izco sobre la 'Historia-Novela'»).

lista susceptible de dar cabal testimonio incluso de los estratos más bajos de la sociedad o del vicio en toda su crudeza. Tal concepción mimética tiene como norte un fin moralizador y político. Y este mismo motivo será el que dé entrada en escena a un nuevo registro: el lenguaje jocoso y degradador de la sátira, que se cebará en los enemigos políticos del novelista (los frailes, Cabrera, don Carlos, los facciosos, los moderados).La «Historia-Novela» es para Ayguals un arma de combate que hace compatibles información y comentarios, verdad y toma de postura, exactitud en el retrato de los personajes y denuncia satírica [4].

Ayguals, cuya ambición es la de una novela totalizadora con múltiples frentes — la sociedad y la historia, las costumbres y la moral — también aspira a acoger en el seno de la «Historia-Novela» una pluralidad de estilos. Para fundamentarla, como hombre de formación clasicista que es, recurre sobre todo al pensamiento literario consagrado por la tradición. No deja de ser sintomático que sus elogios de lo grotesco romántico busquen amparo teórico en el concepto de imitación del preceptista Francisco Sánchez Barbero. Del mismo modo, hace suyo el principio horaciano de la adecuación del estilo a la diversidad de asuntos y materias, personajes y circunstancias, variedad estilística que goza, además, de la virtud literaria de la amenidad [5].

Con tales respaldos críticos, podrá el novelista alegar la inadecuación del estilo serio para el relato de ciertos episodios de nuestra historia contemporánea por lo risibles que son, por ser más apropiados para el estilo que califica como «zam-brero y divertido»[6]; o podrá aducir la necesidad de amenidad y distracción del lector para alternar — lo mismo en el terreno de la ficción que en el histórico — los pasajes dolorosos con los festivos y jocosos, fiel, por otro lado, a las exigencias de la sátira, así como a las leyes, basadas en la discontinuidad y el contraste, que rigen la novela folletinesca [7].

[4] «Retratar en fray Patricio a la inmunda pandilla inquisitorial que aún aspira al dominio de España, presentarla a la faz del mundo con todos los horrores de la deformidad, he aquí el objeto primordial de nuestro trabajo» (AYGUALS DE IZCO, Wenceslao: *María la hija de un jornalero.* Madrid, Imprenta de Don Wenceslao Ayguals de Izco, 1846, II, pág. 37. En la pág. 14 del tomo I,
puede verse un retrato grotesco de fray Patricio.

[5] Remito a AYGUALS DE IZCO, Wenceslao: *El palacio de los crímenes o el pueblo y sus opresores.* Tercera y última época de María la hija de un jornalero. Madrid, Imprenta de Ayguals de Izco Hermanos, 1855, II, págs. 760-61, artículo VII — «Sencillez y verosimilitud» — del epílogo, en que Ayguals recoge no ya conceptos sino palabras textuales sobre el estilo de su preceptiva incluida en *La Escuela del Pueblo [...].* Madrid, Imprenta de Ayguals de Izco Hermanos, 1852, I, págs. 65 y ss. En estas páginas Ayguals habla de las tres clases principales de estilo, pero no del jocoso, del que sí se había ocupado, por ejemplo, Luzán en *La Poética,* así como en su *Arte de hablar.*

[6] AYGUALS DE IZCO, Wenceslao: *El palacio de los crímenes, op. cit.,* II, págs. 252 y 324.

[7] *Lbídem,* I, págs. 761-62. Véase también *El Tigre del Maestrazgo, op. cit.,* II, pág. 55.

Revelador de los gustos de Ayguals es el hecho de que, al tiempo que manifiesta su rechazo a una expresión literaria circunscrita al registro de la alta sociedad, convierta su defensa del lenguaje y la literatura populares en una apología de lo jocoso, de las «sales cómicas, de que tanto abundan nuestros mejores poetas antiguos»[8], y de que, con este motivo, vuelva a citar, en el epílogo de *El palacio de los crímenes,* composiciones jocosas que ya había incluido anteriormente en *La Carcajada* (1843-1844), y pondere, junto a lo grotesco romántico, los chistes y agudezas satíricas de los saínetes de don Ramón de la Cruz. A este respecto, no es necesario advertir que, en la «Historia-Novela», el campo de lo jocoso abarca desde el tono festivo y costumbrista de los personajes y escenas populares, que Ayguals gusta recrear incorporando incluso canciones y coplas picantes, hasta la degradación satírica y esperpéntica de todo tipo de figuras, incluidas las históricas.

El caso de Ayguals no fue aislado. Otros novelistas coetáneos también sacaron partido del enfoque jocoso de la historia reciente: por ejemplo, de la del XVIII, en el caso de *La criolla y los jesuítas* (1845-1846), del Tío Fidel (seud. de Francisco Robello), obra editada por Ayguals, cuyo subtítulo reza: «Novela histórica agri-dulce, joco-seria, o como si dijéramos escrita entre risa y llanto»; y en cuanto al siglo XIX, puede citarse la novela histórica contemporánea *Espartero* (1845-1846), de Ildefonso Antonio Bermejo, que se vale de lo jocoso como Ayguals para zaherir a don Carlos y a su cohorte de frailes [9].

Y por la incidencia que haya podido tener en la estética de Ayguals, debemos traer a colación las propuestas del autor de la obra histórico-satírica *Tirios y tro-yanos* (1845-1848), subtitulada «Historia tragi-cómico-política de la España del siglo XIX, con observaciones tremendas sobre las vidas, hechos y milagros, de nuestros hombres y animales públicos: escrita entre agri-dulce y joco-serio». Su autor, Miguel Agustín Príncipe, se propone amenizar el relato histórico con el estilo jocoso y seguir el principio de la variedad y alternancia estilísticas: «Quede el estilo grave y siempre grave para el historiador de alto copete [...]. Yo por mi parte creo que la historia puede ser escrita a lo chusco [...] para excitar el gusto de las gentes que le son poco aficionadas o tienen embotado el paladar»[10]; «haré según me sople la musa, recorriendo todos los tonos sin circunscribirme a ninguno, y procurando de este modo ser unas veces melifluo, otras acre, otras semi-zumbón, otras triste» [11].

[8] AYGUALS DE IZCO, Wenceslao: *El palacio de los crímenes, op. cit.,* II, pág. 736.

[9] Cfr. FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio: *Op. cit.,* II, págs. 757 y ss.

[10] PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Tirios y troyanos.* Historia tragi-cómico-política de la España del siglo XIX. Con observaciones tremendas sobre las vidas, hechos y milagros de nuestros hom bres y animales públicos: escrita entre agri-dulce y joco-serio. Madrid, Imprenta de D. Pedro Mora y Soler, 1845, I, pág. 38.

[1] *Ibtdem,* pág. 418. Se podrían aducir más textos que siguen esa línea, pues Príncipe, al

Ciertamente, el estilo joco-serio y satírico propiciaba la «novelización» — entiéndase como un proceso con muy distintos grados — de los textos históricos contemporáneos [12], fenómeno que perdurará avanzado el siglo, de lo que da testimonio la obra *Los ministros en España desde 1800 a 1869* (1869-1870), cuyo autor, Julio Nombela, pondera en ella el valor novelesco de la amenidad y de los «episodios a la vez cómicos y trágicos» de nuestra historia contemporánea [13].

Como podríamos probar con esta última obra, el tratamiento jocoso de la historia contemporánea encuentra un terreno abonado en los momentos de intensa politización. Ese es el caso de los años finales de la década de 1830 y de comienzos de la siguiente. Es sintomático que por esos mismos años se desarrolle la prensa satírica ilustrada. Los nexos del Ayguals novelista con este tipo de publicaciones, a las que él mismo contribuyó — recuérdese su *Guindilla* (1842-1843) — y en las que el arma de la caricatura se valía de recursos como la deformación esperpéntica, la animalización y la muñequización de los personajes, no han pasado desapercibidos a los estudiosos [14]. Tampoco las raíces comunes a ambos: la literatura costumbrista y satírico-política de autores como Gallardo o Miñano [15]. Puedo dar una referencia más cercana a Ayguals, de interés por sus vínculos con la prensa satírica: la obra antiesparterista *El diablo y yo, novela contemporánea* (1842) [16]. Añadamos también, dentro asimismo del terreno político, el caso de los muy variados textos

igual que Ayguals, gusta de justificarse ante el lector por el enfoque y tono que adopta. Recuerdo, por otro lado, que Ayguals dio publicidad a la obra de Príncipe subrayando, junto a la «gracia y chiste en el arte de escribir la historia», dos cualidades que se vinculaban en la época a la novela: la amenidad y el interés *(El Dómine Lucas,* n° 19,1-X-1845, pág. 150).

[12] Cfr. BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela.* Madrid, Taurus, 1989, págs. 451 y ss. sobre el papel de la risa en la «novelización» de los géneros y la vinculación de lo «serio-cómico» a
la contemporaneidad.

[13] Véase FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio: *Op. cit.,* II, págs. 693 y 695.

[14] Cfr. ELORZA, Antonio: «Periodismo democrático y novela por entregas en Wenceslao Ay guals de Izco», *Estudios de Información,* 21-22, Enero-Junio 1972, págs. 91-92, y BOZAL, Valeriano: «El grabado popular en el siglo XIX», en *Summa Artis. Historia general del arte.* Volumen XXXII: *El grabado en España (siglos XIX y XX).* Madrid, Espasa-Calpe, 1988, págs. 319-330 sobre «La ilustra ción satírica: lo joco-serio». Como ejemplo de la sátira ilustrada de *Guindilla,* puede verse en BOZAL, Valeriano: *La ilustración gráfica del siglo XIX en España.* Madrid, Comunicación, 1979, pág. 46, la figura 35, en la que el proceso de animalización recuerda las «asnerías» de Goya.

[15] BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano: «La novela en España en el siglo XIX», *Cuadernos Hispanoa mericanos,* LXXIII, 219, Marzo de 1968, págs. 580-82. Del mismo autor, cfr.: «Gallardo, Miñano y Larra en el origen de la sátira crítico-burlesca», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 388, Octubre 1982, págs. 51-61.

[16] En *El diablo y yo,* Mendizábal aparece con un largo rabo, caricatura que coincide con la que sobre tal figura cultivó la prensa satirica. Cfr. FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio: *op. cit.,* pág. 315, nota 56, y págs. 350 y ss., y DEROZIER, Claudette: «La caricatura en la prensa satírica ilustrada de la Re gencia de Espartero a través de algunos periódicos: El Cangrejo (1841), La Posdata (1842-1843) y

de combate que, durante la Guerra de la Independencia, se acompañan del calificativo «joco-serio». Manifestaciones que nos hablan, en definitiva, de la continuidad en el XIX de la literatura jocoseria precedente (a este respecto, no debe olvidarse que las publicaciones jocosas que editaba Ayguals no sólo estaban dedicadas a las producciones de sus contemporáneos).

La presencia de lo jocoso en la «Historia-Novela» pone en evidencia una vez más su carácter plural, deudora como es tanto de corrientes estéticas de su tiempo como de momentos anteriores, y sometida como está a distintos polos de tensión: realismo, pero también caricatura grotesca [17]; sobrecarga de documentos, pero asimismo «novelización» de la historia; ennoblecimiento moral de unos personajes y degradación de otros; tragedia y risa. Carácter híbrido que para nosotros tiene ahora la virtud de suscitar estas dos cuestiones: en primer lugar, respecto a la concepción mimética del folletinista Ayguals, ¿cuáles son sus nexos con la literatura precedente?; y en segundo, dentro de una perspectiva más amplia, ¿qué manifestaciones de la literatura jocosa de la época romántica continúan — y en qué medida — la tradición en nuestras letras de lo jocoserio?

ANTONIO FERRAZ MARTÍNEZ

La Guindilla (1842-1843)», en *Revisión de Larra (¿Protesta o revolucion?)*. Besançon, Annales Littéraires de l'Université, Paris, Les Belles Lettres, 1983, págs. 126-29.

[17] Cfr. ZAVALA, Iris M.: «La literatura: Romanticismo y costumbrismo», en *La época del romanticismo (1808-1874)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, II, págs. 117-18 (Historia de España Menéndez Pidal, XXXV, 2) sobre el realismo y la «carnavalización» literaria de los folletinistas españoles de la época, que la autora relaciona con Valle (véase también pág. 163). También se ha asociado la novela de Ayguals con el esperpento de Valle en la edición de Joaquín MARCO de *La Bruja de Madrid,* de Wenceslao Ayguals de Izco. Barcelona, Táber, 1969, pág. 11.

EL TEATRO SE RÍE DE SÍ MISMO: LAS PARODIAS DE LOS DRAMAS ROMÁNTICOS

Durante el período romántico no todo fueron tragedias y dramas en los escenarios españoles. La generación romántica también se rió en el teatro. Es más: se rió del propio teatro romántico. Se ha escrito mucho, y no siempre con igual acierto, de las numerosas parodias a que dio lugar *Don Juan Tenorio,* por eso las dejaremos de lado, fijándonos en las de los demás dramas románticos: *La conjuración de Venecia, Macías, Don Álvaro o la fuerza del sino, El Trovador* y *Los amantes de Teruel,* que no han despertado el mismo interés por parte de la crítica [1] Crespo Matellán y Valverde Rodao solo hacen alusión a las parodias de las dos últimas obras en sus respectivos trabajos [2]. De las demás no parecen tener noticia.

1. *Los hijos del tío Tronera,* parodia de *El Trovador es* hoy la más accesible y conocida, debido a la edición que J.L. Picoche realizó de las dos obras en 1979 (Madrid, Alhambra). El espíritu romántico de Antonio García Gutiérrez no le impidió reírse de sí mismo y de su propio drama, burlándose de él con buen humor. Había estrenado *El Trovador,* con gran éxito — por otra parte inesperado —, el 1 de marzo de1836, y el 15 de mayo de 1847 ponía en escena en Madrid este «saínete picaresco»,como calificó a *Los hijos del tío Tronera.* En 1850 editó el texto en Madrid Vicente Lalama, pero ya había sido impreso en 1846, en Mérida de Yucatán y en La Habana.

En mi opinión esta primera parodia de un drama romántico [3], realizada por su propio autor, fue todo un gesto de García Gutiérrez, que allanó el camino para que otros se atrevieran a remedar en tono burlesco los dramas que hacían furor entre el público romántico.

2. Al año siguiente fue un grupo de escritores jóvenes, con ganas de divertirse y de divertir, quien preparó la parodia de *Los amantes de Teruel* titulada *Los amantes de Chinchón,* que calificaron de «pieza tragi-cómico-burlesca, en verso». Los autores

[1] Nos referimos en esta comunicación únicamente a aquellas parodias que son contrafac tura de un texto preexistente. Las parodias dramáticas del teatro romántico como movimiento lite rario y artístico merecen un estudio por separado, que no cabe incluir aquí.

[2] Salvador CRESPO MATELLÁN, *La parodia dramática en la literatura española,* Salamanca, Universidad, 1979. VALENTINA VALVERDE RODAO, «LO que son trigedias, o la parodia dramática de 1830 a 1850», en *Quaderni di Filología Romanza* [Bologna] IV (1984), págs. 135-161.

[3] *Juan el perdío,* de Mariano Pina y Bohigas, primera de la larga serie de parodias de *Don Juan Tenorio,* es de 1848.

eran Juan Martínez Villergas, Miguel Agustín Príncipe, Gregorio Romero Larrañaga, Eduardo Asquerino y Gabriel Estrella. El mayor de ellos, Miguel Agustín Príncipe, tenía veinticinco años cuando se estrenó el drama de Hartzenbusch, el 19 de enero de 1837; el menor del grupo era Eduardo Asquerino, que solo tenía once en aquella fecha. El estreno de la parodia se esperaba con expectación. *El Clamor público lo* anunciaba como inminente el 19 de diciembre de 1848; sin embargo, el día 20 notificaba que el Jefe Superior de Policía había prohibido la representación, sin explicar los motivos; en términos semejantes daba la noticia la revista teatral *La luneta.* No sabemos si llegó a representarse entonces, pero el texto lo publicó la Sociedad de Operarios, con fecha 24 de diciembre de 1848. El contenido y el tono de algunos diálogos nos hacen pensar que la razón por la que se prohibió su estreno fue de tipo moral.

3. El 7 de junio de 1850 *La Época* anunciaba como probable la aprobación para el teatro de la Comedia (del Instituto) de *Rábano el sastre o La fuerza de las tijeras,* parodia de *Don Alvaro o la fuerza del sino* [4], escrita por «un joven y modesto poeta». *La Nación* confirmaba el día 8 que la pieza había sido aprobada, por lo que suponemos que se representó, aunque no hemos podido verificarlo. Tampoco hemos logrado hallar el texto, ni averiguar quién fue su autor. En cualquier caso es importante conocer su existencia, pues es la única parodia documentada de la obra del duque de Rivas.

4. Pocos días después, el 20 de junio, se estrenaba en el Teatro Español (hasta poco antes, del Príncipe [5]) *La conjuración de Venecia,* de Francisco Robello y Vasconi, conocido bajo el seudónimo de «El tío Fidel», parodia, según todos los indicios, de la obra homónima de Martínez de la Rosa [6], que, publicada en París en 1830, se

[4] El drama del Duque de Rivas se había estrenado el 2 de marzo de 1835; el 15 de abril de 1849, poco antes de la aparición de *Rábano el sastre,* había sido *Don Álvaro* la pieza elegida para la reapertura del Teatro de la Cruz (Teatro del Drama): cfr. *La Nación,* 12-IV-1849.

[5] En 1849 pasó a llamarse Teatro Español el antiguo Teatro del Príncipe. En él, precisa mente, se habían estrenado los grandes dramas románticos: *Macías,* en 1834; *Don Alvaro o la fuerza del sino,* en 1835; y *El Trovador,* en 1836. Como es sabido, en el estreno de esta última obra fue cuando, por vez primera, el entusiasmo del público hizo que el autor de la obra saliera a sa ludar al escenario.

[6] Nos hace suponer que se trata de una parodia el talante de otras obras de este autor, que en 1845 era en Madrid redactor de *El Tío Vivo,* y en 1865 se hallaba internado en el asilo de hombres incurables de la capital. Fue autor de *La criolla y los jesuítas,* «novela histórica agri-dulce, joco-seria, o como si dijéramos escrita entre risa y llanto» (Madrid, Sociedad Literaria, impr. de W. Ayguals de Izco); entre otras piezas, escribió para el teatro *La patria sin patriotas o el cortijo re vuelto,* «cómica comedia, dramático drama, histórico historial y parodia de sucesos contemporá-

había estrenado en Madrid el 23 de abril de 1834. La representación de la pieza de Robello se anunciaba en *La Época* el 19 de junio, y debió de ser obra con cierto interés, pues no había caído en el olvido catorce anos después, cuando *El Pensamiento Español* daba noticia de su interpretación en el Teatro Novedades, el 26 de enero de 1864. No hemos conseguido hallar el texto.

5. *Matías o el jarambel de Lucena,* debida a la pluma de Ramón Franquelo, se representó por primera vez el 22 de septiembre de 1850, en el Teatro del Instituto. El día 24, precisamente la misma fecha en que dieciséis años antes se había estrenado el *Maclas* de Larra, *La Época* se hacía eco de esta «parodia del *Maclas o el doncel de Villena»,* comentando que «la primera parte tiene algunos chistes, la segunda no vale». Es un juicio excesivamente simple, pero en alguna medida acertado. Para emitir una crítica válida es posible acceder al texto de la pieza, incluido en el volumen misceláneo del autor, *Risa y llanto,* publicado en Málaga, donde residía Franquelo, en la Librería de don Francisco Gil de Montes, con fecha 15 de enero de 1850. En 1863 se reimprimió en Málaga, en la Imprenta del Correo de Andalucía, con el subtítulo de «saínete bárbaro-estúpido, sin pies ni cabeza, escrito en verso» (27 págs.).

Quizá no sean éstas las únicas parodias de *Maclas, La Conjuración de Ve-necia, Don Álvaro, El Trovador* y *Los amantes de Teruel;* sí son la únicas de las que hay noticia de impresión o de representación entre la fecha del estreno de cada una de las obras parodiadas y 1850, fecha límite del período que aquí y ahora nos ocupa.

El tema queda abierto: en tres folios no cabe analizar, ni siquiera brevemente, las que hemos visto; además, quién sabe si algún día aparecerán las perdidas. Por todo ello, como en los folletines decimonónicos, con los que estamos tan familiarizados, no ponemos punto final, sino

(Continuará)

ANA MARÍA FREIRE LÓPEZ
UNED- Madrid

neos, escrita en verzas (sic), versos y verdades» (Madrid, 1843); *Una Trinidad sin Dios,* parodia de sucesos contemporáneos (Madrid, 1844); *Un fusil del 2 de Mayo en 17 de Julio,* apropósito dramático (Madrid, 1856); *La unión cario-polaca o una carta de Bayona,* juguete cómico en un acto, en prosa y verso (Madrid, 1856).

JOSÉ JOAQUÍN DE MORA Y LA SÁTIRA POLÍTICA EN LAS *LEYENDAS ESPAÑOLAS* (1840)

El tema de esta charla será una primera aproximación al estudio de la sátira política de José Joaquín de Mora en las *Leyendas españolas* y especialmente en la titulada «Don Opas».

Como sabemos, el nombre de Mora (Cádiz, 1783-Madrid, 1864) aparece profusamente en la historia literaria de la primera mitad del siglo XIX, sobre todo en relación con la querella calderoniana, con su labor de publicista durante la emigración en Londres, y con su actividad política, periodística y docente en diversas repúblicas hispanoamericanas.

Escribió las *Leyendas Españolas* en los años que duró su emigración y tienen por asunto las tradiciones y la historia nacionales, en las que se basa para comparar el presente con el pasado de la vida española. A juzgar por ellas, en 1840 conservaba sus creencias políticas pero no sus esperanzas de ver el régimen liberal instaurado en una España en la que, a su juicio, el sentido de la responsabilidad política y el civismo de sus habitantes permanecían inamovibles a pesar del tiempo y de los cambios de la historia. Este fracaso y el de las esperanzas que Mora había puesto en su triunfo le llevaron a interpretar el presente y el pasado del país desde una perspectiva satírica.

Quienes se han ocupado de Mora le han tenido por un espíritu de la Ilustración, a medio camino entre el Neoclasicismo y el Romanticismo, otros le dieron como ecléctico o como un converso al romanticismo. Más acertado parece el juicio de Luis Monguió para quien, «Mora, como Jano, mira en dos direcciones, una la del gusto clásico profundamente enraizado en él; otra, la del gusto que va abriéndose camino en sus propios días» (1967, 80) y aunque Vicente Llorens, al referirse a los *No me olvides*, afirma que merece «ocupar un puesto nada desdeñable en los orígenes del romanticismo español, cuyo primer núcleo se encuentra entre los emigrados de Londres» (1979, 243), coincide con Monguió en que «Mora o la inconstancia podría ser el título de cualquier estudio dedicado a su obra crítica» (1979, 61).

Su opinión acerca de los romances sería un ejemplo que ilustra la inconstancia en los gustos literarios y la volubilidad crítica de Mora. Sabido es que en su juventud escribió romances, que estando prisionero en Francia envió algunos a doña Frasquita Larrea quien, llena de entusiasmo, se los remitió a Guillermo Augusto de Schlegel en 1813. Poco después daría fin la amistad del joven gaditano con el matrimonio Boehl de Faber y principio a una enconada querella en la que se enfrentaron las ideas literarias y políticas y los resentimientos personales de unos y de otros.

Ya en Londres, publicó romances moriscos, festivos y satíricos en sus *No me olvides* de 1825, 1826 y 1827, algunos de ellos escritos en el decenio anterior, así como en las publicaciones londinenses *Correo Literario y Político* (1826) y *The European Review* en la que entre 1824 y 1825 aparecieron tres artículos sobre «Spanish

Poetry», de los que el tercero iba dedicado a los romances moriscos. Mora consideraba entonces el Romancero como un ejemplo admirable de poesía espontánea, popular, que arranca del espíritu heroico y religioso de la nación.

Sin embargo, en el prólogo «Al lector» que antepone a sus *Leyendas españolas*, sus opiniones sobre el romance han variado considerablemente. Comienza por alabar los antiguos pues «forman el cuerpo de poesía popular más perfecto, más característico y más interesante de cuantos poseen las naciones de Europa» (VI). Pero en su inquina contra el asonante afirma «que la introducción de la rima imperfecta o asonantada [en los romances viejos] provenía [...] de la ignorancia, falta de oído o negligencia del poeta» (XI) y que el escribir en versos asonantados de ocho sílabas necesitaba muy poco más esfuerzo que el hacerlo en prosa (X) y por ello el vulgo ha compuesto «los innumerables que se han escrito y corren impresos, sobre milagros de santos, aventuras festivas y ridículas, y fechorías y crímenes de malhechores» (IX). En estas *Leyendas* quiso «aplicar la versificación española a un género de narraciones que diste tanto de la humilde trivialidad del romance, como del altisonante entonamiento de la epopeya» (V) y sujetarse «escrupulosamente a la ley severa del consonante [... convencido ...] de la necesidad que tiene nuestra poesía, de abandonar esas formas triviales y fáciles que la deslustran y rebajan» (XIII).

Las *Leyendas Españolas* son veinte narraciones con una extensión que varía desde las quince octavillas de «El boticario de Zamora» hasta las 483 octavas reales del «Don Opas». Los metros preferidos son la octava real en ocho composiciones, seguida de los endecasílabos pareados en cinco, las octavillas en otras cinco, y la silva para las dos restantes. Mora situa la acción de estas leyendas en España, los personajes son cristianos, musulmanes y judíos y casi todas tienen lugar en la Edad Media, con excepción de un par de ellas de tema morisco granadino y época de los Reyes Católicos, otra del reinado de Felipe II, cuando la derrota de la Invencible y que es la única cuya acción transcurre fuera de España; y la titulada «Don Policarpo», de época contemporánea.

Excepto en muy pocos casos es aventurado fijar sus fechas aunque es posible que el autor las ordenase para la imprenta según la cronología aproximada de su composición. La primera de ellas, «La judía», ofrece todavía un vocabulario neoclásico —«celeste domo», «argénteo disco», «callada esfera», «faz inmoble» — ausente luego en las demás. Como indica su autor, «Una madre» se escribió en Bolivia, es decir, entre 1834 y 1837; y «Las dos cenas» y «Don Opas» nacieron también en América, aunque no sabemos en qué país; la primera podría haber sido escrita entre 1827 y 1843, y conocemos la fecha de composición de la segunda por unos versos que dicen: «Del año setecientos diez pasamos / al de mil ochocientos treinta y cinco». Según referencias en el texto, «La Florida» data del período absolutista, está basada en una tradición escocesa y es probablemente de los tiempos de Londres entre 1823 y 1827. «La batalla de Fraga», en fin, es un alegato contra las guerras fraticidas y, refiriéndose a la última de ellas, afirma el autor que todavía «está fresca la

herida», por lo que podría datarse entre 1837, el año en que da fin la primera guerra carlista y 1840, cuando ven luz estas *Leyendas*.

Parece que Mora conocía bien, o al menos estaba bastante familiarizado, con las antiguas crónicas y con la historia de España pues buena parte de estos relatos tiene base histórica. Así, en «Don Opas» cita a Ginés Pérez de Hita, al P. Mariana y al P. Flórez, a Cristóbal Lozano, a Pellicer y a Gibbon. Dos, al decir de su autor, son legendarios, «La bordadora de Granada», una tradición local que oyó referir cuando era estudiante, y «La Florida» que, como ya vimos, es de origen escocés. Las restantes, que son pocas, traen ecos literarios. Leyendas, en fin, más históricas que legendarias aunque en ellas se produzca esta deformación que sufre la historia a manos de los escritores románticos, y más cerca de obras como los *Romances Históricos* (1841) del duque de Rivas que de las leyendas de índole fantástica y popular, auténticas o falsas, al estilo de Zorrilla o de Bécquer. Las citas revelan su conocimiento de la obra de Fray Luis de León, de quien Mora gustaba tanto, de la épica italiana, y de autores franceses e ingleses, entre ellos Shakespeare y, en especial, su admirado Byron.

Las *Leyendas Españolas* vieron luz en 1840, el «annus mirabilis» de la poesía romántica española, y están dentro de la línea marcada por el Lord Byron de *Don Juan*, quien, como es sabido, influyó sobre Espronceda y sobre algunos otros autores como Miguel de los Santos Álvarez, y a la vez, podrían incluirse entre aquellas obras que atacan al romanticismo por medio de la parodia, la caricatura o la sátira.

Los asuntos de estas leyendas son los propios de tantos dramas, novelas, y narraciones históricas y legendarias en prosa o en verso localizados preferentemente en un mundo medieval idealizado, galante y caballeresco. Sin embargo, hay una gran desproporción entre ese mundo, con cuyas convenciones los contemporáneos de Mora estaban ya familiarizados, y el que éste pinta, despojado ya de su misterio y de su encanto y desmitificado por el escepticismo.

Para él, la Edad Media fue una época bárbara con una sociedad formada por nobles y clérigos opresores y por un pueblo oprimido. Con raras excepciones, aquí no hay ni héroes ni heroínas. Los personajes no se comportan con el decorum propio de su rango y tienen los vicios propios de los seres comunes y corrientes. Muchos de ellos son amorales, oportunistas e ignorantes y están dominados por el egoísmo,la avaricia y la lujuria.

Algunos críticos han acusado a Mora de prosaísmo y quienes conozcan el resto de su obra en verso habrán visto en él un poeta correcto y en ocasiones inspirado pero con mejores dotes para la narración y la sátira que para la lírica. Pienso que en estas narraciones tuvo la intención desmitificadora de presentar un aspecto prosaico de la Edad Media que no se había presentado antes, y de exponer al ridículo a personajes y situaciones protegidos hasta entonces por la idealización del pasado. Se sirve en ellas de palabras, frases o expresiones que deliberadamente rebajan el tono del discurso a un nivel coloquial y con frecuencia vulgar y en transi-

ción brusca y esta inesperada desproporción y este contraste logran un efecto cómico.

Es fácil reconocer aquí algunos elementos propios de la técnica byroniana como las digresiones, la relación directa e informal del poeta con los lectores, la adopción de un lenguaje descuidado y vago y las bromas a costa de eruditos y críticos. Mora rompe con frecuencia la convención narrativa con digresiones, a veces de extensión considerable, y que en «Don Opas» constituyen las XV primeras octavas y continuan entremezcladas con el argumento a lo largo del poema. Van en primera persona y el autor interrumpe la narración para dirigirse a los lectores, para comentar el texto o para expresar sus opiniones. En ocasiones las justifica de modo humorístico:

> Haré una digresión impertinente,
> como acostumbran ser todas las mías.
> Critíquenme si quier los literatos,
> las digresiones dan muy buenos ratos [557];

o indica que va a darlas fin, («Vuelvo a tomar el hilo de Don Opas» [465]); o que está cansado («y para terminar con rasgos fieles / el cuadro interesante que medito / tomar aquí descanso necesito» [504]); o se dirije directamente al lector: «En fin, el largo cúmulo de horrores / que salieron de aquel perverso foco / el lector lo irá viendo poco a poco» [325].

Mora hace alardes de despreocupación que manifiesta con lenguaje impreciso. Así, aunque en principio estas leyendas están basadas en la historia, se refiere a ella con un tono ligero que revela su desinterés: «No se cómo (la historia no lo dice)» [517], o «Cuánto duraron aquellas ilusiones / no lo dicen aquellos cronicones» [121]. Se burla de la credulidad de los antiguos historiadores que dieron por verdadera la predicción hecha al rey Rodrigo de la pérdida de España [570] o relata humorísticamente la fábula de la apertura del Estrecho de Gibraltar: a ruegos del «comercio de Cádiz», dice, Hércules «llégase al muro, dale una patada,/ y un mar en otro mar hizo su entrada» [557]. Y, en fin, deja muy claro que ni la Historia ni la leyenda son dignas de crédito:

> rico tesoro
> de mentira o verdad, que las abuelas
> bordan a su solaz. Cristiano y moro
> lo dicen en sus clásicas leyendas,
> no sin contradicciones estupendas. [589]

Pienso que este desprecio por los hechos históricos y por los personajes que participaron en ellos tiene por consecuencia el uso intencionado de un vocabulario pródigo en términos coloquiales y aun vulgares y de una versificación pe-

destre y ripiosa. Oigamos cómo relata Mora el asesinato del rey godo Witiza por el joven Rodrigo durante un banquete:

> El, llevando a su colmo la cautela,
> viendo al rey bostezar, hecho una sopa,
> más rojo que la misma remolacha,
> en un decir «Jesús!», va y le despacha [513].

Con frecuencia esta función degradatoria está encomendada al pareado final que ridiculiza y anula lo expresado anteriormente en la octava y, en ocasiones, estos versos traen a las mientes del lector de hoy los de las aleluyas o los del Muñoz Seca de *La venganza de Don Mendo*. Así, la infanta requerida de amores por un paje, asegura que «He de ser de acero fino / contra amorosos extremos. / y el paje dice: Veremos» [279]; don Enrique de Trastamara escapa de su hermano «y así burlando del cruel las furias / se embarca en un lanchón y llega a Asturias» [250?]; y Tarif arenga de este modo a sus huestes: «¿Qué dirán de vosotros en la Meca / sino que sois soldados de manteca?» [479].

Las *Leyendas españolas*, escritas en ratos de ocio durante los años del exilio podrían ilustrar el itinerario de una desilusión. Con el paso del tiempo, Mora fue testigo del fracaso de las ideas liberales tanto en su patria como en las nuevas repúblicas americanas así como de la evolución que llevó a correligionarios y amigos hacia una ideología política más templada.

Quien a través de sus lecturas había concebido la Edad Media como una época de oscurantismo y de tiranía tuvo ocasión de vivir el oscurantismo y la tiranía propios del absolutismo y así llegó a la conclusión de que la historia nacional se repetía y que el modo de pensar de los españoles permanecía inalterable. Por eso las motivaciones de aquellos antepasados medievales que aparecen en estas leyendas son irónicamente las mismas que las de quienes vivieron en la primera mitad del siglo XIX. Mora nos advierte que si sorprenden la barbaria y las injusticias relatadas por Tito Livio y Mariana, nuestros bisnietos se sorprenderán también de que nosotros fuéramos «unos grandísimos bribones» pues «mientras más se escribe y más se charla / de honradez más difícil es hallarla» [549].

Aunque no manifieste aquí abiertamente su preferencia por las instituciones republicanas, deja ver su desdén por la monarquía en términos demagógicos e inequívocos. El Trono, para él, no es más que un objeto inanimado, «Un girón de terciopelo / y unas tablas de pino; y los cristianos/ se figuran estúpidos que el cielo / esta armazón sostiene con las manos» [bef.504] y la monarquía una institución «Do puede un insensato,/ exigir que le besen el zapato» [543].

Estos godos que encarnan la España cristiana y sus valores caballerescos salen malparados cuando se les compara con los moros. Sabido es que aparte de la visión idealizada y literaria que había de los granadinos, la opinión general les ha visto con antipatía como bárbaros e infieles. Sin embargo, Mora consideraba que la

civilización musulmana en España influyó benéficamente sobre el nivel cultural, la laboriosidad y la suavidad de costumbres de los habitantes.

En vísperas de su encuentro con los moros el rey godo describe la caótica situación económica de su reino, que evoca bien a las claras la del tiempo de Fernando VII.

> No hay que temer: España floreciente
> prospera, gracias al cuidado mío.
> La paga, a la verdad, no está corriente;
> el tesoro real está vacío;
> la escuadra sin raciones y sin gente;
> el soldado desnudo tiene frío;
> pero en España sobran los recursos [528].

Sin embargo, cuando Tarif pregunta qué progresos ha hecho el país, usando una terminología anacrónicamente moderna — «¿Adónde están las fábricas, las lonjas, / los caminos, los puentes, los canales?» — la respuesta puede aplicarse tanto a los tiempos medievales como a los propios del poeta: «No es eso lo que abunda: curas, monjas, / duques, condes, priores, provinciales. / Eso es España» [494].

En este poema Florinda la Cava carece de protagonismo y no tiene otro papel que el de precipitar el fin de un régimen político que desde hacía tiempo se desmoronaba. El escepticismo de Mora alcanza también a las mujeres y tras mencionar irónicamente que los eruditos todavía no se han puesto de acuerdo sobre la virtud de la Cava, concluye: «¿Por qué me empeño en fue casta? / ¿No fue mujer Florinda? Pues me basta» [523].

Los protagonistas son aquí Rodrigo, que fue un mal rey, y don Opas, que fue un mal clérigo, ambos llenos de vicios y dominados por bajas pasiones. La traición de Don Julián y de Don Opas, comparada aquí con las abdicaciones de Bayona, es una transacción vergonzosa. Los moros no pierden su dignidad y aun se asombran de la bajeza y el oportunismo de los prohombres godos, quienes olvidan la lealtad debida a su monarca y a su patria y aceptan servir al nuevo régimen a cambio de ascensos y ventajas.

La invasión musulmana no es un hecho de armas sino un paseo militar en un país plagado de gente indiferente y tornadiza. Semejante a la entrada de Fernando VII en España al volver de su cautividad, la llegada de Tarif toma caracteres apoteósicos. Los cristianos acuden en masa a vitorearle al incongruente grito de «¡Viva la Religión! ¡Vivan los moros!» reminiscente del tan conocido de «¡Viva la Religión! ¡Viva Fernando!» y lo mismo que a éste, «hasta las monjas le enviaban fuentes / de dulce y mazapán, y escapularios» [510]. Y en fin, la derrota de Rodrigo, es paralela a la que sufrieron contra los franceses las tropas de la Junta Central en Ocaña.

Lo mismo que otros escritores liberales del tiempo, Mora continuó sus ataques contra el sistema absolutista desde el exilio y hay en ellos una amargura y un resen-

timiento que apenas encubre la sátira. De vuelta ya en España, su liberalismo resultaba templado para unas generaciones más jovenes y más militantes y, como apunta irónicamente Vicente Llorens, fue el viejo Mora, ya por entonces académico respetable, quien tradujo del francés para la imprenta, *La Gaviota* de Cecilia Boehl de Faber, la hija de aquel don Nicolás y de aquella doña Frasquita de la «querella». [1979, 67].

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
The Ohio State University

Obras citadas

LLORENS, VICENTE, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra 1823-1834*. Madrid: Castalia, 1968, 2ª ed.

....., *El romanticismo español*. Madrid: Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1979.

MONGUIÓ, LUIS, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del Ochocientos*. Berkeley y Los Angeles: California U.P., 1967.

MORA, JOSÉ JOAQUÍN DE, *The European Review*, «On Spanish Poetry» (1824), 373-83; (1824), 535-41; (1825), 292-7.

....., *Poesías*. Cádiz: Librería de Feros, Calle de San Francisco, nº 51, 1836.

....., *Poesías*. Madrid: Calle de Santa Teresa, Num. 8, París: Rue de Provence, Num. 12, 1853.

....., *Leyendas españolas*. Londres: C y H. Senior, 1840.

....., Id., Madrid: Sánchez, 1840.

....., Id., París: Vicente Salvá, 1840 [En el presente trabajo cito por esta edición].

IZA ZAMÁCOLA, *EL CLÁSICO YEL ROMÁNTICO* (1841) Y EL PUNTO DE CONFLUENCIA DEL HUMOR ROMÁNTICO

«¡El romanticismo! Cuántas ideas contrarias despierta esta palabra en la imaginación de los que la escuchan!»

Esta observación tiene el mismo núcleo de verdad hoy en día que cuando la publicó por primera vez Eugenio de Ochoa en *El Artista* en 1835. Ochoa, basándose en la divisíon entre «lo clásico» y «lo romántico» elaborada por Luigi Monteggia y sus colaboradores de *El Europeo* en 1823, subraya una vez más la dicotomía más profunda de la literatura de la época: la división entre los que apoyaron el antiguo sistema clásico y los que aceptaron el nuevo sistema romántico. Este contraste llegará a ser un verdadero punto de confluencia del humor en la década de la más plena producción romántica. Muchos son los casos conocidos de literatos que emplean esta dicotomía para hacer burla de un bando o del otro: se pueden citar el conocidísimo caso del ensayo más gracioso de la época (me refiero a «El romanticismo y los románticos», de Mesonero Romanos); la igualmente conocida sátira del «Pastor Clasiquino» de José de Espronceda; la anónima *Derrota de los románticos, o sea relación del sangriento combate que ha habido entre ellos y los clásicos en el Monte Parnaso,* la burla del fino poeta romántico contenida en las páginas de *Marcela o ¿a cuál de los tres?* de Bretón, etc. Pero hay todavía otro ejemplo totalmente desconocido de esta preocupación de los poetas del día por el supuesto decaimiento de la sociedad representado en los tipos ya paradigmáticos. Me refiero a la comedia en un acto *El clásico y el romántico,* de Antonio de Iza Zamácola, escrita en 1841.

Antes de referirnos a la obra en cuestión, será necesario ofrecer algunas breves palabras sobre el autor de dicha comedia, don Antonio de Iza Zamácola, figura hoy en día totalmente olvidada. No tenemos mucha información biográfica ni literaria sobre este individuo; sin embargo, se pueden ofrecer algunas someras observaciones que nos ayuden a contextualizarlo y así comprender mejor su obra. Lo primero que tiene que hacer el crítico al acercarse a la obra de Iza es distinguirlo de varios otros personajes con nombre parecido que aparecen en los catálogos y periódicos de la época, donde se encuentran cuatro individuos (que acaso sean sólo tres, como enseguida veremos) con los apellidos Iza Zamácola: dos con el nombre Juan Antonio, un Antonio y un José. El más conocido es el primer Juan Antonio de Iza Zamácola, nacido en Dima (Vizcaya) en 1758[1]

[1] Ver NATIVIDAD NIETO FERNÁNDEZ, *La obra de Juan Antonio de Iza Zamácola, «Don Pre-*

Juan Antonio, literato y escribano, figura en la polémica de los currutacos en los años 90 del siglo [2] por ponerse violentamente en contra de las extravagancias de las modas extranjeras. Se burla de lo absurdo de las nuevas modas en cartas publicadas en el *Diario de Madrid* y luego da a luz una serie de obras muy casticistas — obras llenas de «fanatismo hispanófilo» según Nieto Fernández [24] — bajo el seudónimo de «Don Preciso». Sus títulos incluyen *Libro de moda en la feria* (1795), *Elementos de la ciencia contra-danzaria* (1796) y *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1799). En *Elementos de la ciencia contradanzaria* se lee el siguiente ejemplo de su actitud:

> Ningunas [modas] me han parecido más irrisibles que las que vemos en nuestros días, pues lejos de dar gracia a las personas (que es el objeto de todas las modas) las disfiguran de modo en extremo ridículo. Serían sin embargo tolerables, como otras muchas antiguas y modernas igualmente deformes, si a esta circunstancia no se añadiese la ridiculez de las personillas que principalmente las usan.

O sea, la exageración y la superficialidad de los que quieren lo más moderno le parecen desdeñables. Pero en tanto olvido cayó el autor de estas líneas que la *Enciclopedia Universal Ilustrada,* por obvia errata, le llama «Juan de Iza Zamácola *[sic]»* (vol. 28, p. 2300). Don Preciso se exilió en Francia en 1814 por haber sido co-misario de policía afrancesado durante el reinado de José Bonaparte (Gil Novales 712).

ciso». Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1989- Alberto González Troyano sostiene que Iza nació en 1756 y murió en 1826. Ver su edición de ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Escenas andaluzas (Madrid:* Cátedra, 1985). En «El bolero», Estébanez cita a don Preciso como experto en cuestiones de danza: «El bolero no es baile que se remonta en antigüedad más arriba que los principios del pasado siglo, y bien considerado no es más que una glosa más pausada de las seguidillas, baile que según testimonio de Cervantes comenzó a tañerse y danzarse en su tiempo como se ve por la arenga de la dueña Dolorida. Esta no es sola opinión mía, puesto que ya mi buen amigo don Preciso lo tiene asegurado y puesto de patente al público sacando a luz el nombre del que primero compuso en la Mancha danza tan donosa, que por ser toda en saltos y como en vuelo fue llamada *bolero,* título que dio gran consuelo a los etimologistas y académicos, por ser significativo sonoro, y llevar en sí mismo la ejecutoria del padre de donde viene. Don Preciso no ha hecho más que decirnos sobre su palabra el nacimiento del don Bolero, más yo, que gusto (no embargante mi edad mayúscula) de las cosas escondidas, he probado de alzar el telón de boca de este misterio, aunque en otros me quede con dientes largos». «El bolero», *Cartas Españolas* III (31 diciembre 1831): 358. Estoy agradecido al profesor Ronald Quirk por facilitarme esta información.

[2] Ver RENÉ ANDIOC, «Goya y el temperamento currutáquico», *Bulletin of Hispanic Studies* 68 (1991): 67-90. Andioc nos informa, basándose en la información dada por Hergueta, de que «los hermanos Iza Zamácola renunciaron a su primer apellido» (84). Ver también «Vida de D. Juan de Iza Zamácola», *Correo Literario y Mercantil,* 13-15 febrero 1832.

De un secundo Juan Antonio de Iza Zamácola, hijo, presumiblemente, del anterior, se conservan poquísimas noticias: solamente unos versos (sonetos y letrillas de tipo clasicista) publicados en el *Correo Literario y Mercantil* de Madrid entre 1831 y 1833. Sospecho que ha de ser la misma persona que años después, bajo el nombre de Antonio de Iza Zamácola (y cabe pensar que acaso simplificara su nombre para diferenciarlo del de su padre), publica un conocido *Compendio de taquigrafía española* (1841) y varias obras dramáticas, entre ellas la que nos interesa hoy. Y, en fin, hijo suyo será el malogrado poeta José de Iza Zamácola que, después de colaborar en *La España* con una obra que lleva el sombrío título «Un recuerdo de los difuntos», se suicidó — como buen joven romántico — a los 21 años, arrojándose al canal de Madrid en marzo de 1851 [3].

Nuestro dramaturgo, nacido a finales del siglo XVIII, fue archivero y primer secretario de la Sacramental de San Nicolás en Madrid. Fue periodista en *El Semanario Pintoresco,* autor de varias composiciones poéticas e inscripciones, y dramaturgo menor. Este es el autor que nos interesa hoy.

Aunque los datos biográficos de éste y otros miembros de la familia Iza Zamácola permanezcan sepultados en el misterio y el olvido, su obra nos ayuda a reconstruir por lo menos determinados momentos de una existencia psicológica y literaria. Aunque no figura en los grandes estudios del movimiento romántico español (Peers, Alborg, Navas Ruiz, Caldera) ni en las carteleras madrileñas de los años 1830 y 1840 compiladas por Simón Díaz y Herrera Salgado, Iza Zamácola seguía muy de cerca las polémicas literarias de su tiempo. Una de sus obras dramáticas, *La sesentona y la colegiala* (1840), invierte el argumento de *El sí de las niñas* al presentar a doña Melchora, viuda de unos sesenta años que quiere casarse con don Eduardo, un muchacho tan joven que podría ser su hijo. La comedia es sosa pero no del todo exenta de momentos divertidos en los que las dos rivales — la ya vieja Melchora y doña Elisa, la joven a quien quiere de verdad don Eduardo — conspiran para convencerse cada una por su cuenta del amor de Eduardo. «Don Eduardo por el contrario es un mozo a toda ley», dice Melchora, «y digno de una mujer ... como yo» (1,14).

El tema romántico — el que nos interesa aquí — domina su siguiente obra, como indica el título: *El clásico y el romántico* (1841).

[3] «El lunes por la tarde se arrojó al Canal el joven escritor don José de Iza Zamácola, cuyo cadáver apareció anteayer y fue sepultado. Los detalles de este lamentable suicidio, que sumergen a su tierna madre en la más justa desesperación, y que priva a la sociedad de un joven de talento, revelan que fue friamente premeditado y que no era resultado de ningún disgusto repentino. En las cortas líneas que dejó escritas a su infeliz familia implora el perdón de ella, y dice que él apela al suicidio para salir de un mundo en el cual no podía vivir, y para el que no había nacido». *El He-raldo (6* marzo 1851).

El autor da rienda suelta a sudeseo de satirizar a los dos tipos que dominaban las polémicas literarias de la época. Recordemos primero un artículo publicado por Bretón en 1831 en el que inventa un diálogo entre don Fabricio, partidario de la nueva escuela literaria, y don Timoteo, escandalizado al pensar que estos «vándalos literarios» proponen «escribir sin reglas»: «¿A dónde iríamos a parar si esto se consintiera?» le pregunta?[4]. Este pobre clásico cascarrabias opina lo siguiente en términos que llegarán a ser la norma de la época:

> ... yo veo que sale el público más contento y más instruido de su representación que cuando acaba de presenciar uno de esos *embuchados* dramáticos, donde se estorban unos a otros los incidentes y las *maravillas,* donde nos atolondran a fuerza de frases campanudas, y puñales, y suplicios, y tempestades, y cuyo buen éxito, cuando lo alcanzan, se debe menos al poeta que al tramoyista y al director de escena.

Bretón parodió los excesos del romanticismo en sus comedias y sus versos, más notablemente en *Marcela, o ¿a cuál de los tres?* (1831), *Elena* (1834), *Todo es farsa en este mundo* (1835), *Muérete ¡y verás!* (1837), *El poeta y la beneficiada* (1838), *El pelo de la dehesa* (1840) y el poema que escribe a la esposa del marqués de Molins. Iza Zamácola, en su comedia referida, no opta por los lances, puñales y suplicios atacados por los anti-románticos, sino por una distilación sintetizada de las características del *tipo* romántico ya tan conocido, admirado y criticado por los partidarios y detractores del romanticismo español. Los tipos — el clásico y el romántico — están ya tan arraigados en la mentalidad popular al comenzar la década de 1840 que Iza no tiene ni que molestarse en describirlos para su público: su primera acotación reza sencillamente: «Los trajes de Gervasio y Federico deben exagerarse algún tanto, para caracterizar con más perfección sus diversas inclinaciones». Es decir, lo vago de la acotación prueba sin lugar a dudas que tanto el clásico como el romántico ya eran estereotipos en la mente popular, «stock characters» del repertorio teatral. El autor establece un paradigma de personalidades contra el que puede escribir para producir efectos cómicos.

La primera descripción que tenemos del pretendido novio de Elisa, Gervasio, está puesta en boca de su novia, que cuenta:

> Que usa corbata de embozo,
> blanco sortú y casaquín, zapato
> de trampolín, y, cual si fuera del
> pozo

[4] MANUEL BRETON DE LOS HERREROS, «Teatros», *Correo Literario y Mercantil* (13 abril 1831).

> el espacioso brocal, sus dos carrillos sujeta con las puntas de lanceta del engomado percal. ¿Pudiera yo a un macarrónico dar mi mano, y en un piélago tropezar con el murciélago después del acto canónico? No le quiero, no, Teresa. (I,1)

Pero tiene, según ella, «otro defecto horrible» — es, como dice ella con sorna, «clásico», lo que equivale en su opinión a ser aburrido, aburridísimo.

> Escribe en pedestre prosa, viste como te he pintado, charla más que un abogado es cantárida, ventosa, y es, en fin, un avestruz que en casándose promete trocarse en buey. (I, 1)

Así, el tipo clásico es pedestre, aburrido charlatán y poco digno de casarse con una chica moderna.

El otro joven pretendiente, Federico, es el nuevo hombre, el romántico, que no *ama* a Elisa, la *adora.* El amor para él no es el arroyuelo clásico y pastoral, sino una pasión, una emoción activa, abrasadora. Más adelante, Gervasio condena el «frenesí» de Elisa, que él llama «eléctrico fuego» porque termina — según él — en «puñales, venenos y al fin, ¡maldición!» (I, 6), palabras que traen a la memoria dramas como *Don Alvaro o la fuerza del sino, El trovador y Los amantes de Teruel* y que subrayan la intertextualidad del discurso romántico. Para don Pedro, el tío de Elisa, que quiere que su sobrina se case con don Gervasio, el romanticismo es un virus, una semilla malvada contra la que debe defender a su familia.

> Quieres el romanticismo? Pues tómale enhorabuena; va tienes dómine en casa que te impregne de su escuela y que haga de ti un dechado de erudición y elocuencia ...(I,2)

Sin embargo, todos los esfuerzos de Pedro y Gervasio para convencer a Elisa de que se case con el hombre más moderado, más racional, más, en fin, *clásico,* se esfuman cuando Elisa se contagia no sólo por la pasión amorosa del romanticismo sino por la literatura romántica.

Así, el romanticismo es amor y *palabra.* Elisa contrapone el lenguaje clásico con el nuevo lenguaje romántico (que hemos llamado en otro congreso lenguaje *gótico*[5]): para el clásico (seguidor del — ella lo dice — «pueril Mo ratín»), todo son flores, pajarillos, valles y zagalas; para el romántico, en cambio, son ásperas montañas, cavernas horrorosas y fúnebres mazmorras. Ella capta perfectamete esta importante confrontación de discursos en las siguientes palabras:

¿Qué es lo que el clásico pinta?
Las praderas esmaltadas
de flores, y el arroyuelo
que vivifica las plantas,
el trinar del pajarillo,
el dulce ambiente del aura,
y el alegre caramillo
con que la festiva danza
dé vida al ameno valle,
casto harem de las zagalas.
Teresa: ¿*Y* el romántico?
Elisa: Detesta
cuanto al clásico le alhaga,
y expresa sus concepciones
en las ásperas montañas,
en cavernas horrorosas
y entre la noche enlutada,
maldiciendo de la luna
la luz argentina y clara:
con el veneno se nutre,
con el puñal se agasaja,
y no en brillantes saraos
busca delicias y calma,
que en los sitios que se encuentran
las que el ánimo le embargan,
es en fúnebres mazmorras,
en mansiones solitarias
y en lóbregos cementerios. (I, 2)

Iza parece burlarse aquí del romanticismo exagerado, pero su mofa se reserva más para los que rechazan las nuevas posibilidades literarias, es decir, para los clá-

[5] Ver DAVID T. GIES, «Larra, *La galería fúnebre y* el gusto por lo gótico». *Romanticismo* 3-4 (1988): 60-68.

sicos, porque, en una revelación tan sorprendente como inesperada, resulta que en su drama no es Federico (el romántico) el vil seductor, sino don Gervasio (el clásico), que había seducido a una chica en Valencia con quien luego se casó sin decirle nada a Elvira ni a su tío don Pedro. Elvira puede casarse con Federico.

Concluyo estas breves palabras *con la* siguiente observación: la obra de Iza Zamácola es trivial, simplista y poco trascendente, pero hemos visto cómo capta perfectamente la dicotomía clásico-romantico que dominaba el discurso literario de la época. Y es en esta confrontación de discursos donde debemos buscar — y, diría yo, encontrar — el verdadero punto de confluencia del humor romántico español.

DAVID T. GIES *Universidad de Virginia*

Obras citadas

ALBORG, JUAN LUIS. *Historia de la literatura española* IV. Madrid, Gredos, 1980.

ANDIOC, RENÉ. «Goya y el temperamento currutáquico». *Bulletin of Hispanic Studies* 68 (1991): 67-90. CALDERA, ERMANNO y CALDERONE, ANTONIETTA. «El teatro en el siglo XIX (1808-1844)». *Historia del teatro en España* II, ed. José María Díez Borque. Madrid, Taurus, 1989. 377-625. *La derrota de los románticos, o sea relación del sangriento combate que ha habido entre ellos y los clásicos en el Monte Parnaso.* Madrid: Impr. de José María Repullés, 1837. Repr. Genova: Centro Internacional de Estudios Sobre el Romanticismo Hispánico, 1987. ESTÉBANEZ CALDERÓN, SERAFÍN. *Escenas andaluzas,* ed. Alberto González Troyano. Madrid, Cátedra, 1985. GIL NOVALES, ALBERTO. *Diccionario biográfico del Trienio Liberal.* Madrid: Ediciones Museo Universal, 1991. HURGUETA y MARTÍN, DOMINGO. *Don Preciso, su vida y sus obras.* Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930. IZA ZAMÁCOLA, ANTONIO DE. *El clásico y el romántico.* Madrid: Boix Editor, 1841.

.....*La sesentona y la colegiala.* Madrid: Boix Editor, 1840.

..... *¡Una encomienda! Madrid:* Biblioteca Dramática, 1853.

NIETO FERNÁNDEZ, NATIVIDAD. *La obra de Juan Antonio de Iza Zamácola, Don Preciso».* Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1989-OCHOA, EUGENIO DE. «Un romántico». *El Artistal.* Madrid, I. Sancha, 1835. PEERS, EDGAR ALLISON. *Historia del movimiento romántico español.* Madrid, Gredos, 1967. 2 vols.

EL CHISTE ROMÁNTICO: UNA CARACTERIZACIÓN

Pretender ofrecer en breve espacio una caracterización del chiste con suficientes y escogidos ejemplos de apoyo puede resultar excesivamente comprometido y animoso. Añadir a esa caracterización la previa de referirse a un chiste romántico, y cuando en esta reunión se plantean interrogantes sobre la existencia de una sonrisa romántica, puede parecer desaforado.

Propongo una caracterización, una entre muchas posibles, y teniendo en cuenta que sólo con una muestra significativamente más amplia de la que aquí puede ofrecerse cabría llegar a conclusiones satisfactorias. De tal manera que podría aducir que en el título de este trabajo se ha deslizado una errata y faltan los signos de interrogación en su segunda parte. No es tal, y mi admirado profesor Caldera, a quien agradezco enormemente el haberme invitado a participar entre tan ilustres especialistas, de los que sólo puedo aprender, no tiene responsabilidad alguna en esto que me atrevo a calificar como osadía. Esta aproximación a una caracterización del chiste de una época no pretende ser una aportación a la teoría del chiste, sino un intento de explicación de una manifestación de lo cómico en un momento determinado como el de la literatura romántica, como un paso, muy limitado, para conocer mejor aquel momento literario.

La lectura de libros teóricos fundamentales sobre el humorismo y el chiste [1], por un lado, y, por otro, el estudio de textos de autores románticos y publicaciones periódicas me animan a fundir en esta ponencia ciertos rasgos definitorios del chiste con la actitud que mueve en sus escritos a algunos autores de la época romántica.

El chiste, como dicho u ocurrencia aguda y graciosa [2], y como lo cómico sub-

[1] Ver especialmente SIGMUND FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente.* Madrid, Alianza Editorial, 1979, 3ª, y, además, ENRIQUE BERGSON, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico.* Valencia, Prometeo, s.a., RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, «Gravedad e importancia del humo rismo», en *Revista de Occidente,* t. XXVIII, núm. LXXXIV, abril-junio 1930, págs. 348-391, EVARISTO ACEVEDO, *Teoría e interpretación del humor español.* Madrid, Editora Nacional, 1966; LUCIE OLBRE- CHTS-TYTECA, Il co*mico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso.* Milano, Feltrinelli Editore, 1977.

[2] Así define el chiste la Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española.* Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1992, Vigésima primera edición: (De *chistar?)* m. «Dicho u ocurrencia aguda y graciosa // 2. Dicho o historieta muy breve que contiene un juego verbal o conceptual capaz de mover a risa. Muchas veces se presenta ilustrado por un dibujo, y puede consistir sólo en éste. // 3. Suceso gracioso y festivo. // 4. Burla o chanza. *Hacer* CHISTE *de una cosa. //* 5. Difi cultad, obstáculo. *La preparación de esta comida no tiene ningún* CHISTE. // **caer en el chiste.** fr. fig. y fam. Advertir el fin disimulado con que se dice o hace una cosa. // **dar en el chiste,** fr.

jetivo, contiene una serie de cualidades que casan con ciertos propósitos de la literatura romántica. Sin negar la evidencia de que el chiste es de todas las épocas, sin negar tampoco su evolución, pero teniendo presente que el chiste lo es en un momento y en una época, como ha sugerido Evaristo Acevedo [3], sí me gustaría destacar esos caracteres que encuentro enormemente solidarios con la época que nos ocupa en este Congreso. No se trata de ofrecer un repertorio de ejemplos regocijantes hallados en un determinado período, como ya se ha hecho en alguna ocasión [4], sino de buscar una justificación a la proliferación, la variación, la aparición de caracteres novedosos del chiste en un momento concreto y en unos autores destacados en ese momento.

El apareamiento de lo heterogéneo, el contraste de representaciones, el sentido de lo desatinado, junto a su origen e intención populares, son algunos de los caracteres específicos que los teóricos de lo cómico han esbozado sobre el chiste y que aprovecho aquí para orientarlos hacia la época del romanticismo. Por encima de todos ellos se encuentra una cualidad inherente al chiste como es la brevedad y que lo convierte en esa chispa, aislada o intercalada en una narración más amplia, que nos puede permitir establecer unos límites en la consideración de un chiste determinado dentro de su categoría. Para este propósito podría tener sentido rescatar la definición que Jean-Paul Richter, en su libro *Introducción a la estética* de 1804, aportaba para el humor: «El humor es lo cómico romántico.» El apareamiento de lo heterogéneo como cualidad del chiste en todas las épocas viene muy a propósito con la intención de mixtificación que encontramos en las obras románticas y con ese emblema de tal postura que es *El Diablo Mundo* de Espronceda; lo mismo cabe decir de la búsqueda del contraste de representaciones al que han aludido algunos teóricos del humor desde Lipps.

fig. y fam. Dar en el punto de la dificultad; acertar una cosa. // **tener chiste** una cosa. fr. irón. **tener gracia,** resultar algo agradable. // 2. *Amér.* **dar en el chiste.** Según Th. Lipps, *Komik und Humor,* 1898, *apud.,* S. FREUD, *op. cit.,* pág. 8, el chiste es lo cómico subjetivo.

[3] EVARISTO ACEVEDO, *op. cit.,* pág. 83. Ver también Evaristo Acevedo, *Los españolaos y el humor.* Madrid, Editora Nacional, 1972, pág. 141.

[4] Puede verse la antología *Chistes célebres de comedias españolas,* en *La novela teatral,* año V, núm. 175, abril 1920, que ofrece ejemplos tomados del teatro cómico desde el siglo XVII hasta el XX con Antonio Paso, Joaquín Abati o Pedro Muñoz Seca. De la primera mitad del siglo XIX se destacan autores como Bretón de los Herreros, Ramón de Navarrete, Luis Rivera, el Duque de Rivas, Juan Eugenio Hartzenbusch y Zorrilla, que, en conjunto, merecen el siguiente juicio: «Ob servando los chistes de la primera mitad del pasado siglo, vemos que han avanzado un poco en in genio, pero sin que todavía se encuentre en ellos verdadera y positiva gracia. Eso demuestra que el chiste no es tan fácil de decir como a primera vista parece, habiendo necesitado cerca de tres cen turias para que merezca rotundamente el nombre de tal. Lo que hasta entonces se llamó chiste no fue otra cosa que frases más o menos agudas y acertadas, que hoy no tendrían valor ninguno si se escuchasen por vez primera, y que al ser conocidas por nosotros, las envolvemos piadosamente en el respeto debido a sus ilustres autores, sin más consecuencias».

En 1930 Ramón Gómez de la Serna ofrecía una aproximación al fenómeno del humor que hoy puede ser aprovechada aquí para explicarse muchos de los elementos que conforman ideológicamente el romanticismo. Ramón reflexionaba del siguiente modo:

> El humor muestra el doble de toda cosa, la grotesca sombra de los seres con tricornio y lo serio de las sombras grotescas.
> El humor hace pariente de la mentira a la verdad y a la verdad de la mentira.
> [...]
> El humor abaja las alcurnias y hace soportable el hecho de la autoridad.
> Sólo se puede soportar el tinglado de lo social gracias al humor, que desface idealmente lo que es irritante que esté tan hecho, tan uniformado, tan en estrados de entronización.
> [...]
> En el humorismo se falta a esa ley escolar que prohibe sumar cosas heterogéneas y de esa rebeldía saca su mayor provecho»[5].

Partiendo de estos presupuestos, el chiste romántico cabe ser interpretado como un gesto que acompaña la actitud rebelde de un joven romántico, en donde la risa se convierte en mueca ante el mundo y la sociedad. El componente crítico del romántico se traduce en sorna y cuchufleta de lo más serio, y, aplicando presupuestos de Espronceda en *El Diablo Mundo,* testimonio de la mezcla de lo diverso que es enseña del mundo.

El chiste como recurso del humor es o debe ser en el romanticismo una creación especial, que se tiñe con elementos de época, y esos elementos entroncan con la observación minuciosa de la realidad que se extrema en el chiste. Es lo que podemos denominar el chiste costumbrista romántico. Se trata de un chiste que tiende a la concentración o condensación crítica y jocosa de un detalle de la sociedad y de las costumbres. Este chiste prolifera en las revistas románticas, así como en momentos diversos de otros textos de muy variados autores, como Miguel de los Santos Álvarez, al que aludiré más abajo. Para salir de los autores más conocidos, he tomado algunos ejemplos de este chiste de costumbres de *La Linterna Mágica, periódico risueño* de Wenceslao Ayguals de Izco[6], publicado desde enero de 1849 hasta diciembre de 1850.

[5] RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, art. cit., págs. 352-354.

[6] *La Linterna Mágica, periódico risueño por Don Wenceslao Ayguals de Lzco. Jocosidad, jovialidad, hilaridad.* Madrid, Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco, 1849-1850. 1ª función de 1 de enero de 1849, hasta 24ª de 1 de diciembre de 1850. Ver sobre este autor, los trabajos in cluidos en este volumen de Joaquín Alvarez Barrientos y Antonio Ferraz Martínez.

En la segunda función o segundo número de febrero de 1849 Ayguals incluye una letrilla sobre los pordioseros que introduce con una nota costumbrista chistosa que me parece de interés rescatar aquí parcialmente:

> «No se crea que tratamos de hacer reír a nuestros lectores recordándoles los lastimosos y repugnantes espectáculos que hace poco ofrecían algunos mendigos, haciendo gala, en los sitios más concurridos de Madrid, de sus asquerosas úlceras o miembros mutilados, para excitar la ajena caridad. Tampoco trataremos del afligido mudo que prorrumpe en blasfemias cuando su mudez no le produce la apetecida ganga, ni del que ayer ejercía a las mil maravillas el papel de ciego y hoy el de sordo, y que reconocido por uno de sus favorecedores, repréndele éste en voz muy baja; pero que el sordo oye perfectamente, e irritado por la sospecha responde con enojo: «Caballero, yo estoy sordo y muy sordo... y nada tengo que ver con mi hermano el ciego». Ni queremos hablar del niño importuno y gordinflón que alega no haber comido en veinte y cuatro horas, ni de la desnaturalizada madre que, porque no le dan limosna, coge de los pies la criaturilla que lleva en brazos y la estrella contra la pared, con tal prontitud, que el angelito no tiene tiempo de exhalar un solo gemido... porque es de cartón... [...] Por último, nada diremos tampoco del que, olvidando el papel que representa, comete el siguiente *lapsus lingüe:* «Una limosnita, señor, para este pobre exclaustrado con ocho hijos enfermos, y la pobre mujer de parto»»[7].

En las páginas ideadas por Ayguals de Izco encontramos numerosos ejemplos de chispa cómica, como en el artículo «La desesperación» inserto en el número correspondiente a marzo de 1849, al relatarse la muerte de una dama tras un baile de máscaras:

> «— Imposible parece que sean tan efímeros los goces de esta vida. ¡Bailar la mazurca a media noche y ser cadáver a las pocas horas!
> — ¡Cómo a las pocas horas!... Un momento antes de morir... ¿lo creyeras, amigo? estaba aún viva!» [8].

No en vano, y como apoyo, a este acercamiento a una caracterización costumbrista del chiste durante el romanticismo, el *Semanario Pintoresco Español* citaba entre sus propósitos el de incluir en sus páginas «anécdotas, fragmentos y todo lo que tienda a describir pasiones y caracteres», que formarían parte de secciones como la «Miscelánea» que comienza a aparecer en el número 7 de 15 de mayo de 1836, en donde este tipo de anécdotas y fragmentos se convierten en chistes como los siguientes:

La linterna mágica, 2ª función, 1 febrero 1849, pág. 9ab. *La linterna mágica,* 3ª función, 1 marzo 1849, pág. 22b.

> «Usted que sabe tanto de historia, decía un tonto a un célebre académico, podrá decirme qué hizo Mahoma cuando cumplió los treinta años?... — Entró en los treinta y uno, dijo el académico» [9].

Igualmente, y para reforzar estas notas, cabe citar una publicación como el *Teatro social del siglo XIX* [10], que se abría con un lema que cuadra bien con esta intención de reflejo de costumbres de la chispa humorística:

> «Casi siempre riendo, pocas veces llorando, corregir las costumbres deleitando»

En sus páginas encontramos reseñas de costumbres muy variadas que se adornan con chistes y ocurrencias graciosas, dentro de un tono de general desenfado. Al comentar el furor de los viajes («El Siglo XIX es el siglo del movimiento continuo», dice Fray Gerundio), inserta un chiste a propósito como el siguiente:

> «Salía un hombre ebrio de una taberna (perdonado me sea el ejemplo), y haciendo eses y dando tumbos dio con su cuerpo contra una esquina y exclamó:
> «¡Vaya que también es buen gusto, sacar las esquinas al medio de las calles!». Hoy un hombre sin estar ebrio podría decir: «¡Vaya que es capricho del siglo, andar las poblaciones por medio de los caminos!» [11].

La misma publicación se convierte en uno de los ejemplos más claros del chiste ilustrado, con las mismas intenciones que la modalidad que comento [12].

Otra manifestación cómica *consiste* en el chiste como *parodia del* romanticismo y el chiste literario. La maestría de Larra aquí es destacable, al tratar con pluma jocosa innumerables aspectos de crítica literaria.

[9] *Semanario Pintoresco Español,* núm. 10, tomo I, 5 de junio de 1836, pág. 88b.

[10] *Teatro social del siglo XIX, por Fray Gerundio*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de D.F. de P. Mellado, 1846. Sobre la publicación de Modesto Lamente puede verse el trabajo aquí in cluido de Pilar Espín Templado, «¿De qué se reían los románticos? El humor de Fray Gerundio».

[1] *Teatro social del siglo XIX,* cit., pág. 113, tomo II (Función 23, 20 de junio 1846).

[12] Ver sobre este aspecto el interesante trabajo de VALERIANO BOZAL, *la ilustración gráfica del XIX en España.* Madrid, Alberto Corazón, editor, 1979.

Quiero destacar aquí la presencia de un gracioso chiste que recuerda Larra en un contexto de sátira literaria, cuando contesta a los ataques a *El Pobrecito Hablador*.

> «Sabe decir su merced que *gustara acaso Persio si escribiera solo,* añade que también Juvenal gustara con la misma circunstancia, y concluye diciendo que también otros ciento gustaran si escribieran solos. Me recordó este paso chistoso, capaz de hacer reír a cualquiera, como sin duda se lo ha propuesto el graciosísimo señor don Clemente, el lance aquel de los doscientos gallegos que volvían de la siega y se dejaron robar porque venían solos» [13].

En el mismo lugar, sin ir más lejos, Larra utiliza siempre el chiste como salida definitiva al comentario de alguna necedad literaria que critica. Tal es el caso de su crítica a las rimas mal conseguidas:

> «Sabe don Clemente Díaz hacer versos aconsonantados sin consonante, cosa que no han acertado a conseguir ni ha intentado siquiera ningún poeta ni famoso, ni sin fama, como cuando hace consonar *velas* con *vendaba.* ¡Tan cierto es que sólo al genio le está reservado abrir sendas desconocidas! Esto me trajo a la memoria aquel otro caso tan sabido del juego de prendas, en que se apuraba una letra y era la g; había dicho alguno *guitarra;* a usted le toca ahora, señorita, dijo a la persona siguiente el que llevaba el juego, a lo cual contestó ella con gran prisa y raro tino *violín,* y calló con aquel aire de satisfacción y desembarazo que tiene el que ha salido triunfante de un grande apuro» [14].

El sabor romántico de época del chiste siguiente en el terreno literario es indudable y lo extraigo de una curiosa antología ya tardía, fuera de los años centrales que nos ocupan, pero que muestra el interés que la historieta o el requiebro cómico despiertan en todo momento:

> «Un maquinista de uno de los teatros de esta corte, que la echa de erudito, empleando siempre un lenguaje ampuloso, hablaba con algunos amigos en el café del coliseo.
> — ¡Canario, qué estilo tan florido! ¿Frecuentas la alta sociedad?
> — No; pero leo a Voltaire.
> — Qué Voltaire... Voltaire Tonguet?
> — No. A Voltaire Scott» [15].

[13] MARIANO JOSÉ DE LARRA, *Carta panegírica de Andrés Niporesas a un tal Don Clemente Díaz, gran poeta y literato en contestación a cierta sátira contra el Pobrecito Hablador.* Madrid, Imprenta de Repullés, febrero de 1833, págs. 14-15.

[14] MARIANO JOSÉ DE LARRA, *op. cit.,* págs. 16-17.

[15] *Museo Cómico ó Tesoro de los Chistes. Colección, almacén, depósito, ó lo que ustedes quieran de cuentos, fábulas, chistes, anécdotas, chascarrillos, dichos agudos y obtusos, epi-*

Proliferan, pues, en las publicaciones periódicas románticas chistes sobre literatos, como el publicado en el *Semanario Pintoresco Españolen* abril de 1843:

> «Un literato y una dama disputaban un día en la biblioteca del primero, que era su amante, y se engrescó tanto la disputa, que la señora escogiendo los mayores libros que encontraba a mano se los arrojaba al literato: «Querida, le decía muy tranquilamente, ¿no pudierais poner vuestras caricias en volúmenes más pequeños?»» [16].

El tema de la muerte también se caricaturiza y será objeto de chistes muy variados. Se documentan chistes, algunos probablemente posteriores a los años de mayor florecimiento romántico, que gustan de la recreación de detalles morbosos, mortuorios y de humor negro. En la antología de Manuel del Palacio y Luis Rivera encontramos algunos como los siguientes:

> «Hemos visitado un cementerio, y sobre una tumba vimos una lágrima de piedra como la bala de un cañón. Debajo se leía: —« Juzgad por ésta cómo le lloramos!»» [17]. «Un joven había asesinado a su padre y a su madre, llenando de terror a la comarca. Debía ser sentenciado a la pena de muerte en garrote vil; pero el juez, como de costumbre, le dijo después de haberle tomado declaración:
> — ¿Tiene usted algo más que alegar en su defensa?
> — Sí, señor... Quiero que el tribunal tenga en cuenta que soy un pobre huérfano» [18]. «Pasaba un entierro lujosísimo por la calle de Atocha en dirección al cementerio de San Nicolás. Un pollo se acercó a uno de los acompañantes, y le preguntó con mucha curiosidad:
> — Oiga usted, caballero, ¿quién es el muerto?
> — ¿Que quién es el muerto?

gramas, sentencias, flores y espinas, oportunidades y estravagancias, simplezas de á folio, frases intencionadas, en una palabra, cuanto se pueda inventar para hacer reir. Todo ello compuesto, guisado y aderezado para servírselo al público en una mesa limpia, adornada de pepinillos y aceitunas, o sean grabados, por dos discípulos de Momo á quienes llaman por ahí Manuel del Palacio y Luis Rivera. Madrid, Librería de Miguel Guijarro, Editor, 1863-1864, 2 tomos. La cita en t. I, pág. 174. Similares características contenía la obra de RAFAEL BOIRA, *Libro de cuentos, colección completa de anécdotas, cuentos, gracias, chistes, chascarrillos, dichos agudos, réplicas ingeniosas, pensamientos profundos, sentencias, máximas, sales cómicas, retruécanos, equívocos, símiles, adivinanzas, burlas, sandeces y exageraciones. Almacén de gracias y chistes. Obra capaz de hacer reír a una estatua de piedra.* Madrid, Imprenta de D. Miguel Arcas y Sánchez, 1862 (2ª ed.).

[16] *Semanario Pintoresco Español,* VIII, núm. 14, 2 de abril de 1843, pág. 111.

[17] M. DEL PALACIO y L. RIVERA, *Museo Cómico... t.*1, pág. 18.

[18] M. DEL PALACIO y L. RIVERA, *Museo Cómico... t.*1, pág. 22.

— Sí señor.
— El que va en el ataúd» [19]

La recreación en estos temas y en detalles que han llenado páginas y páginas desde ejemplos bien tempranos, como las *Noches lúgubres* de Cadalso, es especialmente significativa en un texto que puede estar en el límite de la clasificación del chiste por no contemplar esa característica básica de la brevedad y de la concisión, aunque no se trata de un texto llamativamente extenso. Se trata del cuento titulado «Chiss... Chiss...» publicado en el *Semanario Pintoresco Español en* 1836:

> «El viejo Pedro Risley ejercía a la vez los empleos de sacristán, sepulturero y marmolista de las tumbas de la magnífica parroquia de Wakefield en el Yorkshire: era un antiguo y muy respetable habitante de aquella villa; vivía ufano con sus diversos empleos, y exento de toda clase de tenores supersticiosos. Si hubiese sido un hombre asustadizo, su dilatada permanencia entre las pacíficas mansiones de los muertos, hubiesen disipado sus temores. En la noche de un sábado de la más triste y sombría estación del año, salió Pedro de su casa para concluir un epitafio de una lápida sepulcral que debía colocarse la madrugada siguiente. Llegado a la iglesia en que, para estar al abrigo de la intemperie había colocado su obrador, deja en el suelo su linterna, enciende una vela que coloca en una patata dispuesta en guisa de candelero, y emprende su trabajo.
> Ya hacía algún tiempo que en el reloj de la iglesia habían dado las once, y aún le quedaban por grabar algunas letras, cuando un ruido singular detiene de repente el cincel de nuestro honrado operario, que lleno de sorpresa da una mirada alrededor de sí. No podemos expresar mejor esta especie de ruido que por la palabra *chiss* un poco prolongada. Vuelto en sí de su sorpresa el buen Pedro creyó haberse engañado, con tanto más fundamento cuanto que su sentido auditivo no gozaba de la mayor finura, por lo que volvió a tomar sus herramientas y con la mayor tranquilidad emprendió el trabajo; cuando al cabo de algunos minutos el terrible *chiss* hiere de nuevo su tímpano. Levántase Pedro y después de haber encendido su linterna, busca, pero en vano, la causa de tan extraordinario ruido; hubiera dejado la iglesia, pero el recuerdo de su promesa y la imperiosa necesidad le detuvieron animándole a continuar su trabajo. En aquel momento se oyeron las 12.
> No le restaba más que retocar algunas letras, y con la cabeza baja se ocupaba cuidadosamente en esta operación cuando con un silbido mucho más fuerte que los anteriores el *chiss* aterrador hiere por tercera vez su oído.
> Ya esta vez experimentó una terrible conmoción; a la duda sucede el temor, a éste el espanto. Había profanado la aurora del domingo, y le mandaba terminar. Tal vez el fatal decreto de su condenación acababa de pronunciarse, tal vez él mismo iba a ser colocado entre aquella hilera de amigos y conocidos que le habían precedido.

M. DEL PALACIO y L. RIVERA, *Museo Cómico... t.*1, pág. 60.

> Ocupado de estos pensamientos se dirige a su casa con paso vacilante, y ocupa el lecho en que su esposa le esperaba; el sueño huye de sus párpados; en vano aquella trata de indagar la causa de su molestia; en vano le prodiga cuantos cuidados pueden esperarse, todo es infructuoso. La mañana siguiente la buen, mujer mira por casualidad al sillón en que su marido habían colgado su peluca, y exclama: «¡Ay Pedro! ¿Qué has hecho para quemar de este modo tu peluca?»«— Esta sola pregunta me ha curado» — exclamó Pedro arrojándose de la cama. Los misteriosos chicheos eran producidos por la peluca de Pedro que al tiempo de bajar éste la cabeza, se abrasaba Este descubrimientc y los pormenores con que Pedro le contaba fueron por mucho tiempo objeto de diversionn de los habitantes de Wakefield»[20].

Miguel de los Santos Álvarez, que hace chistes del título de uno de sus cuentos: («Principio de una historia que hubiera tenido fin si el que la contó la hubiera contado toda»[21]), se recrea igualmente en sacar punta cómica al tema de la muerte, como estudió Salvador García Castañeda en el apartado «Lo macabro como elemento humorístico» en su libro sobre el autor [22]: en «Amor paternal», Miguel de los Santos Álvarez cuenta cómo un verdugo tiene que ajusticiar a su hijo como solución para que no caiga en manos de otro verdugo poco cuidadoso.

En esta modalidad, el chiste potencia su carácter de contraste al combinar la resolución cómica en un contexto, en primera instancia, muy alejado de lo provocante a risa. Se trata también de una especie de desmitificación de un tema como el de la muerte, tan tratado en todas las literaturas y especialmente querido, en aparato y decorados, por los autores románticos. Es llamativa en este sentido la proliferación de burlas, chistes y cuentecillos a propósito del tema mortuorio, bien por la ambientación que recrean algunos ejemplos ya citados, o bien por el comentario de alguna costumbre relacionada con la «costumbre de morirse». Recuérdese aquí a Mesonero Romanos y *El duelo se despide en la iglesia,* o alguna de las notas insertas en el ya citado *Semanario Pintoresco-*.

> «Acaban de aconsejar al Ministerio de Hacienda de Francia que establezca una contribución sobre los ataúdes; he aquí un impuesto del que no se quejarán los consumidores» [23].

Hasta aquí esta breve muestra de ejemplos de ocurrencias graciosas halladas en textos románticos, pocos, los textos y los ejemplos, que ocupan tres actitudes ante el

[20] *Semanario Pintoresco Español,* núm. 13, tomo I, 26 de junio de 1836, pag. 110b.

[21] MIGUEL DE LOS SANTOS ALVAREZ, *Tentativas literarias. (Cuentos en prosa)*. Madrid, Librería y Editorial Rivadeneyra, s.a., pág. 247.

[22] SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA, *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892). Romanticismo y poesía*. Madrid, SGEL (Clásicos y Modernos, 5), 1979, págs. 138-142.

[23] *Semanario Pintoresco Español,* núm. 7, tomo I,15 de mayo de 1836, pág. 64a.

hecho humorístico, la puramente costumbrista — todo chiste contiene este afán, acentuado y singular en la época que nos ocupa —; la de crítica literaria y la última citada, que nos acerca al humor negro, prueba de imaginería romántica. Más espacio en otra ocasión puede dedicarse a establecer variantes específicas de algunas de estas modalidades y a estudiar otras actitudes dentro de la sátira política, el tema sexual, etc.

MIGUEL ÁNGEL LAMA
Universidad de Extremadura

LO CÓMICO EN LA OBRA DE G.G. DE AVELLANEDA

Era la Avellaneda más proclive a la tragedia y al drama que al humor y la comicidad. Ya desde su primer libro de poesía la influencia de su admirado Byron [1] se manifestaba en el tono pesimista de muchos de los poemas, muy alejados de los tópicos dulzarrones y humildes de la escritura femenina de la época. Hay a veces ironía o sarcasmo, pero las únicas notas de humor del libro están en el prólogo y corren a cargo de Nicasio Gallego, que presta su apoyo a la joven escritora, pero deja constancia burlesca de su desacuerdo de ilustrado con las apasionadas y sombrías vivencias expresadas por la que muy pronto iba a ser la divina Tula: Gallego no entiende que una joven dotada con tantas prendas para ser feliz se sienta tan desgraciada, y atribuye los acentos lúgubres del libro a la «manía del siglo» y al horario de trabajo de la escritora, de una a cuatro de la madrugada [2].

A Tula no le faltaron motivos para la tristeza y para la desesperación, pero con los años fue adquiriendo una serenidad vital y un dominio de la técnica dramática que le permitió asomarse a géneros para los que en principio no estaba muy dotada.

Su incursión más clara en el mundo de lo cómico es la obrilla *El millonario y la Maleta,* intrascendente juguete escénico en el que apenas deja entrever en un breve diálogo sus reflexiones sobre el amor, que suelen ser lo más interesante de toda su obra. La escribió para ser representada por un teatrillo de aficionados de Sevilla, donde residió durante cuatro años del 1865 al 1869. La obra no llegó a representarse y no se publicó hasta 1871 en sus Obras Completas [3].

[1] Lo leyó en versiones francesas, junto con Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine, Jorge Sand y Madame de Stäel. Ella misma se lo comenta a Ignacio de Cepeda en la Autobiografía que le envió a poco de conocerlo. Eran lecturas infrecuentes en una joven de su época. Véase Lorenzo Cruz de Fuentes, *Autobiografía y cartas,* 2ª edición, Imprenta Helénica, Madrid, 1914.

[2] Dice J.N. Gallego: «Posible es que la señorita de Avellaneda tenga fundadas razones para estar disgustada hasta el punto de pintarse consumida de tedio (...) cuando su condición social, sus pocos años y sus dotes personales debieran lisonjearla infinito; pero es harto probable que esté algún tanto contagiada de la manía del siglo, y que sea más ficticio que real el desaliento que nos pinta en algunas composiciones. Acaso tendrán en esto no pequeña influencia la horas desusadas que dedica al estudio, y suelen ser desde la una a las cuatro de la mañana, ¿Cómo es posible que la solemne soledad y el profundo silencio de la alta noche dejen de inspirarle ideas lúgubres e imágenes nada risueñas?» Prólogo a *Poesías* de la señorita Gertrudis Gómez de Avellaneda, Esta blecimiento tipográfico, Calle del Sordo, n° 11, Madrid, 1841.

[3] Véase COTARELO y MORI, *La Avellaneda y sus obras,* Tipografía de Archivos, Madrid 1930, pág. 364. El crítico considera que la obra está «escrita con habilidad y gracia, sobre todo en el se gundo y último acto».

El argumento es el siguiente: Un millonario ha anunciado que va a ir a descansar una temporada al pequeño pueblo en el que ha nacido. En contra de sus deseos, la noticia se extiende y todos hacen planes para sacar provecho de la visita. Entre ellos doña Policarpa, que tiene tres hijas casaderas y que se ofrece para albergar al viajero por estar llena la posada. En lugar del millonario llega al pueblo un joven amigo suyo, pintor, a quien ha encargado que le copie un cuadro del retablo de la iglesia. El pintor ha conocido por casualidad en Madrid a Gabriela, la hija pequeña de doña Policarpa, que acompañaba a una amiga de su madre en un viaje a la capital. Se han visto y se han enamorado, aunque no pudieron hablarse porque la chica tuvo que regresar precipitadamente. Todos confunden al pintor con el millonario porque las iniciales del nombre y apellido que ven en el equipaje coinciden. Sólo Gabriela sabe la verdad, pero le pide que no aclare el error para que les dejen estar juntos. El pintor acepta y se dedica a complacer a todos los que vienen a hacerle peticiones. Cuando llega el millonario se hace cargo de la mayoría de los compromisos y se va corriendo a descansar a otra parte. Naturalmente, el pintor y Gabriela se casan.

Elementos de comicidad

Señalaremos como primer elemento cómico la deformación caricaturesca de los personajes.

Doña Policarpa representa al tipo de la madre obsesionada por «colocar» a sus hijas: Es una mujer que habla sin parar y que no escucha a su interlocutor, excepto cuando toca el tema que le interesa: el matrimonio de las chicas.

Mónica, la hija mayor de doña Policarpa, es una caricatura de la mujer instruida: suelta frases en latín sin ton ni son y palabras altisonantes para referirse a las cosas más sencilas: «Mi frontispicio no se presta a angaripolas femeniles», dice para justificar que no quiere ponerse adornos, o: «haré vibrar el címbalo sonoro», cuando tiene que tocar la campanilla. Recuerda la figura de don Hermógenes de *El sí de las niñas,* y no le faltan tampoco precedentes femeninos en la comedia clásica, pero merece un comentario la utilización por parte de Tula de un tópico que sirvió siempre para ridiculizar el deseo de saber de las mujeres.

En un momento en el que la mujer empezaba a incorporarse a la cultura y en el que las reivindicaciones feministas pedían la igualdad de instrucción, esta burla de una mujer enfadosa por su mal asimilada instrucción puede querer decir que no es ese el modelo de mujer sabia [4] que la escritora defiende; o, dicho de otro modo:

[4] La mujer sabia seguía siendo objeto de censura en la sociedad de la época. Un buen testi-

que las falsas eruditas también son objeto de burla para las mujeres escritoras. Pero tampoco hay que descartar la idea de que Tula no atendiese en absoluto a las consecuencias que podía tener la presencia de tal personaje en la lucha de las mujeres por acercarse al mundo masculino del saber. No sería la primera vez que la Avellaneda hace la guerra por su cuenta. En este sentido es revelador el «Romance contestando a otro de una señorita» en el que va desmontando los tópicos [5] de la hermandad lírica femenina [6], surgida en tomo a Carolina Coronado.

La exageración caricaturesca es también la clave de algunos diálogos graciosos. La impaciencia de Policarpa por casar a sus hijas le hace desear la posibilidad de un harén para colocarlas a las tres de golpe:

> Policarpa: ¡Un millonario! ¡un coloso de fortuna! ¡un non plus ultra de riqueza puede ser vuestro esposo!
> Rosa: ¡Cómo! ¿De las tres?
> Policarpa: ¡Ay, ojalá! Por desgracia no estamos en Turquía (T. IV, pág. 46).

La galería de personajes que visita al supuesto millonario para conseguir sus favores le permite a la autora trazar una serie de tipos pintorescos: el alcalde, la presidenta de una asociación benéfica, los dos jovencitos, representantes del casino local, que van siempre juntos y uno repite como si fuese el eco la última frase del otro; el paisano que pretende venderle al millonario la casa donde ha nacido, el que saca a relucir un lejanísimo parentesco para que sea padrino de un niño, el joyero que le muestra los regalos que debe hacer al ahijado y al resto de la supuesta familia...

monio de ello es el que nos ofrece Gustave Deville, defensor de la incorporación femenina al mundo de la cultura y el arte, pero no al de la Ciencia o la creación dramática o narrativa: «La mujer debe ser mujer, y no traspasar la esfera de los duros e ímprobos destinos reservados al hombre sobre la tierra. Sea enhorabuena poeta, artista; pero nunca sabia». En «Influencia de las poetisas españolas en la literatura», *Revista de Madrid,* Segunda época, tomo II, Madrid, Imprenta de la Sociedad literaria y tipográfica, 1844, pág. 193.

[5] Le pide a su anónima interlocutora que no le llame «maga, ni sirena, si querube ni pito nisa» y que prescinda también de las Safos y Corinas: que la llame sencillamente «Gertrudis, Tula o amiga». De igual manera, le aclara que no persigue la «noble ambición» que era común a todas las seguidoras de Carolina Coronado sino que, tal como ya lo había expresado Lamartine en «Le poete mourant», ella canta «como canta el ave /como las ramas se agitan, /como las fuentes murmuran / como las auras suspiran». Lo cual, a decir verdad, era otro tópico romántico que las escritoras se apropiaron para dar a su labor creadora el carácter de don natural, es decir, otorgado por Dios. [6]

Véase sobre este punto SUSAN KIRKPATRICK, *Las Románticas, Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850,* ed. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, Madrid, 1991.

Con todo, la base de la comicidad está en el equívoco y en las situaciones que crea: cuando doña Policarpa encuentra al pintor con su hija Gabriela a solas en un cuarto, creyendo que se trata del millonario, le exige que se case con ella para reparar su honor. El chico accede encantado, pero le dice que no es millonario sino artista. Ella cree que pretende poner a prueba su desinterés y finge que no le importa. Por otra parte, esa situación da origen a toda una serie de discusiones entre doña Policarpa y la posadera sobre la parte de beneficios que a esta le corresponden por haber colaborado a la fortuna de la familia, que recuerdan el cuento de la lechera o el paso de las aceitunas. Cuando se sabe la verdad, doña Policarpa se niega a la boda, esperando un mejor partido para la chica, pero al fin se impone el criterio de que al menos ha colocado a una.

Es también gracioso el contraste entre la alegría con que el pintor dice que sí a todas las peticiones y la desesperación del millonario que ve que se le va una fortuna en dádivas.

De todas formas, es una obra de escasa consistencia y factura muy simple, aunque se ajusta, como es frecuente en la Avellaneda, a la unidad de tiempo. No hay un verdadero enredo, sino una situación alargada y repetida: peticiones exageradas por parte del pueblo y berrinche del millonario que pretendía descansar y acaba huyendo a toda prisa.

La otra incursión en el campo del humor es una obra más larga y compleja, que no puede ser calificada de cómica, pero en la que las situaciones divertidas que arrancan una sonrisa al lector son más abundantes que en ninguna otra obra de la autora, y debieron contribuir al enorme éxito de la obra en su tiempo. Me refiero a la comedia *La hija de las flores* o *Todos están locos,* que se estrenó en Madrid en 1852. Respeta estrictamente las tres unidades. Toda la acción transcurre en un día desde la madrugada a la noche y en la finca de verano donde se reúnen los personajes. El argumento es el siguiente: doña Inés, dama valenciana de treinta y seis años, va a contraer matrimonio con don Luis, un joven de veintitrés. Los dos lo hacen en contra de su voluntad, obedeciendo doña Inés a los deseos del padre, empeñado en tener nietos antes de morir y don Luis los del conde de Móndragón, su tío. Se reúnen en una finca propiedad del padre de doña Inés, atendida por una pareja de criados rústicos. Además de ellos, vive en la finca una extraña criatura de extraordinaria belleza, Flora, que se cree hija de las flores porque entre ellas fue encontrada siendo niña. Esta criatura despierta el amor de don Luis y a su vez se enamora de él. Tras una serie de peripecias se descubre que la hija de las flores lo es en realidad de doña Inés, que fue violada por el conde de Mondragón, después de salvarla de morir ahogada. La obra acaba como comedia: el conde repara su falta casándose con doña Inés; los enamorados, que estaban dispuestos a huir juntos, tienen el consentimiento de la familia para casarse, y el anciano padre de doña Inés ve colmados sus deseos de tener nietos al encontrarse con una ya crecidita.

Elementos de comicidad

La comicidad se basa en distintos tipos de elementos. En primer lugar está la tradición de la comedia clásica del criado rústico y crédulo que habla mal y cree toda clase de boberías y es zarandeado por una esposa más lista, aunque igualmente tosca. Juan, el rústico, es, además, como el castellano viejo de Larra, el hombre que queriendo ser cortés resulta enojoso. Así, por ejemplo, su empeño en que el huésped de su amo pase siempre delante da lugar a una graciosa escenilla:

Juan (señalando al conde la entrada de la casa): Por aquí.
Conde: Marcha delante.
Juan: ¿Yo? ¡No, pardiez! Muerto antes.
Conde: Debes guiarme.
Juan: Vano empeño. No soy tan palurdo yo.
Conde: Si no conozco la casa...
Juan: Pues el siervo nunca pasa
antes que el amo.
Conde: Si... Juan (con
fuerza) ¡No!
¡No paso! Conde
(impaciente) Pero... Juan:
No hay peros
Corteses sernos aquí. Conde
(entrando) ¡Que el diablo te lleve! Juan
(siguiendo al conde) ¡Ansí!
Siempre el primero, primero. (T. III, pág. 106)

Otra fuente de comicidad son los equívocos: Para librarse del matrimonio, don Luis dice a su tío que doña Inés tiene fama de loca. El extraño comportamiento de la pareja hace pensar al tío que también el sobrino ha enloquecido, y las anagnó-risis del final, mal explicadas, hacen creer al padre de Inés que todos son víctimas de una locura contagiosa, provocada por algunas flores que crecen en la finca.

En mi opinión, el momento más gracioso de la obra es la escena en la que doña Inés y don Luis se observan mutuamente con la esperanza de encontrar loco al otro y poder así librarse del compromiso matrimonial. Al comprobar que los dos razonan con cordura se entristecen de ello y al cabo de un rato de conversación acaban confesando sin ambages que van obligados al matrimonio. Una vez hecha esa declaración, los dos se animan a romper el compromiso, ponderando cada uno las dificultades para hacerlo uno mismo. La dama le dice que si él no lo evita los casan sin remedio. El galán le hace notar que debe ser ella quien rompa y no él quien la desdeñe. La mujer se apoya en el tradicional papel pasivo de su sexo, en su innata sumisión para hacer recaer en el varón el peso de la ruptura.

Don Luis se defiende con ideas que más parecen de la propia Tula: Una mujer, que se supone que no es una ignorante y cercana ya a los cuarenta años, no debe dejarse mandar en cuestión tan importante como es el matrimonio. Aduce Inés su condición de hija, es decir, de mujer sometida a la autoridad paterna. Pero el chico hace notar que también él tiene obligaciones y deberes respecto a su tío, el conde de Mon-dragón. Veámoslo con las palabras de los personajes:

Inés: (...) lo positivo
Es que nos casan, si modo
No encuentra usted de impedirlo.
Luis: Eso a usted le corresponde
Inés: ¡A mí! Mi sexo es muy tímido:
Pero no es justo que a un hombre
Se le trate como a un niño,
Y de su suerte futura
Otro disponga a su arbitrio.
Luis: Ni hay razón para que usted
Con su edad, con su atractivo,
Pudiendo a gusto escogerlo
Se deje escoger marido.
Inés: Caballero, tengo un padre.
Luis: Señorita, tengo un tío.

Inés sigue insistiendo en que debe ser él quien rompa y don Luis acumula los argumentos para que ella se decida a hacerlo: si el que rompe es el novio se considera un ultraje al decoro de la dama y se prestaría a que la gente hiciese suposiciones que afectarían al honor de doña Inés. Por el contrario, si es ella quien rompe, todo lo más se achacaría a capricho e, incluso, si quiere evitar ser tachada de caprichosa, don Luis le da permiso para que diga de él que es un necio, un calavera y que está plagado de vicios. Inés se mantiene en sus trece: no quiere recurrir a ese artificio y prefiere sacrificarse y resignarse a ser infeliz. Entonces el chico, horrorizado por lo que se le viene encima, le pide, sin faltar a la buena educación cortesana, que no se sacrifique tanto y que tenga compasión, no de él, le dice, sino de sí misma:

Mas, ¡ay señora!, por Dios: No es
soportable el martirio De mirar
siempre a su lado Un objeto
aborrecido. Téngase usted
compasión; Rompa su empeño
conmigo Sin miramiento
ninguno. Si es menester me
arrodillo

Demandándole esa gracia,
Por su bien, no por el mío. (T. III, págs. 133-134).

El chico echa rodilla a tierra y en esa tesitura los sorprenden el padre de Inés y el tío de Luis, que creen que se trata de una escena de amor y *deciden* que la boda se realice esa misma noche sin más tardanza.

En esta escena y en la conversación que acabamos de leer resuenan ecos de preocupaciones constantes de la Avellaneda, que aparecen una y otra vez en su obra y en su correspondencia más privada. La primera de ellas es la denuncia de las limitaciones y la falta de libertad que sufren las mujeres en asuntos en los que sólo ellas deberían decidir. Desde *Sab,* la condición femenina se asimila a la de los esclavos [7] y en *Dos mujeres* lanza un ataque sin rebozos a la indisolubilidad del matrimonio, contraria a las leyes de la Naturaleza en la que todo es mutable [8]. Esa unión hasta la muerte, aunque afecta también al varón, la padece más la mujer, porque el hombre, argumenta Tula, tiene siempre el consuelo de dedicarse a su trabajo y paliar así su fracaso sentimental, cosa que no sucede a la mujer.

Esa falta de libertad de la mujer en todo lo que se refería a cuestiones amorosas la comentará también Tula por carta a Antonio Romero Ortiz, que sería ministro de Ultramar en 1869 y 1874, con quien mantuvo una relación amorosa hacia 1852-53. La Avellaneda era por entonces una mujer viuda, pero le pide que disimule ante su madre para que esta no sospeche nada, porque no quiere darle el disgusto de saber que tiene un amante. Ella misma comenta las ataduras a que está sometida alguien que aparentemente es una mujer libre [9].

[7] Este punto ha sido estudiado y desarrollado entre otros por STACEY SCHLAU, «Stranger in a Strange Land: The Discours of Alienation in Gómez de Avellaneda's Abolitionist Novel Sab», *Hispanla,* 69, september 1986, 495-503. RUSSEL P. SEBOLD, «Esclavitud y sensibilidad en Sab de la Avellaneda» *De la ilustración al Romanticismo,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1987. 93-108. LUCÍA GUERRA-CUNNIGHAM, «Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana», *INTI Revista de Literatura Hispánica,* n° 24-25, otoño 1986-primavera 1987, 40-59. DORIS SOMMER, «*Sab* c'est moi». *Genders,* number 2, Summer 1988, 111-126. Ver también el apartado «El yo como mujer y esclavo en *Sab»* del cap. 4 («Feminiza ción del sujeto romántico en la narrativa: Gómez de Avellaneda)» del libro de SUSAN KIRKPATRICK *Las Románticas,* citado anteriormente.

[8] Ver LUCÍA GUERRA, «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de G.G. de Avellaneda», *Revista Iberoamericana,* 51, n° 132-33 (1985) 707-722. Véase también el apartado «El sujeto femenino en *Dos mujeres»* del citado cap. 4 del libro de S. Kirkpatrick.

[9] «Mi posición es indudablemente la más libre y desembarazada que puede tener un individuo de mi sexo en nuestra actual sociedad. Viuda, poeta, independiente por carácter, sin necesitar de nadie, ni nadie de mí, con hábitos varoniles en muchas cosas, y con edad bastante para que no pueda pensar el mundo que me hacen falta tutores, es evidente que estoy en la posición más propia para hacer cuanto me dé gana, sin más responsabilidad que la de dar cuenta a Dios y ami conciencia: pero a pesar de todo sucede que no hay en

En *La hija de las flores* en lugar de una madre encontramos a un padre a quien doña Inés no quiere, ni puede contrariar, porque así está organizada la vida de las mujeres en la sociedad.

El aspecto cómico de la conversación estriba en que el chico tiene, al parecer, las mismas limitaciones que la dama. No es un galán romántico, aunque al conocer a Flora decida huir con ella antes que someterse al matrimonio impuesto. Creo que en la construcción del personaje debió de influir el recuerdo del don Carlos de *El sí de las niñas* de Moratín. Igual que aquel, siente hacia su tío un respeto que lo lleva a aceptar su decisión de casarlo, sin oponer a su voluntad más que débiles reparos. Y su actitud es más propia de un galán ilustrado, respetuoso de las normas, que de un fogoso enamorado romántico: Lo único que hace es intentar convencer a su tío de que doña Inés está loca para que sea el conde quien deshaga el compromiso.

Mientras que en *El millonario y la maleta* la trama es de una sencillez extrema, aquí la acción es mucho más complicada y tiene un elemento de suspense que mantiene la atención. Así los desmayos y las actitudes descompuestas de doña Inés, que hacen pensar al conde que en efecto está loca, tienen su explicación al final: el hombre que la violó, después de salvarla de morir ahogada, dejó sobre su pecho una flor de lis, y la niña que nació de aquella violación tenía una mancha con esa forma; no es, pues, extraño que cada vez que aparece esa flor doña Inés pierda la compostura. Pero el lector — o espectador — no lo sabe y eso crea situaciones cómicas, en las que todos los personajes creen que es el otro quien está loco.

Al final de la obra tienen lugar dos anagnórisis muy espectaculares: doña Inés descubre que la hija que creía muerta es la extraña muchacha que se considera hija de las flores, y el conde de Mondragón reconoce en doña Inés a la mujer violada por él, y por tanto también reconoce a Flora como hija.

En *Leoncia,* su primer drama, estrenado en Sevilla en 1840, trató la Avellaneda un tema muy semejante aunque en clave de drama [10]: Leoncia, dama de misterioso origen, tiene un amante joven que debe casarse con una jovencita por imposiciones de la familia. Al final se descubre que esa joven es hija de Leoncia, y que el

la tierra persona que se encuentre más comprimida que yo, y en un círculo más estrecho». JOSÉ PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército,* Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975, pág. 31. Reproducida en *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Poesías y epistolario de amor y de amistad,* edición de Elena Catena, Editorial Castalia-Instituto de la mujer, col. Biblioteca de Escritoras, Madrid, 1989, págs. 316-317.

[10] Hugh A. Harter es más radical en su comparación entre ambas obras: «We might say that *The Daughter ofthe Flowers* es Leoncia rewritten with a happy ending», *Gertrudis Gómez de Avellaneda,* Twayne Publishers, Boston, 1981, pág. 105.

padre de su joven amante es el hombre que la deshonró. La anagnórisis desencadena la tragedia ya que Leoncia se suicida y los dos jóvenes, al resultar hermanos, tampoco pueden casarse. No hay en toda la obra ni un solo momento de humor o de comicidad. El distinto tratamiento dado a dos obras con bastantes puntos comunes puede ilustrar el cambio de gusto que se estaba produciendo en la escena española: desde el romanticismo desbocado de los años cuarenta a un realismo creciente. En el caso de la Avellaneda hay que añadir a esto la pervivencia de los modelos de la comedia moratiniana [11] y su propia evolución personal. Aunque Tula fue una romántica hasta la muerte, los años añadieron al apasionamiento de la juventud un pequeño contrapunto de humor.

MARINA MAYORAL
Universidad Complutense, Madrid

[11]Ermanno Caldera interpreta la recuperación de los modelos moratinianos que se produce en la época de la regencia de la reina Cristina como una «renuncia a la experimentación», y señala como única excepción a Bretón de los Herreros. Véase *La commedia romantica in Spagna,* Giardini editori e stampatori, Pisa, 1978, p. 163.

UNA SÁTIRA FILO-MORATINIANA DE VENTURA DE LA VEGA: *LA CRÍTICA DE «EL SÍ DE LAS NIÑAS»*

Ventura de la Vega estrenó *La crítica de «El sí de las niñas»* el 28 de junio de 1848, en el madrileño Teatro de la Cruz, a continuación de la representación de *El sí de las niñas*. En esos mismos días también se estaban poniendo en escena *El barón* y *El café* en el Teatro del Príncipe, y *La mogigata* en el del Instituto. Según la reseña aparecida al día siguiente en *El Heraldo de Madrid,* la comedia de Vega fue más aplaudida que la del mismo Moratín. Se repuso el 29 y 30 de junio, el 2 de julio y el 13 de septiembre. El 10 de marzo de 1853 se representó de nuevo — con la añadidura de unos versos finales — para celebrar el aniversario del nacimiento de Moratín. La última representación conocida se remonta al 10 de abril de 1854: en esta ocasión el autor cambió totalmente los versos de fin de fiesta [1]

Este acto único, articulado en 18 escenas, constituye uno de los más refinados ejemplos de sátira social y literaria, y no sólo, puesto que es uno de los casos más complejos de manipulación de los instrumentos humorísticos típicamente teatrales de todo el romanticismo español [2]. Es interesante señalar que la experiencia teatral de Vega

[1] La primera edición de la comedia vio la luz en 1866, póstuma, pero autorizada por el mismo Vega, el cual bía dedicado bastante tiempo a corregir y ordenar los manuscritos de sus obras para su publicación. Ya en 1865 os había mandado a su editor en Francia, explicándole: «Poco a poco he ido recogiendo de aquí y de allí mis ispersos borrones, he pasado algo la lima sobre sus muchas asperezas y desigualdades» («Al Exc.mo Señor D. oaquín José de Osma», en V. de la Vega, *Obras poéticas,* al cuidado de J.J. de Osma, Paris, J. Claye, 1866, p. 1). A pesar de la «mítica» pereza de Ventura, que nos desanima a imaginar variantes importantes o refundiciones, estas palabras parecen señalar que el texto de la comedia que conocemos podría ser algo diferente respecto al del estreno. De hecho ya existía el precedente del drama original *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* (Teatro de la Cruz, 24.12.1832), refundido treinta años más tarde como *Don Quijote de la Mancha* (Teatro del Príncipe, 23.4.1861). Lo único cierto es que las notas explicativas que aparecen en el texto impreso se escribieron en 1865.

[2] A pesar de ello, esta obra de Vega se ha dejado casi siempre en el olvido o ha sido objeto de consideraciones marginales. El único que ha subrayado de manera inequivocable su calidad ha sido Juan Valera, que sostuvo el «mérito duradero» de *La crítica,* sea representada o leída, y la imposibilidad de separarla del modelo moratiniano: «siempre que diesen *El sí de las niñas,* quisiéramos que diesen *La crítica,* como su adecuado apéndice o complemento» (J. VALERA, *Don Ventura, de la Vega.,* en *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX,* Madrid, 1881-82,I, pp. 274-276). En cualquier caso, véanse: J.K. LESLIE, *Ventura de la Vega and the Spanish Theater (1820-1865),* Princeton, 1940; G. MANCINI, *Motivi vecchi e nuovi nel teatro di Ventura de la Vega,* en «Miscellanea di Studi ispanici», 1964, pp. 147-178; E. CALDERA, *La commedia*

— casi veinticinco años de actividad — consigue producir uno de sus mejores resultados justo cuando, en resumidas cuentas, tiene menos libertad, puesto que se trata de realizar una pieza de ocasión, muy probablemente de encargo, para los festejos madrileños de homenaje a Moratín. Parece, pues, que precisamente el tener que «competir» con el último gran maestro del teatro español es lo que estimula a Ventura a sacar a relucir toda su habilidad y genialidad, demasiado a menudo puestas al servicio del más remunerativo oficio de traductor [3].

El homenaje a Moratín que Ventura construye es un complejo, irónico y satírico mosaico de elementos — que se cruzan, se superponen y aluden y se enlazan con otras obras — que sólo es posible analizar si se efectúa una descomposición de los varios niveles de comicidad que se constituyen. Intentemos esquematizarlos.

1er nivel: el homenaje a Moratín

Para homenajear a Moratín, Vega decide componer un texto original, basado, sin embargo, en dos modelos moratinianos. Por una parte toma motivos y personajes de *El sí*

romantica in Spagna, Pisa, 1978 y M.J. SCHINASI, *The principal plays of Ventura de la Vega in their historical context,* Univ. of Washington, 1983.

[3] En realidad Vega se había encontrado en una situación parecida 13 años antes, en 1835, es decir, cuando todos los teatros de la capital decidieron entregar la recaudación de las funciones del 22 de octubre como ayuda a la guerra que la Monarquía estaba combatiendo en el norte contra las tropas carlistas. Precisamente para esa ocasión Ventura compuso, en colaboración con Manuel Bretón de los Herreros, uno de los sainetes más divertidos del siglo: *El plan de un drama o La conspiración* (Madrid, Repullés 1835) que terminaba con himnos liberal-isabelinos compuestos, aparte los dos autores, por Mariano Roca de Togores, Antonio Gil y Zárate y José de Espronceda. Pues bien, a pesar de las distintas circunstancia y finalidad, la «improvisación dramática» tiene varios puntos de contacto con *La crítica de <El sí de las niñas».* La historia: dos dramaturgos se alojan en una habitación de alquiler para acabar el guión de un drama «político-mecánico-pirotécnico-epiléctico-tenebroso, dividido en cuadros y escrito en diferentes prosas y versos» titulado *La conspiración y la amnistía, o sea Ellos y nosotros.* Un celador de barrio y algunos miñones, alertados por una soplada sobre unos terroristas, escuchan escondidos tras la puerta, confundiendo la trama que los dos poetas formulan en voz alta con una conspiración carlista. Se procede con un sabroso juego de equívocos verbales y un agradable ritmo alternado entre dentro y fuera, hasta que la llegada de una patrulla de la Guardia Nacional, cuyo oficial conoce el patriotismo de ambos, no resuelve el equívoco. El celador y los miñones se habían equivocado dos *veces:* la primera, porque no estaban ante carlistas sino ante dos conocidos patriotas; la segunda, porque la casa donde estaban los verdaderos conspiradores era la de al lado, cuyo número había cambiado hacía tiempo. Lo interesante es notar cómo el teatro es también el protagonista de este saínete, en el cual, en síntesis, hay dos tramas insertadas entre sí que actúan modificándose mutuamente. Pero, sobre todo, la idea genial reside en el hecho de que los dos poetas en el escenario son los autores mismos, Vega y Bretón, y de hecho se llaman Ventura y Manuel, que están componiendo una obra política.

de las niñas, es decir, de la obra que, como él mismo afirma, «entre cuantas conozco [...], antiguas y modernas, [....] es en mi juicio la que más se acerca a la perfección»[4]; por otra recoge personajes y, sobre todo, el planteamiento teatral de *El café.* El primer efecto cómico consiste por lo tanto en que toda la acción y la mayor parte de los personajes son el resultado de la fusión de dos obras bien conocidas por el público. En efecto, el único acto está ambientado, como señala la primera acotación, en «el vestíbulo interior del Teatro de la Cruz [...] al concluirse la representación de *El sí de las niñas».* Una parte de los personajes volverá a vivir, actualizadas y corregidas, las vicisitudes de *El sí de las niñas* (Paquita, D. Carlos, D. Diego y D. Benigno, que sustituye a Doña Irene); la otra parte volverá a plantear las discusiones literarias de *El café (D.* Eleuterio, D. Hermógenes, D. Pedro, D. Antonio y D. Serapio). Una importante diferencia, que acentúa el efecto cómico, es que ahora el objeto de la discusión de los personajes moratinianos es Moratín mismo. Nos interesa por lo tanto señalar que: a) Vega homenajea a Moratín mediante Moratín mismo; b) tanto en la trama como en la realidad la crítica sigue a *El sí de las niñas;* c) el público verdadero ve en la escena el vestíbulo del teatro en el que realmente se encuentra.

2º *nivel: sátira de la ignorancia del público*

Los espectadores que en la ficción han asistido a la representación de *El sí de las niñas* y la critican, constituyen en su mayor parte el grupo de personajes provenientes de *El café,* que Vega utiliza sin modificar ni su función ni su tipología; a éstos añade otros inventados que le sirven no sólo para dar un ulterior desarrollo a la acción sino para efectuar la necesaria actualización de su pieza (por ejemplo, el Vizconde o las otras dos mujeres, Casilda y la Marquesa). La tesis, sencilla pero desarrollada con viva ironía por Ventura, consiste en demostrar que quienes se consideran depositarios de la educación y de la cultura están en realidad tan llenos de ignorancia que no pueden entender a Moratín al no poseer los instrumentos y al estar llenos de prejuicios. En cambio, los verdaderos ignorantes, es decir la gente del pueblo, gracias a su sencillez y espontaneidad, sabe captar la belleza de Moratín aunque no sepa explicarla (véase el artesano Serafín). La brillante discusión evidencia la total ignorancia de casi todos sobre el mismo Moratín: unos creen que es un joven escritor de comedias y piden que suba al escenario al final de la representación; otros, pretendiendo burlarse de los anteriores, se equivocan en los más

[4] Excepto distinta indicación, todas las referencias a la comedia pertenecen a la siguiente edición: *Obras escogidas de Ventura de la Vega,* Barcelona, Montaner y Simón, Editores, 1894, I, pp. 207-234.

elementares datos biográficos. D. Serapio, por ejemplo, lo da por muerto en Madrid poco antes de 1848, lo cual provoca la defensa de su aliado anti-moratiniano D. Hermógenes que, intentando salvarlo del planchazo, afirma:

> Usted ha dicho *Madrid* en vez de *París,* por precisar, por contraer, por localizar; como Horacio dice muchas veces el *mar Egeo* por cualquier mar..., el *bóreas* por cualquier viento. Así puede decirse *Madrid* por *París,* usando de una figura retórica que se llama *metonimia* y que consiste en tomar una cosa por otra (esc. VII).

Se puede notar la lucidez de Vega sobre el nivel cultural de sus contemporáneos: el diario *La España* decía el 13 de marzo de 1853: «Se ha celebrado el centenario de Moratín con la representación de *El sí de las niñas* y *La crítica de «El sí de las niñas»,* de V. de la Vega». Obviamente, en 1853, se trataba del 93 aniversario del nacimiento (el 10 de marzo de 1760). Casi un siglo después, Montero Alonso afirmará a su vez: «Cuando se cumple, en 1848, el centenario de Moratín»[5].

En la contraposición que crea Vega, donde a favor de Moratín hay sustancial-mente un solo personaje comedido y culto, D. Pedro, resulta que los adversarios del comediógrafo — los que clasifican a D. Leandro como perteneciente a la «vieja escuela» y a los que lo aprecian como personas «que se deleitan todavía con la E*gloga* de Batilo, la *Palomita* de Filis y *La Poética* de Luzán» — son al tiempo los defensores de la nueva escuela, la que poco a poco se identifica con los dramas *Lucrecia Borgia, El perro de Montargis, El verdugo de Amsterdam, Antony* [6]*,* así como a Moratín lo contraponen (esc. X) a Shakespeare, Balzac, Schiller, Goethe, Kotzebue y Halm, barón de di Billin-gansen (sic) [7]. Frente a estos genios y a sus obras, *El sí* revela toda la «pobreza de la contextura

[5] J. MONTERO ALONSO, *Ventura de la Vega. Su vida y su tiempo,* Madrid, 1951, p. 139-

[6] Los dramas citados por Vega son versiones o adaptaciones de las siguientes obras: *Lu-crèce Borgia,* de V. HUGO, traducido por P. de Gorostiza en 1835; *Le chien de Montargis ou le forêt de Bondy,* de G. DE PIXÉRÉCOURT, traducido por un anónimo en 1816; *Polder ou le bourreau d'Amsterdam,* de V. DUCANGE y G. DE PIXÉRÉCOURT, traducido por N.J. Gallego en 1830; *Antony,* de A. DUMAS, traducido por E. de Ochoa en 1836 (existe también una versión titulada *Zelmiro,* imitación de J.A. de Covert-Spring, editata en 1835 y al parecer nunca representada).

[7] Es curiosa la elección de los nombres, probablemente entre los menos representativos del teatro efectivamente representado en España durante el Romanticismo, quizá con la única excepción de Kotzebue. La omisión de Ducange, Hugo y Dumas se debe probablemente al hecho que, habiendo ya citado sus obras, los nombres quedan implícitos. En cualquier caso hay que señalar que, si bien Vega ridiculiza a los pedantes, él mismo comete errores: Friedrich Halm era en efecto barón de Bellinghausen, y no de *Billin-gansen,* lo cual no tendría importancia alguna si no hubiera puesto una nota al texto aclarando que «se pronuncia tal como está escrito»; ¡lástima que esté mal escrito!

de su fábula [...] y lo raquítico y mezquino de sus tendencias sociales y filosóficas» (esc. X), sin contar, como afirma D. Hermógenes, que se trata de una «comedia homeopática: un globulito de acción disuelto en tres cuartillos de agua» (esc. VIII).

En este nivel de comicidad es cuando Vega, identificándose con el moderado D. Pedro, abandona para siempre la posición equidistante entre las dos escuelas que había marcado no sólo su producción original, sino también sus traducciones y adaptaciones. Ahora él expresa un decidido rechazo del Romanticismo, al que, por otra parte, años atrás ya había definido *secta* [8]. La sátira de la ignorancia acaba siendo por lo tanto ridiculización de la prosopopea intelectualoide romántica y afrancesada que durante casi quince años había amenazado a «los eternos principios del buen gusto» [9], que es, precisamente, lo que representa Moratín.

3er nivel: sátira de las costumbres del público

La inmoralidad, el cinismo y el egoísmo, además de la ignorancia y de la presunción, que caracterizan a la sociedad española son el fruto de la nueva escuela, cuyo principal rasgo es el rechazo de todo lo que sirve para construir una moral. Este nivel está asignado fundamentalmente al grupo de personajes que vienen de *El sí,* los cuales van al teatro no para ver una representación y eventualmente aprender algo, sino porque es el lugar donde se dan citas y se tejen galanteos. Para ellos el teatro es una coartada, un paseo. Estos personajes, que viven situaciones semejantes a las de sus homónimos moratinianos, en realidad no crean una parodia de *El sí,* aunque tal parezca formalmente, sino que dan paso a una representación de cuánto se han corrompido las costumbres sociales precisamente por el descrédito en que ha caído la mentalidad neoclásica por obra de las nuevas modas; de ahí el desprecio y la burla de todo teatro con finalidad moral, como el de Moratín.

La Paquita de Vega, por ejemplo, se distingue netamente de la Francisca de Moratín por su libertad de costumbres, por su egoísmo, por la ofensiva arrogancia de sus palabras con el padre y con el anciano «novio» D. Diego, por su hipocresía y por su espíritu de mentira convertidos en modelos de vida. Por su parte, D. Carlos se ha transformado en un desvergonzado galán que coquetea con tres mujeres a la vez en el Teatro de la Cruz y que, cuando se rompe el equilibrio y no consigue estar al paso, afirma cínicamente:

[8] Cfr. el *Discurso que leyó Don Ventura de la Vega al tomar asiento en la Academia Espa ñola,* en *Memorias de la Academia Española,* Madrid, Rivadeneyra, 1870, tomo II.

[9] *Ibidem.*

> Ja, ja, ja! ¿Pensarán las tontas que no tengo tropas de reserva! En el Príncipe está Rosario, y Petra en el Instituto. Voy a traerme una de ellas [...]. La entro del brazo a las butacas, y hago que las tres se desesperen (esc. XVII).

Al fin y al cabo, para los nuevos intelectuales esto es lo justo, puesto que los tiempos han cambiado, y ello constituye una prueba evidente del anacronismo de *El sí:* «Los personajes de Moratín son retratos de circunstancias que murieron» (esc. XVIII), sentencia D. Hermógenes.

La defensa de las costumbres la hace, como siempre, D. Pedro, que ataca a los tres pedantes acusándoles de la decadencia moral de España por su estupidez:

> Los tontos no son españoles, ni franceses, ni ingleses, ni nada. ¡Son tontos!.

La frase sería graciosa y plenamente actual si no tuviera una coletilla que expresa un desagradable *topos* romántico:

> [Los tontos] son, como los hebreos, una gente sin patria, esparcida por el mundo para tormento de sus semejantes *(ibidem)*.

4º nivel: el teatro en el teatro

Desde un punto de vista teatral, quizá lo mejor de la pieza de Vega es el magnífico juego de teatro en el teatro, complicado por una serie de expansiones, casi de contraposición de espejos, que aumentan la sabia construcción de la obra y la comicidad de los efectos. Como ya se había indicado, la escena representa *el foyer* de un teatro en el que está acabando la representación de *El sí;* pero también indicábamos que el teatro en escena es el mismo en que en la realidad se representa *La crítica de «El sí».* Ello provoca una dilatación que desorienta e implica a los espectadores reales, los cuales tienen delante no el escenario de una acción ficticia o ideal, sino un espacio del mismo edificio en el que efectivamente están. Además, en ese escenario se discute sobre algo a lo que el público (real) acaba de asistir y de lo que quizá ha discutido durante el intermedio. Dicho de otra manera, la comedia de Ventura simula y representa en el escenario, casi sin solución de continuidad temporal, las posibles reacciones de los verdaderos espectadores, poniéndolos en la escena como personajes teatrales. De esta forma, se produce la fusión de realidad y ficción.

Sin embargo, la complicación más interesante dentro del juego del teatro en el teatro se produce al darnos cuenta de que los nuevos personajes que entran en escena, es decir los de Vega, son los mismos que los de la comedia de Moratín, la que en la realidad se acaba de representar. Por tanto, la primera impresión que el autor pretende construir es que los personajes, de hecho, no han salido cuando debían

sino que se han quedado en el escenario y están representando de manera chapucera una reposición en la cual funden y confunden con escasa habilidad tres guiones distintos: el archiconocido de *El sí,* el menos familiar de *El café* y el aún desconocido de Vega.

5" nivel: la reinvención de las tramas

El elemento burlesco y cómico del *collage* tiene, por otra parte, una correspondencia cómico-satírica dentro del texto mismo. En efecto, en cuatro momentos diferentes las tramas moratinianas, y en especial la de *El sí,* se modifican, se rein-ventan o se describen de manera original. El primero que da, involuntariamente, una versión personal de *El sí es* D. Carlos. El joven — contestando a la amante Casilda que le pregunta cómo termina la comedia, pues no lo ha visto en la sala — afirma que al final Doña Francisca y D. Diego se casan (esc. VIII). En efecto, él se había apartado a escondidas con Paquita y no puede pues saber cuál es un final al que no ha asistido, y obviamente no sabía nada de la comedia antes de ese momento. A pesar del planchazo, D. Carlos insiste sobre «su» versión de *El sí y* poco después afirma, con moraleja incluida:

> [...] hoy se ama con otra vehemencia. Hoy no habría un amante que se marchara dejando que casaran a su amada con un viejo (esc. VIII).

Y con Casilda que le acusa de ser un infame, se justifica con galantería diciendo que probablemente estaba distraído puesto que la estaba contemplando.

Quien prepara una auténtica «pepitoria con el [...] *Café* y el *Barón* y la *Mojigata»* (son palabras de D. Hermógenes, esc. X), es el Vizconde, el cual, habiendo pasado por los tres teatros de Madrid, describe la función de la siguiente manera:

> Yo fui primero al Príncipe...: vi el primer acto... ¡Ps!..., pesadillo... Sale allí un don Eleuterio... un poetastro muy hambriento... leyendo un drama. [...] Luego fui a dar un vistazo al Instituto. Después volví al Príncipe, y estuve un rato. Un poetastro se finge barón y engaña a una vieja. Allí ladra un perro, y tiran un pistoletazo. También sale un don Claudio..., un hidalgo muy estúpido, que echa yescas y enciende un cigarro (esc. X).

Esta versión, que junta tres comedias en una, tiene muy buena acogida por parte de los pedantes Serapio y Hermógenes, que le sacan partido para demostrar cómo todos los personajes de Moratín son iguales, y al Vizconde se le elogia por su sátira, tan ingeniosa cuanto involuntaria (aunque él afirma que se ha expresado «con toda intención»).

La tercera modificación, esta vez intencionalmente «correctiva», procede del dramaturgo D. Eleuterio, autor de un todavía no representado «drama en veinti-

cuatro cuadros y dos actos» (esc. XI). El admite que Moratín es «hombre de alguna chispa... ¡Pero qué lastimosamente desperdiciadas!» y sostiene que el argumento de *El sí* se podría fácilmente transformar de comedia en drama, según los cánones contemporáneos, efectuando tan sólo algunas pequeñas añadiduras:

> un par de actos siquiera en el convento donde se educa doña Paquita, y allí la figura siniestra de una monja..., de la madre Cincuncisión, por ejemplo..., que sorprendiera a la niña hablando a media noche con su amante por la ventana del corral, y la monja se enamora del oficial... y encerrara a la niña en el subterráneo, y el oficial, impaciente, escalara el convento... y la monja se lo llevara a su celda... [...] Luego un acto en el subterráneo, donde bajara el amante a liberar a su amada, ayudado de Calamocha; y allí su escena en *quintillas*. En fin, [...] podía haber un episodio fantástico, en que doña Irene viera en sueños la sombra del obispo electo de Mechoacán, que murió en el mar, y las de sus tres maridos (esc. XI).

¿Y por qué no, añade D. Antonio, también «la [sombra] del chico que se murió de alfombrilla»?

La última reinvención, motivada tanto por su ausencia de la sala como por su índole de actriz dramática casera, nos la ofrece Paquita en este magnífico diálogo de la esc. XIV:

> PAQUITA. Vamos, lo que esa Paquita consiente que hagan con ella es ridículo, es inverosímil. ¡Casarla con el viejo!
> D. BENIGNO. NO, hija mía: si no la casan al fin.
> PAQUITA. ¿Cómo que no la casan? ¿Conque el amante no la abandona?
> D. BENIGNO. Al fin del segundo acto; pero vuelve en el tercero...
> PAQUITA. ¡Ah! ¿Vuelve en el tercero?
> D. BENIGNO. ¿Pues no te acuerdas? Y tiene aquella escena violenta con el tío...
> PAQUITA. Sí, sí... en que lo desafía y lo mata...
> D. BENIGNO. NO, hija. Si el tío lo perdona, y lo casa, y...
> PAQUITA. Sí, sí: yo me trabuco...
> D. ELEUTERIO. La imagimación poética de Paquita está supliendo lo que debía haber en la comedia.

La finalidad de estas refundiciones es evidente: por una parte Vega quiere ironizar sobre el hecho de que los responsables de la decadencia teatral son la ignorancia y el desinterés de un sector del público — que considera el teatro como un lugar donde no pensar o donde dedicarse al galanteo y a las actividades mundanas —; por otra parte, la afectación y estupidez de los defensores del drama (término que usa como sinónimo de Romanticismo) que, anclados en fórmulas ya vacías y repetitivas, querrían cambiar también el pasado.

6° nivel los personajes en los personajes

El nivel cómico-teatral más refinado, y que de cierta manera anticipa tímidamente algunas temáticas teatrales de primeros del XX, es el que se refiere a la posibilidad de los personajes de la comedia de Vega de tener conciencia de serlo. El autor nos deja, diríamos voluntariamente, con la duda. En sentido estricto, ninguno de ellos admite ser un personaje traspasado de una comedia a otra; sin embargo, algunos de ellos no pierden la ocasión de aclarar su mayor o menor relación de dependencia con los modelos moratinianos. Esto parece implicar una especie de *conciencia, sobre el* hecho de que no poseen una personalidad autónoma puesto que se define sólo a través de la confrontación. En este sentido es significativa la actitud de Paquita, cuando reconoce e inmediatamente rechaza su origen: «Esa Paquita... ¡y siento que tenga mi nombre!» (esc. XIV). Respecto del viejo pretendiente y del padre, a los que desprecia como muñecos impersonales, afirmará en cambio: «¡Aquí llevo a mi don Diego y a mi doña Irene» (idem), indicando así que D. Benigno es la encarnación de la madre de *El sí.*

Pero es en la última escena donde el juego parece estar a punto de descubrirse. Refiriéndose a los personajes de *El sí,* D. Hermógenes exclama:

> [...] sostengo que los personajes de Moratín son retratos de circunstancias que murieron, y no tipos eternos, como los de Moliere. ¿Quién es hoy don Eleuterio? ¿Quién es don Se-rapio? ¿Quién es don Hermógenes? (esc. XVIII).

Le toca a D. Pedro dar esa respuesta que, si bien demuestra que precisamente esos tres nombres aluden a tipos humanos y sociales de cualquier época y tiempo — equiparables por tanto a los de Moliere —, indica también su inconfundible esencia de personajes:

> ¿Quién es don Eleuterio? El señor que habla mal de la comedia, porque no ponen en escena la suya. ¿Quién es don Serapio? El señor que repite como un eco lo que les oye a ustedes... ¿Quién es don Hermógenes? ¡Usted! (idem).

No cabe alternativa: los personajes que en *La crítica* se burlan de Moratín y exaltan los dramas románticos, son los mismos que en *El café* se burlaban de las reglas del buen gusto y exaltaban a Cornelia y seguidores. Pues bien, estos personajes, al contrario de los de Pirandello, no están *in cerca d'autore* y menos aún de intérpretes: ya tienen por lo menos dos autores (Moratín y Vega) y miles de intérpretes en cada época.

Pero ¿hay algo más que Vega quiere sugerirnos con esta serie de juego de espejos que muchas veces nos impide establecer cuál es la realidad y cuál el reflejo? Quizá decirnos que estos tipos — que en cualquier época piensan, hablan y pontifican de la

misma manera — no son tanto ejemplo de comportamiento humano cuanto más bien figuras calcadas de un guión ya escrito. Pero sin moralismo pedantesco, puesto que la comedia de Vega recorre los caminos de una comicidad ya puesta a prueba [10], brillante y variada, que abarca desde la ironía a la sátira, desde la parodia a la burla: al fin y al cabo, la mejor manera de replicar a la irracionalidad de la arrogancia es mostrar la sonrisa de la razón.

PIERO MENARINI
Universidad de Parma

[10] En 1848, cuando compuso *La crítica,* Vega tenía ya a sus espaldas 80 de las 104 comedias que se le pueden atribuir con certeza (véase a este propósito el pormenorizado catálogo preparado por A. UNI, Il *teatro di Ventura de la Vega,* Tesi di Laurea, Universita di Parma, Facoltà di Magistero, a.a. 1990-1991, director P. Menarini: la autora se ocupa por extenso de *La crítica de «El si de las niñas»,* analizándola en las pp. 120-208). Como dato curioso puedo señalar que 1848 es el 3º en el *ranking* con 8 estrenos; el 1º es 1842 con 22 estrenos, el 2º es 1841 con 15 (cfr. *ibidem,* pp. 221-227).

LA FUNCIÓN LÚDICA DE LOS EPÍGRAFES EN EL PRIMER LARRA

La crítica se ha aproximado a Larra interesada, fundamentalmente, por su pensamiento, por la evolución de su mundo interior, atraída por su personalidad o movida por la voluntad de conocer las fuentes de su obra. En menor grado se ha preocupado por la forma con la que expresa sus ideas.

Como puso de manifiesto, ya en 1848, Charles de Mazade, la insatisfacción por los modos habituales con que se expresaba el humorismo en España, lleva a Larra, «el humorista de su época y de su país» [1] a poner gran atención en la elaboración estética, en la adopción de técnicas literarias capaces de despertar la imaginación, de capturar la paciencia y la simpatía, de convencer al lector.

No deja de ser importante el papel jugado por los epígrafes, que el escritor madrileño debe de haber considerado un magnífico instrumento expresivo y de comunicación con su público, pensando que cualquier escrito situado fuera del texto se hace semánticamente más rico que una cita dentro de la obra porque queda ligado a ella con hilos que hay que tejer, sugeridos, apenas insinuados, implicando al receptor hasta el punto de hacerlo parte activa.

El «dire oui» del lector, necesario para Maurice Blanchot a la «affirmation que l'oeuvre est» [2], se puede hacer extensivo al epigrafatario porque la comunicación que se realiza por medio de las citas marginales es cifrada, a veces indirecta, a veces vinculando toda una red de connotaciones; el «oui», por tanto, tiene que ser atento e inteligente. El empleo hábil, sabio y variado de estas inscripciones iniciales nos convence de que el escritor ha valorado convenientemente sus vastas posibilidades de.uso, que cambia con el paso de los años y evoluciona paralelamente al desarrollo del pensamiento y de la obra, fiel en eso a su convicción de que «las formas son variables hasta el infinito porque siempre habrán de seguir la indicación del espíritu de la época» [3].

«*C'est un droit qu 'a la porte on*
achete en entranh (Boil,
Art.poet. chant 3) [4]

[1] C. DE MAZADE, «Larra: un humorista español» en *Mariano José de Larra,* ed. de R. Benítez, Madrid, Taurus, 1979, p. 239.

[2] M. BLANCHOT, *L'espace litéraire,* Paris, Gallimard, 1955, pp. 257-258.

[3] MJ. DE LARRA, «Aben-Humeya» en *Obras,* Madrid, Atlas, 1960, II, p. 225.

[4] MJ. DE LARRA, «Una comedia moderna: 'TREINTA AÑOS O LA VIDA DE UN JUGADOR'», en *Obras,* cit.,I, p. 16.

abre el artículo «Una comedia moderna: Treinta años o la vida de un jugador'», publicado en el segundo número de *El Duende Satírico del Día,* en 1828. Las palabras de Boileau tienen la tarea de prepararnos para la pesada ridiculización del drama romántico de Ducange: es suficiente que una obra sea francesa para que el público de la capital la acoja favorablemente.

Larra, a sus diecinueve años, por la influencia de su formación ilustrada elige como epigrafado a Boileau [5], bajo cuya protección y autoridad pone su escrito. El epígrafe, como sucedía en el Siglo de las Luces, tiene la función de introducirnos a la sátira con una enunciación de carácter general que refuerce, subrayándola, la vena humorística y guíe la lectura. Pero mucho más interesante que la cita marginal es que el artículo comienza con un verso escrito en cursiva y separado del resto por un espacio en blanco.

«Tityre tu patulae recubans sub tegmine fagi»

«Con lo cual lloraban aquellos salvajes que era una bendición de Dios», frase que se retoma y se explica inmediatamente después con un breve cuento del Padre Isla. No añade gran cosa al plano del significado, puesto que potencia la sátira con una situación paradójica, comparando a los espectadores de teatro de Madrid con los salvajes que, sin entender nada de latín, lloraban conmovidos por el hermoso sonido de las palabras de Virgilio. El escritor demuestra haber comprendido perfectamente que un párrafo colocado fuera del texto llega a ser muy importante para obtener determinados efectos humorísticos e, incluso, para estimular la reflexión del lector [6]. Larra, todavía muy joven, ha comprendido lo que sostiene Genette, es decir que «Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-etre à sa simple presence, quelle qu'elle soit: c'est l'effet-epigraphe»[7].

El artículo «Un periódico del día, o el 'Correo Literario y Mercantil'», aparecido en el cuarto número de *El Duende Satírico del Día* es un ataque a la revista realizado siguiendo las reglas del género satírico-polémico proveniente de la tradición

[5] Boileau y Horacio, según Alborg, en Larra «reinan no ya como soberanos sino como dés potas» (J.L. ALBORG, *Historia de la litetatura española,* Madrid, Gredos, 1988, IV, p. 221).

[6] A este respecto son esclarecedoras las palabras de crítica que pocos años después Larra pronunciará contra el abuso de epígrafes realizado por sus contemporáneos: «Hombres cono cemos para quienes sería cosa imposible empezar un escrito cualquiera sin echarle delante, a ma nera de peón caminero, un epígrafe que le vaya abriendo el camino, y salpicarlo todo después de citas latinas y francesas, las cuales, como suelen ir en letra bastardilla, tienen... la ventaja de hacer muy variada la visualidad del impreso» (M.J. DE LARRA, «Manía de citas y de epígrafes» en *Obras,* cit, I,p. 105).

[7] G. GENETTE, *Seuils,* París, Seuil, 1987, p. 148.

del siglo XVIII que se servía de periódicos y libelos para asestar sus golpes. Incluso la costumbre de poner epígrafes en la prensa diaria y periódica encuentra su origen en el periodismo inglés de Addison y de Steel[8]. Una cita doble precede a esta sátira. Para la primera Larra emplea, con función paródica, un parrafo sacado de la misma revista:

> *«Las decisiones de un periodista no tienen privilegio alguno para que forzosamente se las respete: no pasan de ser la opinión de un hombre» (Corr. Lit.,* N. 1 Reflex. Prel) [9].

El escritor pone con malicia en lugar privilegiado esta observación para que se siga recordando cuando se lean sus acusaciones y sus dardos, arma punzante contra el mismo *Correo*. La reproducción literal de una frase del periódico que se quiere criticar, extrapolada de su contexto, altera completamente el significado y se transforma en parodia. En el texto original pretende ser una declaración de modestia o de falsa modestia; alude al hecho de que la verdad, tautológicamente, se impone sin ayuda e importan poco las opiniones del periodista. Este «reprendre lit-téralment un texte connu pour lui donner une signification nouvelle» [10], la definición que Genette da de «parodie minimale», responde plenamente a nuestro caso. En efecto, el nuevo sentido que asume en Larra es, precisamente, que la opinión de un periodista no interesa más que la de cualquier hombre, centrando la atención sobre la segunda parte de la proposición con un evidente cambio semántico. El

[8] El éxito del empleo de epígrafes en artículos de revistas en el siglo XVIII se puede com probar gracias a las colecciones publicadas en el mismo tiempo, como: *Mottoes in five Voluntes of the Tatler and the Two Voluntes of Spectators, Latin and English,* aparecido en 1712 y *The Mottoes to the Spectators, Tatlers and Guardians, Traslated into English,* de 1737.

Como ha observado Kirkpatrick a propósito de El Pobrecito Hablador, también la costumbre de Larra de implicar al lector en sus procesos formales y en las elecciones de los temas tratados proviene de su formación ilustrada: «El origen de esta técnica se encuentra, sin duda alguna en el periodismo de Addison y Steel, de principios del siglo XVIII en Inglaterra» (S. KIRKPATRICK, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal,* Madrid, Gredos, 1977, p. 230).

[9] MJ. DE LARRA, «Un periódico del Día, o 'El Correo Literario y Mercantil'», en *Obras,* cit. I p. 36.

[10] G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, p. 24. Con tinúa Genette: «La parodie la plus élegante, parce que la plus économique, n'est donc ríen d'autre qu'une citation détournée de son sense, ou simplemente de son contexte et de son niveau de dignité» *(Lbid.).*

Incluso el sentido más amplio que Propp da a la parodia se puede aplicar perfectamente a Larra: «La parodia consiste nell'imitazione delle caratteristiche esteriori di un qualsiasi fenomeno di vita... La parodia tende a dimostrare che dietro le forme esteriori di un principio spirituale non c'è nulla, che dietro di loro c'è il vuoto» (V.J. PROPP, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana,* trad. it., Torino, Einaudi, 1988, pp. 72-73).

desplazamiento de la mirada de un miembro a otro de la locución, aun conservando intacto el texto, crea un efecto paródico.

La idea de servirse como epígrafe precisamente de un trozo de la revista que se quiere criticar es, en gran medida, novedosa; se coloca en la dirección de la posibilidad de emplear cualquier material, porque se pone especial atención en la función que debe desarrollar y no en la autoridad de la fuente o en posibles referencias intertextuales. Esta elección se convierte en el signo de una, si bien aún confusa, sensibilidad nueva hacia este elemento compositivo que tanto éxito estaba obteniendo en los autores románticos de toda Europa. Muy elocuente y más directamente satírico que el precedente es el segundo, que preanuncia a través de palabras de Boileau su juicio definitivo y cáustico sobre *El Correo*-.

> *«Ne trouve en Chapelain, quoi qu 'ait dit la satire*
> *Autre défaut, sinon qu 'on ne le sauroit lire»*
> (Boileau: *Satir.,X).*

Con modalidad fuertemente irónica comienza el artículo reconociendo a *El Correo Literario y Mercantzil* la tarea vitalmente importante de provocar el sueño («No es decir esto, aunque lo parezca que el *Correo Literario* no tenga mérito, y nadie mentiría más que yo si se tratase de sostener que es inútil; muy por el contrario, porque a mí mismo me sucede que sólo los días que sale puedo conseguir dormir la siesta, que el calor antes y varias cavilaciones me robaban» [11]). El segundo epígrafe, por tanto, condensa los ataques que seguirán, dirige al lector, potencia la sátira, verdadero y propio espejo en el cual el texto se refleja, bien por lo que se refiere al pensamiento, bien por lo que concierne a la forma. Surge después la duda de que Larra quiera que el nombre de Chapelain suscite en el epigrafatario culto, quizás indirectamente, aunque de modo no completamente consciente, el recuerdo de la parodia *Chapelain décoiffé* escrita por Boileau y Racine para ridiculizar a este literato, fundador de la Academie Française, que gozaba de la protección de Richelieu, pero considerado por ellos de escasísimo valor. La referencia a esta parodia implícita en el segundo epígrafe provoca un efecto de potenciación paródica sobre la primera, creando un juego de alusiones no sólo respecto al texto, sino también respecto a las mismas inscripciones iniciales.

La relación de Larra con *El Correo* llega a ser un verdadero duelo con golpes por parte de ambos contendientes, como se puede deducir de la pesada estocada que Larra ha infligido con «Donde las dan las toman». El título revela ya una actitud

[11] MJ. DE LARRA, «Un periódico del Día, o 'El Correo Literario y Mercantil'», en *Obras,* cit., I, p. 36.

de defensa y ataque en la que se pone el autor, actitud que se confirma en la red de epígrafes que coronan el largo artículo:

> *«Pues que amarga la verdad,*
> *Quiero echarla de la boca»*
> (Queved. *Letr. Sat.)* [12].

Es una declaración de intenciones rica por lo que respecta al plano semántico: la verdad se connota como «amarga» y empuja desde dentro del poeta; no quiere, por tanto, enunciarla simplemente, pronunciarla, sino «echarla de la boca», aclarando también la elección de la forma en la cual envolver la verdad, porque el echarla fuera de la boca presupone no una exposición lineal, simple, sino la preferencia por una deformación de lo real, deformación típica de la sátira.

El segundo epígrafe:

> *«No he de callar por más que con el dedo, Ya tocando la boca o ya la frente, Silencio avises amenaces miedo. ¿No ha de haber un espíritu valiente? ¿Siempre se ha de sentir lo que se dice? ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?»* (Id. *Epist. Cens.}*.

confirma la voluntad de Quevedo, que se convierte en voluntad de Larra, de decir y escribir siempre lo que piensa y lo que quiere, a pesar de los costes. El *calembour* de los últimos dos versos basado en la disemia del verbo «sentir» evoca en el lector modalidades satíricas o satírico-humorísticas con las cuales el escritor presenta su pensamiento. La tercera:

> *«Amphora*
> *instituí (sic); currente rota, cur urcens exit?»*
> (Horat. *Epist. ad Pis.).*

viene acompañada por la versión española:

> *«Si hacer una tinaja era tu intento, ¿Por qué dando a la rueda movimiento*

[12] MJ. DE LARRA, «Donde las dan las toman» en OBRAS, cit., I, p. 48.

Te ha de salir al fin un pucherillo?»
(Trad. de Iriarte).

Presentar la traducción de Iriarte además de uniformarse a la costumbre al uso en la prensa periódica del siglo XVIII con claras intenciones divulgativas, quiere evitar cualquier posibilidad de equívoco o de errada interpretación en el epigrafa-tario, como confirma Larra hacia el final del largo, a menudo prolijo y aburrido artículo [13], cuando precisa que a *El Correo* «le falta mucho para ser literario y mercantil, y se le puede aplicar el cur urcens exit»[14]. La aparente ingenuidad del interrogante horaciano es otra declaración indirecta de la predilección del joven escritor por formas satíricas de expresión para la representación de lo real. Además, la metáfora de la «tinaja» y del «pucherillo» («amphora», «urcens»), que ha de permanecer presente en el lector a lo largo de la extensa invectiva, tiene la función de aumentar el efecto con respecto a la revista, acusada de no proporcionar ningún estímulo ni al renacimiento artístico, ni al mercantil de España. El «cur urcens» resaltado, aumenta aún más la ironía con la que El Duende expresa su dolor y su sorpresa por el modo en que *El Correo* ha acogido su benévola crítica precedente.

Las citas marginales de *El Duende Satírico del Día,* presentan al joven Larra en sus sólidos lazos con la generación de Jovellanos y Moratín, sea por la preferencia de los epígrafados (de Horacio a Virgilio y Fedro, de Boileau a Racine y Quevedo [15]), sea por su fe en el espíritu crítico y en el gusto por la sátira, pero lo muestran completamente comprometido con su tiempo por el deseo de libertad y de interpretación individual de la realidad que se manifiesta en el empleo personal y entusiasta de los epígrafes: todos los artículos de *El Duende* están precedidos por una o más inscripciones puestas en exergo, como él mismo recuerda, ironizando sobre su primer ente de ficción: «No atreviéndonos, pues a desterrar del todo esta manía, porque el vulgo no crea que sabemos menos, o tenemos menos libros que nuestros hermanos en Apolo, traeremos siempre en nuestro

[13] Tarr afirma a este propósito: «este cuaderno es de mayor extensión y el de más cansada lectura de toda la serie» (F.C. TARR, «Larra: 'el Duende Satírico del Día'», *Mariano José de Larra,* ed. de R. Benítez, cit., p. 154).

[14] M.J. DE LARRA, «Donde las dan las toman» en *Obras,* cit., I, p. 68.

[15] Parece interessante señalar lo que sostiene J. Escobar a propósito de la influencia de Quevedo sobre el modo de crear sátira de Larra: «Larra trata de integrar la herencia satírica y moral de Quevedo en el nuevo género del artículo de periódico. No es de extrañar, por lo tanto que el c*orreo Literario,* en plena polémica con el Duende Satírico, exclame '¡Viva el Quevedo de nuestros días!' y le reproche que 'sueña con lo chistes'. La permanencia de Quevedo en el siglo XVIII español se había filtrado por una nueva manera de concebir críticamente la realidad con un espíritu reformista. De este modo, la sátira quevedesca llega a Larra convertida en un instrumento de incitación a la reforma social. Larra la utiliza para rechazar los valores vigentes, degradando la rea lidad mediante lo grotesco» (J. ESCOBAR, *Lo orígenes de la obra de Larra,* Madrid, 1973, p. 151).

apoyo autoridades españolas, que no nos han de faltar aunque tratásemos de poner en cada artículo siete epígrafes y cincuenta citas, como lo hacía cierto Duende Satírico de picara recordación, que algunas veces se las hemos contado»[16]. Fiel a la autocrítica, en los escritos periodísticos de El Pobrecito Hablador hace un uso modesto de epígrafes, pero *más* maduro, inteligente y personal, a menudo ligado, en su aspecto más nuevo e interesante, a la máscara literaria, sea bajo la forma de autocitación, sea de creación, que se traduce frecuentemente en una comunicación cifrada desde la que partir para establecer con el epigrafatario una relación compleja basada, de vez en cuando, en el guiño o, por el contrario, en la polémica agresiva.

Varios artículos se presentan con epígrafes tomados de precedentes publicaciones suyas, pero por razones de espacio, me limitaré al análisis de uno solo de ellos, esto es, del primero de los dos que preceden a la «Muerte del pobrecito hablador» por ser suficientemente demostrativo del proceso de maduración sufrido y de su gran potencial comunicativo.

> *«Habló lo que tenía que hablar y expiró»* (p. 155, col. 2º) [17].

es claramente una autocita tomada de la frase del mismo artículo: «De esta manera habló lo que tenía que hablar y expiró a poco rato».

La muerte de El Pobrecito Hablador sobreviene después de que se anuncie abundantemente: *El Diario de Avisos* el 31 de diciembre de 1832, con ocasión de la publicación del número 10 de la revista de Larra, informa a los lectores: «que el bachiller concluye sus habladurías con el número 14»[18], en una nota incluida en «Vuelva usted mañana» se lee: «Síntomas alarmantes nos anuncian que el hablador padece de la lengua, fórmasele un frenillo que le hace hablar más pausada y menos enérgicamente que en su juventud. ¡Pobre Bachiller! Nos figuramos que morirá por su propia voluntad... cansado ya de hablar»[19] y aún en una nota a «Carta última de Andrés Niporesas» «se había puesto el Pobrecito en camino para la corte de los Ba-tuecos... Que a poco el Bachiller murió, lo cual se supo por los últimos partes telegráficos»[20].

El Pobrecito Hablador ha tenido vida sólo en las palabras, por lo que el epígrafe-epitafio más que nunca se transforma en el emblema de su existencia.

[16] M.J. DE LARRA, «Manía de citas y epígrafes» en OBRAS, cit., I, p. 106.
[17] M.J. DE LARRA, «Muerte de Pobrecito Hablador» en OBRAS, cit., I, p. 152.
[18] Citado en J.L. ALBORG, *op. cit.,* p. 194.
[19] M.J. DE LARRA, «Vuelva usted mañana» en OBRAS, cit., I, p. 139-
[20] M.J. DE LARRA, «Carta última de Andrés Niporesas» *Obras,* cit., I, p. 151.

Después de decir lo que debía no le queda más que expirar, y la frase se convierte en el paradigma de su misma razón de ser. Es superfluo preguntarse si «¿Murió de tener razón? ¿Murió de la verdad? ¿Dio con alguno más hablador que él?» o si «¿Murió de tragantón de palabras?»[21]. Para nuestros fines poco importaría incluso si hubiera muerto obligado por la censura o por un ultimátum del gobierno [22]o bien si, como ha sostenido Tarr, por razones personales, que lo llevaron a acentuar en los últimos números de la revista su condición de víctima de la censura, lanzando de este modo una eficaz sátira contra las persecuciones sufridas por los escritores que osaban decir la verdad [23].

La muerte del bachiller Juan Pérez de Munguía llega cuando ha manifestado lo que debía y pretendía por medio de un discurso orientado a decir cosas opuestas a las que quería significar, esto es, a través de la ironía [24]. «Habló lo que tenía que hablar y expiró» extraído de la carta enviada a Andrés Niporesas por el batueco «ex escribiente del bachiller» importa no sólo por el anuncio del final de El Pobrecillo Hablador, importa también porque conecta al epigrafatario con el mundo de Las Batuecas, gracias al uso local del verbo «hablar» en vez de «decir». Las Batuecas, que en la imaginación colectiva de la España de aquel tiempo suscitaban la idea de lejanía, atraso, ignorancia, división, se convierten en el símbolo de la nación, el lugar más apropiado donde ambientar la sátira del país. Larra, con su crítica, no ataca sólo el comportamiento de la sociedad, sino que se dirige también al poder, a la actitud del poder que tiende a la pura conservación; como ha subrayado agudamente Escobar, su sátira tiene la fuerza de una sinécdoque, las acusaciones a una sola parte se hacen extensivas a todo el sistema [25]. Se sirve de la mitología [26] nacida en torno a aquel valle como recurso sarcástico para expresar su propia amargura sobre la situación de la España contemporánea. El epígrafe, por su brevedad, se hace denso y el «habló lo que tenía que hablar» pone en primer plano el mundo de las Batuecas, recuerda al lector lo que se ha dicho en los números precedentes de *El Pobrecito Hablador,* se carga de una potencialidad de agria risa que aumentará cuando,

[21] M.J. DE LARRA, «Muerte de Pobrecito Hablador» en *Obras,* cit., I, p. 153.

[22] Vid. SECO SERRANO, «Estudio preliminar» a *Obras*de M.J. de Larra, cit. I, XXXIX.

[23] F.C. TARR, «El Pobrecito Hablador» en *Revue Hispanique,* LXXXI, 1933, pp. 436-439.

[24] Como ha escrito Propp: «Che il difetto venga definito con la qualità ad esso contraria, mette in evidenza e sottolinea il difetto stesso» (V.J. PROPP, *op. cit.,* p. 115.

[25] J. ESCOBAR, «El Pobrecito Hablador de Larra y su intención satírica» en *Papeles de son Armadans,* LXIV, 1972, pp. 5-44.

[26] Sobre los mitos en torno a las Batuecas, véase F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *De Las Batuecas a Las Hurdes,* Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1989; *El gran libro de Las Batuecas,* Madrid, Tecnos, 1990.

en el curso del artículo, Larra utilice una doble ironía, fingiendo retractarse de lo que ha escrito hasta entonces. El pacto con el lector, necesario para la compresión del empleo estilístico de la ironía, se hace más estrecho y el autor exige una atención y una adhesión superiores por parte del epigrafatado. Este debe entender que el bachiller muere porque carece de la esperanza de una función positiva de sus palabras. El batueco, que ha hablado a los batuecos, ha dicho todo lo que podía, lo que sabía, lo que veía, ha criticado utilizando sus mejores armas. Más allá no hay otra posibilidad, sino la muerte: «expiró». Nuevo Quijote, antes de desaparecer de este mundo, el bachiller se enmienda, su locura ha consistido en querer hablar y se retracta, renuncia a su fe en la educación, en la crítica, haciendo uso de ironía de segundo grado basada en una falsa negación. La comunicación se vuelve más compleja y ambigua y va más allá de las palabras del epígrafe. El Pobrecito Hablador, ente de ficción, a su manera heterónimo de Larra, adquiere tanta vida sobre el papel que debe-puede morir después de realizar su cometido de Hablador. Como se ha visto, esa existencia se cuenta a través de un batueco que emplea expresiones locales, tejiendo así un sutil juego de guiños con el lector. Este juego se hace más intrincado y paradójico con la propuesta del segundo epígrafe que, como se verá, da nueva luz y significado al primero.

«*¿, Qué se hizo el rey don Juan?*
Los infantes de A vagón ¿Que
se hicieron?

Mas como fuese mortal Metiólo
la Muerte luego En su fragua:
¡Oh juicio divinal! Cuando
más ardía el fuego Echaste
agua» Jorge Manrique

Los dos pasos de las *Coplas por la muerte de su padre,* muerte verdadera de una persona real, el padre de Jorge Manrique, nos invitan a reconsiderar el final inventado de un ser que nunca ha existido, excepto sobre el papel, nacido de la pluma de Larra como proyección de sí mismo. La desaparición de esta criatura literaria se acerca indirectamente a la de un hombre que ha vivido en la historia, don Rodrigo Manrique, pero también a la del rey don Juan, de los infantes de Aragón; la ficción literaria tiene el mismo valor que la vida, el heterónimo o el personaje cuya existencia ha consistido sólo en palabras se vuelve concreto y verdadero, como un ser humano: literatura y vida se confunden.

La alusión al motivo del «ubi sunt, qui ante nos in mundo fuere» confiere una vaga aureola de ambigua ironía y de risa amarga, que se acrecienta si se va con el pensamiento

a los otros temas de las *Coplas-,* la resignación delante de la muerte, lafe en una existencia ultraterrena que el hombre conquista con sus méritos, la afirmación vital de que el actuar bien dejará en el mundo el recuerdo. La identificación entre personas históricas, hechas inmortales por la fama de sus acciones y sobre todo por la literatura con el personaje literario, el Pobrecito Hablador, al tiempo que concede importancia a este último, envuelve al epigrafatario en la paradoja y lo lleva a tejer una red de alusiones entre historia, literatura y criatura literaria. Por fin, la segunda parte de la vigésima copla que centra la atención en la muerte que sorprende al infante don Alfonso «cuando más ardía el fuego», empuja al lector a asociarla a la del bachiller, desaparecido todavía joven, cumpliendo con ello una ulterior operación de humanización del ente de ficción.

Del panorama trazado, que cubre los años de 1828 a 1833, sobresale cómo Larra, aún fuertemente ligado a su formación ilustrada, que se muestra en la selección de los epigrafados, muy pronto demuestra una sensibilidad romántica por la libertad con la que escoge la materia para los preámbulos a sus escritos, por la variedad de las fuentes y por el interés en la función que asigna a estas partes. Los epígrafes, en efecto, asumen un papel compositivo estructural, importan por el significado, interesan por las referencias intertextuales y sirven también para dar indicaciones sobre las elecciones formales de los artículos. En efecto, frecuentemente sucede que un texto satírico está precedido por una cita con función satírica, un texto paródico por una parodia, un texto salpicado de ironía por una nota irónica; los epígrafes, con un uso muy moderno no son sólo el espejo de la obra, sino tambíen son, estructuralmente, elemento esencial para la obra misma, sin el cual se corre el riesgo de perder la gran riqueza que recibe el lector del placer de reconstruir, de recoger sugerencias, de ser cómplice con el escritor, de hacerse partícipe en cierta medida de la creación literaria.

DONATELLA MONTALTO CESSI
Universidad de Milán

UTILIZACIÓN IDEOLÓGICA DEL HUMOR: MARTÍNEZ DE LA ROSA Y LA COMEDIA

Tan vieja como las técnicas de provocar la sonrisa en el otro es la manera de utilizarla con todo tipo de fines. Los románticos, por lo tanto, no inventaron el adoctrinamiento por el humor. Heredan el procedimiento de la Ilustración y lo adaptan a nuevas necesidades.

Martínez de la Rosa, con su doble Faceta de teórico [1] y creador, nos va a servir para establecer un primer acercamiento a la cuestión. Observemos que Martínez de la Rosa concluye la *Poética* (con anotaciones y apéndices) y la traducción de Horacio en la década de los veinte y que para 1830 ya da a la imprenta textos de teoría y práctica del drama histórico [2]. Nos enfrentamos a lo que se conoce como su conversión al romanticismo que tiene matices ya aclarados por nosotros en otro lugar [3]. Aún tiempo después defiende y escribe comedias de estética neoclásica, lo que nos hace pensar que seguía considerándolas un género vigente.

En sus ideas sobre la comedia, Martínez de la Rosa se encuentra en la tradición de los preceptistas ilustrados que se habían adherido a la línea aristotélico-hora-ciana y, por lo tanto, que habían cargado de moralidad el fin del género. Las fuentes más importantes

[1] Sus obras teóricas son la *Poética,* sus «Anotaciones» y «Apéndices», la traducción de la *Epístola ad Pisones* horaciana y sus «Anotaciones» y los «Apuntes sobre el drama histórico». Hay que añadir las advertencias al frente de cada una de las obras dramáticas. Quizá sea uno de los autores de la primera mitad del XIX, que reúna un bloque de teoría dramática más interesante. La extensión en el tiempo le permite entrar en contacto con las nuevas corrientes que surgen en la literatura europea.

[2] Para una valoración general de la teoría poética de Martínez de la Rosa: J.L. ALBORG, *Historia ds la literatura española,* IV, Madrid, Gredos. 1982, págs. 422-433; J. CEBRIÁN, «Significación y alcance de la *Poética* de Martínez de la Rosa», en *Revista de Literatura,* LII, 103, 1990, págs. 129-150; R. MAYBERRY y N. MAYBERRY, *Francisco Martínez de la Rosa,* Boston, Twayne Publishers, 1988; M. MENÉNDEZ PELAYO, «Don Francisco Martínez de la Rosa», *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria,* IV, Madrid, C.S.I.C., 1942, págs. 283-288; L. ROMERO, «Ideas literarias de Martínez de la Rosa», en *La Estafeta Literaria,* Madrid, 15-junio-1962, pág. 8; J. SARRAILH, *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa (1787-1862),* París, Champion/Burdeos, Féret, 1930; C. SECO SERRANO, «Estudio preliminar. Martínez de la Rosa: el equilibrio en la crisis», *Obras de Martínez de la Rosa,* I, Madrid, Atlas, 1962, págs. V-CXIII; Mª J. ALONSO SEOANE, «Introducción» a *La conjuración de Venecia, año de 1310,* Madrid, Cátedra, 1993, Págs. 11-170; J.F. SHEARER, *The Poética and Apéndices of Martínez de la Rosa: Their Genesis, Sources, and Significance for Spanish Literary History and Criticism,* Princeton, 1941.

[3] Véase nuestra Tesis Doctoral *La obra dramática de Martínez de la Rosa,* defendida en la Universidad de Valladolid en octubre de 1990, bajo la dirección de la profesora doña Irene Vallejo..

son Aristóteles y Horacio, con el acompañamiento de Corneille y Boileau pero no debemos olvidar a Luzán que, aunque no es citado por Martínez de la Rosa en demasiadas ocasiones, es utilizado en varios pasajes como referencia implícita de ordenación de la materia [4]. Es evidente desde la definición de la comedia que no difiere en esencia de la tradicional de las poéticas neoclásicas:

> La *comedia* se propone por medio de una acción, diestramente imitada en la escena, presentar bajo aspecto ridículo los vicios y faltas morales de los hombres, para alejarlos de caer en otros parecidos. Así se ve que su fin es el más importante. Pues con el incentivo de una diversión inocente, y sin más armas que la donosa burla, no menos intenta que influir en la mejora de las costumbres, esforzándose por reemplazar, si cabe decirlo así, la censura de los antiguos, que alcanzaba con su influjo donde no llegaban las leyes [5].

La imitación debe tender a la ridiculización de *vicios y faltas morales* con una finalidad social. Es decir, corregir o evitar comportamientos antisociales, integrando a los que los cometen en las normas de convivencia establecidas por la moralidad de la época. Para ello la comedia se sirve de su apariencia de diversión *inocente* que esconde en el fondo la ardua tarea de la regeneración de una sociedad. Participa de la corriente didáctico-moral de la obra de arte, que nace ya con las primeras preceptivas y que margina, como instrumento de educación y de control social, las que dan prioridad al sentimiento lúdico, que no triunfará hasta la poética moderna [6]. La última finalidad es que las comedias se conviertan en un complemento de las leyes, que lleguen a donde éstas no pueden o no deben alcanzar [7]. La

[4] R.P. Sebold ha insistido en la importancia del influjo de Luzán incluso cuando ya no se le menciona expresamente, algo frecuente a finales del XVIII y principios del XIX. Véanse su prólogo a *La Poética* de Luzán, Barcelona. Labor, 1977, y *El rapto de la mente. Poética y poesía diecio chescas,* Barcelona, Anthropos, 1989. Consúltense en el estudio de J.F. Shearer las tablas de pre sencia de los diferentes preceptistas (págs. 113-120 y 123-128).

[5] *Obras,* II, pág. 376.

[6] Son de imprescindible consulta los trabajos de A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna, 2* vols., Madrid, Cupsa, 1977 (I) y Murcia, Universidad, 1980 (11); «Poética e ideología del discurso clásico», en *Revista de Literatura,* XLI, 81, 1979, págs. 5-40; y A. GARCÍA BE RRIO y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La Poética: Tradición y Modernidad,* Madrid, Sintesis, 1988.

[7] H. Bergson, que llamaba a la risa algo así como una especie de «gesto social», analizó su función social como denuncia de toda «rigidez» del carácter que se aparte del bien común. La risa, como consecuencia, conduce al perfeccionamiento general *(La risa,* Madrid, Sarpe. 1985). Para él, una de las diferencias entre tragedia y comedia es que en esta el personaje ridículo, al demostrár sele que lo es, cambia inmediatamente de conducta, corregido en bien de la comunidad, mientras que en la tragedia puede perseverar. De ahí que la corrección de vicios se dé mejor en la comedia que en tragedia o drama.

comedia de hechos coetáneos, por su definición como modalidad dramática, se presentó como el recurso más adecuado para la proposición de una moral cívica. El ámbito de los conflictos es, sobre todo, íntimo y familiar y, a través de la temática puesta en escena, se defendía una ideología firmemente asentada en la utilidad pública. No otra cosa es la *corrección de vicios universales* propuesta por los preceptistas: reajustar la armonía social rota por comportamientos *viciados* que encaminaban a ciertos individuos a situaciones antisociales. El problema familiar (uno cualquiera o la familia en crisis) no puede ser visto como particular de *una* familia sino como algo que atañe a la sociedad. El infractor será señalado y destruido (en la comedia con la ridiculización, en el drama o la tragedia, con la muerte).

En literatura, la «cuestión familiar» se analiza desde distintas perspectivas. La más frecuente es la que alude a las relaciones generacionales entre padres e hijos: educación de los hijos, diálogo y amistad de estos con sus padres y respeto a la libre elección de pareja son los aspectos básicos.

Con estas ideas, Martínez de la Rosa compone sus cuatro piezas de continuación de la estética neoclásica más otra, *El español en Venecia o La cabeza encantada,* que supone una recuperación de la comedia española del Siglo de Oro.

En *¡Lo que puede un empleo!* (1812) el hipócrita D. Melitón actúa como el perturbador que amenaza romper la unión de las dos familias dificultando el natural matrimonio de los hijos (metáfora de la posibilidad de convivencia de liberales y absolutistas para generar una nueva España). La disonancia introducida, nunca tomada en serio por don Luis, el personaje conciliador (re-conciliador), no es más que un paréntesis borrascoso en la amistad. Desde este punto de vista, la obra es una defensa del diálogo entre hombres de ideología contraria. En *La niña en casa* (1821 pero escrita antes) las miras se dirigen hacia «el mal ejemplo» y «el descuido de las madres». Nos lleva al nudo de la dificultad comunicativa por las trabas sociales [8]. Incomunicación de las mujeres en general obligadas a fingir para no ser acusadas de inmorales. Y, como máximo símbolo, el carnaval, la máscara, la fiesta del disfraz. En *Los celos infundados* (1832, escrita en el trienio liberal), es claro el propósito de ridiculizar los celos como sentimientos innobles y desviados de la armonía, sin que se plantee como problema, más que como mera referencia inicial, la diferencia de edad entre los esposos. En *La boda y el duelo* (1838, escrita en el exilio en Francia) se vuelve al tema tan querido de las uniones forzadas, antinaturales, que pueden anular la función social de los vínculos matrimoniales.

En todas ellas, propugna el poder del diálogo como generador de sociabilidad

[8] La incomunicación entre los personajes es una característica de la comedia neoclásica posterior a Moratín (E. CALDERA, «El teatro en el siglo XIX...», en *Historia del teatro en España,* II, Madrid, Taurus, 1988, pág. 414 y ss.).

(gracias a él los finales son felices). Pudo haberlo aprendido de Moratín, pero también darse cuenta de que aquello era una necesidad de moralidad pública [9]. La corrección de los vicios y la denuncia del elemento exógeno, extraño a la armonia y desencadenante del conflicto, se encaminan a mostrarnos el sendero de la convivencia (familiar pero, por eso mismo, nacional). No se podría esperar otra cosa del hombre político de ideas moderadas que vivió una de las épocas más tumultuosas de la historia de España en la que la palabra y la comunicación se evidenciaban casi como el único recurso de unión nacional. Además, la fe en el diálogo recorrió aquel siglo parlamentario.

PEDRO OJEDA ESCUDERO
Universidad de Valladolid

[9] Para la moralidad en el período, J.L. ARANGUREN, *Moral y sociedad: la moral social española en el siglo XIX,* Madrid, Edicusa, 5ª ed., 1974.

LOS JUEGOS DE SOCIEDAD EN LA ESPAÑA ROMANTICA

I. *Algunas definiciones y precisiones*

Es difícil definir lo que es un juego de sociedad con respecto a otras diversiones. Difiere el juego de sociedad de la reunión mundana (sarao, baile, hasta baile de máscaras) en que esta ocupación supone un vencedor y un vencido incluso si se juega solo: entonces uno sale vencedor o vencido con respecto al problema planteado. Los juegos solitarios son pues una clase particular de juegos de sociedad, sobre todo cuando son problemas publicados en un periódico. Entonces, el jugador forma parte de la «sociedad» de lectores del periódico.

Se plantea el problema de diferenciar el juego de sociedad del deporte de competición en que hay también vencedores y vencidos. ¿Se trata de mayor o menor intelectualidad? El billar es, sin embargo, un juego de destreza como el tiro al blanco. Los juegos de azar, por su parte, no requieren ningún esfuerzo intelectual.

Digamos, para aclarar las cosas, que el juego de sociedad requiere poca actividad física y que su interés reside en el azar, la destreza, la sutileza intelectual, la estrategia o en una mezcla de varios de estos elementos. El juego de sociedad que linda con el deporte es precisamente el billar. Con mayor esfuerzo físico, sería ya un deporte. El tiro al blanco no se puede considerar así por su carácter peligroso que supone una instalación adecuada.

II. Importancia del juego en la España romántica

Históricamente, se trata de una época muy turbia. La poca actividad económica da lugar al deseo de ganar dinero fácilmente y sin trabajar. Las pocas distracciones permiten numerosas tertulias de personas más o menos desocupadas. Todo esto favorece eminentemente la práctica de los juegos de sociedad, con dinero o de pura diversión. Desde luego, la atmósfera muchas veces trágica de la España de entonces no se prestaba mucho a la ligereza, a la alegría, pero existe en el ser humano una facultad para reírse de las cosas menos risibles y para divertirse de manera frivola en medio de las catástrofes.

Muestra de ello es el teatro. He escrito un artículo sobre «El jugador en el teatro de Zorrilla» y basta recordar que *Don Juan Tenorio* es una serie de apuestas, cada vez más difíciles mientras que las dos partes de *El Zapatero y el Rey representan* dos partidas de ajedrez en que vencen los blancos en la primera parte, los negros en la segunda.

III. *Los juegos más practicados*

Fuera de las abundantes alusiones al juego en la literatura, existen manuales de juegos de sociedad en gran cantidad a partir de 1830. El más célebre de todos, el *Manual completo de juegos de sociedad o tertulia, y de prendas* publicado en 1831 por Mariano de Rementería y Fica es una adaptación de la obra francesa de ma-dame Celnart (seudónimo de Elisabeth Félicie Bayle-Mouillard née Canard) *Manuel des Jeux de Société* (Paris, Roret 1827, 328 p.). Esto muestra la influencia constante de Francia en este punto como en otros. Hemos consultado un gran núm-mero de folletos anónimos de 4 a 24 páginas, publicados por Yenes hacia 1838 y que tienen por lo menos el interés de darnos las reglas de varios juegos ahora olvidados *(Los tres siete, el ecarté, piques o cientos, la baciga* por ejemplo) y de indicarnos los juegos que estaban de moda entonces.

— Juego de destreza: El billar o villar. Se jugaba entonces en un mueble con 6 agujeros (4 en las esquinas y dos en medio de las bandas). Consistía esencialmente en herir con su bola la del contrario y obligarla a entrar en uno de los agujeros.

— Juegos de estrategia: Son tres esencialmente. *El ajedrez, las damas y el asalto. El ajedrez* estaba muy de moda entonces en España que no tenía sin embargo grandes campeones. En el café, era un juego reservado para los hombres pero las señoras lo practicaban en las tertulias y en su casa.

Las damas. Muy de moda también, sobre todo en las tertulias. Se jugaba de dos maneras: a la francesa con un tablero de ajedrez (64 casillas) y un total de 24 fichas (12 blancas y doce negras). En esta variante, las damas se movían de manera muy perezosa. A la polaca con un tablero de 100 casillas, 40 fichas y damas mucho más móviles que en la variante anterior. Según el *Tesoro de juegos de sociedad del* editor Saurí, (2ª ed. de 1875) se practicaba más el juego a la polaca, pero yo mismo tuve hace tiempo, en España, la sorpresa de encontrarme frente a una jugadora que no conocía más que las damas a la francesa (que yo, francés, no conocía).

El asalto (llamado también la ciudadela, o zorras y gallinas) está muy olvidado actualmente. Tengo la fortuna de poseer uno, francés, que data de la conquista de Madagascar (1895) y cuya copia va incluida, reducida, en sus carpetas. Se trata de la lucha entre 24 asaltantes y dos defensores. Los asaltantes deben ocupar la totalidad de la ciudadela y no pueden matar mientras que los defensores deben matar o impedir la invasión enemiga. Es juego divertidísimo que he practicado.

— Los juegos de azar puro. Pasaré rápidamente porque los considero sin interés, unque tenían (y siguen teniendo) gran aceptación. Notar que varios héroes románticos de novela o teatro, juegan a los dados. Mucho más familiar y convivial es *el loto* en que se apostaban cantidades ínfimas de dinero (seguramente a causa de la escasez general).

La lotería es una variante que se juega con naipes. Se esconden tres cartas, se echan las apuestas y el jugador que saca tres cartas iguales se lleva la apuesta.

el bisbís (o biribí) es un juego de apuestas en un tablero de 70 casillas. El banquero saca un número y el jugador que apostó dicho número es el que gana. El bisbís se usaba bastante en la clase alta. Se alude a este juego en *El hombre de mundo* (Acto I esc. 7) de Ventura de la Vega. Citemos también el *Monte* (variante de la lotería), el *faraón* (variante del bisbís).

— Los juegos de naipes, mezcla de azar y de reflexión. Son numerosísimos, unos autóctonos y varios importados del extranjero. Los autóctonos:

El tresillo inventado hacia 1780 es una variante del Hombre muy difundido en España y Francia en los siglos XVII y XVIII. (Se jugaba al hombre en la corte de Luis XIV en Versalles por influencia de la reina María Teresa). Es juego de la aristocracia y la burguesía. Juego preferido de la reina María Cristina hacia 1835. Se sabe por Le Gentil que Bretón de los Herreros jugaba al tresillo cada noche. Se juega entre tres personas. Es un juego de contrato en que el jugador que lo propone juega solo frente a dos adversarios y tiene que recoger más bazas que sus contrarios.

El revesino, que se juega entre tres y cuya meta es hacer la menor cantidad posible de bazas y con las cartas más bajas. Es un juego de quien pierde gana. Muy de moda a fines del siglo XVIII (juego favorito de Carlos III), sigue vigente en la época que estudiamos. Juego de las tertulias de la clase media.

El mus, de origen vasco, practicado por la clase ínfima, no merece, generalmente, la atención de los tratadistas.

— Los juegos de importación inglesa o francesa. Para ellos, se necesitan barajas de 32 o 52 cartas contrariamente a las barajas españolas tradicionales de 40 o 48 cartas. Según lo que pude entender leyendo los tratados, parece que los fabricantes de naipes españoles del momento se contentaron con añadir 4 cartas al juego español de 48, sin cambiar los palos tradicionales de bastos, espadas, oros y copas. ¡Así se pudo jugar al whist y hasta al bridge con barajas españolas!

El écarté es juego francés que conservó su denominación primitiva. Caso extraño de un juego muy de moda y menospreciado por el autor anónimo que expone la regla *(Juego del Ecarté* Imp. de Yenes. 1838 p. 3).

> Este juego bastante común, muy fácil y poco picante, no debería tener lugar en esta serie; mas como la moda se empeña en que ninguna asamblea, ningún baile, ninguna reunión, de cualquiera clase que sea, carezca de una mesa de *Ecarté,* es forzoso admitirlo a esta plaza distinguida. Este crédito, difícil de explicar, es general, y de escalón en escalón el *Ecarté* se halla en todas partes desde el salón real hasta el retrete del fumadero.

Se juega entre dos, se descartan las cartas que no convienen y hay que hacer un número determinado de puntos (cinco o siete). La partida acaba cuando uno de los jugadores obtiene los puntos necesarios.

El Whist, de origen inglés, inventado a fines del siglo XVIII se difundió en España a partir de Gibraltar, probablemente hacia 1840. Se introduce pues por Anda-

lucía, caso excepcional en los juegos de naipes. Estébanez Calderón alude al juego en una de sus *Escenas andaluzas*-. «Baile al uso y danza antigua.» *(Costumbristas españoles* T.I p. 831 a.):

> Mister Juanillo Paco Martínez y Fernández convida al honorable don N. para un té, puding y negus (?) en la noche tal; se entonará *The Uve the king* (sic) y se jugará un *wisth* (sic).

Conocido por ser el precursor del famoso bridge (que empieza a difundirse a *partir* de *1867) difiere del último por la ausencia de anuncios y pujas al principio, la* elección del palo de triunfo por el azar (se vuelve el último naipe) y la ausencia de «muerto». En cambio, igual que en el *bridge, se juega* a *cuatro, dos contra dos.*

IV. Un caso particular del tiempo: los juegos sociales e intelectuales

Es notable la importancia del juego intelectual en la prensa del tiempo. Los jugadores de ajedrez tienen a menudo que resolver problemas (y la solución se expresa de manera complicada ya que no se indicaba la localización de las piezas por los números 1-8 y las letras A-G). Contrariamente a lo que ocurre ahora, no he encontrado crucigramas (Corominas sitúa la palabra hacia 1940 y no sé cómo se decía antes), en cambio había muchos jeroglíficos y charadas a veces complicadísimos.

Es notable el gusto del momento por la poesía que ocupa un lugar privilegiado en los juegos intelectuales del momento. Mi antigua discípula Michèle Jeannel, que hizo un trabajo importante sobre los juegos de sociedad en España, ha encontrado un juego de *ajedrez poético* que está en su carpeta. Se trata de descifrar un poema camuflado en un tablero de ajedrez. Dejo la solución para el final de este congreso indicando tan sólo que hay que empezar por la casilla negra A7 que contiene la sílaba «DE». He aquí un ejemplo de *charada poética {El Mundo* n° 121, 29 de setiembre de 1836).

Mi primera y mi tercera componen
un animal, que se encuentra en
toda casa y es fácil de acariciar. Mi
segunda y mi tercera es el nombre
de mi dama y el todo es en la
intemperie, del soldado abrigo y
guarda.

R. Medel.

Solución: GARITA.

Eso es un ejemplo cortísimo pero hay charadas poéticas que son verdaderos poemas, demasiado largos para citar en esta ponencia. Se da, a veces el caso de un problema en verso con solución y explicaciones en verso también.

Rementería y Fica alude, en su *Manual completo de juegos de sociedad,* a las *charadas mimadas* ya no poéticas pero sí teatrales, en que las definiciones parciales y la del todo se sugieren por gestos y actos. Desde luego, se trata de un juego en tertulias muy numerosas o saraos.

Existía una cantidad impresionante de juegos de tertulias más fáciles y seguramente divertidos, generalmente juegos de prendas en que el vencido tiene que entregar algo o cumplir una penitencia divertida y, muchas veces, ridicula. Citemos el juego del barco: «Ha venido un barco cargado de C... « El que no encuentra rápidamente una palabra que empieza por la letra convenida da una prenda o hace una penitencia.

Tira y afloja en que el director del juego tiene en la mano tantas cintas como jugadores. Cada uno tiene en su mano la otra extremidad y cuando el director dice «Tira» todos tienen que aflojar y vice versa. Muchos se equivocan y se someten a una penitencia.

Siempre vivo te lo doy. se prende fuego a un papelito que se entrega al vecino diciendo «Siempre vivo te lo doy». El jugador en cuya mano se apaga completamente antes de terminar la frase tiene que cumplir una penitencia.

Las frases difíciles de pronunciar o de memorizar (infinidad de variantes a cual más divertidas y ridiculas).

La lotería de amor, en que se sacan papelitos preparados de antemano y que imponen varios actos: un beso a..., una confidencia de..., un viaje a Citeres (!) etc..

- Las penitencias. *Tres veces sí y tres veces no.* La víctima tiene que contestar tres veces sí y tres veces no a preguntas que no conoce, lo que provoca la hilaridad del público.

Poner cuatro pies en la pared. El inocente no puede cumplir. (En realidad se trata de los cuatro pies de una silla).

Hacer un ramillete dando flores a varias personas usando para ellas el famoso lenguaje de las flores.

Desde luego, la variedad es infinita y depende de la imaginación de los jugadores.

Un caso extremado de juegos de sociedad: *Las cuatro navidades,* libro fechado en 1857 por Mariano Roca de Togores, marqués de Molins, impreso por la Imprenta Nacional de Madrid y vendido en favor de los «establecimientos de Beneficencia» y especialmente de los niños expósitos. El marqués de Molins tenía la costumbre de convidar a un banquete de nochebuena a varios amigos, con tal que se plegasen a sus caprichos. Esto ocurrió en las navidades de 1851, 1853, 1856 y 1857. Por ejemplo, en la navidad de 1851, el marqués mandó a sus amigos el siguiente

SONETO INVITATORIO

Hermanos queridísimos, salud: es
antigua costumbre inmemorial en las
noches de pascua y carnaval probar la
gastronómica virtud.
Yo no sé si el Korán o si el Talmud
tratan de esta función y su ritual; pero al
nacer el Niño en el Portal, hay pavos y
chicharras y laúd.
Y yo cumpliendo con el rito aquel, os
convido a una pobre colación al son de la
zambomba y del rabel;
mas porque no haya bulla y confusión,
escriba aquí su nombre todo fiel, y Dios os
colme a todos de turrón.

Cada uno tenía entonces que contestar también con un soneto de rimas forzadas, las impuestas por el soneto de Roca de Togores. A título de ejemplo, he aquí los sonetos de Bretón de los Herreros y de Pacheco.

Iré, ¡oh Roca! a beber a tu salud,
Constante en mi cariño inmemorial, y con
humor iré de carnaval; que la locura a veces
es virtud.
Si otros siguen las leyes del Talmud, ser
espléndido y franco es tu ritual y se conoce ya
desde el portal que honras tu nombre y honras
tu laúd.
Sí, mi padrino, sí; con mucho aquel
alternaré en tu pingüe colación con la cuchara
el místico rabel,
Probando con mi propia confusión que el
hombre en este siglo sólo es fiel caro
Mariano, a quien le da turrón.

Manuel Bretón de los Herreros.

Yo quisiera también darte salud en el
métrico idioma inmemorial, pero mis
versos son de carnaval, pues perdí la
poética virtud.
Fuera falso, cual falso es el Talmud,
tropezando en incógnito ritual, y quedara,
de cierto, en el portal,

destempladas las cuerdas del laúd.

Por suerte no es forzoso el rito aquel para aceptar tu grata colación, acudiendo sin estro y sin rabel.

Uno de más seré en la confusión, siempre a las Musas consecuente y fiel, aunque me hayan negado su turrón.

Pacheco.

En la segunda navidad (de 1853) hay también un poema de Antonio María Se-govia contestando a la invitación y disculpándose de no poder asistir al banquete; lo hace con tres jeroglíficos (que van en la carpeta y cuya solución vendrá también al final del congreso si nadie lo sabe descifrar antes). Habría que citar el libro entero para dar una idea de la habilidad poética de muchos autores del momento. Y si miramos la lista de los colaboradores, encontramos entre otras celebridades a Baralt, Bretón de los Herreros, Manuel Cañete, Patricio de la Escosura, Ferrer del Río, Gil y Zárate, Hartzenbusch, Modesto Lafuente, los hermanos Madrazo, Martínez de la Rosa, Pacheco, el Duque de Rivas, Rodríguez Rubí, Antonio María Se-govia, Ventura de la Vega.

V. Conclusión

Se nota la diversidad grandísima de los juegos de sociedad en la época que nos interesa. ¿Por qué razón? Por ser una manera agradable de pasar el tiempo en un momento en que la gente de todas las clases sociales (ya que todos juegan) tenía tiempo de sobra después de las horas de trabajo o los domingos y días festivos. Los pocos espectáculos (sobre todo en provincias), los pocos conciertos, dejan grandes momentos que se ocupan con juegos más o menos interesantes pero muchas veces divertidos y chistosos. Seguramente la radio y luego la televisión son responsables de la pérdida de gran parte de estos pequeños juegos de prendas y penitencias que conocí en mi niñez y juventud, en España sobre todo, y que van desapareciendo actualmente.

JEAN-LOUIS PICOCHE

EXPLICACIÓN DE LOS GEROGLÍFICOS

Leí la atenta súplica
Del vate celebérrimo,

Y en mi conciencia íntima Opino
en su favor. Reunámonos,
juntémonos, Señor Excelentísimo,
Y alegres himnos báquicos
Cántense en tu loor.
Y puesto que el Atlántico Quiere
mi estrella, oh misero! Que en
piróscafo rápido Vaya al punto á
cruzar,
Mis ojos antes gócense En el dulce
espectáculo De treinta ingenios
ínclitos Juntándose á cenar. Tal es
del más escuálido De los hispanos
cónsules ¡Oh Mecénas espléndido!
El franco parecer.
Y te le da, perdóname,
Escrito en geroglíficos,
Que para ti harto fáciles
Aun temo hayan de ser.

Antonio María Segovia
(Cónsul nombrado á la sazon para Nueva-Orleans)

SOLUCIÓN DEL JUEGO DE AJEDREZ POÉTICO

De mirar con demasía
Se me han cegado los ojos,
Y ahora que ciego me encuentro Es
cuando lo veo todo.
Y ahora que ciego me encuentro
Estoy viendo de continuo
El mundo y sus desengaños
Pasar dentro de mí mismo.

Se trata de la marcha del caballo en el juego de ajedrez. Además de presentar el enigma de un poemita, el autor anónimo supo resolver el difícil «problema del caballo» que consiste en recorrer todas la casillas del juego sin pasar dos veces por la misma.

BIBLIOGRAFIA

MICHELE JEANNEL. *Les jeux de Société en Espagne de 1830 a 1850.* Mémoire de maîtrise. Université de Lille III. Juin 1976. Dactylographié.

Las cuatro Navidades. Madrid. Imprenta Nacional. 1857. 298 p.

Tesoro de Juegos de Sociedad, 2ª ed. Barcelona. Manuel Sauri. 1875.

Reglas de juegos de Sociedad. Imprenta de Yenes: *Juego de los tres sietes* 1838 *Juego del villar* 1838 *Juego del ecarté* 1838 *Juego de los piques o cientos* 1838 *Juego del Revesino* 1838 *Juego del ajedrez* 1838 *Juego del Imperial* 1838 *Juego de la Baciga* 1838

Tresillo de Voltereta, mediator, 2ª ed. Librería de Razola. Madrid 1830 *Tresillo: el mejor juego de naipes* Madrid Imp. Real. 1830

Mariano de Rementería y Fica. *Manual completo de juegos de sociedad o tertulia, y de prendas.* Madrid. Imp. de Palacios 1831.



TA AT Súplica

del va TCL



mo





O



en su



vor



una

jun T





y



himnos báquicos

SE KANT TU LOOR

y, pu el

quiere (oh! sero)

que

vaya al á ar.

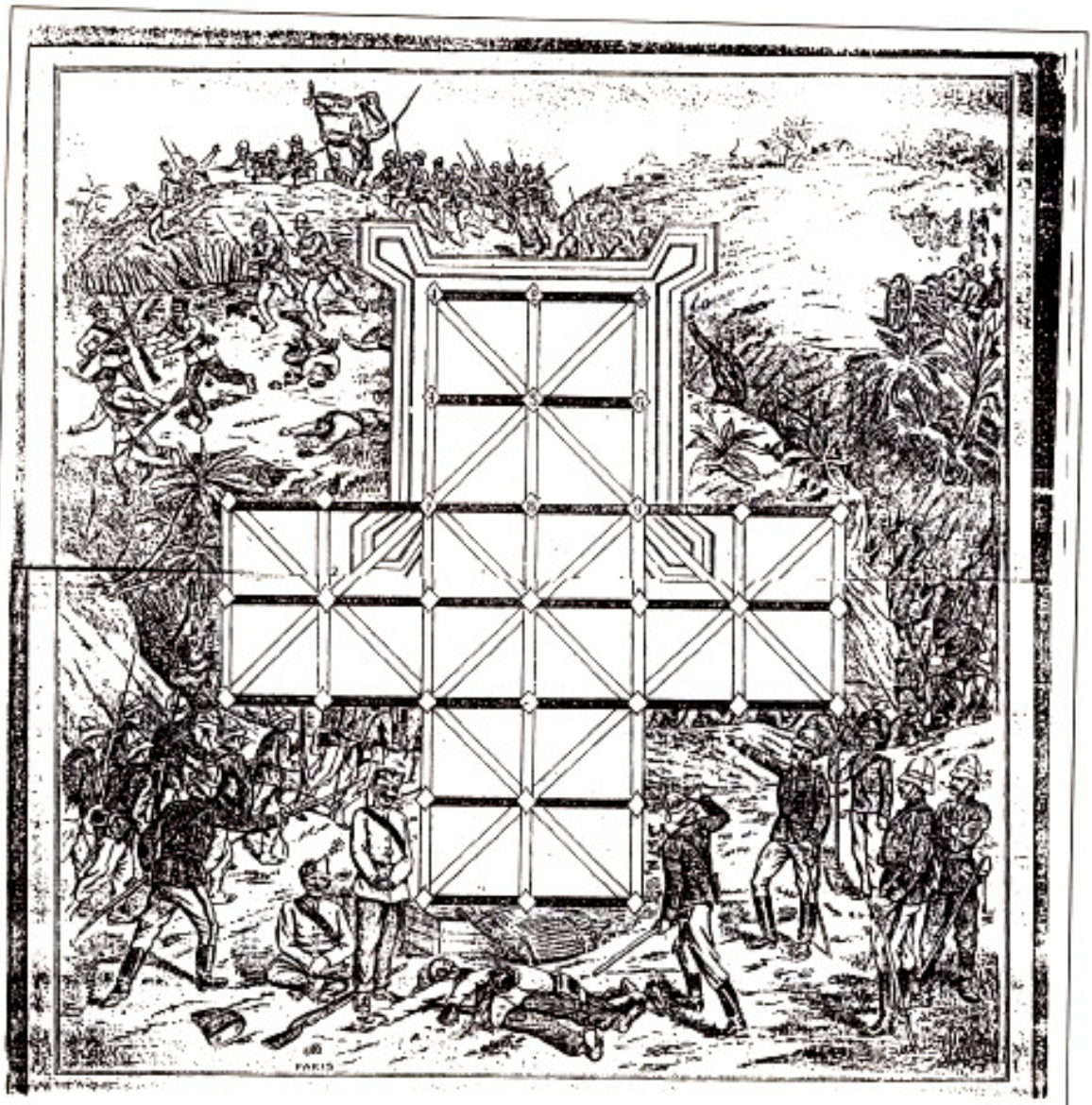
mis antes

en el espectáculo

 XXX Shakspeare, Schiller, Goethe, Cervantes, Calderon.



Imp.ª Lit.ª de J.J. Martinez



EXPLICACION DE LOS GEROGLÍFICOS.

Leí la atenta súplica
Del vate celebérrimo,
Y en mi conciencia íntima
Opino en su favor.
Reunámonos, juntémonos,
Señor Excelentísimo,
Y alegres himnos báquicos
Cántense en tu loor.

Y puesto que el Atlántico
Quiere mi estrella, oh mísero!
Que en piróscafo rápido
Vaya al punto á cruzar,
Mis ojos antes gócense
En el dulce espectáculo
De treinta ingenios ínclitos
Juntándose á cenar.

Tal es del más escuálido
De los hispanos cónsules,
Oh Mecénas espléndido!
El franco parecer.

Y te le da, perdóname,
Escrito en geroglíficos,
Que para tí harto fáciles
Aun temo hayan de ser.

Antonio María Segovia.

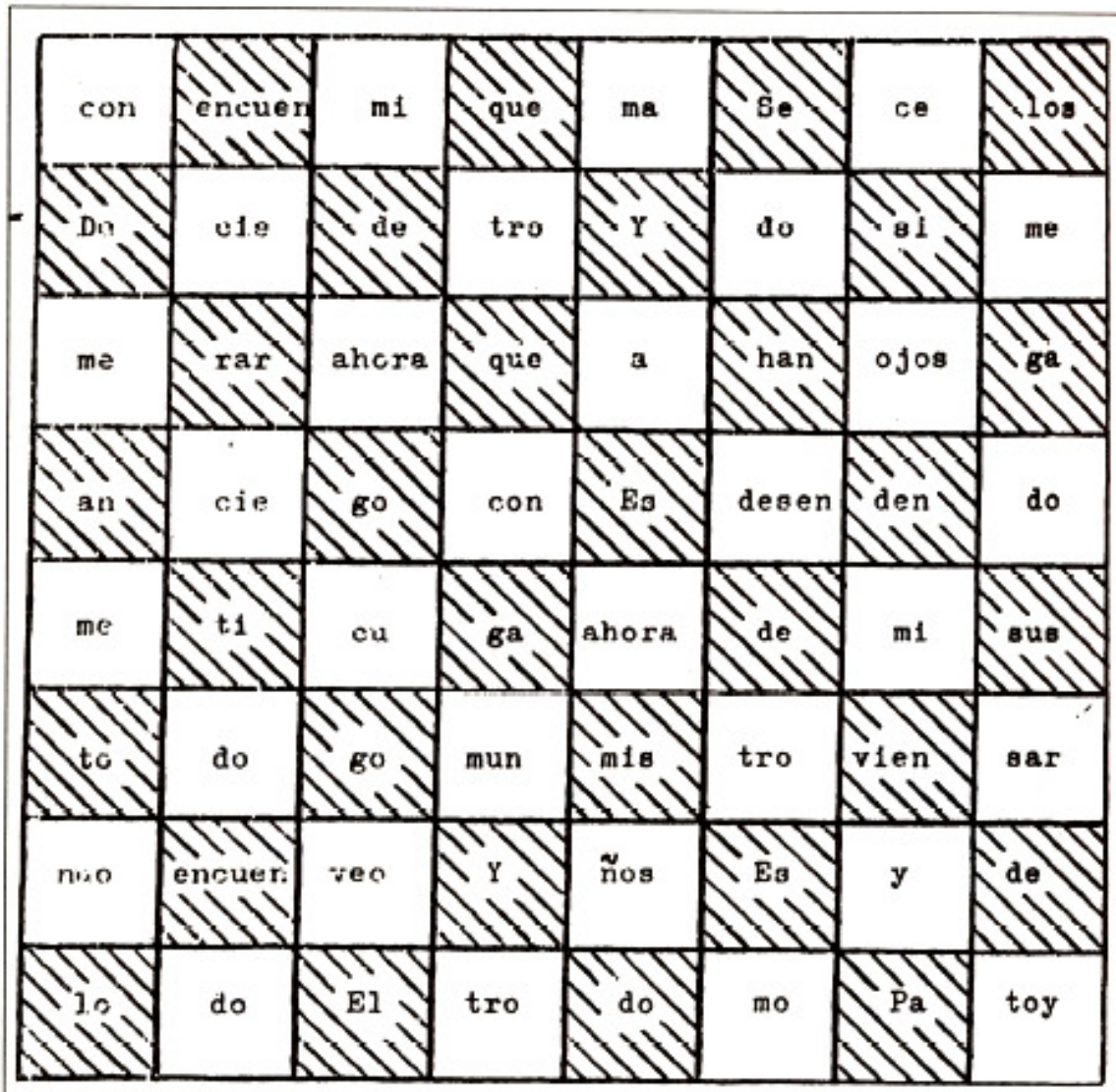
(Cónsul nombrado á la sazon para Nueva-Orleans.)

Solución del Juego de Ajedrez poético.

De mirar con demasía
Se me han cegado los ojos,
Y ahora que ciego me encuentro
Es cuando lo veo todo.

Y ahora que ciego me encuentro
Estoy viendo de continuo
El mundo y sus desengaños
Pasar dentro de mí mismo.

Se trata de la marcha del caballo en el juego de ajedrez. Además de presentar el enigma de un poemita, el autor anónimo supo resolver el difícil "problema del caballo" que consiste en recorrer todas las casillas del juego sin pasar dos veces por la misma.


con encuen mi que ma Se ce los
Do cie de tro Y do si me
me rar ahora que a han ojos ga
an cie go con Es desen den do
me ti cu ga ahora de mi sus
to do go mun mis tro vien sar
no encuen veo Y ñ nos Es y de
lo do El tro do mo Pa toy

OTRAS MÁSCARAS DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL LAS DRAMATURGIAS DE LA RISA POPULAR (1832-1868)

Los cánones y valores estéticos por lo que discurre el teatro español durante el Romanticismo, suelen proponernos una imagen excesivamente condicionada por la omnipresencia de actitudes y recursos, inspirados todos en las nuevas categorías literarias sobre las que se sustentaba el drama romántico; género al que, por otro lado, parecía reducirse una buena parte de la historia teatral del siglo XIX. Podría llegar a pensarse, incluso, que con el estreno del *Don Álvaro,* la noche del 25 de marzo de 1835, se imponía una nueva concepción teatral en la que, de acuerdo con los principios y preceptos propios de la poética romántica, se había transformado aquel ritmo vertiginoso del espectáculo teatral español, en el que se optaba, conscientemente o no, por «la alternancia de lo alto y de lo bajo» [1]; esto es, la convivencia simbiótica de hablas y voces de ascendencia dramática preferentemente dualística [2], condensadas en la diversidad de géneros que se sucedían en el espacio de una sola representación [3].

Si bien es cierto que dicho estreno teatral supone para la literatura española el

[1] «Lo spettacolo praticato in tutto il Siglo de Oro e oltre, consisteva infatti, come si sa, in un susseguirsi velocissimo di docce scozzesi: musica, loa, primo atto del dramma, intermezzo comico, secondo atto, secondo intermezzo, terzo atto, mascherata, bailo finale, il tutto nell'incredibile tempo di due ore o poco piú.
Quello che per un *regista* odierno sarebbe stato, a dir poco, un sacrilegio, ossia l'alternarsi a folie ritmo cinematografico, di alti e bassi, brividi di paura e grasse risate, battute violente e bef-farde sghignazzate, era invece l'unico mezzo atto a placare la collera spagnola, e, ció che sembra ancora piú strano, veniva apprezzato come un sommo merito anche dalle persone colte e dagli stessi scrittori e critici». (CESCO VIAN, Il *teatro «Chico» spagnolo,* scelta, introduzione e commento di..., Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1957, pag. 24).

[2] A este respecto, seguimos las tesis que defienden la naturaleza *«polifónica»* del teatro breve, de acuerdo con los criterios metodológicos establecidos por Bajtín en sus trabajos clásicos: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Barral, Barcelona, 1974) y *Problemas de poética de Dostoievski* (Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986). Una aplicación práctica de la metodología bajtiniana al teatro corto en el «Estudio preliminar» a *Teatro breve de los siglos XVI y XVII,* edición de Javier Huerta Calvo (Taurus, Madrid, 1985, págs. 7-94), donde se incluye una completa bibliografía sobre el tema.

[3] Durante todo el siglo XIX se conservan prácticamente inalterables, salvo casos excepcionales como el «teatro por horas», los esquemas básicos de la dramaturgia clásica española; consistentes en el mantenimiento de una cadena escénica y espectacular en la que, sobre la base de un ritmo vertiginoso, se insertaba un cierto *«gongorismo»* teatral, y una mezcla deliberada de géneros dramáticos, que iban desde la comedia o el drama central, hasta el entremés, la jácara, el baile, la loa o la mojiganga; géneros estos últimos diseñados desde «una indudable *unidad de funciones:* la risa, la provocación o la subversión, con el sustrato común de lo festivo, lo irracional, lo paródico,

triunfo del Romanticismo — en palabras de Allison Peers [4] —; y la afirmación definitiva de ciertas tendencias románticas sobre la escena española; no logra, sin embargo, alterar los esquemas básicos del discurso escénico y dramatúrgico, que continuaba respetando, en la representación, aquella dicotomía de actitudes y fórmulas, en la que se privilegiaba la alternancia de lo serio y lo bufonesco; el paso, casi inmediato, de la grandilocuencia a lo cómico.

Desde esta perspectiva, el análisis de la escena romántica podía resultarnos mucho más diverso y plural, al albergar formas y actitudes que, hasta ahora, apenas habían merecido la atención de la crítica [5]; relegando, con todo ello, a un muy secundario plano, una posible historia de los géneros dramáticos coitos, que como la tonadilla o el saínete, permanecían vigentes para un sector muy importante del público, y sobre los que se reflejaría — como sin querer —, cierta revalorización de lo popular, de la mano de un reencuentro con el sombrero y la capa que quiso arrebatar Esquilache a los usos y las costumbres españolas.

Otro matiz del problema que pretendemos abordar, podría centrarse en constatar cómo las transformaciones, tanto éticas como estéticas, propuestas en el *Maclas, El trovador,* o el propio *Don Álvaro,* se ven en la necesidad, más forzosa que voluntaria, de convivir con un tipo y una forma de hacer teatro, de evidencias y claves que, al menos en apariencia, se alejaban de las nuevas consignas y ortodoxias, que ahora se erigían en modelo de lo oficial; formas teatrales que, no obstante, también se verían muy posiblemente matizadas, cuando no transformadas, por esa misma convivencia, que venía a radicalizar, incluso, aquellos elementos propios de la pieza cómica. Dicho de otro modo, había que preguntarse si esas modificaciones que afectaban a la naturaleza ética de la obra central — ya desde los cambios operados en plena Ilustración — alteraban también, y en consecuencia, la carcajada de la pieza corta con la que convive [6].

Con todo ello, esta convivencia ética, entre la atmósfera de lo dramático y lo

lo carnavalesco.» (EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS, «La gran dramaturgia de un mundo abreviado», en *Edad de Oro,* núm. 4, Universidad Autónoma de Madrid, 1985, cit. pág. 203).

[4] *Historia del movimento romántico español,* 2 Vols., Gredos, Madrid, 1973.

[5] Encontramos algunas notables excepciones, como es el caso de la labor crítica de José Subirá, centrada fundamentalmente en el estudio y el análisis de la tonadilla escénica *(La tonadilla escénica,* 3 Vols., Tipografía y Archivos, Madrid, 1928-1930).

[6] Estas mismas apreciaciones han sido más o menos constatadas en las transformaciones que se producen en la escena durante el siglo XVIII, fundamentalmente a partir de las reformas introducidas por la Ilustración. Cfr. RENÉ ANDIOC, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín,* Bordeaux, 1970; versión española *Teatro y sociedad en el Madrid del Siglo XVIII,* Fundación Juan March/Castalia, Madrid, 1976. A este mismo respecto puede consultarse ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO, «Teatro y cultura popular en el siglo XVIII», en *Draco. Revista Literatura Española,* núm. *2,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, págs. 193-211.

cómico, parecía albergar, sin embargo y un a riesgo de resultar contradictorio, ciertos motivos y mecanismos socioliterarios que van a propiciar el paulatino, pero progresivo, divorcio entre unas fórmulas y otras [7], de acuerdo con el proceso de atomización cultural que rige muchas de las transformaciones de la centuria decimonónica, y que consiguen separar, incluso, lo que el carácter ilustrado no pudo, posiblemente, ahora, por el influjo y el peso de una burguesía que observaba lo popular — tradicionalmente ligado a lo cómico en el teatro español — como una materia de estudio y análisis [8]; lo que muy pronto se reflejaría en un tipo de literatura que, de modo muy deliberado, pretendía el redescubrimiento de la realidad española, bajo las directrices de una ficción costumbrista sobre la que se depositaba una determinada imagen de lo español [9].

Pero el problema a tratar precisaba otro tipo de matizaciones en las que se evidenciara cierta trayectoria de las escuelas cómicas del siglo XIX, que parecían tener en la comedia de figurón y en la reproducción del mundo burgués un buen sistema en el que instalar, con precisión y verosimilitud, una sonrisa y una sátira de reminiscencias claramente moratinianas que, poco a poco, irán derivando en un tipo de comedia centrada en el análisis, a veces paródico, de una burguesía media, que se erigía, ahora, en protagonista absoluto de la escena con este tipo de piezas.

De modo convergente a esta línea, más o menos rastreable dentro del teatro español decimonónico, la escena romántica también va a dar cuenta de otro tipo de comicidad, más mediatizada por la insistencia de una mecánica teatral que requería la obligada presencia de un tipo de pieza corta, en la que tenían cabida todos aquellos elementos y actitudes que se marginaban en la obra principal de la representación. Y es aquí, en este tipo de teatro, donde podemos detectar, supra-genéricamente, una serie de rasgos literarios de la mano del saínete, el vaudeville,

[7] Es curioso constatar cómo este divorcio, entre unas fórmulas y otras, es una actitud más o menos rastreable a partir de los escrupulosos rigores que se establecen en la mentalidad ilustrada; lo que, por otra parte, no parecía afectar al escritor dentro de la mentalidad barroca: ahí están los paradigmáticos ejemplos de Calderón, Cervantes, Góngora o Quevedo, cuyas obras admiten una diversidad de actitudes que van, en el caso de Calderón, desde la gravedad y solemnidad oficial del auto sacramental, hasta el carácter ciertamente paródico y bufonesco de sus piezas cortas.

[8] «Fue entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, coincidiendo con la progresiva desaparición de la cultura popular, cuando el *pueblo* o el *folk* comenzó a ser materia de interés para los intelectuales europeos. Sin duda, tanto los artesanos como los campesinos se vieron sorprendidos cuando vieron sus casas invadidas por hombres y mujeres con trajes y hablas de clase media, quienes les insistían para que les cantasen sus canciones, o les narrasen sus cuentos tradicionales.» (PETER BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna,* Alianza Universidad, Madrid, 1991,pág.35).

[9] Cfr. JOSÉ F. MONTESINOS, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española,* Castalia, Madrid, 1972.

la astracanada, el bufo, la parodia, la sicalipsis, la tonadilla escénica, o el posterior género chico; teatro, en el que por su carácter secundario y «poco serio», cristalizarían, de modo más espontáneo, ciertos conflictos y estrategias dinamizadoras de las transformaciones teatrales, que rigen la evolución del espectáculo escénico durante el Romanticismo [10)].

Por toda esta serie de consideraciones, se hacía más o menos necesario dejar constancia del papel y la función que van a desempeñar estas otras formas de la escena romántica; pues en ellas, en estos géneros «menores», «frivolos», poco importantes, «anecdóticos», como se ha venido insistiendo desde ciertos sectores de la crítica más académica, es donde encontramos un mundo sincréticamente abreviado de recursos, fórmulas y propuestas — muchas de ellas experimentales — dotadas, las más de las veces, de una virtualidad teatral más acorde con la realidad del espectáculo y las motivaciones de unos públicos, que, de este modo, veían satisfechos, a través de la ficción y la comicidad teatral, una buena parte de sus gustos y aspiraciones, no siempre tan acordes con los rigores de lo institucionalizado, lo supuestamente culto, o lo aparentemente serio.

En esta línea, señala Yxart, en su análisis de la escena decimonónica [11], uno de los elementos que más condicionan la fortuna del teatro romántico. Se refiere el crítico a la cada vez mayor importancia que, dentro de la arquitectura técnica de la representación teatral, va a tener lo escenográfico, lo espectacular, y dentro de todo ello, lo musical[12].

Al hilo de esta última frase, conviene detenerse en precisar una de las claves más deícticas de esos géneros complementarios, que consistía en el relevante papel que desempeñaba la música, lo que venía a otorgar un valor añadido a este tipo de

[10] Un acercamiento a la evolución del espectáculo en el siglo XIX en NARCISO DÍAZ DE ESCOBAR y FRANCISCO DE P. LASSO DE LA VEGA, *Historia del teatro español. Comediantes, escritores y curiosidades escénicas,* Tomo II, Montaner y Simón eds., Barcelona, 1924. Para el estudio e interpretación del teatro corto moderno y contemporáneo, pueden ser de cierta utilidad los criterios aplicados a la pieza barroca, salvando las obvias distancias cronológicas. Véase nóta 2.

[11] *El arte escénico en España, 2* Vols., Imprenta «La Vanguardia», Barcelona, Tomo I: 1894, Tomo II: 1896 (Edición facsímil en Alta Fulla, Barcelona, 1987).

[12] «A pesar de todo, el teatro va empezando a funcionar con algo que hasta ahora no tenía, que es la popularidad, el interés de la gente a través de lo escenográfico, a través, sobre todo, de la locura por la música [...] El peligro, pues, para el teatro que a nosotros nos interesa en este momento, el teatro de verso, está por ahí: por una lado, por la ópera; la zarzuela, que empieza a minarle el terreno, y el folklore.» (GUILLERMO DIAZ-PLAJA, «Perfil del teatro romántico español», en *Es-tudios escénicos,* núm. 8, Diputación de Barcelona, 1963, pág. 53- Cfr. también DAVID T. GIES, «Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII», en *Bulletin His-panique,* T. 91, núm. 1, 1989, págs. 37-60.

piezas, dadas aquellas transformaciones teatrales en las que se venía a privilegiar un espectáculo para la vista y los oídos.

Por otra parte, y dentro del perpetuo debate sobre el estado del teatro español, que tanto preocupara a Moratín o a Larra, se establece otra polémica, no menos importante, en la que vendrían a condensarse muchas de las consideraciones que, de modo deliberado o intuido, afectaban a la trayectoria de esa escena subsidiaria. Se trataba del problema sobre la formación de una ópera nacional [13], que pudiera servir, más o menos, de alternativa válida y eficaz al furor filarmónico desatado por la invasión de la ópera italiana, que se implantaba sobre la escena española con fuerza gracias a autores como Bellini, Rossini, Mercadante o Donizetti, en competencia con un tipo de zarzuela que, a partir de 1832, recuperaba los cauces renovadores iniciados por Ramón de la Cruz en el siglo anterior [14], y que tenía en Ventura de la Vega o Manuel Bretón de los Herreros sus continuadores más inmediatos. Un debate, por otro lado, que resultaba estar íntimamente ligado a las trayectorias estéticas por las que optaban ciertos géneros dramático-musicales, más o menos, hasta 1868, año en el que, modestamente, va a surgir la alternativa lírica y dramática que supone el llamado «Género Chico», renovando una escena afincada en ortodoxias que, poco o nada, decían a un público que comenzaba a dar síntomas de aburrimiento y acusar cierto cansancio [15].

Y es en el marco de este debate donde pueden establecerse muchos de los condicionantes y mecanismos que dan lugar a la aparición de un teatro musical en el que, al parecer, se refugiaban y polarizaban ciertas estéticas populistas, de la

[13] A este respecto puede consultarse ANTONIO PEÑA Y GONI, *España desde la ópera a la zarzuela,* Alianza editorial, Madrid, 1967; FRANCISCO ASENJO BARBIERI, *La Zarzuela,* Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid, 1864; y Luis CÁRMENA Y MILLÁN, *Cosas del pasado. Música, literatura y tauromaquia,* Imprenta Ducazcal, Madrid, 1904.

[14] En 1832 se estrena la obra *Los enredos de un curioso* de RAMÓN CARNICER, PEDRO ALBÉNIZ y BALTASAR SALDONI, con motivo de la inauguración del conservatorio madrileño. Con esta obra, llamada por los autores *melodrama,* se intenta un teatro musical español independizado del hablado, de acuerdo con los patrones que había propuesto Ramón de la Cruz en el siglo anterior. Es conveniente señalar, también, que en esta época, siguiendo las indicaciones de José Subirá, la *tonadilla escénica* se encuentra en una etapa de excesiva complejidad; lo que, en ocasiones, hace que tenga tantos personajes como cualquier otro género teatral. Cfr. JOSÉ SUBIRÁ, *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores,* Labor, Barcelona, 1933.

[15] Con la aparición del Género Chico, al amparo del sistema del «teatro por horas», se consigue una cierta renovación de las costumbres y usos teatrales; ya que el nuevo sistema consistía en la representación continua de cuatro obras cortas independientes, lo que consigue abaratar el precio de las funciones (25 céntimos frente a los 250 de una función grande) y el consecuente éxito popular. Este sistema permacerá vigente, más o menos, hasta la primera década del siglo XX. Cfr. M. PILAR ESPÍN TEMPLADO, *El teatro por horas en Madrid. 1870-1910,* 2 Vols., Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

mano de la zarzuela, el saínete y la tonadilla escénica; fenómeno, por otro lado, que dentro de un análisis del panorama teatral europeo, coincide cronológicamente con las consignas del *«Théâtre de pocbe»* de Théophile Gautier, el redescubrimiento en Francia de la *«Commedia dell'Arte»* por Maurice Sand, el *«Théâtre en liberté»* de Víctor Hugo y la revalorización de la producción dramática goldo-niana [16].

En este contexto, mediatizado también por la aparición de un costumbrismo que había optado, deliberada y consecuentemente, por ofrecernos una exótica imagen de lo español, surge un teatro popular [17] que va suponer una reelaboración, consciente o no, de elementos y actitudes literarias que se habían venido fraguando al amparo de una ética romántica, para la que el mundo popular constituía, sin lugar a dudas, una fuente inagotable de inspiración y una materia literaria fácilmente adaptable a las exigencias y la retórica de los nuevos cánones que exigía la ficción literaria.

Surge, así, un modelo de productividad teatral, el *«Género Chico»* [18], que, de modo más intuitivo que deliberado, suponía una alternativa coherente y eficaz a las anquilosadas maneras del teatro grande, agotado en sus fórmulas románticas o en los folletones dramáticos como *La pata de cabra* o *Genoveva de Bravante,* y que, por otro lado, también daba puntual cuenta de esa primacía de lo espectacular, de la mano de su naturaleza centáurica, mitad literaria, mitad musical. Un teatro, en otro orden, que, de modo espontáneo, se reencontraba con un público popular tras casi un siglo de teatro burgués; y que reclamaba para sí — en palabras de Yxart — la mejor tradición del teatro corto español, desde Lope de Rueda hasta los saineteros Ramón de la Cruz y el gaditano Juan Ignacio González del Castillo, como incluso llegó a insinuar Pedro Salinas [19]; repitiendo los esquemas básicos de

[16] Cfr. el volumen conjunto *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII et XIX siècles,* Publications du Centre de Recherches d'Histoire comparée du Théâtre et du drame musical, Université de Paris IV - Sorbonne, Presses Universitaires de France, 1991. También CESCO VIAN, *Op. cit.*

[17] Podía resultar de cierto interés comprobar las afinidades literarias e intencionales que relacionan este teatro «chico» con el costumbrismo romántico; para ello pueden consultarse los trabajos de PILAR ESPÍN TEMPLADO, «El saínete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español», en *Epos. Revista de Filología,* Vol. III, UNED, Madrid, 1987, págs. 97-122; y ALBERTO ROMERO FERRER, «De la estructura del artículo costumbrista a la morfología del saínete moderno fin de siglo», en *Teoría, Crítica e Historia literaria,* (José A. Hernández ed.), Seminario de Teoría de la Literatura de la Universidad de Cádiz, 1992, págs. 443-452.

[18] Cfr. JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA, *Origen y apogeo del Género Chico,* Revista de Occidente, Madrid, 1949; una bibliografía en Alberto Romero Ferrer, «El Género Chico: hacia una bibliografía crítica», en *Draco. Revista de Literatura Española,* núm. 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, págs. 231-262.

[19] «Este género chico parece marcar también una vertiente muy antigua en el arte dramático

aquél, esto es: ausencia de verdadera acción dramática, galería de personajes fijos e invariables, papel aglutinador del escenario, pertinencia de lo cómico, y recreación de ciertas esferas del mundo popular [20].

En esta misma tradición del teatro cómico corto podrían, muy posiblemente, evidenciarse otro tipo de factores de naturaleza geográfica e histórica, ceñidos al papel desempeñado por ciertos espacios, como portadores de una tradición sainetera, más o menos constatable, y en la que se reflejarían algunas de las transformaciones estéticas, si no surgidas, sí potenciadas en plena época romántica.

Este podría ser el caso de la ciudad gaditana, espacio en el que, por la complicidad de factores de diversa procedencia, se mantenían vigentes hábitos, conductas y maneras, de ascendencia supuestamente popular y que habían surgido, primero, como mecanismo de rechazo frente al cosmopolitismo ilustrado; y, posteriormente, se habían radicalizado como respuesta a la forzosa presencia del invasor napoleónico.

A estas circustancias contextuales de excepcionalidad histórica habría también que añadirles otros motivos de excepcionalidad literaria, que explicarían el cultivo del saínete como un género propio, y la proyección literaria de la ciudad como marco y espacio de ficción privilegiado para este tipo de piezas [21].

No era de extrañar, pues, que el modelo gaditano fuera uno de los cauces y recursos, junto con el madrileño, que, más y mejor, se adscribieran a la estética populista del Género Chico; ya que, por un lado, entroncaba con el ambiente docea-ñista, aún vigente en la mentalidad de la época, y por otro, suponía un marco nada despreciable, en el que potenciar los conflictos, los personajes, los mecanismos y las exigencias propias de este nuevo *«teatro chico»* [22], con el que la ciudad se identificaba insistentemente.

En relación con todo ello, tampoco era de extrañar que zarzuelas cortas como

español. En coincidencia y coexistencia con las más originales y densas obras de nuestro teatro antiguo asoman siempre, a través de los años, obras en que se populariza una disidencia del cultu-rismo dramático o del gran populismo estilizado. Es un popularismo elemental, primario, de organización muy simple. Es en Lope de Rueda el paso junto a la comedia italiana. Es en Cervantes los entremeses junto a *Numancia* o el *Rufián.* Es en el siglo XVIII el sainete de Ramón de la Cruz junto a los intentos neoclásicos [...] Visto así, el género chico representaría, con respecto a la tradición literaria espanola, una última forma de este teatro popular y realista que ha acompañado siempre a nuestras máximas obras dramáticas.» (PEDRO SALINAS, «Del género chico a la tragedia grotesca», en *Literatura Siglo XX,* Alianza editorial, Madrid, 1989, págs. 128-129).

[20] Cfr. el volumen conjunto *El teatro menor en España a partir del siglo XVI,* Anejos de la revista *Segismundo,* C.S.I.C, Madrid, 1983.

[21] Cfr. los estudio reunidos en *Casticismo y Literatura en España,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992; donde se incluyen diversos trabajos al análisis de este problema.

[22] A este respecto puede consultarse ALBERTO ROMERO FERRER, *El Género Chico. Introduc-*

La Revoltosa, El baile de Luis Alonso o *¡Al agua patos!* se debieran a autores de origen gaditano como Carlos Fernández Shaw, Javier de Burgos o José Jackson Veyán, proveedores incansables del Género Chico, con una extensa nómina de obras que, indudablemente, constituyen una parte muy importante de la historia interna y externa del teatro corto decimonónico [23]; y muy posiblemente, también, el último peldaño de una tradición, que el Romanticismo no hizo sino incentivar, gracias a aquella revalorización y reinvención del pueblo y lo popular, como portadores inequívocos de lo «supuestamente» propio, nacional y autóctono.

ALBERTO ROMERO
Universidad de Cádiz

ción al estudio del Teatro Corto Fin de Siglo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993.

[23] A un posible catálogo de saineteros gaditanos afincados en Madrid, donde conocieron el éxito y donde sus obras se estrenaron, hay que añadir otro catálogo, aún por realizar, y posiblemente no menos significativo, de autores que desarrollaron su actividad literaria en su ciudad natal, aprovisionando, con cierta regularidad, los escenarios gaditanos con este tipo de piezas, bien dentro de aquella alternancia arquitectónica propia de la escena española, o bien, en funciones por horas. Nombres como Francisco Sánchez del Arco, José Sánchez Albarrán, José Sanz Pérez o Victor Caballero y Valero pueden servirnos para ilustrar esta faceta de la actividad teatral gaditana.

RISA EN LARRA, LA RISA DE LARRA

Mariano José de Larra, nuestro primer clásico moderno, fue y quiso ser muchas voces en la literatura española: poeta, autor teatral, novelista, traductor y — lo que en los años románticos era de rabiosa modernidad — escritor de periódicos. El repaso crítico que hizo de la sociedad de su tiempo y la invención imaginada de las sociedades de otras épocas — la Edad Media, de modo muy *romántico* — nos proporcionan material rico y abundante para la discusión sobre el tema que aquí nos ha convocado. Todo ello es tan evidente, que me atrevo a sospechar que sólo con la evocación de algunas aproximaciones al tema de la risa en la prosa de Larra — aunque resulten muy limitadas en su extensión y en su alcance interpretativo — podría suscitarse una vigorosa reflexión sobre la *risa romántica* y las intrincadas cuestiones de todo tipo que esta manifestación cultural nos plantea.

Las páginas de Larra fueron, y siguen siendo, un reactivo moral para los lectores; su persona fue, con toda probabilidad, un *testproyectivo* que catalizaba emociones intensas del tiempo histórico que le correspondió vivir. De la "jovialidad" que ejercitaron las otras máscaras del costumbrismo romántico — "El curiosos parlante", "El solitario", "El estudiante", "Abenámar"... — a la "condición maligna" (II, 162) [1] que la opinión pública adjudicó a "Fígaro" va menor distancia que la que corre entre el "charlatán, enredador y curioso" que estrena seudónimo en "Mi nombre y mis propósitos" (texto del 15-1-1833) y el derrotado ebrio de "deseos e impotencia" de "la Nochebuena de 1836"; y esto es así porque la actitud de nuestro escritor ante la risa responde a los presupuestos teóricos del romanticismo más radical, que él pudo llegar a conocer de forma difusa durante su viaje de 1835 [2], y que, sin lugar a dudas, nos devuelve a un testigo imprescindible en la aclimatación española de la *modernidad* pergeñada por Heine en 1826 [3].

La risa *en* Larra no es sólo el, gesto añadido de los medios seres, — "la planta nueva", "El ministerial", "El hombre globo"... — o el rictus de la máscara escénica con el que los actores madrileños resolvían las dificultades de caracterización. La apropiación del atributo hilarante era el rasgo llamativo de su fisonomía — Mesonero lo contemplaría la mañana del infausto trece de febrero, "en sus labios aquella

[1] En este trabajo, circunscrito a los artículos periodísticos de "Fígaro", citaré siempre por el tomo (como I, II) y página de la edición hecha por Seco Serrano en la B. A. E., vols. CXXVII y CXXVIII.

[2] LEONARDO ROMERO TOBAR, *El viaje europeo de Larra,* Madrid, Instituto de Estudios Madri leños, Artes Gráficas Municipales, 1992.

[3] Cf. JOSÉ ESCOBAR, "Ilustración, Romanticismo, Modernidad", AA. VV., *EntreSiglos,* Roma, Bulzoni, 1993,123-133.

sarcástica sonrisa que nunca pudo echar de sí" [4] —, y es también el desplante provocativo del *dandy* — "le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueillese de ne jamais être étonné" [5] — con el que Larra y "Fígaro" se dirigen a sus lectores: "juntos vivimos, juntos escribimos y juntos nos reímos de ustedes, de los demás y de nosotros mismos" (II, 308a).

Ninguna observación escapa al escalpelo de la risa de Larra que, por ser radical hasta las últimas consecuencias, se hizo a sí mismo objeto de contemplación implacable. Como es bien sabido, en el análisis de sus patéticas contradicciones pero, también, en los guiños irónicos sobre aspectos menudos de su vida y su persona; recuérdese, por ejemplo, cómo bromeaba acerca de las dimensiones físicas de su "imperceptible personalidad", de la que, a vueltas de su nueva profesión en el artículo "Ya soy redactor", anotaba que "el hecho es que me acosté una noche autor de folletos y de comedias ajenas, y amanecí periodista; miréme de alto abajo, sorteando un espejo que a la sazón tenía, no tan grande como mi persona, que es hacer el elogio de su pequeñez..." (I,199a).

La virtualidad hilarante de sus prosas hizo mella en sus lectores contemporáneos, hasta el punto que las complejas reacciones que provocaba — tanto las me-lioratívas como las peyorativas — conforman un capítulo apasionante de la *recepción* inmediata de un escritor que no supo ni pudo dejar indiferente a su público de todos los días. Valga, como muestra emblemática, este dato inédito: un colaborador de *El Mundo* — bien pagado varadero en el que Larra recuperaba aliento después de la crisis del verano del 36 — describía una disputada sesión secreta de las Cortes ocurrida el treinta de enero de 1837; el anónimo cronista repasa la situación política del momento, describe su estado de ánimo e imagina que

> en aquel momento entraban en el salón diferentes personas, y entre un grupo de gente desconocida divisé a Fígaro, que hablaba recio, reía y hacía reír destempladamente a sus compañeros. Fígaro, sin embargo, no parecía ingenuamente alegre, y en sus ademanes se dejaba notar cierto aire *antisténico.* Pensé ver a Diógenes (perdona la ilusión, Fígaro mío) entreteniendo con sus sentencias a los atenienses, asesinos de Foción y siervos miserables de los sofistas" [6].

La risa en la obra larriana tiene tan variadas implicaciones que, aunque solamente sea a título de primera aproximación, debe proyectarse sobre ella un doble

[4] *La Ilustración Española y Americana,* 8-X-1879; el texto ha sido reproducido en varias ocasiones, véase ahora en R. Benitez, Mariano José de Larra, Madrid, Taurus, 1979, 31.

[5] CHARLES BAUDELAIRE, "La peintre de la vie moderne", *Oeuvres completes,* París, Seuil, 1968, 560a.; cfr. John W. Maclnnes, "Essential Laughter Baudelaire" *"De l'essence du rire", French Forum* (Lexington), 12,1987, 55-64.

[6] *El Mundo,* artículo sin título, 3-II-1837.

foco de luz. Por una parte, el mirador que enfoque el modo de registrar la risa que producían los otros, por otra, la iluminación que explique cómo era su propia risa; es decir, qué provocaba la hilaridad de Larra y por qué reía a solas de sí mismo; en definitiva, una lectura que nos permita ver cómo era la risa *en* Larra y la risa *de* Larra.

1. *La risa en Larra.* El perfil de escritor político y vagamente costumbrista que Mesonero Romanos se esforzó en adjudicarle se compadece con afirmaciones de tipos imaginados en los artículos larrianos, tipos que, en sus diálogos con "Fígaro", le reconocen que "sus artículos me han solido hacer reír alguna vez" (II, 33a) o le interpelan con reproches del tipo de "no teniendo respeto a nadie fácil es hacer reír" (I, 448a). De esta última tacha se defendería hábilmente respondiendo que "si la cosa hace reír por sí, no estará la malicia en nosotros sino en la cosa" (II, 4lb) o señalando — y entonces es cuando Larra mira al que Cernuda denominó "inmenso bostezo demoníaco" — que "en sabiendo decir lo que pasa, cualquiera tiene gracia, cualquiera hará reír. Sea esto dicho sin ofender a nadie" (I, 448a). Para "Fígaro" la realidad inmediata era una portentosa fábrica de ridículo [7] porque "el mundo todo es máscaras, todo el año es carnaval"; la confusión del comportamiento humano en una sociedad confusa era motivo garantizado de admiración y de risa.

Aun a riesgo de la trivialidad repetitiva. Hemos de recordar que la historicidad de la risa es una de los más significativos aspectos de la naturaleza de este peculiar fenómeno del comportamiento humano. Ni todos los arquetipos de humanidad han parecido siempre compatibles con el acto de reír — Cristo, los sabios —, ni todas situaciones risibles lo han sido tal en todas las circunstancias. La retórica parlamentaria del XIX, a vía de ejemplo, no sólo puede parecemos a nosotros sancio-nable por sus desmesuras; para los propios participantes en el rito también podía ser objeto de la risa censora. Cito un acto de risa colectiva en una intervención parlamentaria de Donoso Cortés de 1838 y de la que su biógrafo Gabino Tejado documenta las reacciones de su auditorio:

> La vida de Mirabeau — dice Donoso — es un drama; aquí una de sus más interesantes escenas". El orador entonces avanza algunos pasos hacia el centro de la sala, se pone en actitud declamatoria y añade con enfático acento: "...la escena se pasa en París en 1789 *{extrema hilaridad en el auditorio):* los personajes son Mirabeau y Necker (...). Mira-

[7] El buen sentido lingüístico del escritor le lleva a censurar en sus propios escritos la presencia de la construcción galicista "el ridículo que nos hemos echado encima" (cf. "Filología", I, 100b).

beau era un progresista, señores, y tan progresista que era el Júpiter del Olimpo revolucionario (*risas y más risas en el auditorio)* [8].

Larra que tan agudamente supo captar las implicaciones estéticas e ideológicas aportadas por la noción de *historicismo*[9] no podía desconocer la específica historicidad de la risa en su doble vertiente de hecho de expresión y hecho de comunicación. Historicidad que supone, primero, una dependencia del curso de los tiempos: "también es cierto que no se dan dos siglos iguales, y que la variación de las costumbres no sólo modifica continuamente los argumentos más traqueteados (...), sino que hasta crea ridiculeces nuevas, aberraciones originales, disposición de los entendimientos observadores y perspicaces que saben ver las cosas por su lado risible" (II; 26lb). E historicidad que, por descontado queda, está en la base de tantos de sus chistes verbales con referente circunstancial y efímero (por ejemplo, "un periódico es en el día, en punto a intercepciones, una verdadera Vizcaya", II, 17b). Pero historicidad, en último término, en el hecho de comunicación que implica la vigencia simultánea de códigos diversos, y que nuestro autor definió con precisión al hablar sobre las traducciones en el teatro: "de (la) diversidad de costumbres nace la diferente expresión de las ideas; que lo que en un país y en una lengua es una chanza llena de sal ática, puede llegar a ser en otros una necedad vacía de sentido" (II, 180a).

De las disparidades axiológicas de los tiempos y de las asimetrías en las estimativas sociales pueden resultar dificultades de percepción o restallantes efectos de hilaridad: "en el siglo en que Chateaubriand ha escrito *comme on compte l'âge des vieux cerfs aux branches de leurs ramures, on peut compter les places d'un homme par le nombre des ses serments,* en ese siglo presentarnos el juramento respetado y cumplido hasta la muerte, es cosa que realmente hace morir de risa al espectador más grave" (II, 269b). Las dificultades en el logro del propósito risible se resuelven, en fin, con "la gracia del estilo" que "Fígaro" reclamaba para el escritor de costumbres, y, al llegar a este requisito es cuando nos encontramos con el escritor de raza que fue Mariano José de Larra.

La agudeza, el desvío lingüístico, la eutrapelia verbal son rasgos bien conocidos del estilo de nuestro autor que han suscitado sagaces exégesis [10] por parte de los estudiosos. Su ironía programática y los feroces aciertos expresionistas que con

[8] GABINO TEJADO, "Noticia biográfica" sobre Donoso Cortés, en J. Donoso Cortés, *Obras,* Madrid, I,1903).

[9] Cf. DONALD SCHURLKNIGHT, "El historicismo de Larra y la aristocracia del talento", *Cua dernos Americanos,* 247,1983,157-175.

[10] Para un resumen de las aportaciones, J. L. VARELA, *Larra y España,* Madrid, Espasa-Calpe, 1983,99-143.

ella consigue explican hallazgos tan celebrados como la imagen de las "casas nuevas" vistas como la huida del chocolate "de una chocolatera olvidada sobre las brasas" o la percepción de las servilletas de un banquete "como cuerpos intermedios entre las salsas y las solapas" o da razón, por ejemplo, de la demorada descripción del desparramarse del aceite que la lámpara central del teatro del Príncipe hacía llegar a los espectadores del patio de butacas (I, 191). Pero estas imágenes y las situaciones a que aluden, no por conocidas dejan de ser risibles hoy, muchos años después que las registrara el observador alertado. Los procedimientos lingüísticos de intensificación o atenuación con que nos son transmitidas resaltan su naturaleza ridicula de modo tan eficaz que, afortunadamente, han enriquecido el caudal de la expresión humorística en el español moderno.

No todas las alusiones irónicas o sarcásticas de las prosas de Larra resultan hoy perceptibles para el lector medio a causa de la inevitable erosión de los referentes inmediatos sobre los que reposan y, en estricta relación con el tema que aquí nos ocupa, a causa de la proteica capacidad de risión que suscitan los comportamientos humanos en las circunstancias más diversas. De modo que, si el tratamiento de la risa en las páginas larrianas de crítica social o "de costumbres" es, para los lectores de hoy, susceptible de diversas apreciaciones, las páginas de crítica teatral no ofrecen tamañas dificultades interpretativas en la medida que, en ellas, las afirmaciones del escritor dan la garantía segura de cuándo y por qué reían los espectadores madrileños de los años románticos.

De las abundantes páginas que Larra dedicó a la critica de teatro, un lugar muy destacado tienen las reseñas de comedias clásicas y modernas, ya fueran originales o traducidas. En ellas podemos ver que Larra no cifraba el acierto de la comedia en la consecución de los efectos moralizadores que la tradición crítica había adjudicado al género, sino que estimaba como logro superior la sanción hilarante obtenida a partir del tratamiento de *caracteres* y *situaciones* inteligentemente desmenuzados. La virtud de este acierto — la *vis cómica* — no duda en concedérsela a piezas como la traducción de Picard *La fe de Bautismo* o a las comedias de Martínez de la Rosa *La redacción de un periódico,* aunque manifestara disidencias personales con ambos autores.

Para Larra la *vis cómica* no era la sanción bergsoniana *avant la lettre* que Lista proponía cuando explicaba la especificidad de esta fuerza: "el arte de buscar el punto de vista más ridículo de las acciones y de los personajes viciosos" [11]. La idea de la comicidad teatral que Larra mantuvo no estribaba en una penalización de los desvíos relativos a la moral establecida ni, por supuesto, tampoco la identificaba

[1] A. LISTA, "De Moratín", apud *Ensayos literarios y críticos,* Sevilla, II, 1844, 228-229-

con los excesos hilarantes conseguidos a partir de los juegos verbales [12]. Aunque nunca llegara a definir qué entiende por *vis comica,* sus consideraciones al respecto nos llevan a sospechar que, para él, la mejor fórmula de comicidad teatral era la que derivaba de la irrupción de la rigidez automática en la rica y bullente vida de sociedad moderna. Y sin que llegue a identificarse con un difuso estado de opinión contemporáneo que venía a sostener la aniquilación de la risa en la literatura moderna [13], sí es posible advertir que el grado más aceptable de comicidad que admite para el teatro es la asimilación hispana del *vaudeville* francés contemporáneo [14].

El estado de postración y las inmensas carencias del teatro español del momento abrían enormes posibilidades de censura y de parodia, a las que el partidario de la *regeneración* de la escena nacional y el satírico de raza que fue "Fígaro" no podía permanecer impasible. Errores y disparates de los Ayuntamientos, de las empresas teatrales, de los directores de escena, del público y de los actores; ninguno de los vértices del campo de fuerzas que levantan el hecho teatral escapó a su crítica, aunque posiblemente fueran las torpezas de los representantes sus más apreciados objetos de ridículo.

Desde la observación del pacto implícito entre determinados cómicos y su público [15]hasta las reiteradas desaprobaciones del empleo de pelucas impertinentes,

[12] Por ejemplo, las observaciones sobre la comedia de Gorostiza *Contigo pan y cebolla-*. "El lenguaje es castizo y puro; el diálogo bien sostenido y chispeando gracias, si bien no quisiéramos que le desluciesen algunas demasiado chocarreras como la de los malhadados *fetos* por *efectos,* la de *cebolla que repite,* etcétera, y otras que no queremos citar para que no se nos tache de rigo rosos. Estas gracias son de mal tono, de no muy buen gusto y de baja sociedad, por más que el público las ría y las aplauda en el primer momento" (I, 252a).

[13] Es, por ejemplo, idea de Hazlitt o *Stendhal* y que, desde presupuestos polémicos, podemos leer en este texto de la llamada "polémica calderoniana": "¿No podremos saber por qué los escritores que se consagran a las obras de pura imaginación han renunciado a la agradable empresa de hacernos reír? (...) Desearíamos saber si la risa es incompatible con los progresos de la ilustración y sino es lícito de cuando en cuando bajar de la altura de las graves especulaciones para tomar alguna parte en la representación de tal cual defecto ridículo o contraste grotesto *{Crónica Científica y Literaria,* 23-V-1817; cit. por G. CARNERO, *Los orígenes del romanticismo reaccio nario español,* Valencia, 1978,180-181).

La bibliografía dedicada a la risa en la literatura romántica española es aún escasa; para el teatro véase ERMANNO CALDERA, *La commedia romantica in Spagna,* Pisa, 1978, 101-120; PATRIZIA GARELLI, *Bretón de los Herreros e la sua formula comica,* Imola, 1983; para la lírica, R. P. SEBOLD, "Dolor oculto y culto de la risa en *La canción del Pirata", Homenaie a José Antonio Maravall,* Madrid, II, 1985, 369-383; y para el fenómeno, en general, LEONARDO ROMERO, *Panorama critico del romanticismo español, Madrid, Castalia, 1994, 167-168.*

[14] Cf. MARIANO JOSÉ DE LARRA, *Textos teatrales inéditos,* ed. de Leonardo Romero, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1991, estudio preliminar.

[15] "Guzmán ha hecho reír, como tiene de costumbre, al público... ya nos figuramos que el manejo de los brazos y las manos es una de las cosas más difíciles para un actor" (I, 172a); "Cubas

calvas de guardarropía y rígidas máscaras, Larra no deja pasar ninguna atrofia de la vida teatral del momento que no suscitara una eficaz provocación para la crítica. En el cumplimiento de su programa de regeneración revisa todos los grados de la hilaridad, desde la *sonrisa* hasta la *carcajada* [16], aunque más se interesa por este segundo efecto que por el primero. Carcajadas estentóreas del público en el final del drama estrenado en "Una primera representación", estrépito del patio ante la lluvia de aceite que desprende la lámpara central, rechifla por los errores de vestuario o los elementos del decorado inoportunamente traídos a escena, o por el proyecto profesional de un actor que se imagina actor cómico:

> *¿Y* los graciosos?
> Esto es lo más fácil; estiraré mucho la pata, daré grandes voces, haré con la cara y el cuerpo todos los raros visajes y estupendas contorsiones que alcance, y saldré siempre vestido de arlequín...
> Usted hará furor.
> ¡Vaya si haré! Se morirá el público de risa y se hundirá la casa a aplausos ("Yo quiero ser cómico"; I,189b).

Todos estos rasgos son manifestaciones de un grotesco ejercicio profesional que también observaba en la vida cotidiana, bien en los bancos del parlamento, bien en los ignorantes *cicerones* extremeños [17] o en la máquina humana que acerca lo socialmente censurable al modelo del *dandy,* orgulloso de su impasibilidad; me refiero a los *tipos* que ilustran los artículos "Los calaveras". El teatro de la sociedad y la sociedad del teatro constituyeron el material imprescindible de la risa *en* Larra, es decir, de su trabajo satírico.

2. *La risa de Larra.* Las páginas larrianas agolpan un cuantioso material risible que describe elocuentemente las carencias, las rigideces y las imposturas de la sociedad

ha excitado la risa como de costumbre, con aquella que él tiene tan acohetada, tan chirlada, tan redoblada, tan rasgada, tan rara, tan bien fingida, que es imposible resistirse a su indicación y no reír cuando ál ríe" (II, 14b);. "(A Castilla) le falta aquel don natural que constituye al actor jocoso esencialmente gracioso, sólo por si, y que se comunica del actor a los espectadores como una chispa eléctrica" (I, 220b).

[16] "Traté de reprimir una carcajada que me andaba retozando ya hacía rato en el cuerpo, y si mi educación logró sofocar mi inoportuna jovialidad, no fue bastante a impedir que se asomase a mis labios una suave sonrisa de asombro y de lástima..." (I, 135a).

[17] "Esta era — me dijo mi *cicerone*— la plaza de toros; por allí salia el toro — me añadió in dicándome una puerta medio terraplenada — y por aquí — concluyó en voz baja y misteriosa, en senándome la jaula de una fiera — entraban el viático cuando el toro hería a alguno de muerte. Una fuerte carcajada que no fui dueño de contener resonó..." (II, 92a).

de su tiempo. "Castigat ridendo mores" podemos afirmar con el clásico para situar al escritor madrileño en la tradición literaria de la que era tributario y heredero[18], bien que reconoce y subraya la intrínseca dificultad de este género de escritura:

> Reconozcamos, pues, a una voz, que el inconveniente de la sátira no es su inutilidad, sino la dificultad que le es inherente para manejarla, dirigirla y no hacer de ella un arma alevosa, que en lugar de campear por la virtud, emponzoñe más y más sus tiros delicados (I,198b).

Pero, con más contundencia aún que la sátira aplicada a terceros, Larra escribe una conmovedora sátira autotélica — "monólogo satírico" es la fórmula definidora que le ha aplicado José Luis Varela — que, como el lenguaje poético de los grandes románticos, se significa en su propia recursividad y, por tanto, se reescribe a sí misma al tiempo que el escritor viaja en la búsqueda de su risa personal.

En esta búsqueda, creo que la palabra más pertinente es la de *sonrisa,* en la medida que su aparición en el discurso larriano implica la existencia de un complejo estado de ánimo en que se entreveran la percepción inteligente, el distancia-miento, el desengaño y la auto-parodia; la *ironía* romántica en una palabra. Cuando la palabra *sonrisa* aparece en contextos significativos — en la emoción que suscita el don Periquito de "En este pais", en el efecto perseguido en las páginas de *El Pobrecito Hablador* (I, 174), en "mi sonrisa, propia de un pobre hombre" según subraya este último en "¿Quién es el público...?"... —, entonces la palabra tiene un componente de autorreferencialidad cercano a la confesión que se desvela obscenamente en textos como en este de "El reo de muerte":

> (evocando un pasaje del poema de Casti) "sonreíame todavía de este pequeño recuerdo, cuando las cabezas de todos, vueltas al lugar de la escena, me pusieron delante que había llegado el momento de la catástrofe (II, 67b),

o, sin ningún elemento ajeno interpuesto, en este apunte del artículo "Varios caracteres":

> Cualquiera me conocerá en estos días en que el fastidio se apodera de mi alma, y en que no hay cosa que tenga a mis ojos color agradable. En estos días llevo cara de filósofo, es decir, de mal humor; una sonrisa amarga de indiferencia y despego a cuanto veo se di-

[18] La estimación de Larra como *satírico* fue establecida ya por sus contemporáneos aunque con una visión reductora de sus alcances como cultivador de esta forma literaria; Pio Baroja, por ejemplo, abundaba en este entendimiento del escritor romántico (*La caverna del humorismo, Obras Completas,* V, 421).

> buja en mis labios (...); no saludo a ningún amigo ni conocido (...); el tedio me abruma con su peso, no puedo tener más que tedio" (I, 290a).

Y, si desde la "biblioteca de la humanidad" que "Fígaro" convocaba en su crítica de *Los amantes de Teruel* hasta la "librería" pergeñada en el artículo "Literatura" puede fundamentarse la nómina de autores imitables, tres nombres registrados en esas bibliotecas nos dan la clave que explica la función del grotesco romántico en las páginas de Larra. Esos nombres son Cervantes, Shakespeare y Sterne; los dos primeros, aludidos y presentes en muchos pasajes de su obra; el *viaje sentimental* del tercero, inventariado entre las pertenencias del suicida [19]. Pues bien, estos tres nombres son fundamentales en la construcción de la teoría del "arabesco" de Friedrich Schlegel y en la fundamentación de la risa en el sistema estético de Richter [20].

No es caso ahora el repasar la novedad que la estética de los románticos trajo a la explicación teórica y a la práctica poética de la risa. El giro copernicano que todo ello supuso nos llevaría a considerar la fractura habida entre la risa romántica y la risa de la cultura popular [21] y, en otra dirección, la potenciación de las relaciones que articulan risa, mundo sobrenatural y literatura fantástica [22]. De este sugestivo universo teórico, sí me interesa retener el punto de confluencia entre las categorías de *sublime* y *ridículo* que Larra ilustró muy adecuadamente para el vituperio de determinadas prácticas teatrales madrileñas — valga la coincidencia en el mismo escenario de *El Trovador y* la comedia *Las fronteras de Saboya* (II 278a) —, y de modo singular, para la iluminación de su lacerante monólogo.

Cuando, algunos años más tarde, Baudelaire explicase su teoría de la risa habría de acudir a un personaje literario que cierra la cadena de las grandes figuraciones del *gothic tale.* Melmoth, el errante transmigrador inventado por Maturin. La risa tremenda, casi infernal, de este personaje, era para Baudelaire "la résultante

[19] Cf. CARMEN DE BURGOS, *Fígaro...,* Madrid, 1919,160; podría tratarse de un ejemplar de la traducción espanola de 1821 de la que, según Montesinos, se conserva un ejemplar en la British Library.

[20] Véase *Gesprach über die Poesie* del primero (ahora en español, trad. de Miguel Angel Vega, Madrid, F.U.E., 1983, vol. I, 60-120). Para la teoría de Richter M. Menéndez Pelayo dio un su cinto esquema interpretativo en sus *Ideas Estéticas* (ed. Nacional, vol. IV, 123-127) y ofrecen una visión de conjunto: R. WELLEK *Historia de la crítica moderna (1750-1950),* Madrid, Gredos, II, 1959, 118-128) y W. KAYSER, *Lo grotesco, su configuración en la literatura* (trad. española, Buenos Aires, 1964, 62-65).

[21] Ver MIJAIL BAJTINE, *La cultura Popular en la Edad Media y en el renacimiento,* Barcelona, 1974, especialmente pp. 42-47.

[22] Ver TOBIN SIEBERS, *Lo fantástico romántico,* trad. española, México, Fondo de Cultura Económica, 1989-

nécessaire de sa double nature contradictoire, qui est infiniment grande relative-ment à l'homme, infiniment vile et basse relativement au Vrai et au Juste absolus" [23] Pero el poeta francés no añadió en su brillante análisis que los momentos más acongojantes de la novela son aquellos en los que la tenebrosa risa del feroz personaje se cruza con atisbos del ser angélico que es susceptible de traicionar "una lágrima", sólo una lágrima de emoción, de pasión, de penitencia [24]. Aquí la superposición de la lágrima y la risa no es una variante del motivo clásico de Heráclito y Demócrito — "¿Qué te ríes, filósofo cornudo?/ ¿Qué sollozas, filósofo anegado?", que hubiera preguntado Quevedo —; la fusión de lágrima y risa es en esta novela la ilustración patente del grotesco romántico sobre el que Victor Hugo había hablado extensamente en el prólogo de *Cromwell* y, en una línea de continuidad, en una novela de 1869 [25]; Larra, sin duda, sí pudo conocer el primer texto del autor francés.

La risa *en* Larra es la cristalización de su actitud ante el absurdo desorden de la vida colectiva, del desorden que traduce la instalación del automatismo inerte en la corriente de la existencia. Algo que había expresado con nitidez en su reseña de la comedia de Rivas *Tanto vales cuanto tienes* [26] y que reitera en otras ocasiones referidas expresamente a los comportamientos hilarantes [27]. Pero la risa de Larra es el indicio de un estado de ánimo desgarrado y de una actitud desolada. Es la conjunción de lo sublime con lo ridículo y de la sonrisa con la lágrima. Glosando a otros

[23] "De l'essence du rire", Baudelaire, ed. cit., 373a.

[24] "... y se echó a reír con esa horrible convulsión que mezcla la expresión de la veleidad con la de la desesperación, y deja al oyente dudando si no habrá más desesperación en la risa, o más risa en la desesperación. — No te comprendo — dijo la pura y tímida Isidora —; y no te rías más si no quieres volverme loca de terror; ¡al menos de ese modo tan espantoso! — *Yo no puedo llorar,* dijo Melmoth..."; "desvió la mirada, pero no lloró; o si lo hizo, rechazó las lágrimas como lo haría un demonio, con sus zarpas ardientes..." *{Melmoth,* trad. española, Madrid, Siruela, II, 1987, pp. 184 y 216).

[25] *L'homme qui rit(ed.* en *Romans,* Paris, Seuil, 1963) donde se construye otra vez el mo delo romántico de la juntura risa-llanto; por ejemplo en este pasaje: "En ce moment, Gwynplaine, pris d'une émotion poignante, sentit lui monter à la gorge les sanglots, ce qui fit, chose sinistre, qu'il éclata de rire. La contagion fut inmédiate. Il y avait sur l' assemblée une nuage; il pouvait crever en épouvante, il creva en joie" (ed. cit., 329b).

[26] "Pero manifestar lo ridículo de un ser racional y poético como el hombre; de un ser espi ritual que se empeña en despojarse a sí mismo de su imaginación para limitar el círculo de sus goces; que se vuielve máquina él mismo a fuerza de hacer máquinas..." (I 417a).

[27] "Han visto ustedes unas caras paradas, unos ojos mudos (...). No, esos son oficinistas o propietarios. Se levantan, fuman, dicen palabras, dan pasos, saludan, entran, salen, se ríen (estos nunca lloran), son hombres entre otros hombres. En una palabra, duermen despiertos" (I 29lab); "en realidad el ministerial tiene más de artefacto que de otra cosa (...). Se sonrió un ministro, y quedó hecho un ministerial" (I, 438a).

autores — Moratín o Beaumarchais [28] — deja ya constancia de esta acuñación hispana de la risa romántica; pero cuando proyecta la tensión de estos opósitos en su propia biografía es cuando Larra consigue troquelar un impagable modelo del grotesco moderno en español.

Entre los varios pasajes del autor en que la risa se funde con la lágrima, traeré a cuento aquella despedida poética, en la frontera extremeña, que traslada un intenso estado emocional vivido por el hombre:

> mil recuerdos personales me asaltaron; una sonrisa de indignación y de desprecio quiso desplegar mis labios, pero sentí oprimirse mi corazón, y una lágrima asomó a mis ojos (II, 116b)

o el humedecerse de la risa que describe magistralmente en "De la sátira y los satíricos":

> el escritor satírico es por lo común, como la luna, un cuerpo opaco destinado a dar luz, y es acaso el único de quien con razón se puede decir que da lo que no tiene (...); esa acrimonia misma, esa mordacidad jocosa que suele hacer tan a menudo el contento de los demás, es en él la fría impasibilidad del espejo que reproduce las figuras no sólo sin gozar, sino a veces empañándose (II, 164).

Ahora bien, la reproducción especular que ha asombrado a todos los lectores es la que exhibe Larra en "La Nochebuena de 1836", donde la "risa estúpida" del criado recrimina a un amo "preciado de gracioso, (que) haría(s) reír a costa de un amigo, si amigos hubiera" para congelarse ambas, tanto la risa automática como la risa de la crueldad, en "una lágrima preñada de horror y desesperación" (II, 3l6b, 317b) contempladora inerte del presagio fatídico ("¿llegará ese *mañana* fatídico?"). Espejos y dobles tenían una tradición tópica en la literatura romántica europea: piénsese en Jean Paul Richter y su planteamiento del *doble* —; Larra, en este artículo reitera el *topos* del *doble* en una fusión conmovedora del hombre y el escritor que hace visible la implacable anatomía de todo lo risible del mundo y el desvelado radical de universo íntimo. Sobre estos polos veo el estrato más profundo de

[28] "(...) En nuestro entender este es el punto más alto a que pudo llegar el maestro: en el mundo está el llanto siempre al lado de la risa; parece que estas afecciones no pueden existir una sin otra en el hombre, y nada es por consiguiente más desgarrador ni de más efecto que hacernos regar con llanto la misma impresión del placer" (I, 346ab); "Figaro. — (...) je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer" (citado en el inicio de "Mi nombre y mis propósitos", I, 173).

la risa de Mariano José de Larra que, ya fuera *sonrisa* ya fuera *carcajada,* transmite todavía un mensaje inteligente e inquietante, "quizá enviado a la tierra por el diablo", como había sentenciado Bonaventura.

LEONARDO ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

ENTRE BROMAS Y VERAS: DE LA SÁTIRA DE MESONERO A LA DEFINICIÓN DE UN MODELO DE COMPORTAMIENTO

Cuando, en septiembre de 1837, caricaturizaba Mesonero Romanos al Romanticismo y a los románticos ambos términos gozaban ya de amplia difusión entre el gran público por obra del teatro, de la narrativa y de aquella eficaz caja de resonancia del nuevo modo de sentir y de escribir que fue la prensa. La adhesión al Romanticismo por esas fechas es generalmente sinónimo de excentricidad, libertinaje y exaltación, urdimbre pintiparada para tejer graciosas burlas en torno a la imagen del joven calavera con ribetes de literato que hacía furor a la sazón. La intención de contribuir a su descrédito es evidente en la sátira de Mesonero pero, al contrario de lo que suele decirse, no sirvió para asestarle el golpe de gracia ni al Romanticismo ni a sus secuaces [1] Condensando los rasgos distintivos de la nueva generación y aireando a los cuatro vientos el hábito que hace al monje dio más bien el espaldarazo definitivo a una fórmula que iba a seguir triunfando en los decenios sucesivos. Mesonero escribía para convencidos, para un público desdeñoso hacia novedades y novelerías de ultrapuertos, muy distante, en su sensatez castiza, del desquiciado modelo humano de los nuevos tiempos, pero no contó con el hechizo entrañado en el mensaje de osadía y pasión, de inquietud y rebeldía del talante romántico, actitudes todas ellas de jóvenes desde que el mundo es mundo y, como tales, sumamente atractivas para quienquiera que no hubiese encontrado todavía su lugar en la sociedad; actitudes que habrían de seguir ilusionando a la juventud española durante bastante tiempo, a pesar de los pesares.

Por insignificante y convencional que sea buena parte de la obra de esos epígonos no puede negarse, en cambio, el atractivo de la otra vertiente de aquel credo, o sea, de la existencial, que ninguna sátira logró disminuir un ápice [2]. Hagamos, pues, abstracción de lo literario para mejor evidenciar otros aspectos del fenómeno romántico que sirvieron de acicate a las nuevas generaciones y lograron hacer perdurar de modo insospechado la vigencia de aquel modelo de comportamiento hasta fechas inverosímiles más allá de los Pirineos. El tipo humano sobre el que Mesonero proyecta su humorismo encandila en aquel momento a la generación joven tanto — por lo menos —como enfada a los hombres chapados a la antigua. *Et pour cause,* como que, trastrocados los papeles, el protagonismo que pre-

[1] E. ALLISON PEERS, *Historia del movimiento romántico español,* Gredos, Madrid, 1954, II, pp. 23-27.
[2] J.L.L. ARANGUREN, *Moral y sociedad,* Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1967, p. 85.

tenden arrogarse aquellos imberbes «genios de pecho» [3] supone el triunfo del mundo al revés. Con petulancia característica, el joven romántico ostenta ambiciones desmesuradas e inaplazables y cree en la literatura como catalizador tanto de la esfera pública como de la privada. En un nuevo avatar del antiguo y prestigioso concepto del poeta — sabio enciclopédico no menos que ser elegido, luz y guía de la sociedad — reivindica para sí mismo una «misión sobre la tierra» que hace sonreír a los burgueses machuchos, nada propensos a aflojar las riendas del poder, a trastrocar las jerarquías consolidadas o a dejarse encarrilar fuera de lo trillado. Pero es innegable que la íntima conexión entre vida y literatura reivindicada por los jóvenes anticonformistas, hermanando el culto de la belleza y el servicio a la comunidad, tuvo mucho de mito resplandeciente y liberador, ahogado al cabo entre la faramalla de su propia degeneración.

En su entusiasmo, los jóvenes del día amenazan con transgredir convenciones estratificadas de antiguo, como la que hasta allí había relegado a la vida privada los devaneos con las musas, haciendo de ellos ocupación poco menos que vergonzante e impropia de sesudos varones. Frente a la timidez con que un Jovellanos o un Meléndez Valdés se sienten obligados a justificar su entrega a cosa «tan poco digna de un hombre serio» como los versos de sus verdes años [4], aquellos «aprendices del delirio» que son los románticos para Mesonero no temen hacer de su dedicación total y apasionada a la poesía una bandera bajo la que exhiben sin sombra de pudor sentimientos e intimidades que escandalizan y dan que reír a los hombres de la generación anterior. Más aún: en su decidido rechazo de lo establecido proyectan su propio futuro como entrega absoluta a las letras, emancipadas por ellos de toda connotación baja o servil y elevadas a respetable género de vida. El desdén hacia una existencia condicionada por «la exactitud matemática o por las fórmulas del foro» que ostenta el sobrino de marras y su preferencia por ocupación tan vagarosa y a fin de cuentas — según la óptica de la cordura entrada en años — tan estrafalaria como la «carrera de poeta» ha de entenderse, pues, como documento fehaciente del generoso idealismo y de la fe ilimitada en el poder mágico de la palabra que impulsa a los jóvenes del día, cosa que para sus mayores raya, en cambio, en pura y simple estupidez.

Precisamente por medio de la palabra ardiente del romántico habría de realizarse la apetecida transformación de la sociedad, y esto explica el florecimiento ex-

[3] Como los define el mismo Mesonero en otro lugar: v. *Contrastes. El autor de bucólica,* en *Obras de D*...., B.A.E., Madrid, 1967, II, p. 248 a.

[4] Cfr. G.M. DE JOVELLANOS, *Poesías,* ed. de J. Caso González, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1961, pp. 89-94; J. MELÉNDEZ VALDES, *Poesías,* Vda. e Hijo de Santander, Valladolid, 1797, I, pp. VIII-IX y XVI-XVII; J.M. BLANCO WHITE, *La Celestina,* en «Variedades o Mensagero de Londres», n° 3, abril 1824,I, p. 183.

traordinario de la publicística, palestra al tiempo que modo de vida de los novadores. Las letras, de puro juego y simple fruición estética privada se convierten ahora en incitación al debate público no menos que en profesión halagadora, llave de la ascensión social y sueño dorado de todo aspirante a escritor, alimentado por el triunfo crematístico de los más dotados. El acceso inmediato a la inmortalidad es inseparable de la letra impresa y corre parejas con el inmenso ascendiente de ésta sobre la opinion pública. Cierto es que la guasa de Mesonero al registrar el *cursus bonorum* de los prohombres aupados por la literatura [5] no se ceba en los frecuentes casos en que, marrado aquel deslumbrante objetivo, el joven de vanguardia acaba por recortar sus ambiciones y replegarse hacia más modestos cometidos. Sí lo hace, en cambio, y de mano maestra, Larra al trazar la nada insólita evolución del dramaturgo novel convertido en traductor a destajo *pro pane lucrando* [6].

Rasgo inseparable del joven romántico fue el de la espontaneidad, que sus detractores clasiquistas ponían en solfa atribuyéndolo no al genio inspirador sino a lo deficiente de su pretendida cultura. Habida cuenta del desierto intelectual en que vegetó España en la primera mitad del siglo XIX, el autodidactismo de la juventud más parece condena que culpa y en vez de hacer reír induce a reflexionar sobre la asimilación de modelos hecha en un ambiente que no era sino apéndice del mercado cultural de ultrapuertos. ¿Cómo admirarse de las lecturas del sobrino — francesas todas ellas — si lo barato y repetido de aquellas ediciones — por no decir nada de los folletines — las ponía al alcance de faltriqueras desguarnecidas? [7]. Al contrario, las costosas ediciones de los clásicos españoles, que los clasiquistas no se cansaban de recomendar, los mantuvieron fuera del alcance exclusivo de la clase acomodada, de la que no siempre surgió el literato de la nueva ola. El desconocimiento de la literatura española no implica rebeldía en el joven moderno, que procura más bien hacer de necesidad virtud en el empeño de proyectarse hacia adelante sirviéndose de lo accesible. En una palabra, la ambición de ascender en la escala social que acucia al niño prodigio romántico poco tiene que ver con la subversión de valores anarcoide que empieza por derrocar de su pedestal a los clásicos castellanos para acabar minando el trono y el altar. Carencias culturales y autodidactismo conspiran así de consuno para consagrar una clasicidad de lo moderno y de lo extranjero entre los *parvenus* de la cultura que militan en las filas del Romanticismo español. Otro tanto cabría decir de su culto por el pasado, de la idealiza-

[5] Cfr. *Costumbres literarias. La literatura,* loc. cit., p. 29 b.

[6] M.J. DE LARRA, *Carta escrita desde las Batuecas por el Pobrecito Hablador,* en *Obras com pletas,* Montaner y Simón, Barcelona, 1886, p. 10.

[7] Cfr. J.F. MONTESINOS, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX,* Castalia, Madrid, 1966.

ción de la historia, ignorada de los más, por mucho que se empeñasen en proyectar sobre su cañamazo imaginario valores tan modernos como el primado de los sentimientos y la rebeldía contra la razón [8].

¿Qué más? El narcisismo juvenil y la dependencia sentimental entrañada en la compenetración con el alma gemela, subrayados con sorna por Mesonero, remiten al delicado mecanismo de la elaboración colectiva característico del *Sturm und Drang,* ya huera y de pacotilla una vez vulgarizada a gran escala, por más que trajera su origen de ilustres precedentes. La sobrevaloración de la obra colectiva había tomado carta de naturaleza también en España pero abriendo derroteros impensados y dando lugar a que listillos y trepadores la vaciasen de significado para sacar partido de sus aspectos prácticos: dígalo sino la confección en comandita y a fuerza de engrudo y tijeras de revistillas literarias o refritos escénicos, flor de un día y, con todo, capaces de asegurar la manducatoria a más de un aspirante a literato [9]

La seducción entrañada por ese modelo de comportamiento — por risible que pareciera —lleva al estereotipo del romántico a sobrevivirse a sí mismo, y se encarna con rara fidelidad en Gustavo Adolfo Bécquer, cuya vida y obra se ajustan a la caricatura de Mesonero hasta extremos impensables. Pero — ni que decir tiene — al llegar a este punto la burla deja de serlo para dar paso al más serio y cumplido dechado de poeta romántico que puede brindar la literatura española.

MARÍA ROSA SAURÍN DE LA IGLESIA
Universidad de Urbino

[8] J. VICENS VIVES, *El Romanticismo en la historia,* en «Hispania», 1950, XLI, p. 754.
[9] Cfr. MESONERO ROMANOS, *El Romanticismo y los románticos,* en *Obras...,* cit., II, p. 55a, y *El espíritu de sociación, ibid.,* p. 258b.

LO CÓMICO EN *AMALLA* DE MÁRMOL

Resumen: Mármol quiso equilibrar el dramatismo de su novela-folletín intercalando escenas cómicas, siguiendo los lincamientos del Prefacio al *Cromwell.*

El romanticismo en la Argentina es inseparable de las luchas políticas y de la realidad social que vivió el país después de la independencia. La época del caudillismo y de la tiranía de Rosas es el marco ideal para que los jóvenes «civilizados» por las ideas y las costumbres europeas lleven a la literatura los grandes temas románticos: la libertad, el exilio, la consecución de un ideal, el determinismo del medio, el amor y la muerte.

La trayectoria de José Mármol, el autor de la primera novela argentina de singular trascendencia, ilustra esta dependencia: todo lo que escribió está marcado por la lucha contra el tirano; al volver a Buenos Aires tras la caída de Rosas, desaparece como escritor aunque no como hombre público.

Mármol comenzó a publicar *Amalia* después de 11 años de exilio en el folletín de su periódico *La Semana* de Montevideo. El periódico «político y literario», según reza la portada, y «escrito por el Sr. D. José Mármol» apareció en abril de 1851. Se publicó semanalmente hasta que el escritor regresó a Buenos Aires tras el triunfo de Caseros. La caída de Rosas llegó antes que el fin del folletín, por lo que los lectores debieron esperar hasta 1855, fecha de la publicación de *Amalia* en forma de libro, para conocer los ocho capítulos finales.

La acción de la novela transcurre en 1840, cuando la dictadura, acosada por el ejército de Lavalle, desata el terror entre la población unitaria de Buenos Aires «la ciudad de las propensiones aristocráticas por naturaleza». Los héroes luchan contra la fatalidad histórica y han de caer víctimas del cuchillo, el arma degradada de los mazorqueros que gozan degollando a los adversarios. Hay una violenta contraposición entre el reino de la luz, acaparado por los personajes sublimes que luchan contra la tiranía, y el reino de la sombra, al que pertenecen Rosas, su hermana y la chusma federal, todos seres bestiales y grotescos.

Mármol conocía la teoría del grotesco expuesta por Víctor Hugo en el Prefacio al *Cromwell,* lectura preferida de su generación, según consta en la *Autobiografía* de Vicente Fidel López: «Leíamos de día, conversábamos y discutíamos de noche. El célebre prefacio de *Cromwell,* de Víctor Hugo, llamado entonces el nuevo arte poético, nuevo dogma literario, regía como constitución sobre las ideas». Por otra parte Víctor Hugo está citado en el texto mismo de la novela (aunque no el Prefacio).

El bufón del dictador, Viguá, es un personaje delineado sobre la teoría del grotesco. Pero donde me parece más clara la influencia de Víctor Hugo es en el equilibrio entre lo trágico y lo cómico con el que Mármol estructuró su novela.

En *Amalia* la tensión dramática tiene un acentuado crescendo desde el principio hasta el final. El destino fatal se va tejiendo poco a poco en torno a los héroes, víctimas inexorables de la barbarie. Pero a medida que crece la tensión Mármol intercala escenas que tienen como protagonistas a los dos personajes que acumulan rasgos cómicos: doña Marcelina y don Cándido Rodríguez. Los capítulos humorísticos son claramente anticlimáticos, producen distensión, equilibran la tragedia. Hacia el final, cuando se va cerrando la trama siniestra que aprisiona a los héroes, los capítulos cómicos aparecen con más frecuencia que en la primera parte.

Podría argumentarse que estos capítulos anticlimáticos tienen como función alargar el folletín, pero me parece evidente que no es así porque, por un lado, Mármol es un folletinista atípico: él es el dueño del periódico y no publica *pane lucrando,* por otro, la novela es ya suficientemente larga sin estos capítulos; en definitiva, la estructura clímax-anticlímax se advierte en toda la novela, hasta en los ocho capítulos que aparecen tras la repatriación del autor. Creo que Mármol quiere provocar en el lector una sonrisa de distensión con un «poder regenerador» que contradice la afirmación de Bajtin sobre el grotesco romántico.

Tras la muerte de los héroes, un capitulillo titulado «Especie de epílogo» está destinado a contarnos el «destino» de don Cándido y doña Marcelina, de modo que las últimas palabras de la obra son humorísticas, a pesar de que los lectores de *Amalia,* —aún los que hemos leído la novela muchas veces, ya que es lectura obligada en las escuelas y colegios argentinos —, podríamos jurar que acaba con la escena sangrienta de los asesinatos, porque el impresionante final dramático es el que persiste en la memoria.

LEDA SCHIAVO *Universidad de Illinois, Chicago*

LA SÁTIRA DE ALGUNOS ASPECTOS ROMÁNTICOS EN LA POESÍA FESTIVA DE ARÓLAS

El sentido del humor, la vena jocosa y burlesca, la parodia y la sátira como elementos configuradores de una línea poética cómica no parece que deban ser muy frecuentes en un movimiento literario que suele caracterizarse, de forma un tanto simplificadora, como apasionado, grave, melancólico, pesimista, etc.. Sin embargo en la época romántica no puede ignorarse una tendencia literaria opuesta al sentido trágico de la existencia, que empieza, entre otras cosas, a criticar en su más amplia acepción diferentes aspectos literarios del Romanticismo.

El objetivo de estas sencillas y breves líneas es mostrar cómo un poeta no muy humorístico, el Padre Arolas, también cultivó esa corriente cómica, «festiva» la etiquetaron sus principales críticos, me refiero a José R. Lomba [1] y Luis F. Díaz Larios [2]. En esa línea casi una veintena de poemas no pueden considerarse una gran producción en un poeta tan prolífico, en cuya edición más completa de su obra se incluyen más de trescientos poemas, pero al menos indica que no fue totalmente ajeno a la otra cara del Romanticismo, entre cuyas intenciones se contaron el hacer reír y el aleccionar.

Por su parte Arolas, ya en su última etapa, más o menos a partir de 1840, empezó a cultivar este tipo de poesía que Díaz Larios muy bien ha caracterizado, de «intención desmitificadora... escepticismo irónico... prosaica» y que realiza una «crítica benévola, superficial de una sociedad...»[3]. Poesía que constrastaba con la realizada anteriormente y que le había dado fama notoria.

En la mayoría de estos poemas «festivos» nos encontramos con sátiras, cuya finalidad es censurar vicios o defectos sociales, pero en los que en breves dosis se hallan algunas críticas despectivas hacia ciertos aspectos o rasgos tópicos del romanticismo literario de la época. Así, por ejemplo, en «La maestra y las novicias», se percibe el carácter paródico en la descripción del típico ambiente nocturno, tan del gusto romántico:

[1] *El P. Arolas. Su vida y sus versos.* Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1898. Además Lomba realizó la edición de *Poesías del P. Arolas.* Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos n° 95, Madrid, 1958.

[2] *La obra poética de Juan Arolas.* Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona, 1975. Además Díaz Larios realizó la edición de *Obras de Juan Arolas Bonet.* Atlas, B.A.E., 3 vols, Madrid 1982. Edición que utilizamos para citar los textos de Arolas, así entre paréntesis se indicará en números romanos el volumen y en números arábigos la página.

[3] «Estudio preliminar», de Díaz Larios de la edición anteriormente citada, Vol. I pp. CXXI-CXXII.

— «Una cruz de tosco leño Bajo
el ciprés respetad, Que allí
duerme mortal sueño Sor Inés...
(III,195)

«Una noche (nunca el suelo
vio noche más enlutada,
ni el claustro de más desvelo.... (III,196)

En ese marco que sugiere y parodia el ambiente claustral, tan habitual en los dramas románticos, se hace una referencia cómica a la figura satánica del don Juan:

Que era un hijo de Satán;
Un maligno tentador,
Un enemigo infernal,
Que a la virgen del Señor
Miró con placer carnal. (III, 196)

También la burla sobre el supuesto amor fidelísimo, en este caso religioso, aparece en forma de parodia, con el consabido uso de los artilugios que provocan amor, ya sean venenos, brebajes o variedades similares:

... jah! cada beso Tuvo un tósigo
mortal, Que en la edad del
embeleso La hundió en tumba
funeral»
— «¿Con que del susto murió?»
— «Lamentando su desliz
En mis brazos expiró
Deshecha en llanto.» — «¡Infeliz!» (III, 196)

Este carácter de advertencia para con los amores apasionados adquiere en Arolas una diferente matización en «La madre ciega», poema eminentemente mora-lizador, pues se avisa a la supuesta hija casquivana de su falta de recato.

El amor en sus diferentes facetas será el tema primordial de estos poemas festivos, aunque en la mayoría de los casos se nos presenten situaciones en las que ya no tiene lugar el típico y romántico amor apasionado, absoluto. Así desmitifica la fidelidad amorosa en «La semana», a través del tópico del burlador burlado. Al mismo tiempo recrimina el comportamiento amoroso de los amantes libertinos. O en el poema «Cinco meses de matrimonio» nos expone, mediante un diálogo entre dos personajes, el Señor y

el ayuda de cámara, la progresiva indiferencia del marido respecto a su mujer, cuya temática recuerda lejanamente al soneto de Que-vedo: «Hastío de un casado al tercero día».

En otros tres poemas se nos plantean diferentes disposiciones de contrarios, en las cuales el amor se somete a valoraciones opuestas. «El matrimonio y el celibato» es el típico debate sobre las ventajas y desventajas de uno de los dos estados. «El hombre vivo y muerto» tiene una amplia temática, en la que mediante una serie de controversias se establece una relación de gustos y preferencias del propio autor sobre los asuntos más variados. Lo cómico reside en esos contrastes que, en su mayoría dotan al tema amoroso de un carácter picante. «La serrana» nos presenta un diálogo entre el autor-narrador y una serrana, con lo cual el poema se inserta en esa línea de lírica popular española. Ese personaje tradicional responde con mayor o menor ocurrencia a los párrafos del narrador, dejando traslucir en sus palabras cierta ironía y parodia de algunos lugares comunes de tópicos poéticos que también llegaron al romanticismo, entre ellos cabe destacar: la actitud despectiva de la dama (lo inaccesible de la amada); el amor entre desiguales (dama-paje); la manifestación del ideal de belleza a través del retrato femenino; el apartamiento del mundanal ruido y el paisaje bucólico como Edén arcádico; la declaración amorosa; la Edad de Oro basada no sólo en un paisaje idílico, sino también en la naturaleza inocente de los seres que lo pueblan; la alabanza de aldea y menosprecio de corte y la aparición de figuras fantásticas, en este caso, silfos.

El gusto romántico por incluir en sus relatos seres fantásticos o ultraterrenos fue suavemente ironizado por Arolas en el poema titulado «El Silfo», tenue parodia del amor trovadoresco, donde el poeta se recrea en una atmósfera misteriosa. En «El amor y la Cantárida» el ser fantástico es el mitológico Cupido, también parodiado al encontrarse «en baja forma».

A este amplio grupo de poemas festivos de temática amorosa cabría añadir el titulado «El tocador de Elisa», en el cual se parodia la consabida escena de la dama que se contempla ante el espejo y es arreglada por una servidora para asistir a un baile muy apetecido. Hay que destacar el detallismo con que Arolas describe la escena:

> Vamos, Laura, y al espejo
> pediremos el consejo
> Y el aliño
> Y a tus manos siempre fieles
> Deberá nuevos laureles
> Mi cariño. (III, 212)

Al tono de burla general se suma el fragmento final en el que se nos relata el funesto accidente:

Sobre su seno turgente Salta un
carbón encendido, Que en su
gasa transparente Se ceba, y en
su vestido.

El baile no verá Elisa
Del embajador de Francia. (III, 214)

Otro grupo de tres poemas parecen indicar por sus títulos que se refieren a la temática de las adivinanzas u horóscopos, pero en realidad no se limitan a ello. Así en «El astrólogo» se produce una retahila de respuestas atinadas que dicho personaje ofrece, mostrando su inteligencia natural. En el poema «El vaticinio» la ironía a lo largo del texto y el tono desiderativo de los finales de estrofa configuran su carácter burlesco. Y «El horóscopo por las cartas» versa sobre el tema del paso del tiempo, dando una peculiar visión, anticipada, a través de las cartas, de lo que será la vida de una damisela.

De forma similar al anterior, en «Liseta o los cinco pisos» se nos cuenta, auto-biográficamente los avatares de una mujer, el tránsito de la cuna a la vejez le sirve para realizar una sátira de las costumbres sociales, al igual que hace en «El viejo y las cuentas», poema en el que una variante de un motivo cómico quevedesco provoca la sonrisa:

Si otro dijo con verdad:
«Yo me llamo Juan Palomo,
Me guiso lo que me como» [4] (III, 228)

«La ayuda del Conde de Bonavente» tiene también cierto tono quevedesco, tal vez por lo atrevido en la descripción de una escena un tanto grosera, y en que lo cómico se manifiesta con la frecuente aparición de la risa.

Los pocos poemas festivos omitidos no realizan una crítica despectiva de elementos o rasgos propiamente románticos, pues ello está reservado a los poemas festivos de tema amoroso.

Lomba afirmaba que: «En el estudio atento de un hombre es interesante siempre el género y alcance de su risa» [5].

[4] En concreto el poema de Quevedo titulado «Letrilla satírica»:
Yo me soy el rey Palomo: yo me lo guiso y yo me lo como.
En *Poesía original completa.* Edición de J.M. Blecua. Planeta, Barcelona, 1981, p. 688.

[5] *El P. Arolas. Su vida y sus versos.* Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1898, p. 236.

En el caso de Arolas lo importante es que no renunció a ella, aunque no fuera para lo que estaba mejor dotado, por ello su sentido del humor no dio más que una sonrisa socarrona y un desenfado satírico que no le ha permitido situarse, dentro de la poesía cómico-festiva, en un lugar de mayor importancia en la literatura española, tal como consiguiera en la línea poética de romanticismo «grave», serio, especialmente con las orientales y la poesía amorosa en general.

JOSÉ SERVERA BAÑO
Universidad de las Islas Baleares

HUMORISMO E IRONÍA EN *EL DIABLO MUNDO*

Si bien antes de 1840 el humorismo no faltaba por completo en las más importantes obras románticas españolas, el hecho (actualmente aceptado por la mayoría de los críticos) de que el héroe romántico auténtico se caracterice ante todo por su visión negativa de la existencia, no deja mucho espacio para los efectos cómicos. No resulta así con el Adán de Espronceda. Al contrario de lo que ocurre con don Álvaro, el Trovador o los Amantes de Teruel, hay cierta ambivalencia en la presentación del protagonista de *El diablo mundo.* El punto de vista del autor varía según que éste se sitúe a cierta «distancia cómica» de Adán, o bien le contemple desde cerca con ternura y compasión. Pero además de la ambivalencia que muestra Espronceda hacia su personaje, existe otro nivel de ambivalencia que el poeta manifiesta hacia sí mismo como creador de la obra y como narrador de los episodios. Es decir: debemos distinguir entre el humorismo y la ironía que se relacionan directamente con Adán y sus experiencias por una parte, y por la otra el humorismo y la ironía incorporados al comentario que les acompaña. Teniendo en cuenta siempre esta dicotomía fundamental, lo que salta a los ojos del lector de *El diablo mundo* es la gran variedad de elementos cómicos en el poema, cuyo tono va de lo juguetón a lo grotesco, pasando por episodios de pura farsa, y cuya técnica incluye ejemplos de anti-clímax, parodia y en muchísimos casos el uso de una ironía mordaz.

El intento de explicar la apariencia de tantos elementos cómicos e irónicos nos lleva a insistir una vez más en la diferencia entre el romanticismo «histórico» tradi-cionalista y el llamado romanticismo «liberal» o «actual» a veces caracterizado por cierta inquietud existencial. No era factible que aquél subiera ninguna forma de evolución, salvo en términos de técnica expresiva. Su cosmovisión estaba fundamentada en una serie de ideas y principios que eran de por sí inalterables. Pero en el ala del romanticismo que presagiaba nuestra moderna *Weltanschauung* sí hay una perceptible evolución, sobre todo en Francia y en España. Al llegar el movimiento a su madurez, la identificación total del autor con la lucidez angustiada de los héroes (y de las heroínas) románticos tiende a ser reemplazada por el sentimiento de la inutilidad de toda protesta cósmica, debido a que el autor se va distanciando conscientemente de la crisis de ideales y creencias que aflije a sus personajes. Surge entonces la posibilidad de burlarse incluso de la visión trágica que paradójicamente sigue siendo en última instancia lo que garantiza la autenticidad ro-mántica de la obra en cuestión. La frase de Espronceda:

> mi propia pena con mi risa insulto (v. 1841)

equivale al comentario del coro a Franck en *La coupe et les lèvres* de Alfred de Musset (1832):

tu te fais le bouffon de ta propre détresse.

Resulta claro que el primer impacto de la angustia romántica ya se ha absorbido completamente y que, frente a ella, el autor, en este caso Espronceda, ha logrado ahora cierto desasimiento que se muestra de dos maneras distintas. En primer lugar, los elementos cómicos, paródicos o burlescos forman parte de un contenido básicamente serio, incluso trágico, de manera que se crea la metáfora irónica de un mundo que se revela como diabólico no tanto a causa de las operaciones de una fuerza malvada (el destino) que desbarata toda interpretación provi-dencialista de la vida, sino porque se trata de un caos, un conjunto de contradicciones e incongruidades que transforma toda búsqueda de lo absoluto en un empeño absurdo. En segundo lugar, la creación de tal metáfora está llevada al primer plano de la obra misma; es decir, el poeta la subraya durante el proceso creador mismo, mientras está escribiendo el texto, en vez de dejarla surgir de la recepción del texto por parte del lector.

En *El diablo mundo* una gran parte del humorismo se concentra inicialmente en Adán quien, como es sabido, representa la humanidad. Tema esencial del poema es la evolución de Adán desde la inocencia hasta la experiencia y la visión pesimista de la vida. Al contrario del don Juan de Byron — sin negar, desde luego, el influjo evidente del poeta inglés — Adán no es un personaje cómico. ¿Por qué, entonces, se le presenta en el tercer canto bajo una luz burlesca? La condescendencia divertida que muestra el poeta hacia su personaje todavía desnudo e incapaz de comunicar con los demás resulta una arma de doble filo. Por una parte demuestra que Espronceda todavía queda distanciado del protagonista de su poema. Pero por otra parte este alejamiento, expresado por la perspectiva cómica adoptada por el poeta al narrar los episodios, se revela al final como el preludio a la total identificación del narrador con Adán una vez que empiece el proceso mediante el cual éste va descubriendo la «triste verdad».

En el tercer canto, pues, Espronceda se burla de la inocencia de Adán, simbolizada por su desnudez, y del estado de cándida ilusión en que se encuentra. Repetidas veces el poeta ensalza la ilusión, sobre todo cuando brota del amor. Pero una lectura atenta de *El diablo mundo* revela que, para el autor, el desengaño es inevitable y hasta saludable, al menos a la minoría intelectual. Se trata de un poema de ideas, escrito, a pesar del tono un tanto irónico de la estrofa en que aparece el verso:

con la intención de mejorar conciencias (v. 2098)

A menos de perder las ilusiones, el hombre no puede oír

Esta secreta voz del pensamiento (v. 5097)

ni reconocer *lo* que Espronceda *llama,* con una imagen memorable

> la armonía
> Del eterno tormento
> Del mundo y su agonía (vv. 6004-6)

Se sigue que la función principal del humorismo en el tercer canto es la de en-fatizar el contraste entre la inocencia feliz de Adán en la casa del regidor y la lluvia de piedras y el encarcelamiento que abren el camino hacia su comprensión cada vez más trágica de la condición humana. Pero a medida que se desarrollan los episodios, Espronceda va incorporando nuevos elementos cómicos, sin ofuscar el primitivo significado simbólico. Al principio se trata simplemente de una situación risible cuando don Liborio llega para quejarse del ruido y se encuentra delante de un joven desnudo e infantilmente afectuoso en vez del huésped anciano del día anterior. La llegada del «grave regidor» añade luego a la comicidad de la situación en sí un elemento satírico que se transforma en burlesco cuando aparece la mujer del regidor con su séquito de imbéciles cobardes. El hecho de que la versificación pasa ahora de silvas a octavas reales (y nos lo señala el poeta mismo, v. 2451) produce a su vez una parodia del género épico y de la emoción épica que ahora degenera en insinuaciones sexuales cuando la señora compara al joven desnudo con su marido.

Al transferir la acción desde un espacio simbólico, el de una alcoba en una casa burguesa, a otro, el de una calle céntrica de Madrid, Espronceda extiende el alcance de la sátira dirigida contra la tontería, la hipocresía y la gazmoñería de la clase media hasta que abrace las autoridades municipales y nacionales. La estupidez y la cobardía del regidor y sus vecinos ahora se proyecta sobre la clase gobernadora en general cuando se declara la ley marcial para proteger la ciudad de un excéntrico inocuo. Como siempre en la sátira, la comicidad surge de la exageración; en este caso de la reacción absurda del gobierno ante un acontecimiento insignificante. A este punto hemos pasado de la sátira individual a la colectiva, y de lo burlesco a la parodia; parecen haberse agotado las posibilidades humorísticas de la escena original. En efecto, sobreviene una pausa en la que una diatriba política furiosa recuerda al lector la seriedad fundamental del tema del poema.

Esa diatriba (vv. 2629 -2660) separa la fase principal del humorismo en el tercer canto de su fase conclusiva, en la que volvemos la vista de nuevo hacia la experiencia individual de Adán mismo. Así se prepara el climax del canto, en el que le llevan a la cárcel. Una serie de exagerados símiles seudo-épicos acompaña la descripción del tumulto popular que luego se explica con la repentina salida de Adán de la casa del regidor y el diálogo chusco que viene a continuación. Parte del efecto humorístico se logra cuando descubrimos, sólo a este punto, que el terror del populacho y la movilización de la Guardia Nacional no tienen otra justificación que meros rumores, ya que todavía Adán no había aparecido en público.

Se trata del primer ejemplo significante de un anti-clímax cómico. Espronceda utilizará sistemáticamente de ahora en adelante una técnica semejante en sus digresiones.

Conviene notar, sin embargo, que este tipo de anti-clímax desinflante nunca se emplea directamente en relación a la evolución de Adán. Al final del canto III, por ejemplo, Espronceda se burla de la incapacidad de su protagonista de distinguir entre el terror de la muchedumbre y la manifestación ruidosa de su júbilo, pero no le pone a éste bajo una luz irónica. Tampoco emplea este recurso cuando quien le saca a Adán de la cárcel resulta ser una prostituta (¡y podemos imaginarnos cómo consigue su liberación!), ni cuando se convierte en un criminal. Seguimos sonriendo ante la ingenuidad de Adán, pero nunca nos viene indicado como un iluso estúpido. Al contrario, apenas termina la parte de la farsa y de lo burlesco que empieza un proceso de idealización del joven. Es evidente que, de haberse terminado el poema, Adán habría acabado en un estado de total desencanto; pero es poco probable que se nos hubiera presentado tal estado de ánimo en términos cómicos o irónicos. En otras palabras, Espronceda aplica la ironía cómica exclusivamente a su cuadro de la colectividad: las masas, a la merced de cualquier voz de la calle; las autoridades, siempre en el borde del terror pánico, la «inte-lighenzia» y los periodistas dominados (como vemos en el canto IV) por el fanatismo político-religioso, totalmente incapaces de guiar al pueblo ignorante.

Entre el individuo y la colectividad, pues, se sitúa el narrador del poema, en quien reconocemos desde el principio del texto un estado de aguda tensión anímica. El poema zigzaguea entre la evocación de un mundo diabólico y momentos de comentario burlesco con los verbos en el tiempo presente. El empleo de este tiempo, que Starobinski llama en tales casos «el tiempo cualitativamente privilegiado»[1] implica la mayor sabiduría y la experiencia vital más extensa del narrador/escritor, situado en el «aquí y ahora» y ya enterado de lo que va a suceder en el poema. El uso de ese tiempo es lo que crea la «distancia cómica» que separa el narrador de Adán en el tercer canto. Pero en otras ocasiones su función es permitirle al narrador referirse a sí mismo en tono cómico o irónico. En las digresiones del primer canto, por ejemplo (vv. 716... y vv. 1310...) se interrumpen las reflexiones acerca de las esperanzas y las aspiraciones del hombre para que el narrador las califique de lugares comunes aburridos y reconozca que más le valdría dedicarse a actividades más lucrativas que escribir poesías. Tales duchas frías de autosátira, que encontramos antes y después de las emociones calentadas al rojo vivo del Canto a Teresa forman uno de los contrastes más típicamente románticos del poema.

En estas digresiones la comicidad de *El diablo mundo* linda con la ironía romántica.

[1] JEAN STAROBINSKI, *L'oeil vivant,* Paris, Gallimard, 1961, p. 11.

El ironista romántico se distancia a intervalos de la obra que está escribiendo para tratarla y para tratarse a sí mismo con un humorismo juguetón que surge de su reconocimiento de la complejidad y las contradicciones de la vida. Con la publicación de *El diablo mundo,* la ironía romántica llega a su punto culminante en España. Pero, como acabamos de ver, no se centra en el protagonista del poema, Adán, sino en el narrador, que vacila entre el impulso a quejarse de la injusticia cósmica y la tentación de no tomarse tan en serio. Por eso la técnica más llamativa en las intervenciones del narrador es el anti-clímax. No es que el poeta no se fíe de su propia visión. De ser así, Adán también participaría en la ironía y a nosotros, los lectores, se nos invitaría a sonreír con superioridad frente a su evolución. En lugar de eso, se le manipula para que sus experiencias nos indiquen que el mundo es de veras un mundo diabólico, mientras que, paradójicamente, las digresiones sugieren que quejarse de ello sería simplemente absurdo y que no hay más remedio sino ajustarse a la situación mediante el humor.

En otras palabras, los elementos cómicos que aparecen en *El diablo mundo* después del tercer canto no se asocian, como sería normal, con una interpretación positiva de la vida. Al contrario, su función es la de enfrentar al lector con una visión absurdista no sólo de la realidad sino también de todo intento de comentarla seriamente en una obra literaria. Analizar detalladamente esa función desbordaría los límites impuestos a esta ponencia. Basta afirmar, como conclusión, que es sobre todo la existencia de lo absurdo al lado de lo trágico en la obra maestra de Espronceda lo que confiere al poema su aire de modernidad.

DONALD L. SHAW
Universidad de Virginia

LA MUERTE DEL POBRECITO HABLADOR» FRENTE A LA RETÓRICA CARNAVALESCA

El breve tiempo entre agosto de 1832 y marzo de 1833 representa una época fundamental en el desarrollo de Larra como escritor y crítico satírico. De lo mucho que se ha escrito sobre este período, hay poco comentario sobre «La muerte del Po-brecito Hablador» (20 marzo 1833) el último artículo que Larra escribió bajo este pseudónimo. Es evidente que este artículo es la culminación de un plan que Larra sugiere en «Dos palabras» (17 agosto 1832). En éste el Pobrecito Hablador declara la ideología sobre la cual todos sus artículos serán fabricados. Sin embargo, hay evidencia para sugerir que la realización de este plan no se desarrolla naturalmente a causa de la presión que siente de los censores, los cuales quieren que él retracte porciones de sus artículos o que se abstenga por completo de comentarios contra la sociedad y contra los políticos. Para evitar esta censura Larra causa que los personajes de sus artículos se mueven dentro del mundo invertido y burlesco de Carnaval. Es precisamente en este mundo que Fígaro se inspira para crear en «La muerte del Pobrecito Hablador» escenas, situaciones y personajes sacados directamente de las representaciones típicas de Carnaval: es decir, el bachiller Juan Pérez de Munguía es el Señor de Carnaval, también conocido como el Señor Carnestolendas; Andrés Niporesas es el loco que en este artículo es un pobre llorón romántico; y el ex-escribiente es el bufo a imitación de Sancho Panza [1] Por lo tanto es necesario examinar este artículo desde la perspectiva de su ambiente de Carnaval y como Larra reafirma su desdén para la sociedad a través de inversiones retóricas y de la negación. Como vamos a ver, estas inversiones retóricas le rescatan de los censores y convierten su arrepentimiento en declaración de guerra contra la ignorancia.

Para comenzar este análisis es preciso repasar algunos de los esenciales antecedentes a la publicación de «La muerte del Pobrecito Hablador» y algunos ejemplos del uso temprano de inversiones retóricas. El artículo iniciador del periódico, «Dos palabras», le ofrece al lector el «plan» de la revista y el modo de escribir que Larra empleará. El Bachiller le proclama al público claramente que la intención es de satirizar. Sin embargo, su sátira «no será nunca personal, al paso que consideramos la sátira de lo vicios, de las ridiculeces y de las cosas, útil, necesaria, y sobre todo muy divertida» (Larra 71).

[1] De interés particular es el estudio de Caro Baroja sobre Carnaval. En este estudio el autor incluye una importante reproducción de *Aleluyas del «Carnaval» de Barcelona* (pp. 54-57) que paralelan situaciones desarrolladas por Larra en «La muerte del Pobrecito Hablador».

Esta sátira se arraiga en el mundo de Carnaval y en la máscara — «Concurremos a las obras de otros como *los faltos de ropa* a los bailes de Carnaval pasado; llevaremos nuestro miserable ingenio, le cambiaremos por el bueno de los demás, y con ribetes distintos lo prohijaremos, como lo hacen muchos sin decirlo; de modo que habrá artículos que sean una capa ajena con embozos nuevos» (Larra 71). Se puede decir que estos «embozos nuevos» aparecen en dos niveles a lo largo de sus obras. Larra emplea la celebración de Carnaval como tema espacial y conceptual en varias de sus obras anteriores a «La muerte del Pobrecito Hablador», entre ellas «El casarse pronto y mal», «Empeños y desempeños», «El castellano viejo», y «El mundo todo es máscaras. Todo el año es Carnaval». En estos artículos el Bachiller describe situaciones burlescas que ilustran la degradación social del país. Este mundo deformado es un indicio más de la desilusión que le hace declarar en «El mundo todo es máscaras»:

> Ya lo ves; en todas partes hay máscaras todo el año; aquel mismo amigo que te quiere hacer creer que lo es, la esposa que dice que te ama, la querida que te repite que te adora, ¿no te están embromando toda la vida? ¿A qué, pues, esa prisa de buscar billetes? Sal a la calle y verás las máscaras de balde» (Larra 145).

Esta frustración con la sociedad también le impugna a declarar en «El casarse pronto y mal»:

> ...verémosle clamar que ya se pusieron las cosas al derecho, y que ya da todo más esperanzas. ¿Se mudó el corazón humano? ¿Se mudaron las cosas? ¿Ya no serán los hombres malos? ¿Ya será el mundo feliz? ¡Ilusiones! No, señor; ni se mudarán las cosas, ni dejarán los hombres de ser tontos, ni el mundo será feliz (Larra 108).

Entonces, para Larra, lo que se dice y lo que se hace son dos extremos opuestos en los cuales la mentira y la ilusión sólo inspiran frustración y desánimo. Pronto el Bachiller concluye que hay muchos críticos que se venden baratos sólo para conformarse a este engaño público. Larra parece combatir este engaño aprovechándose de los mismos instrumentos retóricos; sólo en su canon lingüístico lo que se dice y lo que se hace son reflejos e inversiones de sí mismo; el mundo de Carnaval. De esta manera Larra puede decir algo que parece conformarse al *status quo* pero en verdad quiere decir el opuesto. Es importante tener en cuenta que la retórica larriana no se conforma a una interpretación corriente. Al contrario, esta retórica crea un diálogo secundario para comunicar las verdaderas intenciones del escritor y en el proceso inspira una carcajada en los que son capaces de entenderlas.

Larra había dado varios ejemplos de una retórica invertida antes de la publicación de «La muerte del Pobrecito Hablador». El primer ejemplo que examinaremos es de «Vuelva Ud. mañana» (14 enero 1833). Aquí el Bachiller Munguía concluye la pieza con una nota

en que lamenta, «Con el mayor dolor anunciamos al público de nuestros lectores que estamos ya a punto de concluir el plan reducido que en la publicación de estos cuadernos nos habíamos creado. Pero no está en nuestra mano evitarlo» (Larra 139). Larra dice claramente que su plan original ha topado con obstáculos que le han forzado a cesar la publicación de su revista antes de lo anticipado y sin poder evitarlo él mismo. Sin embargo, en una inversión retórica Larra concluye, «Nos figuramos *que morirá por su propia voluntad,* y recomendamos por esto a nuestros apasionados y a sus preces este pobre *enfermo de aprensión,* cansado ya de hablar» (Larra 139). Como si quisiera evitar castigo personal, Larra emboza su comentario en la máscara de una negación. En vez de echar la culpa a los censores, cuya presión le ha forzado a cesar la publicación del periódico [2], Larra invierte la situación y declara que el Pobrecito Hablador mismo «morirá por su propia voluntad». Esta declaración se anula a causa de la confesión anterior que el Bachiller no es capaz de «evitarlo». Así que la yuxtaposición de una afirmación a una negación ridiculiza el comentario hasta el punto de destruir la verosimilitud de la situación. Esto imposibilita una seria consideración de su declaración y, en vez de consternarle al público, le incita la risa.

Después de publicar «Vuelva Ud. mañana», Larra sigue con su sátira mordaz de la sociedad en «El mundo todo es máscara. Todo el año es Carnaval». Este ataque contra la vanidad y contra la ignorancia sirve como prólogo a «Conclusión» en que Larra rebela abiertamente contra la abulia española. En el epígrafe del artículo Larra vuelve a insistir, como lo ha hecho a lo largo de esta época, que, «Protestamos contra toda alusión, toda aplicación personal, como en nuestros números anteriores. Sólo hacemos pinturas de costumbres, no retratos» (Larra 147). Otra vez le distrae la atención del público y le hace enfocar en el artículo como entretenimiento y no como insulto personal. Aunque ningún *individuo* sufre insulto por mano de Larra, este artículo, como varios de los anteriores, sí implica un modelo que es la sociedad en general. Sin duda estos comentarios aluden a un grupo especifico (e.g., el pueblo español) y, por lo tanto, es posible inferir un ataque personal a pesar de esta fingida retractación.

[2] Considero necesario reevaluar algunas de las ideas que F. Courtenay Tarr ha expresado sobre la cesación del *Pobrecito Hablador.* Tarr concluye que Larra termina el periódico por conveniencia, ya que había hallado trabajo con *La Revista Española*-.

> En vista de todas estas circunstancias, es difícil ya mantener que el *Pobrecito Hablador* se suspendió a razón de la hostilidad secreta o abierta del gobierno. Al contrario, parece casi indudable que Larra puso fin a su periódico como y cuando quiso, y por motivos de conveniencia personal y literaria (438).

Sin embargo, aquí vemos que hay evidencia al contrario para indicar que sí había presión contra Larra a cesar con sus comentarios y con el periódico antes de lo anticipado. Por eso la sátira en este último artículo se emboza tan clandestinamente en lo ridículo y en lo estrambótico.

En este mismo artículo Larra ofrece al lector algunas pistas textuales en cuanto a la dirección que tomará su sátira cuando declara:

> Trece números y diez meses va a hacer que, acosados del enemigo malo que nos inducía a hablar, dimos principio a nuestras habladurías. — ¿Qué? ¿No queda más que hablar? — nos dirán.
> Mucho nos falta, efectivamente, que decir, pero acabamos de entrar en cuentas con nosotros mismos, y hecha abstracción de lo que no se debe, de lo que no se quiere, o de lo que no se puede decir, que para nosotros es lo más, podemos asegurar a nuestros lectores que dejamos el puesto humildamente a quien quiera iluminar la parte del cuadro que nuestro pobre pincel ha dejado oscura (Larra 147).

A pesar de lo mucho que le queda por decir, es necesario retirarse y dejar que otro siga la sátira iniciada por él. Larra confiesa «... que al acometer tan arriesgada empresa no conocíamos la cara al miedo; pero en el día no nos queremos salvar, si no es cierto que temblamos de pies a cabeza al sentar la pluma en el papel» (Larra 147). En esto vemos la cara de un mártir que prefiere sufrir que ceder ante la presión política. Es otra evidencia que sus palabras e ideas no cesarán de expresarse. Sin embargo, la implicación es que no será el Bachiller que criticará a la sociedad sino otro. Esta es una de las claves esenciales a la interpretación de «La muerte del Pobrecito Hablador». Aunque el Bachiller dejará de ser el crítico por ahora, esta responsibilidad pasará a Andrés, al ex-escribiente, y así sucesivamente. Por lo tanto, es preciso considerar como Andrés Niporesas, el ex-escribiente, y el testamento del Bachiller aportan las ideas de Larra en cuanto a la sociedad y a la censura.

Como la pobre figura del loco carnavalesco, Andrés Niporesas [3] se distingue al principio del artículo como llorón romántico al lamentar la muerte de su amigo — «Un pañuelo en la mano, apoyada en ésta la mejilla, mis cabellos esparcidos, los ojos anegados en lágrimas, las huellas del dolor sobre mi frente... Héme aquí, discípulo de Apeles; pinta mi desesperación si alcanzan tus pinceles a pintar el mayor dolor que un mortal y que un Andrés han alcanzado jamás a padecer» (Larra 152). Sin duda, este retrato exagerado incita la risa en el lector y conjura imágenes de otros tipos románticos de la literatura española.

[3] Larra describe a Andrés de la siguiente manera: ...ya sabes que en punto de coordinar mis ideas no soy fuerte, y en punto a expresarlas, soy flojo. En cambio de las buenas prendas lógicas y oratorias que me faltan, encontrarás en mí una buena fe a prueba del siglo XIX, más que mediana inocencia, sana intención, y lo que vale más que todo, un respeto, que te ha de asombrar, a todas las cosas, y un miedo, que habrás de conocer por muy saludable, a todas las personas (Larra 129).

Sin embargo, hay otro propósito tras este cuadro ridículo. Es en la boca de Andrés que anteriormente Larra ha hecho algunos de sus más mordaces comentarios contra la ignorancia pública. De la misma manera, Larra comienza este artículo ridiculizando a Andrés sólo para luego poner en su boca lamentos que dan las razones por su fallecimiento. Andrés
lamenta:

> ... ¡Qué horror! El Bachiller... ¡ha muerto! ¿Alguna alevosa pulmonía? No, no era un soplo de aire quien había de matar a un hablador. ¿Una apoplejía fulminante? ¡Ah! Un pobre-cito no muere de apoplejía. ¿Murió de la verdad? ¿Murió de alguna paliza? Pero, ¡ay! era su estrella dar palos y no recibirlos. ¿Dio con alguno más hablador que él? ¿Murió de algún tragantón de palabras? (Larra 153).

Entre las varias preguntas y exclamaciones que ofrecen razones físicas o sociales por la muerte del Pobrecito Hablador, sólo una sugiere que la causa podría atribuirse a un punto ideológico; es decir, la que investiga la posibilidad que murió de la verdad. Es cierto que en la «Carta última de Andrés Niporesas al Bachiller don Juan Pérez de Munguía» Andrés sugiere que el Bachiller debe callarse. Le aconseja:

> Déjate, pues, ya de habladurías, que te han de costar la vida, o la lengua; imítame a mí, y escribe sólo de aquí en adelante cartas simples y serias de familia, como ésta, donde cuentes hechos, sin reflexiones, comentarios ni moralejas, y en las cuales nadie pueda encontrar una palabra maliciosa, ni un reproche que echarte en cara, sin la sencilla relación de las cosas que natural y diariamente en las Batuecas acontecen; o lo que sería mejor, ni aun eso escribas, que para que esta habilidad no se te olvide, bastará que pongas semanalmente la cuenta de la lavadera (Larra 151).

Larra, expresándose a través de Andrés, reconocía la posibilidad que sus «habladurías» satíricas iban a causarle dificultades con los oficiales de gobierno. Sin embargo, el propósito parece ser el de desviar la atención del público de la sátira y reemplazarla con el humor. Es precisamente esta «cortina de humo» que levanta Larra para así esconderse y, a la vez, frustrar a los oficiales que quieren censurarle.

De la misma manera, Andrés termina su noticia con la declaración, «... ¡murió el que dijo la verdad, y murió dejándose tanto por hablar!» (Larra 156). Otra vez Andrés ofrece al lector una serie de preguntas y exclamaciones que alaban indirectamente al Bachiller por su discreción y capacidad de revelar los errores de la sociedad. Simultáneamente estas preguntas le piden al lector una respuesta que el narrador no es capaz de dar. Andrés concluye, «¿Quién, en fin, nos dirá tanto como se ha dejado por decir?» (Larra 156). La respuesta a esta pregunta se encuentra precisamente en Larra mismo. Aunque muere el Pobrecito Hablador, otro lo reemplazará. Evidencia de esta posibilidad se halla en lo que concluye Andrés:

> Yo te consagraré una memoria, mi querido y malogrado Bachiller, siempre que un abuso, siempre que una ridiculez se atreviese delante de mis ojos, siempre que la injus-

> ticia me hiere, que me ofenda la maldad, que me desconcierte la intriga, y que el vicio me horrorice. Yo, en defecto tuyo, cuya censura podía reprimir en algo a los batuecos, rogaré a Dios y a santa Rita, abogada de imposibles, por la prosperidad de nuestra patria, que tantos nos anuncian con tan fáciles como inconsideradas promesas (Larra 156).

Como es de ver, es Andrés quien logra afirmar todo lo que el Bachiller había comunicado a lo largo del periódico. El, y los otros sucesores del Pobrecito Hablador, son los verdaderos herederos de la conciencia social del Bachiller Mun-guía. Este loco, como don Quijote, declara la verdad sin que nadie esté capaz de reconocerla.

Además de las muchas lamentaciones románticas, el artículo consta de una carta que Andrés recibe de otro confidente del Bachiller. Este personaje se conoce únicamente como el «ex-escribiente del Bachiller» y por lo tanto no existe como persona individualizada sino como puente entre Andrés y el Hablador. De la misma manera que Andrés es el loco de Carnaval, el escribiente es el bobo y una recreación exacta de Sancho Panza [4]. La característica lingüística que más le destaca al escribiente de los otros dos personajes es su uso excesivo de refranes y dichos, y un aire de pseudo-intelectualismo.

Como Sancho Panza, el escribiente se enreda en declaraciones estrambóticas que le pintan como idiota y ciego adherente a la doctrina del Pobrecito Hablador. Al igual que Andrés, el escribiente llega a ser herramienta de Larra para perpetuar la ideología reformista de artículos anteriores. Es en los comentarios del escribiente que Larra se reivindica frente a la sociedad. Por ejemplo, el escribiente observa:

> ...nunca fue la intención del señor Bachiller hablar mal de su país. Jesús! ¡Dios nos libre! Antes queríalo como un padre a su hijo; bien se echa de ver que este cariño no es incompatible con cuatro zurras más o menos al cabo del año. Además de ser él persona muy bien intencionada, de una pasta admirable y ajena de toda malicia, tanto que todo lo que decía lo decía de buena fe y como lo sentía. Ni él quisiera ofender a nadie, porque amaba a su prójimo poco menos que a sí mismo, y toda la dificultad solía ponerla en saber cuál era su prójimo, porque ha de saber usted que no todos se lo parecían» (Larra 153).

Otra vez hay una declaración que afirma la misma información que Larra predicó a lo largo de esta época; que la sátira no era nada personal sino una diversión pública. Son precisamente las intenciones del Bachiller que queremos considerar para finalizar este estudio.

[4] De hecho todo el artículo parece ser una refundición del capítulo 74 del segundo libro del *Quijote.*

Larra inculca en la mente del lector que este artículo es una retractación de todo lo dicho anteriormente. El Bachiller dice:

> Declaro y confieso en la hora de mi muerte, y como si me hallase en ella, que tengo miedo, y que de miedo muero; lo cual no me da vergüenza, así como hay otras cosas que tampoco se la dan a otros; antes me da mucha pena y estoy muy arrepentido de no haberlo tenido un poco antes. ¡Cómo ha de ser! Todo no se puede hacer a un tiempo (Larra 154).

Lo que parece como el comienzo de un arrepentimiento verdadero se torna en un juego de poder entre Larra (El Bachiller) y los censores. El Pobrecito Hablador continúa:

> ...me retracto no sólo de todo lo que he dicho, sino también de lo que me he dejado por decir, que no es poco. Y esta retractación deberá entenderse reservándome el derecho de volverme a retractar cuando y como me acomodare, si vivo, y así sucesivamente hasta el fin de los siglos... (Larra 154).

En este juego de palabras Larra plantea la idea que al sobrevivir el creador de las ideas también seguirá la crítica. Aunque el personaje muera, no muere la fuente de su inspiración que es Larra mismo. Al contrario de lo que parece decir el Bachiller, la retractación es otra inversión que oscurece el verdadero mensaje del artículo.

Larra también emplea inversiones sintácticas y linguísticas para esconder su mensaje de rebeldía y así perpetuar sus ideas. La culminación de esta burla se halla en el siguiente párrafo:

> — En cuanto a mi amigo, que dice lo es, Andrés Niporesas, que no firme en mis disposiciones testamentarias, aunque fuere de ellas testigo, sin embargo de que ya veo que no está presente. Insisto, con todo, en lo dicho, porque he conocido testigos ausentes. Si da cuenta al público de mi fallecimiento, como es de esperar, que no firme tampoco. Y esto lo dispongo así, porque no parezca burla o chacota mi muerte ni mi arrepentimiento, si ve el público malicioso que concluye con lo de *Niporesas* (Larra 155).

Aquí se encuentra la clave: el requisito que Andrés dé cuenta de la muerte del Pobrecito Hablador sin firmar la disposición. Es verdad que Andrés no firmó el testamento por haberlo recibido por correo del escribiente del Bachiller. Sin embargo el hecho que incluye las disposciones testamentarias del Bachiller palabra por palabra en el artículo y luego lo firma con «Andrés Niporesas» lleva a cabo la misma función. Ésta es la inversión suprema del artículo. Cualquier declaración de arrepentimiento o de retractación de lo dicho anterior se anula con la firma «Niporesas» al final del artículo.

Por lo tanto, el artículo se convierte en una burla mordaz contra los censores y contra la sociedad; una reivindicación de Larra. Sin duda las últimas palabras del Bachiller no pueden más que evocar la risa:

> Ea pues, hijos, yo me muero todo: tomad para vos este escarmiento: antes de hablar, mirad lo que vais a decir; ved las consecuencias de las habladurías. Si apego tenéis a vuestra tranquilidad, olvidad lo que sepáis; pasad por todo, adulad de firme, que ni en eso cabe demasía, ni por ello prendieron nunca a nadie: no se os dé un bledo de cómo vayan o vengan las cosas; amad a todo el mundo con gran cordialidad, o a lo menos fingidlo si no os saliere de corazón, con lo cual pasaréis por personas de muy buena índole, y no como yo, que muero en olor de malicioso, porque he querido dar a entender que de algunos países nunca puede salir nada bueno... En fin... muero... adiós, hijos... ¡de miedo! (Larra 155).

Como hemos observado, Larra ha creado un mundo radicado en los conceptos de Carnaval con sus inversiones y juegos. Es dentro de este mundo que se mueven sus personajes y donde lo que pretenden decir no es necesariamente lo que quieren decir verdaderamente. Andrés lo expresa mejor cuando dice: «Juzgue ahora el lector desapasionado si tan horroroso golpe me deja espacio ni humor de hacer más largas reflexiones. No; mi silencio dirá más que mis amargas quejas» (Larra 156). Este silencio es más poderoso que cualquier defensa verbal y es en la boca de Andrés Niporesas y en la del «ex-escribiente» Larra que se reivindica.

ALVIN F. SHERMAN, JR
Universidad de Idaho State

BIBLIOGRAFÍA

CARO BAROJA, JULIO. *El carnaval.* Madrid: Taurus, 1984.

LARRA, MARIANO JOSÉ DE. *Obras.* Carlos Seco Serrano, Ed. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 127. Madrid: Rivadeneyra, 1960. TARR, F. COURTENAY. «El Pobrecito Hablador: Estudio preliminar». *Revue Hispanique* 81(1933): 417-439.

LA SÁTIRA ANTIRROMÁNTICA DE MIGUEL AGUSTÍN PRÍNCIPE

Durante el periodo romántico hubo famosos escritores, entre los que se encuentran Bretón de los Herreros o Mesonero Romanos, que compusieron célebres sátiras contra ese movimiento literario [1] Pero también hubo otros muchos satíricos, de menor renombre, como es el caso del aragonés Miguel Agustín Príncipe (1811-1863), autor de dos tomos de poesías [2], varias obras teatrales, novelas, etc. A pesar de haber dejado un número considerable de versos (ligeros, festivos, serios...), muchos de ellos de corte neoclásico, hoy se le recuerda especialmente por sus composiciones satíricas, en las que vierte agudas críticas contra el Romanticismo, y en menor medida contra los clasicistas.

La más elaborada de sus sátiras antirrománticas es un extenso poema, de trescientos setenta y un versos, titulado «El Romanticismo», leído en el Liceo Artístico y Literario en febrero de 1838 [3]. En él adopta un tono severo y un estilo bastante retórico y grandilocuente. Sus ataques van destinados, como él mismo precisa, al Romanticismo «exagerado o frenético». Concibe este movimiento literario como fruto de una reacción, extremosa, frente a la opresión anterior, de la que resulta la anarquía: «Entonces fue cuando del seno impuro / de la anarquía infanda, / como furia que aborta el hondo abismo / se alzó el ROMANTICISMO». No duda en calificarlo de «monstruo literario», «fiero», «duro» e «inmoral», cuya ley es la licencia y su numen, el desvarío. Condena la actitud destructiva de ilusiones, de bellos ideales, e incluso de principios morales. No se explica por qué la virtud y la ejemplaridad han de estar reñidas con la poesía. Critica los cuadros que presenta el drama romántico, donde triunfa el crimen y queda impune la maldad. Advierte además de lo cerca que están del ateísmo estas actitudes. Frente a este panorama tan desolador, plantea, y defiende con entusiasmo, su ideal estético [4], que no es otro que, «el equilibrio bienhechor», el «justo medio» [5], entre los divergentes extremos, caracterizado por los siguientes rasgos:

[1] Véase PEERS, E.A., *Historia del movimiento romántico español,* Madrid, Gredos, 1973, II, pp. 16-24 y 490-507.

[2] *Poesías,* Madrid, Imprenta de Boix, 1840, 2 vols. El primer tomo lo subtitula *Poesías li geras, festivas y satíricas y* el segundo, *Poesías serias.* Sobre la obra de este autor, véase ALDEA GIMENO, A. Y SERRANO DOLADER, A., *Miguel Agustín Principe. Escritor y periodista (1811-1863),* Zara goza, Institución Fernando el Católico, 1989-

[3] Esta composición está recogida en *Poesías, ob. cit.,* II, 277-294.

[4] Peers considera esta última parte del poema de gran interés por la apología que Príncipe hace de su ideal literario, el eclecticismo *{ob. cit.,* II, pp. 126-127.

[5] Sobre el concepto del «justo medio» dentro del teatro en la primera mitad del siglo XIX,

«Nuestra naciente musa
en cantos inmortales
LIBRE a lo menos y ESPAÑOLA sea.
Religiosa, no atea,
ni fanática vil: grande y sublime,
pero bella también, nunca espantosa:
ideal, no quimérica: graciosa,
no afeminada: enérgica y valiente,
nunca dura o feroz: siempre elocuente,
siempre cercada de ilusión hermosa».

También en el Liceo Artístico y Literario se leyó otra composición de Príncipe al año siguiente, en marzo de 1839, titulada «Tema con variaciones» [6]. Se trata nuevamente de una crítica al Romanticismo. Esta vez, en tono festivo y con un estilo mucho más sencillo, hace una parodia de un poema romántico. Ridiculiza el uso de la variedad de metros «cuando no presiden a su aplicación la elección y tino debidos», utilizando diferentes metros y estrofas para cada una de las partes de este extenso poema, que denomina variaciones. En ellas va pasando revista y exagera a modo de caricatura muchos de los rasgos propios de lo romántico. Comienza por la falta de plan meditado: «Mas ya no se usan / planes meditados / en literatura». La segunda variación se refiere al tono exclamativo y los lamentos. Los grandes contrastes, lo bello y lo sublime, frente a lo feo, grotesco y ridículo, es el tema tratado en la tercera: «Pues digo, musa mía... ¿no es hermoso, / cuanto lo puede ser todo lo feo, / aquel contraste que a lo lejos forman / contiguos un Harem y un Cementerio?». La utilización de vocablos esdrújulos es ridiculizada en la variación cuarta, *Tempo di Waltz.* Maldice su suerte, «mientras otros en orgía horrible / se entregan a las copas y al amor», en la quinta. Para cambiar radicalmente de tono en la siguiente, donde canta la alegría de vivir: «A fuera las penas ¡Cantemos, riamos! / el genio es la vida, la paz, la salud». Por último, se refiere burlonamente a los poetas románticos, los «Trovadores natos / del moderno esplín», y a sus jóvenes seguidores, que gustan de «calaveras, / y quimeras, / y visiones y diabluras». También se mofa del drama romántico: «horrible, sombrío, / inmoral prosaico, / lleno de asesinos, / puñales, venenos, / atahudes, cristos, / prostitutas, magos, / verdugos, esbirros...».

Vuelve a parodiar al Romanticismo en otra composición mucho más breve, aunque más ingeniosa y lograda: la letrilla XIII, titulada «El bajón romántico»[7].

véase CALDERA, E. y CALDERONE, A., «El teatro en el siglo XIX» (1808-1844), en *Historia del teatro en España,* II, Madrid, Taurus, 1988, pp. 379-392.

[6] Incluida en *Poesías, ob. cit.,* II, pp. 295-329.

[7] Incluida en *Poesías ob. cit.,* I, pp. 240-246. Apareció con anterioridad publicada en la re vista *El Entreacto* (1839-40), véase PEERS, E.A., *ob. cit.,* II, p. 126.

Cossío calificó de excelentes tanto esta letrilla como la que dirigió contra los clasicistas[8]. En esta sátira, Príncipe pone de nuevo en solfa la moda romántica, contrastando sus rasgos con los del gusto anterior, y acompañándolos del tono grave y serio del bajón, que es ahora el «moderno diapasón». Remata cada estrofa con el estribillo «¡Maldición!», exclamación frecuente entre los personajes del drama, que contribuye a reforzar la parodia. Señala con ironía cómo la antigua armonía poética ya no se estila; que nuevas voces, «Gasa... brisa... tul... crespón», sustituyen a aquéllas del bucolismo idealizado: «caramillo», «rosa», «cefirillo»; y que la prosa quiere imponerse al verso en los dramas, pero también gusta la desmedida variedad versificatoria («un metro en cada renglón»). Frente a la antigua moralidad, critica con dureza el espectáculo que ahora se contempla: los nuevos héroes del drama romántico son los «Borgia... Antony... Marión»[9]; ya no se premia al inocente, ni se castiga al malvado; y en cuanto a los personajes, se muestran con rasgos diabólicos, cuando no impúdicos o soeces.

En suma, como hemos podido observar, Príncipe, en un periodo relativamente corto, el comprendido entre 1838 y 1840, se manifesta claramente a favor de la tendencia moderada de aquellos que propugnaban el «justo medio» [10]. Se consideraba ya liberado de la norma clásica, pero no aceptaba la desmesura de los románticos, sobre todo en lo concerniente a la moralidad. Contra éstos escribe una y otra vez. Aunque los argumentos que aduce son similares, cambia el modo de exponerlos. Inicialmente utiliza el tono serio, para pasar después al festivo, en el que se muestra mucho más ingenioso, posiblemente pensando, como tanto otros escritores habían hecho, que para señalar los defectos es mejor ridiculizarlos con gracia.

IRENE VALLEJO GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid

[8] Véase Cossío, J.M., *Cincuenta años de poesía española (1850-1900),* Madrid, Espasa-Calpe, 1960, vol. II, p. 815.

[9] Conocidos personajes de dramas de Víctor Hugo y Alejandro Dumas.

[10] Fruto de esa búsqueda del equilibrio, o de equidistancia entre ambas tendencias, es una de sus composiciónes titulada «El árbol: poemita clásico-romántico, o del género medio», fechado el 25 de abril de 1838.

RISAS Y RISOTADAS EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA DESPUÉS DE LA INDEPENDENCIA

Tal como la literatura española, las letras hispanoamericanas están a principios del siglo XIX fuertemente marcadas por corrientes neoclasicistas de origen europeo, corrientes que no se estancarán por completo hasta la segunda mitad del siglo. La diferencia está fundamentalmente en que el impacto de este neoclasicismo debido a varios factores es menor que en España. La estructura demográfica y el carácter pluricultural hacen que en la América Hispánica la literatura culta en lengua española se cultive antes de todo en las cortes de los virreyes o en núcleos urbanos importantes que son muchas veces los puertos.

Al lado de esta literatura «culta» existe una literatura más popular que tiene ciertas características de la literatura oral y que se propaga cantando, recitando o por folletos. Si el mismo fenómeno se da en Europa, la importancia que se le atribuye hoy en día es otra en América — y más que todo en el Río de la Plata —, pues si en Europa los autores de obras cultas eran numerosos, y si éstas se han conservado y son fáciles de consultar mientras que la recolección de los testimonios de inspiración popular es penosa, en el Cono Sur americano los poetas y dramaturgos eran pocos en número y las condiciones políticas tales que gran parte de su producción está perdida, confiriendo así mayor importancia a cuplés o anécdotas que se han rescatado de relatos de viajes, pliegos sueltos o semanarios.

A esta primera diferencia entre la literatura peninsular y la de Hispanoamérica hay que añadir después de la Independencia otra que es la omnipresencia de preocupaciones políticas hasta en textos que pertenecen a tradiciones de la literatura de ficción. Es cierto que ya en la literatura española del Siglo de las Luces y más todavía en ciertas obras románticas se notan las aspiraciones políticas del autor, pero en Hispanoamérica el predominio de las pasiones públicas es tal que hasta la canción lírica destinada a la expresión de sentimientos íntimos se puede transformar en noticiero o poesía invectiva. Así Andrés Bello no hesita a intercalar en la traducción del *Orlando Innamorato* de Boyardo estrofas satíricas contra los políticos contemporáneos como ésta:

> Esotro, demagogo vocinglero, ¡*gloria,* dice,
> *a la santa democracia!* y añade en baja
> voz: *un cargo quiero; de Ministro de*
> *Estado, verbigracia.* Así vivieras tú, noble
> Rugero, y tú, Roldán, y Cirongil de Tracia;

que ya ajustar sabríades la cuenta a
tanto perillán que nos revienta. [1]

Conviene destacar un tercer elemento: si España e Hispanoamérica tienen en común que las sublevaciones contra los franceses o contra los ingleses se hacen en nombre del pueblo, éste sigue desempeñando un papel importantísimo en la retórica política de las primeras décadas del siglo XIX más allá del Atlántico cuando en Francia y en España los Borbones ya han vuelto a sus tronos respectivos en 1814 y 1815.

En los documentos literarios hispanoamericanos el rol del pueblo no queda pues reducido a un mero papel decorativo. No está sólo representado por tipos que forman un trasfondo costumbrista y que comentan la persona y la actitud de los protagonistas en la tienda de un aguadero del puente de Triana o en la plaza de San Marco. Los textos evidencian más bien que el así llamado pueblo es, en los cambios políticos, si no el protagonista, por lo menos una fuerza decisiva que apoya a estos generales y caudillos que combaten a los españoles, los franceses, los portugueses o los ingleses, pero que al mismo tiempo luchan también entre sí defendiendo los intereses de un país, de una provincia o de un municipio.

Teniendo en cuenta estas características de la literatura hispanoamericana después de la Independencia no sorprenderá que las risas y las risotadas no sean siempre comparables a la sonrisa que lo lúdico suscita a veces en el lector o espectador en las obras románticas europeas. El equilibrio muy especial entre la corriente culta y la corriente popular en los textos conservados, la omnipresencia de las rivalidades políticas hasta en las obras de ficción y el papel preponderante del pueblo hacen que muchas veces la sonrisa esté reemplazada por explosiones de risa y que estas risotadas se relacionen menos con las carcajadas suscitadas por algún aspecto ridículo que nos divierte o con la risa carnavalesca y ambivalente descrita por Bajtin cuando explicaba lo cómico en Rabelais [2], que con el odio, con la agresividad, la crueldad [3].

[1] ANDRÉS BELLO, *Obras Completas,* ed. por Rafael Caldera, Pedro Grases et al., Caracas 1981,t.I: *Poesías,* pp. 362-363.

[2] Cfr. MICHAIL BAJTIN, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* trad. por Andrée Robel, Paris 1970.

[3] Para una primera aproximación a una teoría sobre el aspecto agresivo del acto cómico partiendo de los estudios de Freud sobre el chiste tendencioso, cfr. WOLF-DIETER STEMPEL, «Ironie als Sprechhandlung», en: *Poetik & Hermeneutik,* t. VII: *Das Komiscbe,* ed. por Wolfgang Preisendanz/ Rainer Warning, München 1976, pp. 205-235; cfr. también DIETER WELLERSHOFF, «Infantilismus als Revolte oder das ausgeschlagene Erbe - Zur Theorie des Blödelns», en: *ibid.,* pp. 335-
357.

Dadas las dos raíces, la tradición culta de origen europeo que predomina en las clases más altas de las cortes y grandes ciudades frente a la popular arraigada fuera de los núcleos urbanos y accesible hasta para los analfabetos, pero teniendo en cuenta, por otro lado, las enormes transformaciones que significan para gran parte del continente el pasar de un régimen colonial a una autodeterminación más o menos democrática dentro de un marco territorial mal definido y cambiante en un clima político y económicamente inseguro caracterizado por perpetuas guerras externas y civiles, quisiera distinguir dos etapas en este breve estudio de la risa y de las risotadas. La primera comprenderá a dos autores que se han formado en la época colonial, la segunda a tres representantes de la generación del '37 en Argentina, limitando así el alcance de mis observaciones a una de las literaturas nacionales que se irán constituyendo dentro del ámbito más amplio de la literatura hispanoamericana.

El venezolano Andrés Bello que nace en 1781 quedará durante toda su vida marcado por la educación que recibe: aprende latín, lee y aprecia los textos clásicos españoles y descubre pronto la lengua y literatura francesa. Conocerá a Hum-boldt cuando éste pasa por Caracas y será en cierto momento el profesor de Simón Bolívar con el cual se embarcará para Londres en 1810 cuando se constituye la Junta Provisional de Gobierno, para representar a ésta frente al gobierno británico junto con Luis Méndez López.[4]

Se quedará en Londres hasta 1829 representando sucesivamente a varias de las nuevas repúblicas americanas, entre ellas a Chile y a Colombia, pasando muchas veces hambre y frío pero completando su formación de filólogo, de historiador y de jurista con tal entusiasmo que no sólo leerá el *Poema del Mío Cid* y las entonces poco conocidas *Crónicas del Cid,* sino muchos de los cantares de gesta franceses en manuscritos originales del Museo Británico. [5] Llega a Chile en junio del 1829 donde vivirá hasta su muerte en 1865 y donde ocupará cargos importantes en varios ministerios y un escaño de senador durante dieciocho años. Será el primer Rector de la Universidad de Chile que se abre en 1843 y preparará el Código Civil que el Congreso de Chile aprueba en 1855.[6]

¿Cómo sonríe este primer gran intelectual hispanoamericano del siglo XIX, cómo provoca la risa?

[4] Cfr. LUBIO CARDOZO, «Escolios sobre la vida y la poesía de Bello», en: *Andrés Bello. Anto logía distinta,* Caracas 1980, pp. 9-20.

[5] Cfr. el capítulo «El duro exilio europeo: Londres (1810-1823)» que Emir Rodríguez Monegal dedica a la estancia de Bello en dicha ciudad en su libro *El otro Andrés Bello,* Caracas 1969, pp. 41-78, en especial pp. 43-58.

[6] Cfr. LUBIO CARDOZO, *op. cit.,* p. 12.

Entre las poesías que, aunque de fecha insegura, se suelen relacionar con su estancia en Londres se encuentra ésta:

La Burla del Amor

No dudes, hermosa Elvira, que eres
mi bien, mi tesoro, que te idolatro y
adoro; ... porque es la pura mentira.
¡Ah! lo que estoy padeciendo no
puede ser ponderado, pues de puro
enamorado, paso las noches ...
durmiendo. Y si tu mirar me avisa que
te ofende mi ternura, tanto mi dolor
me apura que me echo a morir de ...
risa.[7]

El vocabulario y la naturaleza de las relaciones fingidas entre el «yo» poético y Elvira recuerdan la «poésie galante» — Andrés Bello tradujo a Delille y es un gran conocedor de la lírica francesa del siglo XVIII —: las conclusiones paradójicas en cada cuarto verso, la predilección del siglo de Voltaire por el epigrama parecen el reflejo lejano de una cultura de corte que está cuestionando su razón de ser. Quizás sean los rasgos paródicos dentro de una intertextualidad que presupone la poesía francesa del siglo XVIII lo que más moderno pueda parecer en esta pieza de Andrés Bello y lo que provoque la risa en los labios del lector actual — más allá de las intenciones del autor demasiado bien resaltadas por unos puntos suspensivos que separan en cada estrofa la parte encomiástica de la burla y de la «risa» mencionada por él en el último verso.

No se trata de un ejemplo aislado. En una poesía compuesta de 106 tetrasílabos intitulada «El vino y el amor» [8] y difícil de fechar que figura al lado de la precedente en las *Obras Completas,* el colorido «pastoril» [9] y el contexto mitológico evocado hacen pensar una vez más en influencias francesas.

Destinado a realzar la agudeza del autor esta pieza reproduce un diálogo entre el «yo» y Amor, el «hijo alado/ de Dione» (v. 1-2) en el cual el «yo» que había preferido los placeres de «Baco alegre» porque éste logra que los infelices «Cantan,

[7] BELLO, *Obras Completas, op. cit., t.*I, p. 137; véase también la nota a pie de página.
[8] *Ibid., pp.* 134-136.
[9] Cfr. el nombre del rival que se llama Tirsi *(ibid.,* p. 136, v. 99).

beben,/ bullen, ríen» (v. 69-70), termina reconociendo a Amor como su dueño absoluto:

— Mas Filena,
¿no te mueve?
— Niño alado,
vete, vete.
— Sus miradas
inocentes, sus
amables
esquiveces...
— ¿No te marchas,
alcahuete?...
— Sus mejillas,
que parecen
frescas rosas
entre nieves...
— Cupidillo, no
me tientes.

— Sola ahora
por la calle se
pasea
de los sauces, y las
sombras de la tarde
van cundiendo por el
valle. Y la sigue
cierto amante que
maquina desbancarte.

— ¿Tirsi acaso?
— Tú lo has dicho.
— Oye, aguarda, ya
te sigo. Compañeros,
me retiro. Vuelo a
verte, dueño mío. [10]

[10] *Ibid.,p.* 136, v. 71-106.

Salta a la vista cómo la disposición tipográfica del diálogo contribuye a subrayar la artificiosidad refinada de esta poesía: su modernidad está en el uso de tetrasílabos sin rima que la asonancia aparea de dos en dos en estrofas irregulares de ocho, diez, doce, dieciséis o dieciocho versos. En cuanto a las réplicas pueden ser cortas o largas, pero se prolongan a veces en puntos suspensivos [11] destinados a orientar la imaginación del interlocutor que interrumpe la evocación de la querida por Amor, a reflexiones eróticas sobre el semblante encantador de Filena.

En los dos casos alegados se trata de poesías en las cuales las pausas — representadas gráficamente por los puntos suspensivos al nivel del significado y por el cambio de línea en los versos cortos al nivel del significante — contribuyen en gran medida a la constitución del texto. En este tipo de poesía las antítesis, las preguntas y las insinuaciones ponen en duda o reemplazan las locuciones y situaciones poéticas consagradas, las afirmativas y las declaraciones de principio reduciendo lo poético a un juego estético, a sus aspectos lúdicos.

Andrés Bello que, como es sabido, desde un principio había utilizado otras formas neoclasicistas como la oda para celebrar su continente natal o la naturaleza bajo el trópico, seguirá durante toda su vida cultivando el género lúdico y no vacilará en publicar algunas de las piezas escritas en Londres, muchos años más tarde en Chile. Basta con pensar en una suerte de charada no fechada, intitulada «El tabaco» y clasificada por el autor como «Epigrama» que se publica en *El Picaflor* en Santiago el 17 de julio de 1849 [12], o en el «Diálogo» entre Tirsi y Clori, «Quisiera amarte, pero ...» [13], clasificado a veces como «juguete métrico» [14].

* * *

A esta vena culta que representa el venezolano Andrés Bello y que deriva obviamente de tradiciones dieciochescas, se opone en las primeras décadas del XIX en Hispanoamérica otra que tiene orígenes más populares.

[1] Cfr. *ibid.,* p. 136, v. 78 o v. 84.

[12] Dice así: «Epigrama me titulo;/ no soy enigma, ni quiero;/ no me precio de difícil / porque repugna a mi genio.// Tres partes iguales forman/ mi todo, ni más ni menos;/ y de dos en dos unidas,/ hacen seis pares completos.// Es el par de gallinas;/ otro un divertido juego;/ al otro el celeste Olimpo/ le dió lugar en su seno.// Otro es cómplice inocente/ del estrago carnicero/ que al hombre más fuerte postra,/ y alcanza al ave en su vuelo.// Otro en edades pasadas/ fué defensivo ornamento/ que el feudal barón llevaba/ al combate y al torneo.// El otro, en fin, elegante, / estrafalario o modesto,/ es gala del tocador/ y atavío del enfermo». En: *ibid.,* p. 295, v. 1-24. Véase también «La corte de amor» *(ibid.,* pp. 282-285/ «Texto A»; pp. 286-289/ «Texto B»).

[13] *Ibid., pp.* 132-133.

[14] *Ibid.,p.* 132, nota.

El poeta rioplatense Bartolomé José Hidalgo que nace en Montevideo en 1788 queda desamparado doce años más tarde cuando muere su padre: «Ya he dicho», afirmará, «que soy de una familia muy pobre, pero honrada: que soy hombre de bien y que esto es todo mi patrimonio» [15]. No se sabe qué tipo de instrucción recibió pero se ha deducido de su obra que ha leído las obras de los grandes líricos y dramáticos neoclasicistas españoles. Parece que conocía también cuplés y refranes peninsulares, a lo mejor a través de la tradición oral o la literatura de cordel. Se ha supuesto que durante algún tiempo ha trabajado como barbero y se sabe que en 1803 ha sido empleado de tienda del padre de José Artigas, el futuro libertador del Uruguay. Participa más tarde en las luchas contra los ingleses en uno de los sitios de Montevideo, ocupa varios cargos administrativos y estrena uno o dos unipersonales en la Casa de Comedias de la capital de la Banda Oriental. Muere el 28 de noviembre de 1822 en Morón en una pobreza total. [16]

Entre su producción lírica se destacan los «cielitos». El nombre de este género proviene del estribillo que lo caracteriza y que suele empezar por las palabras «Cielo, cielito, cielo» o algo parecido. Una danza del mismo nombre existía ya antes del 1810 en la campaña rioplatense.

La letra de estos cielitos puede tener acentos sentimentales como en esta copla recogida por el gran folclorista Juan Alfonso Carrizo en Tucumán que dice:

> Allá va cielito y cielo cielito de
> mi esperanza, que vencen los
> imposibles el amor y la
> constancia, [17]

o en éstas que también provienen de la tradición oral y que tratan un tema amoroso ilustrado por muchos ejemplos en la literatura medieval:

> Oh, gallo, si tú supieras lo que
> cuesta un buen querer no
> cantabas tan apriesa al tiempo de
> amanecer. Cielito, cielo que sí
> cielito, cielo que no

[15] Cit. por Horacio J. Becco, «Nacimiento de la poesía gauchesca. BARTOLOMÉ HIDALGO», en: *Historia de la literatura argentina,* t. I: *Desde la colonia hasta el romanticismo,* Centro Editor de América (varios eds.), Bs As 1980 (1ª edición 1967), p. 201.

[16] Véase *ibid.,* p. 202.

[17] *Ibid.,* p. 206.

no cantabas tan apriesa
al tiempo de amanecer

El gran mérito de Hidalgo consiste en la habilidad con que transforma estas coplas populares pero a la vez políticamente inofensivas, en un arma de guerra y en un medio de comunicación noticiero. Quizás sea la mejor prueba de su éxito la gran difusión que tuvieron sus coplas, ya que hasta hoy en día resulta dificilísimo probar que Hidalgo haya sido el autor de los versos que se le atribuyen. Entre los cielitos que parecen ser de su autoría se destaca éste que se refiere al segundo sitio de Montevideo en 1812 por las tropas de Artigas y que equipara a los defensores realistas y al general Vigodet con «chanchos», con cerdos:

Los chanchos que Vigodet
ha encerrado en su chiquero,
marchan al son de una gaita
echando al hombro un fungeiro.
Cielito de los gallegos,
¡ay!, cielito del dios Baco,
que salgan al campo limpio
y verán lo que es tabaco.
Vigodet en su corral
se encerró con sus gallegos,
y temiendo que lo pialen
se anda haciendo el chancho rengo.
Cielo de los mancarrones,
¡ay!, cielo de los potrillos,
ya brincarán cuando sientan
las espuelas y el lomillo. [19]

Llama la atención la manera en la cual el autor logra subrayar la diferencia entre las tropas de Artigas y los defensores por alusiones a atributos de los gallegos — la gaita (y el fungeiro) — y el ejemplo de americanismos —«chancho» o «pialar» — creando a través de estos últimos cierta complicidad entre los que cantan las coplas.

Pues se trata de coplas cantadas: cuando se publican el 2 de mayo de 1813 en el *Diario Histórico del Sitio de Buenos Aires* una nota explicará: «Solían los sitiadores en

[18] *Ibid.*
[19] *Ibid.,* pp. 206-207.

las noches oscuras acercarse a las murallas, tendidos detrás de la contraescarpa a gritar improperios, o a cantar versos»[20]. Es fácil imaginar la indignación y la rabia que habrán suscitado estas coplas si es cierto lo que añade Horacio Becco: «Las dos estrofas finales fueron entonadas por Victoria, la Cantora, personaje singular y legendario del Sitio» [21].

Para Ricardo Rojas que dedica en su *Historia de la literatura argentina* [22] un largo capítulo a las «Transformaciones de nuestra poesía rural» este ejemplo «presenta los caracteres de un canto genuinamente popular» [23]. Rojas corrobora esta afirmación alegando las imágenes empleadas y cita — para marcar la diferencia — una décima contra Vigodet y sus «gallegos» como ejemplo de formas cultas utilizadas para los mismos fines, pero con un éxito menor [24].

No cabe duda que eran numerosos los cielitos de índole política que circulaban en estos años — anónimos la mayoría de las veces — y no siempre tan logrados y divertidos como las coplas referidas. Por lo que es del fondo coexisten los cielitos imprecatorios y los que exaltan la libertad, la independencia de España o alguna victoria con otros más sencillos que postulan la solidaridad de los pueblos y de los soldados. Orientando las flechas satíricas contra los poderosos, éstas suscitan una risa cuya base es la complicidad entre hombres machos, una risa que se acentúa a veces por una palabra fuerte. Valga como ejemplo el cielito siguiente que formula una propuesta de tregua frente a los enemigos que Hidalgo suele tratar de «sarracenos», «maturrangos», «godos» o «europeos». Reza así:

Si de paz queréis venir,
Amigos aquí hallaréis,
Y comiendo carne gorda
Con nosotros viviréis.
Cielito, cielo que sí,
El rey es hombre cualquiera,
Y morir para que él viva,
La puta!... *es una soncera* [25].

[20] *Ibid.,* p. 207.
[21] *Ibid.*
[22] Cfr. RICARDO ROJAS, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolu ción de la cultura en el Plata,* Bs As 1960; primera edición 1917.
[23] *Ibid., p. 301.*
[24] Cfr. *ibid.,* pp. 301-302: «Vigodet con sus gallegos / Murieron de consunción,/ Y este res ponso le cantan:/ El escorbuto y la sarna/ Causaron la destrucción,/ Y detrás iban llorando/ Los li bres de la Nación,/ *Quirieleisón, Quirieleisón./* Mil godos en procesión,/ *Quirieleisón, Quirie-leisón».*
[25] *Ibid,* p. 317.

* * *

Si Andrés Bello y Bartolomé Hidalgo pertenecen a una generación que se forma en los años que preceden a las primeras etapas de la Independencia en Hispanoamérica y si la sonrisa que provoca el uno procede de juegos con formas y motivos de la tradición culta, mientras que el otro recoge todo un patrimonio popular que actualiza introduciendo una invectiva política en búsqueda de complicidades y risotadas viriles, para decirlo así, surge — sobre todo en el Río de la Plata — una nueva generación que se manifiesta hacia mediados de la década de los treinta reaccionando contra la dictadura de Rosas. En *El Matadero* de Echeverría, por ejemplo, que corresponde a los años 1839 o 1840 [26], abundan carcajadas de una crueldad inesperada. La acción se desarrolla — como es sabido — en el vasto matadero de Buenos Aires cuya «perspectiva (...) a la distancia era grotesca»[27].

Se trata en realidad de un lugar metafórico simbolizando la Argentina de Rosas donde predominan carniceros inhumanos y una chusma ávida de carne y de sangre. El carácter grotesco está realzado por las risotadas que estallan en ciertos momentos. Cuando se escapa el último toro cuya bravura la muchedumbre había puesto en duda pocos momentos antes con «exclamaciones chistosas y obscenas» [28], se asusta el caballo de un inglés completamente ajeno a lo que sucede en el matadero: «Azoróse de repente su caballo», cuenta el narrador, «dando un brinco al sesgo y echó a correr dejando al pobre hombre hundido media vara en el fango».

[26] Cfr. ESTEBAN ECHEVERRÍA, *El matadero,* ed. por Leonor Fleming, Madrid 1986, p. 91, nota 2.

[27] *Ibid.,p.* 100.

[28] Cfr. *ibid.j* p. 104: «Los dicharachos, las exclamaciones chistosas y obscenas rodaban de boca en boca y cada cual hacia alarde espontáneamente de su ingenio y de su agudeza excitado por el espectáculo o picado por el aguijón de alguna lengua locuaz.

— Hi de p... en el toro.

— Al diablo los torunos de Azul (...).

— Mal haya el tropero que nos da gato por liebre.

— Si es novillo.

— ¿No está viendo que es toro viejo?

— Como toro le ha de quedar. ¡Muéstreme los c..., si le parece, c.o!

— Ahí los tiene entre las piernas. No los ve, amigo, más grandes que la cabeza de su castaño (...); ¿o se ha quedado ciego en el camino?

— Su madre sería la ciega, pues que tal hijo ha parido. ¿No ve que todo ese bulto es barro?

— Es emperrado y arisco como un unitario — y al oír esta mágica palabra todos a una voz exclamaron:

— ¡Mueran los salvajes unitarios!

— Para el tuerto los h...

— Sí, para el tuerto, que es hombre de c... para pelear con los unitarios.

— El matahambre (...) a Matasiete, degollador de unitarios. ¡Viva Matasiete!»

Y prosigue el relato: «Este accidente, sin embargo, no detuvo ni refrenó la carrera de los perseguidores del toro, antes al contrario, soltando carcajadas sarcásticas: — Se amoló el gringo; levántate, gringo — exclamaron, y, cruzando el pantano, amasaron con barro bajo las patas de sus caballos su miserable cuerpo» [29]. Cabe añadir que los que se ríen del jinete inglés son en gran parte los mismos que asistirán a la tortura del joven unitario cuya muerte el juez comentará diciendo: «Pobre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio»[30].

Es cierto que no siempre la sátira es tan violenta como en este panfleto contra Rosas, pero conviene subrayar que la risa sigue la mayoría de las veces ligada a motivos políticos. He aquí el caso de algunas estrofas de los *Cantos del Peregrino* de José Mármol que figuran ya en el manuscrito del año 1844 y que son pues casi contemporáneos de varios de sus poemas de carácter político como «A Rosas el 25 de mayo de 1843» y «El puñal» [31].

Hay que decir que en *Cantos del Peregrino* las preocupaciones cívicas no predominan siempre puesto que se trata de «la suma de impresiones del poeta frente al paisaje marítimo durante el viaje que realizó en el año 1844 a bordo de la barca 'Rumena'»[32]. Pero hasta en esta obra influenciada según se suele suponer por «El Edén» de J. B. Alberdi y «Child Harold's Pilgrimage» de Byron encontramos versos como éstos:

¿No veis en los prados el
joven lozano la hoz en las
mieses moviendo su mano
que luego el sustento
conduce al solar? ¿No veis
cómo ríe cantando: «No hay
reyes «ni mandan tiranos
«despóticas leyes

[29] *Ibid.* p. 106.
[30] *Ibid.* p. 114.
[31] Este último fue publicado en enero de 1844; cfr. ELVIRA BURLANDO DE MEYER, «Prólogo» a: *Cantos del Peregrino,* Bs As 1965, pp. 11-33, aquí: p. 19-
[32] *Ibid.*

«que roben mis frutos «mi
sangre y mi paz»?.

Estos versos, que alegan el ejemplo de un joven que sonríe de felicidad cuando piensa en la libertad que disfruta gracias a la Independencia, sirven de introducción a unas palabras de consolación dirigidas a las madres que perdieron a sus hijos en estos combates y llevan al poeta a nueve octavas destinadas a augurar un futuro mejor, «los tiempos de luz» [34], que hacen pensar en Víctor Hugo. Nos brindan además el ejemplo de otro tipo de risa que marca el desahogo, después y al lado de tantas risotadas sarcásticas o despectivas que marcan la época de las luchas.

* * *

Quisiera terminar recordando otro ejemplo de una risa menos violenta pero siempre relacionada con la política que encuentro en los dos actos conservados de una «crónica dramática en cuatro partes» intitulada La *Revolución de Mayo* de J. B. Alberdi. Las dos «partes» que se conocen son la segunda, «El *24, ola* Conspiración», y la tercera, «El 25, o la Revolución», impresas en 1839 en Montevideo. En estos cuadros dramáticos donde Alberdi esboza el concepto que se ha formado de la revolución de mayo de 1810 en Buenos Aires, la risa nace las más veces en una situación en la cual uno — o varios protagonistas — se burla de sus enemigos políticos [35] o quiere manifestar su desprecio [36].

[33] *Ibid.,p.* 84.

[34] Cfr. *ibid., p. 85.*

[35] Cfr. J.B. ALBERDI, *La Revolución de Mayo,* reed. de la 1ª ed. (Montevideo 1839) org. por Ar turo Giménez Pastor (Bs As, sin año), pp. 50-51 (reproduzco el texto conservando las peculiari dades ortográficas de esta edición):

«PASOS: Qué grita es esa? — BELGRANO: Son los festejos de nuestra derrota. — PEÑA: A ver? que dicen? — (...) — BELGRANO: Ahi le tienen ustedes con dos títulos; despues de la revolucion es mas fuerte que ántes. Antes solo era Virey; hoy es Virey y Presidente. Y luego dirán que nosotros no sabemos hacer revoluciones! — PASO: Parece que se acercan: á ver que gritan? — (...) — LARREA: Qué dicen? — PASO: *Burla y desprecio á los locos que han soñado con la caida del Virey».*

[36] Cfr. *ibid.,* p. 54: «SEVERO (encolerizado): Qué chit ni chit! Si en lugar de estas paredes, estuviesen los oídos de todos los tiranos del mundo, yo levantaria diez veces mas mi voz! Por estos reparos pusilánimes, por estas consideraciones miserables, ha vivido hasta hoy nuestra patria su mergida en la degradación. — Brindo, señores, por el exterminio de los cobardes!».

En este contexto la risotada puede aparecer como signo de solidaridad entre los conspiradores [37] o como manifestación colectiva de un conjunto de personas o del pueblo [38] cuando se trata de expresar su consentimiento.

Al ocuparnos de las risas y risotadas en la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo XIX nos hemos alejado poco a poco de cualquier «sonrisa romántica» y más todavía de este concepto de distanciación que se suele denominar «ironía romántica». Parece que la literatura del Río de la Plata en los años 30 y 40 no admitía lo lúdico y los recursos formales. Casi no se han conservado testimonios de una literatura que parte de lo lúdico, si dejamos de lado a autores como Andrés Bello que se han formado en otra época. La literatura es romántica, sí - basta pensar en el papel central que desempeña el pueblo en todos los niveles -, pero los jóvenes de la generación del '37 no vacilan en condenar ciertos rasgos del romanticismo, actitud que el mismo Alberdi expresó así en 1839:

> No somos ni queremos ser *románticos.* Ni es gloria para Schlegel ni para nadie el ser *romántico;* porque el romanticismo, de origen feudal, de instinto insocial, de sentido absurdo, lunático, misántropo, excéntrico, acogido eternamente por los hombres del ministerio, rechazado por los de la oposición, aparecido en Alemania en una época triste, en Francia en época peor, por ningún título es acreedor a las simpatías de los que quieren un arte verdadero y no de partido, un arte que prefiere el fondo a la forma, que es racional sin ser *clásico,* libre sin ser *romántico,* filosófico, moralista, progresivo, que

[37] Cfr. *ibid.,* pp. 66-67: «BERUTI (...): (...) Aquí está la Junta que debe reemplazar á la que caerá mañana, con la ayuda de Dios y de nuestras bayonetas. — TODOS *(Sonriéndose):* Vamos á ver: léa Vd.! — BERUTI (Lée): presidente: Saavedra. Vocales: Belgrano. Castelli. Ascuenaga. Larrea. Alberti. Mateu. Secretarios: Moreno. Paso. — PEÑA: Bravo, Beruti! - CHICLANA: Brillante lista! — VIEITES: Admirablemente combinada! El genio de la patria le ha inspirado. — CHICLANA: Toda la revolución está en esta lista: es la solucion de todos los problemas, la armonia de todos los elementos encontrados. Este solo pensamiento hace memorable el nombre de Beruti. Todo está concluido, señores: la revolucion está consumada, la patria en salvo» (subrayado mío).

[38] Cfr. *ibid.,* pp. 113-116; con respecto a la manifestación colectiva cfr. sobre todo *ibid.,* pp. 116-117: «VIEITES (al pueblo): Hijos de Buenos Aires: — El pueblo es libre: viva la Patria! — TODOS: Viva la Patria!!! — VIEITES: El pueblo es rey: viva la libertad! — EL PUEBLO: Viva la libertad!!! — VIEITES: La faz de un mundo acabais de cambiar en este instante! Habeis derrocado en pocas horas un trono que tres siglos estaban sosteniendo. Razas enteras habeis sacado de la nada. El solo aspecto de vuestra cólera ha hecho deponer temblando a la tiranía una dominacion de 300 años. Podeis abrazar la victoria sin temor de ensangrentarla con vuestras manos: sois libres sin haber sido homicidas. Millares de generaciones os deben ya la vida. Sois los padres de mil mundos! — Vivan los vencederos de Mayo! — EL PUEBLO: Vivan! — FRENCH: Vivan los hijos primogénitos de la libertad americana! — EL PUEBLO: Vivan! — FRENCH: Vivan los nobles hijos del Rio de la Plata, los beneméritos Porteños! — EL PUEBLO: Vivan por siempre! á ellos por siempre, gloria y prosperidad!».

> expresa el sentimiento público y no el capricho individual, que habla de la patria, de la humanidad, de la igualdad, del progreso, de la libertad, de las glorias, de las victorias, de las pasiones, de los deseos, de las esperanzas nacionales, y no de la perla, de la lágrima, del ángel, de la luna, de la tumba, del puñal, del veneno, del crimen, de la muerte, del infierno, del demonio, de la bruja, del duende, de la lechuza, ni de toda esa cáfila de zarandajas cuyo ridículo vocabulario constituye la estética romántica. [39]

La generación del '37 está buscando una expresión literaria que cumpla con fines didácticos y políticos a la vez: hasta la sonrisa obedece a estos fines y se transforma las más veces en risotadas.

CHRISTIAN WENTZIAFF-EGGEBERT
Universidad de Colonia

[39] ALBERDI, «Al anónimo del Diario de la tarde», en: *La Moda,* de Buenos Aires, 6 de enero de 1838; cit. por Emilio Carilla, *Alberdi, escritor,* Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Tucumán 1987, p. 79-

ZELINDAJA, ESPEJO CÓNCAVO DE LARRA

Todo lo sarcástica que se quiera, cuando se piensa en una sonrisa romántica no puede por menos de saltar a nuestra imaginación la figura de Larra. De todos es conocida su vena satírica, que le empujaba a no perder ocasión de ironizar aun desde los presupuestos más dramáticos. No es de extrañar, pues, que a la hora de escribir *El doncel de don Enrique el Doliente*, una novela histórica dotada de todos los ingredientes trágicos (amores imposibles, conjuras malignas, pasiones encontradas y un final desastroso — relativa excepción en el género — de muerte y locura), encuentre sin forzar la acción, puntos de escape para su peculiar comicidad.

Resaltan, en primer lugar, ciertos personajes de indiscutible patrón humorístico, tales como el montero Hernando, para quien el universo es una escena de cacería, a cuyo código traduce sentimientos, hechos e individuos, o el posadero Nuño, que emplea, venga o no venga a cuento, su muletilla «como gustéis». También la ingenuidad del pajecillo Jaime da lugar, incluso en pasajes trascendentes, a distensiones cómicas, que palían en cierto modo lo angustioso de la situación vivida por los protagonistas. A veces topamos con capítulos enteros de franca comicidad, como la visita al castillo de los dos frailes disfrazados o los preparativos del juicio de Dios, con los comentarios del público y los apuros de los dos emisarios de la condesa. Y, de principio a fin, la voz que narra es idéntica a la del pobrecito hablador, a la de Andrés Níporesas, a la de Fígaro, a todas las que en fin satirizan en los artículos sobre política, literatura o costumbres, aventurando comentarios que a veces ponen en duda la seriedad de la trágica historia que nos cuentan. Hasta aquí cabe admitir que tanto la aparición de personajes y situaciones cómicas, como los comentarios directos del narrador forman parte de la mezcla de estilos que admite la invención romántica, y que Larra tiene siempre presente, por ejemplo cuando afirma:

> ... en el mundo está el llanto siempre al lado de la risa; parece que estas afecciones no pueden existir una sin otra en el hombre [1].

Pero encontramos además en algunos pasajes una ironía velada que cumple, a mi modo de ver, otra función diferente, ya que no siempre es percibida en una primera lectura. La actitud que hemos señalado en el narrador no es siempre abierta. Llaman la atención ciertas descripciones que por lo desorbitadas producen, en momentos en que un comentario claramente irónico sería inadmisible, un desfase

---

[1] «El sí de las niñas», *La Revista Española*, 9 de febrero de 1834.

que, si no provoca la carcajada, pone en evidencia al personaje afectado, restándole fuerza dramática y, con ello, adhesión por parte del lector. En este sentido me parece curiosa la aparición de Hernán Pérez de Vadillo — el marido de Elvira — en el palenque donde ha de lidiarse el juicio de Dios. El narrador nos lo presenta así:

> Traía Hernán Pérez vestido sobre su arnés blanco, como de caballero novel, sin empresa ni mote, un falso peto de aceituní vellud bellotado, verde brocado, con una uza de brocado aceituní vellud bellotado azul, calzas de grana italianas, una caperuza alta de grana y espuelas de rodete italianas; llevaba sus arneses de piernas y brazales con hermosa continencia (pg. 192) [2].

El término «uza» está indocumentado. A lo que más se acerca es a una «huca», antigua «yuca», que era un velo que salía del yelmo y cubría los hombros. A decir verdad, tengo la sospecha de que se trata de una palabra inventada y, como las restantes en la descripción, ligeramente arbitraria. Por lo demás, el conjunto de la indumentaria del bravo guerrero resulta de una policromía exagerada y de mal gusto, sin omitir la insistencia en las «bellotas». A efectos fónicos, todo el párrafo da lugar a una reiteración sospechosa, producida por una cadena de aliteraciones, con abuso significativo de las terminaciones en -ado y -ana y de consonantes bilabiales oclusivas («*p*eto», «*v*ellud», «*b*ellotado», «*v*erde», «*b*rocado», etc.), prepalatales («caba*ll*ero», «ve*ll*ud», «be*ll*otado», «*ll*evaba») e interdentales («u*z*a», «a*c*eituní», «a*z*ul», «cal*z*as», «caperu*z*a», «bra*z*ales»), lo que explicaría la invención de esa enigmática «uza» [3]. Este párrafo, leído en voz alta, lejos de crear una armonía poética produce casi una cacofonía de efecto hilarante. No sorprende si se piensa que el marido de Elvira, tratado con mucho tiento por el narrador y ganando la simpatía del lector medio de la época, deja mucho que desear, si se observa el texto con detenimiento. Y es ésta una de las ocasiones en que indirectamente queda en ridículo, lo mismo que quedará en el desenlace del duelo el valiente don Luis de Guzmán, quien sufre una aparatosa caída un tanto grotesca, habida cuenta de la situación heroica en que tiene lugar [4].

Por otra parte, es evidente que nos hallamos ante uno de los pasajes más tí-

---

[2] Las citas remiten a la edición de CARLOS SECO SERRANO, *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*, Tomo III, Madrid, Biblioteca de Autores españoles, 1960.

[3] Por cierto que en otra palabra no documentada, «zolloa», que aparece en el capítulo XV, en la descripción de Abenzarsal, también encontramos los mismos fonemas (pg. 77).

[4] De la relación entre estos dos actores he hablado en otros trabajos, cfr. p. ej. «Particularidades del marco histórico en *El doncel de don Enrique el Doliente*», en *Romanticismo III-IV. Atti del IV Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Genova, Biblioteca di Letterature, 1987, pp. 137-144.

picos del género. El juicio de Dios es el momento culminante de algunas de las más destacadas novelas de la época (*Ivanhoe, Sancho Saldaña*, etc.) y en todas ellas es tratado con la seriedad que el caso requiere. Aquí, sin embargo, comienza con gran desenfado, no sólo por los comentarios de los espectadores, sino por las peripecias de los emisarios y la discusión del montero con el faraute. Si a este ambiente inicial se añade la velada ironía con que son tratados los dos contrincantes, la seriedad del pasaje queda en entredicho.

Pero a la hora de hablar de la comicidad de esta novela, es obligado detenerse en el capítulo XXXII, que ha llamado la atención por ser el único humorístico en su totalidad, precisamente en llamativo contraste con el que le precede, donde el dramatismo de la novela ha alcanzado su punto álgido. Dejamos allí a Elvira desmayada, a Macías preso y a Vadillo descubriendo señales sospechosas de infidelidad. Aquí acababa el tomo III y al comenzar el IV y último los lectores tuvieron que experimentar un cierto choque. De un capítulo a otro se han producido toda serie de desplazamientos: lugar, tiempo, actores y hasta estilo, pues desciende del tono altisonante de la escena de amor a la familiaridad del lenguaje costumbrista. Nos encontramos en la venta de Arjonilla donde vamos a conocer al posadero Nuño y a un grupo de alegres monteros, del que en seguida destacará Peransúrez, viejo amigo de Hernando. Cómicos son los diálogos que se establecen entre ellos y más aún el desenlace del capítulo, que remata «una larga carcajada de la concurrencia». Por lo que respecta a la voz del narrador, es aquí donde alcanza el tono máximo de la sátira, con sus alusiones al «gobierno de justo medio» y a los «periódicos ministeriales del día». También se hace más patente que nunca la presencia de Cervantes, citado explícitamente, remedado en el estilo y reproducido en uno de sus personajes más celebrados por su comicidad: Maritornes.

Este capítulo comienza, tras una breve descripción del lugar, con la leyenda de la mora Zelindaja. Me he ocupado de ella en reiteradas ocasiones [5] porque siempre me ha fascinado este inciso que, si bien es propio de este género de novelas y tiene también su función de indicio para los hechos que ocurrirán más tarde [6], llama la atención por sus especiales características, que lo diferencian con mucho de las leyendas más o menos fantásticas intercaladas en otros relatos históricos. Que los personajes están en clara relación con los protagonistas de la novela es evidente. La inconstante Zelindaja, que habiendo correspondido en un principio

---

[5] Vid. en especial el capítulo V de la tercera parte de mi estudio *La historia: inagotable temática novelesca. Esbozo de un estudio sobre la novela histórica española hasta 1834 y análisis de la aportación de Larra al género*, Bern-Frankfurt/M-New York-Paris, Peter Lang, 1991, pp. 227-245.

[6] Cfr. Ermitas Penas Varela, *Macías y Larra. Tratamiento de un tema en el drama y en la novela*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, pp. 172-177.

al astuto moro «le había dejado después, sin verdadero motivo, por otro y otros moros sucesivamente, con la natural facilidad y ligereza de sus sexo leal y encantador», es la Elvira que Macías imagina en sus momentos pesimistas:

> Sed noble, señora, hasta en la perfidia misma. Medios hay aun de ser noblemente malo. ¿Sois veleidosa? ¿Por qué no me decís: «¡Macías, soy mujer! ¡Plúgome vuestro amor, mas hoy me cansa! (pg. 153).

> ¿Será que en mi muerte te goces impía,
> Oh pérfida hermosa, muy más aún ingrata?
> ¿Así al tierno amante más fino se trata?
> ¿Cabrá en tal belleza tan grande falsía? (pg. 182).

Al final de la historia el paralelismo entre las dos heroínas se hace más patente. Durante el combate, Elvira desaparece. Todo lo que sabemos es que:

> ... se vio en diversos puntos de la muralla, sin temor alguno ni a las armas, ni a los combatientes, ni a las llamas que consumieron aquella noche el castillo sin saberse quien las hubiese prendido, una mujer desmelenada, agitando con ademán frenético una antorcha en medio de las tinieblas y gritando con feroz expresión: — ¡Es tarde!, ¡es tarde! — lema antiguo del fatal castillo. No faltó en la comarca quien creyó que sólo podía ser la mora encantada la que parecía triunfar, con bárbaro regocijo de la destrucción de su antigua cárcel... (pg. 203).

El lector imagina en seguida que la presunta mora no es otra que Elvira, a quien más tarde verá repitiendo en su locura la misma frase. Pero antes, ha sido doña María de Albornoz la confundida por los habitantes de Arjonilla con Zelindaja. Nuño ha oído una voz que gritaba «Esposo, esposo mío» y ha visto «una luz pálida y blanquecina que andaba de una parte a otra y de cuando en cuando parecía ponérsele por delante una sombra más larga que una esperanza que no se cumple.» (pg. 163). Naturalmente, siguiendo la superstición general, ha dado por hecho que se trataba del espíritu de la legendaria penitente. La mora aparece, pues, relacionada con las dos mujeres que intervienen en la trama central de la novela. Por lo que respecta al mago, reúne a su vez rasgos de los tres hombres principales. Su raza trae a la memoria la descripción física de Macías, de quien sabemos que «en caso de duda hubiera podido atestiguar con su propia persona la larga dominación de los árabes en Castilla» (pg. 39). Por otra parte, su condición de mago y su afición al sexo contrario — «pues todas las tradiciones convenían en que éste había sido el flaco del moro encantador y descomunal» (pg. 157) — lo acercan a Villena, en quien «no dejaba de ser notado [...] cierto afecto decidido al bello sexo» (pg. 20). El conde es además señor del castillo cuando tenemos noticia de él, como lo había sido el moro en su tiempo. Y, por raro que parezca, tampoco le faltan al amante de Zelindaja rasgos del probo Vadillo, pues parece ser que fue «hombre de suyo sen-

tado y poco aficionado a mudanzas», como lo es el hidalgo, y que había construido el castillo «para satisfacción de odios y rencores propios suyos», razón principal por la que Hernán Pérez toma la causa de su señor el Conde contra Macías.

Esto por lo que respecta a los personajes, pero los paralelismos se dan también en otros niveles. El diálogo de la leyenda está formado de frases todas ellas rescatadas de otros capítulos:

— Mi honor [...] no lo consiente.
— Cede, bien mío.
— Imposible. [...] ¡Mi honor es lo primero!
¿Y los juramentos, ingrato, y las promesas, falso? [...]
¿*Yo juré nunca, prometí yo acaso?*
[...]
— Ved que mi muerte, moro mío, será obra de tu rigor.

Compárense con otras tantas diseminadas por la novela, invariablemente en boca de un miembro de la pareja central:

— ¡Mi honor, mi honor, Macías! (pg. 136)
— Sí, bien mío — respondió Macías —. Vana es ya la porfía (pg. 134) (cfr. también pg. 153)
— El caballero seréis de la inocencia. El mío es imposible.
— ¡*Imposible! Elvira, vos sois*... (pg. 74)
— ¿Será posible [...] que insistáis en ocultaros de quien ha de ser vuestro caballero no sólo acaso en la lid...?
— Imposible — repuso por lo bajo también la tapada. (pg. 89)
— Mis ojos [...] os lo dijeron [...] ¿Por qué los vuestros me respondieron? Callaran ellos y muriera yo callando. Ellos me animaron empero. Bien lo sabéis, señora. Mi amor es obra vuestra.
— ¿Mía? ¡Sed, doncel, más generoso! (pg. 134)
— Elvira, pues, adiós. Mi muerte es tuya, como fue mi vida (pg. 155).

Y no hace falta insistir sobre la repetida expresión «es tarde», que se erige en lema de ambas historias.

También a nivel espacial se observan ciertas analogías, no sólo por discurrir ambas tragedias en el mismo escenario, sino también por las propias características del lugar que reflejan las situaciones en que los personajes están inmersos. El castillo está descrito con minuciosidad y no carece de rasgos humanos. Por ejemplo, se dice de Macías que está encerrado en «una sala baja incrustada [...] en el corazón de una mole de piedra» (pg. 170). La fortaleza está en litigio, como lo está la de Elvira entre marido y amante. Se dice también que:

> ... se habían adherido a él [al castillo], como en aquellos tiempos de ignorancia solía frecuentemente suceder, mil vagas tradiciones, mil supersticiones fabulosas, que habían consolidado algunos malhechores, cobijándose en él secretamente y haciéndole cuartel general y centro de sus operaciones (pg. 157).

No es difícil trasladar esta descripción a la historia de Macías, quien se deja arrastrar por supersticiones, fomentadas por el astuto Abenzarsal — por cierto también mago e inventor de filtros —, que se vale de ellas para organizar toda su intriga. Por fin, en lo que atañe a la temporalidad, no hay que olvidar que se trata de una leyenda popular tan lejana del *tiempo de la historia* como las peripecias de Macías y Elvira lo están del *tiempo del relato*, siguiendo la nomenclatura de Gérard Genette [7], es decir, de una novela histórica dentro de la novela histórica.

Ahora bien, lo curioso no es la abundancia de elementos comunes en ambos relatos, sino su inversión. Es de notar que Elvira es o ha sido objeto de persecución amorosa por parte de los tres hombres representados en el moro — Macías, Vadillo y Villena —, mientras en la leyenda es el propio mago quien se ve solicitado por varias mujeres. Así también los diálogos quedan invertidos, correspondiendo las frases de amor de Macías a las doncellas encantadas y los desdenes de Elvira al pérfido encantador, lo que debía resultar de una comicidad extrema en una época en que era impensable una actitud semejante en ambos sexos. Aún hoy el efecto es distorsionante, dadas las actitudes marcadamente femeninas que adopta el moro: se defiende con «grave remilgamiento y afectado pudor y compostura», «cogiendo un abanico e imitando con él y con el desvío de sus ojos el antiguo sistema de su pérfida Zelindaja». El propio narrador nos aclara que «no parecía sino que había nacido hembra y mora más que varón y moro».

En el capítulo XXIX, Macías, al abandonar su escondite en la cámara de Elvira, se ha quejado de la escena casi amorosa que se ha visto obligado a presenciar entre los esposos, escena que ha culminado en un beso:

> ¡Ingrata! ¿Qué pretendéis ahora de mí? ¿Sacáisme aquí a la luz por si no veo bien allí vuestras infernales caricias, por si no oigo bien vuestros pérfidos juramentos? ¿Qué os hice yo para rigor tan grande? (pg. 144).

De nuevo nos hallamos ante las desviadas apreciaciones del doncel respecto a la índole de su dama. Una situación similar se nos presenta en el cuento, contemplada también a la inversa. Aquí es el moro quien — esta vez intencionadamente — provoca los celos de las doncellas sepultadas en el castillo:

---

[7] GÉRARD GENETTE, «Temps de l'histoire» / «Temps du récit», *Figures III*, Paris, Éditions du ; du Seuil, 1972.

era todo su placer, cuando veía a una ya tan madura y encaprichada de él como juzgaba necesario, hacerla testigo de los enamorados motetes y de las apasionadas caricias que a otra fingía... (pg. 157).

Tampoco falta la inversión en el plano espacial. El mismo rastrillo que condujo a Zelindaja a la tortura será el espacio límite que conduzca a Macías a la muerte. Pero si Zelindaja se pierde al cruzarlo para entrar al castillo, Macías — y no Elvira — muere, no al entrar sino al salir de su prisión, traspasando ese mismo rastrillo.

Parece, en fin, que toda la historia de la mora encantada es un espejo en el que se reflejan los principales personajes y acontecimientos de la novela, pero en lugar de reproducir las imágenes en su exacta apariencia externa, funciona como esos espejos de feria en que los objetos reflejados aparecen distorsionados e invertidos. Y del mismo modo que el espejo cóncavo del esperpento muestra en su deformación una verdad más profunda que la aparente, este espejo larriano, adelantándose un siglo, llama la atención sobre el equívoco del «parecer», o como decía Tarr refiriéndose a los artículos, «engaña con la verdad» [8]. Ni la sombra que ven los habitantes de Arjonilla es Zelindaja, sino doña María primero y Elvira después, ni Macías es víctima de la perfidia y coquetería de su dama, sino que ambos son víctimas de los valores del discurso de la sociedad en la que viven así como de sus propios errores. A Elvira la pierde su misma virtud [9], mientras Macías, guiado siempre por su obstinación, yerra en todos sus pasos, como cuando tratando de salvar a la condesa sólo consigue comprometer a su propia amante. En esto es fiel reflejo su criado Hernando, quien siempre que intenta ayudar a su señor no hace sino perjudicarle, impidiéndole matar a Vadillo en el bosque u obligando a Ferrus a soltar el rastrillo en el que hallará la muerte.

Podemos deducir de lo visto hasta aquí que la leyenda insertada mantiene con la diégesis principal un diálogo que pone en evidencia los presupuestos insertos en ella y, por extensión, los del género a que la novela pertenece. Tanto la velada ironía que hemos visto en el juicio de Dios — engañoso también por cierto, ya que en la lucha vence el campeón de la mentira —, como el cuento de Zelindaja, plagado de rasgos típicos de las novelas históricas, tales como el castillo, la magia y la procedencia arábiga de los protagonistas, están enfocando desde una perspectiva satírica la propia novela, en la que se han tratado con seriedad ciertos principios románticos como la caballerosidad o el imperio de las pasiones. La mayoría de los

---

[8] F. COURTNEY TARR, «El pobrecito hablador: estudio preliminar», *Revue Hispanique*, LXXXI, LXXXI, 1933, pg. 429.

[9] «No se le podía ocultar a Elvira que cualquiera que hubiera sido la suerte del doncel, su tenacidad y el empeño con que a todo trance había querido defender su moribunda virtud, había tenido gran parte en ella» (pg. 186).

críticos echan a faltar en *El doncel* lo más característico de la obra larriana, lo que le ha valido al autor todo su prestigio: la sátira. Pues bien, esta historieta morisca, clara parodia de la propia novela en que aparece inserta, entra ya de lleno en el terreno de la sátira. Encontramos efectivamente los mismos procedimientos empleados en los artículos y muy bien estudiados por algunos críticos, tales como situaciones grotescas, caricaturas, distorsión de la realidad, etc. [10]. En el caso que nos ocupa el objeto de crítica no es una persona ni una situación política o social. Se trata, sobre todo de una sátira literaria. Así como Cervantes satirizó los libros de caballería en su obra maestra, Larra satiriza la novela histórica romántica, pero no con otro tipo de novela que la ponga claramente en evidencia — como más tarde hará Galdós —, sino desde el interior mismo de un texto en el que con toda seriedad se cumplen los presupuestos genéricos. Por ello, no es casual la insistente presencia del *Quijote* en este capítulo, que se nos revela así más cervantino aún de lo que aparentaba.

El diálogo — en el sentido bakhtiniano del término [11] — que se establece entre ambas historias es una especie de confrontación entre ilustración y romanticismo. Sabida es — ya Escobar lo puso de manifiesto [12] — la formación ilustrada de Larra, de la que nunca llegó a apartarse por completo. Su evolución se limitó a un «desplazamiento de la conciencia» por decirlo con palabras de Kirkpatrick, quien también ha observado que «mientras muchos de sus contemporáneos adoptaban formas y temas románticos más o menos superficiales, él comenzaba a abordar su problemática implícita» [13]. Y cabe añadir que también la aborda implícitamente. En efecto, podemos notar — a pesar de su innegable evolución — que el romanticismo larriano está en la substancia, mientras la forma sigue manteniéndose ilustrada. Así, en su drama Macías lanza, sí, un grito de rebelión apasionada, pero lo

---

[10] Cfr. p. ej. JOSÉ ESCOBAR, «*El pobrecito hablador* de Larra y su intención satírica», *Papeles de Son Armadans*, LXIV, 1972, pp. 5-44; VICENTE CABRERA, «El arte satírico de Larra», *Hispanófila*, 59, 1977, pp. 9-17.

[11] «Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est *le discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant a réfracter l'expression des intentions de l'auteur. [...] les deux voix sont dialogiquement corrélatées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble. [...] Tels sont les discours humoristique, ironique, parodique, le discours réfractant du narrateur, des personnages, en fin le discours des genres intercalaires: tout cela, ce sont des discours bivocaux, intérieurement dialogisés.» (MIKHAIL BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Traducción francesa: Paris, Gallimard, 1978, pp. 144-145. Versión original: Moscú, 1975).

[12] JOSÉ ESCOBAR, *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española, 1973.

[13] SUSAN KIRKPATRICK, *Larra: el laberinto inextrincable de un romántico liberal*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 106-109.

lanza dentro de las más estrictas reglas aristotélicas. De ahí que la diferencia con la novela no sea tan radical. Larra era consciente del carácter dialógico de la novela a diferencia del drama que es por lo general monológico [14], aunque entonces no se manejasen estos términos. Así, al hablar de la duplicidad de la acción en *El trovador*, le reprocha a García Gutiérrez que «ha imaginado un plan vasto, un plan más bien de novela que de drama, y ha inventado una magnífica novela; pero al reducir a los límites estrechos del teatro una concepción demasiado amplia, ha tenido que luchar con la pequeñez del molde» [15]. Por ello él, que ha centrado el *Macías* en una sola acción, despliega ésta en dos al componer el *Doncel* y establece dentro del mismo contenido el diálogo que en el drama ya mantenían contenido y expresión. Pero los discursos opuestos son los mismos y ambos remiten al ámbito literario: /expresión ilustrada/ vs. /contenido romántico/ en el drama; /poeta ilustrado (Villena)/ vs. /poeta romántico (Macías)/ en la novela. Esto no quiere decir que falte en esta última la reflexión política, histórica y social, pero el enfrentamiento de estos discursos no se presenta entre los dos protagonistas, sino entre cada uno de ellos y su correspondiente antagonista (Guzmán para el conde y Vadillo para el doncel) [16]. La oposición Macías / Villena — figuras ambas rescatadas de la Historia de la Literatura — es en la novela fundamentalmente literaria, aunque en el drama presente otras connotaciones.

Y de nuevo esta oposición aparece figurativizada en el capítulo XXXII, el mismo que trata la historia de Zelindaja. Durante el pasaje de la venta es llamativa la presencia de la luz, tanto en su sentido real como en el metafórico. Nuño se lleva el candil a cuya luz cenaban los monteros, dando lugar al siguiente diálogo:

> — ¿Habéis visto, Peransúrez? [...]
> — He visto, he visto [...] y pluguiera al cielo que siguiera viendo.
> — Decís bien, porque el bueno de Nuño [...] nos ha dejado ¡vive Dios! como solemos quedarnos al fin de los sermones de nuestro buen párroco, es decir, a oscuras.

Y a su regreso, prosigue el tema:

> — Ya que habéis tenido por conveniente, señor Nuño [...], llevarnos la luz [...] ¿no nos podríais dar algunas luces, en cambio de la que nos correspondía, acerca de ese misterioso personaje...? (161).

---

[14] «Si le romancier [...] n'entend pas la bivocalité organique et le dialogue interne du mot vivant en devenir, il ne comprendra ni réalisera jamais les possibilités, et les problèmes réels du genre romanesque. [...] Arraché a l'authentique plurilinguisme du langage, le roman dégénère, le plus souvent, en drame...» (M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, pg. 147).

[15] «El trovador», *El Español*, 4 de marzo de 1836.

[16] Cfr. al respecto el capítulo «Discurso social vs. discurso individual» de mi estudio *La historia: inagotable temática novelesca, op. cit.*, pp. 194-205.

La luz está presente ya en el epígrafe del capítulo, indicio por su carácter paradójico de ese mundo al revés que va a ser la leyenda de la mora:

> En Castilla está un castillo
> Que se llama Rocafrida:
> Tanto relumbra de noche
> Como el sol a mediodía.

Luz y oscuridad; razón y pasiones. La historia exaltada de Zelindaja comentada por el razonable Peransúrez, el hombre que, aun de origen humilde, tanto habla de luces y tan bien demuestra las suficientes para engañar a los dos alcaides del castillo. Un capítulo que, salvando lo referente a la leyenda, está plagado de un costumbrismo que se diferencia notablemente del tono elevado del resto de la novela. El contraste no puede ser más llamativo.

Pero quede claro que, a pesar de este contraste, se trata de un diálogo y no de una oposición. En Larra están siempre presentes las dos tendencias, sin que ninguna resulte vencedora contra la otra, o mejor aun, sin que la una pueda aislarse de la otra. De hecho, a la hora de clasificar su drama, huye tanto del término «clásico» como del «romántico» [17]. Tampoco puede decirse que hacia el final de su vida asuma de lleno el romanticismo — literariamente hablando —, ya que junto a la entusiasta crítica de *Los amantes de Teruel* no hay que olvidar los duros reproches al *Antony* de Dumas, que fue definido por Auguste Le Breton como «el más romántico de todos los dramas románticos» [18], opinión compartida por la mayoría de los estudiosos que ven en él un ejemplo del «romanticismo más truculento» [19]. El héroe de este drama, considerado como «una imagen admirable, acabada del romántico» [20], fue descrito por su autor en los siguientes términos: «Melancolía, pasión, misantropía, egoísmo, metafísica, desprecio, terror» [21]. Este retrato no dista demasiado de nuestro Macías y, sin embargo, Larra se muestra feroz en su crítica contra

---

[17] «He aquí una composición dramática a la cual fuera muy difícil ponerle nombre. [...] ¿Es una comedia moderna según las reglas del género clásico antiguo? Menos. [...] ¿Es un drama romántico? No sé qué punto de comparación puedan establecer los críticos entre *Antony, Lucrecia Borgia, Enrique III, Triboulet* y mi débil composición». («Dos palabras», en *Obras, op. cit.*, III, 257).

[18] Citado por PIERRE BRUNEL, *Histoire de la Littérature Française*, T. II, Paris, Bordas, 1972.

[19] G. LANSON, *Grand Revue*, 25-VII-1912.

[20] JACQUES COPEAU, *Alexandre Dumas, Théâtre Complet*, Paris, 1912.

[21] En el epílogo a su primera edición. Citado por FERNANDE BASSAN y SYLVIE CHEVALLEY, *Alexandre Dumas père et la Comédie Française*, Paris, Lettres Modernes, 1972, pg. 55. Dumas demostró siempre una especial preferencia por este drama y dedica a su gestación, estreno y consecuencias varios capítulos de sus *Memorias*, donde afirma: «non seulement c'est mon oeuvre la plus originale, mon oeuvre la plus personelle, mais encore c'est une de ces oeuvres rares qui ont une

Dumas, que es «combatido con todas las armas», por emplear sus propias palabras, entre otras cosas porque «ha probado que cuando un hombre y una mujer se ponen en lucha con las leyes recibidas en la sociedad, perece el más débil, es decir, el hombre y la mujer, no la sociedad» [22]. Pero esto es también lo que ocurre en *El doncel*, cuya fuente principal es precisamente una obra de Dumas, *Henri III et sa cour* [23].

Se ha señalado que las fechas de la composición de drama y novela coinciden con la transición de las tendencias literarias de Larra. Hay quien afirma incluso que en este momento se haya en una especie de «justo medio» [24], lo que a mi entender es ir demasiado lejos. Pese a su innegable evolución, sus posturas nunca llegan a ser absolutamente marcadas. Se percibe en toda su obra una vacilación constante, propia del genio reflexivo, que le conduce a explorar diversos caminos pero también a salir insatisfecho de todos ellos, lo que ya es característico de la vena romántica. Así, cuando escribe una novela histórica — no olvidemos que por encargo —, asume el género en todas sus significaciones y, a la vez, no puede resistir la tentación de ponerlo en evidencia. En *El doncel* confluyen, pues, la pasión romántica y la reflexión ilustrada. Y por lo que se refiere a la sonrisa que en ella percibimos, no cabe duda de que mantiene la distancia reflexiva del hombre ilustrado, pero hay que admitir también que — sarcástica en fin — reproduce la desesperada mueca del romántico.

MARÍA-PAZ YÁÑEZ
Universidad de Zurich

---

influence sur leur époque.» ALEXANDRE DUMAS, *Mes Mémoires*, ed. de Pierre Josserand, París, Gallimard, 1967, T. IV, pg. 302.

[22] «*Antony*, drama nuevo en cinco actos de Alejandro Dumas», *El Español*, 25 de junio de 1836.

[23] Vid. JAMES DURNERIN, «Fascinación y repulsa por Dumas en el Larra crítico y creador», en VV.AA. *Revisión de Larra ¿Protesta o revolución?*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1983, pp. 143-170.

[24] *Ibíd.*, pg. 147.

GOYA DESCUBRIDOR DE QUEVEDO, O LA MODERNIDAD ESTÉTICA DE LA RISA LUCIFÉRICA

Cuando, en su anuncio de los *Caprichos,* publicado por el *Diario de Madrid* el 6 de febrero de 1799, Goya concede a la risa el papel de censor de "los errores y vicios humanos", es la primera vez que se atribuye al arte moderno, "democrático", del grabado, una cualidad moral que tradicionalmente estaba reservada únicamente a los géneros de la elocuencia y la poesía. Nos parece sin embargo más innovador aún el hecho de que Goya nos indique la condición que le ha permitido producir tal efecto catártico: su facultad de "exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana", es decir, alcanzar un *arte combinatorio* que "reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos", concluyendo que "de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil" [1]

Al atribuirse así el calificativo de inventor, transgresor de los códigos estéticos del pasado, el autor de los *Caprichos* parece acordarse de la definición del artífice perfecto que había formulado el tratadista Antonio Palomino en el tomo II, libro VII de su *Museo pictórico* donde exponía muy claramente "qué cosa sea inventar y si todo lo que es inventado merece el título de original" [2]. Más que con ese manifiesto del neoclasicismo hispánico, la crítica [3] suele relacionar el método de Goya para llevar a cabo su proyecto estético de la originalidad, subversivo por su rechazo de la *imitatio* aristotélica, con otro campo programático decisivo para la estética "moderna": la teoría prerromántica inglesa del genio, y en particular el *Essay on Original Genius* de William Duff publicado en 1767, donde, junto a la facultad

[1] El texto del anuncio está citado aquí, (modernizada su ortografía), según su reproducción en facsímil por Edith Helman en: *Trasmundo de Goya,* Madrid 1983, pp. 8-49, el cual sigue siendo un estudio fundamental para el desciframiento de los *Caprichos.*

[2] Véase Antonio Palomino de Castro y Velasco: *El Museo pictórico y escala óptica,* prólogo de Juan A. Ceán Bermúdez, Madrid[2], 1988, tomo II, p. 238, y en particular su definición del original en el Cap. II, § III: "Ha de ser, pues, el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude, ni rapiña de cosa alguna ...". Según Antonio Gallego, entre el primer tomo de esta obra, titulado *Theórica de la pintura,* aparecido n 1715, y el segundo, *Práctica de la pintura,* de 1724, se produce la evolución desde un estilo barroco hacia "un incipiente gusto rococó" *(Historia del grabado en España,* Madrid, Cátedra 1979, p. 323).

[3] Por ejemplo, Priscilla E. Muller: *Goya's Black Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty,* The Hispanic Society of America, New York 1984, pp. 29-30. Cf. para una perspectiva ge neral, James Engell: *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism,* Cambridge, Mass., and London, 1981, en particular p. 79,174,185.

de descubrir en la Naturaleza verdades ocultas, se le atribuía a la "imaginación plástica" la capacidad de crear figuras aún más maravillosamente complejas y poseedoras de significado universal. A diferencia, sin embargo, del acto fundador de Goya en sus grabados, tales apologías del genio original no se atreven a pronunciarse sobre otros géneros de invención que no sean los tradicionales de la retórica y la poesía. Así por ejemplo, para Edmund Burke *(Philosophical Inquiry into the Origin ofOur Ideas of the Sublime and Beautiful,* London, 1756), conseguir combinaciones extraordinarias, que por su dialéctica del horror y el placer ("delight"), produzcan la sensación de lo sublime, sigue siendo privilegio del arte de la palabra (y la escritura) mucho más que de cualquier esfuerzo pictórico [4]. Los ejemplos que escoge William Duff en su suplemento de 1770 al *Essay (Critical Observations on the Writings of the Most Celebrates Original Genius in Poetry)* para ilustrar las sorprendentes articulaciones del genio inventor (incluyendo los "monstruos" del género de Calyban), están sacados de las más importantes entre las obras de poesía épica y dramática de Occidente, desde Homero hasta Shakespeare, Milton y Tor-quato Tasso, pero este crítico no dedica ni una sola reflexión a la invención en el tan vecino ámbito de la pintura [5].

Aún cuando no se estimen por importantes las fronteras entre los géneros, las correspondencias innegables entre la teoría prerromántica inglesa y las declaraciones de Goya en su anuncio publicitario no pueden, sin embargo, ilustrar con suficiente diferenciación semiótica las condiciones específicas de la productividad estética de los *Caprichos,* ni, por consiguiente, indicar las causas de la fuerte huella afectiva que estos provocan sobre el público hasta nuestros días. Para descubrir dicha "fórmula genética", hemos de proceder a la "arqueología" semiótica de otro "manifiesto" estético de Goya, más denso aún que el texto publicitario, y más astutamente cifrado: el conjunto de dibujos preparatorios que han conducido al grabado más famoso de la serie, el *Capricho* n. 43, cuya leyenda "El sueño de la razón produce monstruos" no cesa de provocar las hipótesis más divergentes, así como polémicas y evidentes errores de interpretación [6].

[4] Véase Edmund Burke, o.c, Part V, Section VII ("How Words influence the Passions"): "... for we find by experience, that eloquence and poetry are (...) indeed much more capable, of making deep and lively impressions than any other arts (...). In painting we may represent any fine figure we please; but it never can give it those enlivening touches which it may receive from words". *(The Works,* t. I/II, Hildesheim - New York 975, pp. 258-9).

[5] Cf. a propósito de Ariosto (I, 6): "We are to regard this species of invention as the sole characteristic of original Poetic Genius, or even as the chief ingredient in its composition...". (W. Duff, o.c, Reprint by Garland Publishing, Inc., New York 1971, p. 275).

[6] Las hipótesis más representativas de la crítica actual en cuanto a las relaciones de esta le
yenda con los teoremas de la Ilustración, se reflejan en el excelente catálogo de la exposición

En lugar de ver en este grabado, tal y como sigue haciéndo la crítica, el manifiesto perfecto de la melancolía creadora del artista ilustrado, y reducir así los dibujos anteriores a unos imperfectos bocetos del mismo tema [7], se trataría, por el contrario, según nuestras investigaciones, de entender dichos dibujos como articulaciones acabadas y adecuadamente codificadas de un proceso genético, cuyo "secreto" el *Capricho* n. 43 estaría más bien destinado a ocultar que a revelar.

Para explicar ese proceso, permítanme que, antes de exponer el tema central de la presente comunicación, resuma aquí brevemente las conclusiones de mi artículo titulado "La *illuminatio* de Goya. Simbologia della genesi estetica dei *Caprichos",* que el Istituto Italiano per gli Studi Filosofici me hizo el honor de incluir en el catálogo de su exposición *Goya, Daumier, Grosz. Il trionfo delVidiozia,* publicado por la editorial Mazzotta de Milán en 1992 [8].

Según estas investigaciones, dichos dibujos preparatorios representarían las etapas cruciales de todo un dramático itinerario de iniciación artística, cuyos modelos pertenecerían ante todo al código tanto poético como iconográfico de la representación del concepto místico del *éxtasis.* El dibujo primero (Gassier-Wilson 538), cuyo espacio onírico, encima de la figura aparentemente autobiográfica del soñador, está ocupado en parte por una serie confusa de (autor) retratos más o menos caricaturescos, en parte por fragmentos de animales nocturnos (murciélagos, etc.), se revela, en efecto, como una traducción iconográfica consecuente del concepto de la "selva oscura", por la cual Dante inicia su *descensus ad inferos* de la *Divina Comedia,* o, también, de la no menos portentosa "noche oscura" de San Juan de la Cruz [9]. Así, el artista "escenifica", pues, la fase inaugural, extremadamente perturbada, de la "crisis" del yo que, tal y como la entienden esos poetas místicos, conduciría sin embargo a la experiencia meta-discursiva de la "iluminación" (divina).

Goya y el espíritu de la Ilustración, Museo del Prado, Madrid 1988. Con sus interesantes planteamientos semióticos, Valeriano Bozal ya había llegado unos anos antes a diferenciar y hasta superar ciertas perspectivas expuestas en esa obra colectiva *{Imagen de Goya,* Ed. Lumen, Barcelona, 1983).

[7] F. Nordstrom: *Goya Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya,* Stockholm, Go teborg, Uppsala, 1961, invita fácilmente a esta perspectiva. Cf E.A. Sayre, en su catálogo de la exposición *The Changing Image. Prints by Francisco de Goya,* Museum of Fine Arts, Boston 1974, anotaciones a los números 70-76. - El valor de los dibujos preparatorios como manifestaciones del genio verdadero de Goya está sin embargo plenamente reconocido por Alonso Pérez Sánchez, en su *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya,* Cátedra, Madrid 1986, p. 468.

[8] O.c, pp. 13-37.

[9] Cf A. Stoll: "Itinerarium extaticum oder kryptische Durchquerung der Liebesgärten San Juan de la Cruz: En una noche oscura", en: Manfred Tietz, ed.: *Die spaniesche lyrik vom Mittelalter bis zurRomantik,* Vervuert, Frankfurt am Main 1994, 29 p-

Por consiguiente, el condicionamiento autobiográfico del "productor de sueños" en esta imagen tan caótica no se dejaría reducir a una reminiscencia meramente negativa de la gravísima enfermedad que sufrió el artista entre 1792 y 1793, sino que, al contrario, tendría que identificarse con un "manifiesto" hermético, prescrito por el código de la poesía mística, manifiesto que consistiría en la conversión de dicho ataque patológico en un momento iniciático clave que el artista habría atravesado para encaminarse hacia la "iluminación" de su "vita nova".

La meta de ese "camino de salud" parece haber sido alcanzado en el segundo de los dibujos en cuestión [10]. Este sorprende al espectador con un segmento muy amplio de luminosidad circular que ocupa casi la mitad superior del área reservada a los objetos de la imaginación onírica, mientras que en la otra, categóricamente separada de aquella, aparecen, sustituyéndose así a los autorretratos del artista en el dibujo anterior, un murciélago gigantesco y un lince, ambos símbolo de la paradójica capacidad de orientación en medio de la oscuridad nocturna. No cabe duda de que ese segmento de luz debe entenderse como referencia semiótica a aquella misma "iluminación", que los poetas místicos confiesan alcanzar en el momento supremo de su itinerario extático. Y no solamente los poetas, sino también los artistas del Renacimiento y el Barroco, desde Jerónimo Bosco y Tintoreto hasta Ribera y Murillo. Su estrecha relación genética con las obras religiosas de estos artistas — varias de las cuales llevan el rótulo de *Sueño* (por ejemplo: Ribera: *El sueño de Jacob;* Murillo: *El sueño del patricio)* — se evidencia además a través del rótulo de *Sueño Iº* que lleva este dibujo ejecutado con pluma y sepia en su margen superior y que anuncia de manera programática la inscripción de otros muchos dibujos de Goya, incluso los que preceden a la última serie de grabados que nosotros conocemos bajo el título postumo de *Disparates* (o, erróneamente, de *Proverbios)* [11]. Menos casual aún nos parece la coincidencia onomástica de ese *Sueño Iº* con el famoso poema de iniciación al conocimiento hermético que Sor Juana Inés de la Cruz, la "décima musa mexicana", compuso antes del 1690, en la cumbre de su madurez artística e intelectual [12].

Como el *Sueño I* estaba destinado originariamente a inaugurar la primera edi-

[10] Lleva el número 537 en Pierre Gassier und Juliet Wilson: *Francisco Goya. Leben und Werk,* Office du Livre, Fribourg, 1971. (Los títulos de las obras de Goya estarán de aquí en ade lante citados según este catálogo).

[1] El título de *Proverbios,* que le fue impuesto a este ciclo de grabados por parte de la Aca demia en 1864, radica en la hipótesis errónea de que esos grabados eran comentarios de prover bios o refranes populares.

[12] Para una mejor comprensión de este poema, véanse los trabajos de Georgina Sabat de Rivers, los últimos en: *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia,* Barcelona 1992, pp. 283-326, y las brillantes perspectivas de análisis de Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe,* Barcelona 1982, pp. 469-507.

ción de grabados que Goya proyectara para 1797 — llamando (según el testimonio de ese mismo dibujo) *Idioma universal* a esta serie precursora de los *Caprichos* —, la "iluminación", característica del *Sueño* barroco, su modelo, aparece también como generadora de todas las "figuras ingeniosamente nominadas" que a partir de ahora desfilarán sobre la escena de sus obras gráficas, ya sean asimiladas a las articulaciones de un enigmático *Idioma universal,* publicadas bajo el título alusivo de *Caprichos,* o sean llamadas *Disparates* por la posteridad. Una de las pocas diferencias verdaderamente importantes entre los *Sueños* de Goya y sus modelos barrocos consistiría, en nuestra opinión, en el cambio de los objetos de su lucidez, puesto que del signo iconográfico "lleno" de la experiencia metadiscursiva del *éxtasis,* el círculo luminoso, ha conservado una cuarta parte solamente, es decir, que la experiencia mística de una comunicación sinestética con el Dios absoluto y universal se ha substuído aquí por la introspección iluminada de las "monstruosidades" totalmente profanas de la vida humana. Por eso, la "teoría" del artista moderno no se debe menos a la misma "iluminación" extática que en el caso de los poetas y artistas religiosos del pasado. Por descender de la misma lucidez transgresora de todos los sistemas discursivos "normales", los personajes fantásticos de Goya que, a lo largo de sus obras gráficas, adoptan formas siempre más complejas y enigmáticas, no deben de ninguna manera equipararse a los fantasmas producidos por el obscurantismo contemporáneo, la brujería y la superstición, con los cuales sin embargo los críticos suelen confundirlos cuando pretenden ver en la polifacética leyenda del *Capricho* 43 una afirmación típica de la Ilustración dieciochesca. En realidad, este grabado, por el hecho de haber sido integrado en la serie de las estampas publicadas, es decir, destinadas a dialogar con el imaginario de la colectividad, ha perdido su carácter privado, autobiográfico de manifiesto de los orígenes que poseían sus antecesores dibujados: ha desaparecido aquí el simbólico segmento de luz en un fondo oscuro, vacío por supuesto de tal significado, de manera que el público ya no encuentra en la arquitectura semiótica del grabado ningún elemento que le pueda señalar la ascendencia "extática" de los "monstruos" de los que habla la leyenda. Esta, con su irritante ambivalencia semántica de su concepto central de *sueño* — en francés: "sommeil" y "songe" —, conduce, además, a su intérprete fácilmente a error, sugeriéndole la idea, propagada por los discursos racionalistas y progresistas de la época, de que los "monstruos" no pueden ser generados sino por una mente atrapada en el obscurantismo [13], de manera que el contraste entre el significado auténtico de una obra gráfica y las mencionadas lecturas

[13] Incluso cuando se identifica el "sueno" con la actividad onírica ("Traumarbeit") en el sentido freudiano, no se consigue reconocer automáticamente el referente histórico de esa "razón" de la que habla la leyenda del *Capricho* 43. Según Werner Hofmann, esa correspondería al raciona-

erróneas que los astutos juegos idiomáticos contenidos en el texto de la leyenda han conseguido provocar, no puede ser más violento.

Este tipo de burla "dramatúrgica", dirigida contra un público prisionero de los prejuicios, los estereotipos ideológicos y las frases hechas de su época, es, sin embargo, uno de los instrumentos más utilizados por Goya en el proceso estético de toda su obra gráfica. Si aquel público ya tendía a confundir las figuras y constelaciones "monstruosas" de los grabados, donde se combinan "imposibles" metamorfosis de animales emblemáticos con otras humanas no menos fantásticas, no tenía probablemente ninguna posibilidad de darse cuenta de la refinada ironía que Goya depositaba en las leyendas. El artista se delecta en efecto en anticipar, bajo clichés idiomáticos e interjecciones troncadas, las erróneas reacciones del público ante el espectáculo de sus caprichos gráficos, simulando así que le presenta auténticos comentarios suyos que podrían ayudarle en su esfuerzo de desciframiento [14]. Lo que, estéticamente, el artista "libera" en primer lugar, a través del intermediario de su lú-dica estrategia semiótica, es todo un arsenal de manifestaciones del "mal" — pasiones perversas, instintos atávicos, excesivos apetitos de poder, etc. —, cuya eficacia universal es un fenómeno que los códigos del comportamiento "civilizado" a finales del siglo XVIII y las utopías antropológicas del "buen salvaje", no sólo se esfuerzan por ocultar, sino también excluir, como algo ajeno a la naturaleza humana. Aún más suelen ignorar esa genealogía patológica de la humanidad los códigos contemporáneos de la representación estética, los neoclásicos y rococó del arte académico y cortesano, tributarios de modelos franceses e italianos (Ranc, Van Loo, Houasse, Armigoni, Anton Rafael Mengs) [15], a los que también el joven Goya tenía que someterse, lo que se observa en sus cartones para la Real Fábrica de Tapices —, como los no menos estereotipados del costumbrismo popular (Luis Paret, Charles de la Traverse, Juan de la Cruz, etc.) con su mundo variopinto lleno de trajes folklóricos, de alegres

lismo pervertido por las utopías de la Revolución francesa *{Goya - Das Zeitalter der Revolutionen*, catálogo de la exposición de la Hamburger Kunsthalle, 1980, pp. 52-61).

[14] Cf. Volker Roloff: "Zur Beziehung von Bild und Text am Beispiel von Goya, *Caprichos?',* y Sybil Dümchen: "Text-Bild-Beziehungen im Werk von Camilo José Cela". Esta última analiza la radicalización de esta estrategia de Goya hecha por CJ. Cela en su grotesca "suma" de las lecturas más "serias" de *Los Caprichos* (1989); ambos artículos en C Strosetzki y A. Stoll: *Spanische Bilderwelten. Literatur. Kunst und Film im intermedialen Dialog,* Frankfurt am Main 1993, pp. 1-15, 58-75.

[15] Cf Nigel Glendinning: "Wandel der Geschmacksmodelle in der Zeit Goyas", en: Catálogo de la exposición *Goya in spanischen Privatsammlungen,* Collection Thyssen-Bornemisza, Lugano-Milano 1986, pp. 46-68. - El ataque neoclasicista contra la imaginación está ampliamente ilustrado por Julio Caro Baroja en el cap. III de su libro *Teatro popular y magia,* Revista de Occi dente, Madrid 1974, p. 51 ss.



Capricho n. 63: «Miren que grabes!».



Dibujo preparatorio para *Capricho* n. 20: «Ya van desplumados».

"gridos" resonando por las calles de Madrid, de majas graciosas cortejadas por jóvenes galanes, de juegos taurinos inofensivos [16]. Pero, lo radical de las verdades antropológicas denunciadas por Goya no cabe ni siquiera en la sátira social de los ilustrados, antecesores, contemporáneos y amigos suyos: Feijóo, Cadalso, Moratín, Jovellanos. Al contrario que ellos, cuyas invectivas antioscurantistas se fundan en estrategias didácticas consistentes en claras oposiciones entre el bien y el mal, las relaciones sociales escenificadas por Goya en sus *Caprichos* se caracterizan por una inexcrutable red de interdependencias que ligan fatalmente los polos opuestos, las víctimas y los verdugos, la actitud humana y la del animal, puesto que tanto unos como otros utilizan las mismas armas (sexo, poder, saber, privilegios) para triunfar sobre su prójimo. La clave estética que anuncia esta dialéctica del mal es una irritante polivalencia de todos los signos que se encuentran dentro del edificio semiótico de los *Caprichos,* de manera que al público le resulte imposible juzgar claramente el estatus moral de los diferentes protagonistas e identificarse así con alguno de ellos. Difícilmente se atrevería el espectador a decir, por ejemplo, cuál de las máscaras que componen el grupo de asistentes a la ceremonia nupcial, representada en "La filiación" (n. 75), pertenece a la categoría de las "víctimas" y cuál a la de los burladores, como sucede también en esa extraña "corrida de toros" del *Capricho* n. 77 ("Unos a otros"), donde a la manera de un juego infantil, un "toro" humano se enfrenta a una pirámide de aristocráticos picadores y toreros, cuyas cabezas cadavéricas los hacen parecer más moribundos que el "animal" al que están lidiando. A juzgar por sus hipertróficas cabezas de asno, los "siervos" del *Capricho* n. 63 ("Miren qué graves!") son, por lo menos, tan estúpidos como sus aristocráticos y clericales "señores", y pertenecen al grupo más rapaz de los animales que figuran en los manuales emblemáticos. Los "explotados" aquí (n. 20: "Ya van desplumados") se convierten en "explotadores" allá (n. 21: "Cual la descañonan"), de manera que la clásica estratificación jerárquica de la sociedad se ve permanentemente sustituida por una dinámica ley de la inversión que, además, no funciona simplemente según el principio medieval del carnavalesco "mundo al revés", sino más bien como una dialéctica inagotable que crea constantemente nuevos lazos de fatales interdependencias.

Del mismo modo que el "descubrimiento" de esos principios antropológicos se debe al "sueño" barroco del artista, también la dramaturgia de los *Caprichos* que convierte aquellas realidades en un ingenioso teatro de maniquíes grotescos, deriva de un organismo poético que ese mismo sueño poético ha generado y dotado de las más astutas operaciones idiomáticas: los *Sueños* de Francisco de Quevedo (1627).

[16] La presentación más completa del arte visual costumbrista se debe a V. Bozal: *Imagen de Goya,* o.c, Cap. III, pp. 85-100; cf. también: "La estampa popular en el siglo XVIII" y: "El costumbrismo prerromántico", en *"Summa Artis": Historia General del Arte,* t. XXXI: *El grabado en España,* Madrid, 1988, p. 692 ss.

Son esas pretendidas migraciones oníricas, a través de un turbulento teatro infernal, del más ilustre y conflictivo intelectual de su siglo, a las que Goya se refiere explícitamente en los títulos originales de sus obras gráficas, y en particular en el tan programático *Sueño Iº,* lo que las señala — además del homónimo concepto místico que anuncia sus orígenes — como sus modelos para la organización estética de su propio desfile de "monstruos" por el infierno humano. No se limitan, pues, las correspondencias anunciadas por esos títulos, al campo estrictamente temático de las tipologías sociales caracterizadas, sino que se refieren, en el sentido más amplio posible, a las estrategias mismas de su astucia de "iluminado" que Goya aplica para realizar la "escenificación" ingeniosamente caprichosa de sus visiones.

A pesar de esa evidente ascendencia barroca, los *Sueños* gráficos de Goya no dejan por eso de sorprender a su público por la riquísima originalidad y variedad de sus figuras y constelaciones originales, que, por deberse a unas experiencias históricas y estéticas insólitas, justifican también, bajo esta perspectiva, el título de inventor que Goya reclamaba para sí en el anuncio de sus *Caprichos.* Las diferencias con sus modelos que reflejan esas nuevas figuraciones, se sitúan, por eso, al mismo nivel que la "dramaturgia" que las ha generado.

En el caso de los *Sueños* de Quevedo, el itinerario onírico del yo, contrariamente al viaje del alma en el *Sueño* místico, consiste solamente en una simulación de ascenso hacia el espectáculo apocalíptico del Juicio Final, para revelarse, casi simultáneamente, como un "descensus ad inferos" de las figuras más populares de los sistemas de imaginación y representación de la sociedad hispánica en la época de Felipe IV. Gracias a una gramática y sintaxis pseudológicas liberadas de cualquier función comunicativa, Quevedo consigue realizar una gestión semiótica basada en el "shock" desengañador que resulta de la coincidencia paradójica entre una intensa sensación estética y una "ilumincación" epistemológica dispuesta a aniquilar a la primera [17]. Recordemos aquí solamente cómo, en un relámpago de agudeza idiomática, un médico se convierte en su contrario discursivo, el verdugo [18], el escribano en un gato [19] y el ídolo más llamativo del culto barroco de las

[17] Cf. Fernando Lázaro Carreter: "Quevedo, la invención por la palabra", en: Victor García de la Concha, ed.: *Homenaje a Quevedo,* t. II, Salamanca 1982, pp. 9-24. - L. Schwartz: *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid 1984; idem: *Quevedo. Discurso y representación,* Pamplona 1987. - Joachim Küpper: *Die entfesselte Signifikanz. Quevedos 'Sueños', eine Satire auf den Diskurs der Spät-Renaissance,* Egelsbach-Köln-New York, 1992. - Karl Maurer: "MutmaBungen über die Genese eines Sueño", en: Ilse Nolting-Hauff, ed.: - *Textbelieferung - Textedition - Textkommentar,* Tübingen 1993, pp. 11-29.

[18] Esto sucede en varios "encuentros" de los *Sueños, y de La Hora de todos y la Fortuna con seso (por* ejemplo: ed. J. Bourg, P. Dupont, P. Geneste, Madrid 1987, p. 163).

[19] *Sueño del infierno,* en: Francisco de Quevedo: *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid 1991, p. 227.



Capricho n. 72: «No te escaparás».

apariencias, una mujer "tapada de medio ojo", fascinante por lo refinado de su belleza, en una máscara traicionera de la Muerte [20]. El progreso de la escritura pretendidamente onírica del poeta consiste, por eso, en una acumulación cada vez más densa de tales actos "deconstructores" de su ingenio burlador, gracias a los cuales los falsos valores y la pompa retórica y espectacular de la sociedad contemporánea acaban precipitados en el "infierno" de su brillante existencia histórica.

Los primeros que gozan de este espectáculo de la turbulenta "infernalización" de las figuras ideológicas son, por supuesto, los diablos. A través de sus risotadas alegres, Lúcifer y los suyos se revelan, en efecto, como un público ideal para ese teatro de las ilusiones aniquiladas, es decir, unos auténticos *alter ego* del autor/dramaturgo/itinerante, puesto que, sin estar dotados de la misma y brillante agudeza de ingenio que él, serían difícilmente capaces de disfrutar de las burlas que se materializan ante sus ojos.

Esta privilegiada función del diablo nos hace adivinar las verdaderas dimensiones subversivas de la escritura conceptista de Quevedo. Tal y como sugiere el comentario de su "doble" itinerante, cuando oye "unas grandes carcajadas" por parte de los diablos —, "Fuíme allá por ver risa en el infierno, cosa tan nueva" —[21] el presentar al diablo como un equivalente del propio autor "iluminado" constituye, en efecto, una osada *inovación* dentro de las normas estéticas y a la vez, morales, de la época. Esto significa, en primer lugar, un grave insulto a la propaganda de la Contrarreforma, la cual suele imponer en el imaginario colectivo figuras del demonio que acaban siempre siendo burladas, como se observa en el alucinante aparato "mediático" de numerosos autos sacramentales del Siglo de Oro [22]. Frente a ese imperativo del dogmatismo religioso, Quevedo le devuelve, o mejor, restituye, a Lucifer, la misma soberanía intelectual que, según el relato bíblico de la *Génesis,* provocó su rebelión y caída, puesto que esa lucidez le permitió iniciar a los primeros habitantes del paraíso en el secreto tan *tabuizado* de la *logothesis* divina. Pero, introducir la risa diabólica en el infierno, no solamente significa romper con el único código autorizado de la edad barroca para la visualización del Más Allá [23],

[20] *ElMundo por de dentro*, en: *Los sueños,* id., pp. 299-300.

[21] *Sueño del infierno,* o.c, p. 197.

[22] Cf. Malveena McKendrick: "Un tema, dos visiones: el pacto con el diablo en Lope de Vega y Calderón", en Manuel V. Diago, Teresa Ferrer, eds.: *Comedias y Comediantes. Estudio sobre el teatro clásico español,* Valencia 1991, p. 263 ss. -José María Díez-Borque: *Una fiesta sa cramental barroca,* Madrid, Taurus, 1984. - Aurora Egido, ed.: *La escenorafía del teatro barroco,* Salamanca 1989. - Cf Francisco Flores Arroyuelo: *El diablo en España,* Madrid: Alianza, 1985, y, a propósito de los antecedentes, D.D.R. Owen: *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature,* Scottish Academic Press Edinburgh and London, 1970.

[23] Otro indicio meta-narrativo de la novedad de la concepción quevediana del infierno: "Y

sino también, implícitamente, establecer una relación genealógica directa entre la lucidez burladora del propio yo poético y el "pecado" de "orgullo" del Lúcifer de la *Génesis:* "Acabó esto con una gran risada (...) [24]. Yo que había comenzado a gustar de las sutilezas del diablo ...". Por eso no es casual que el yo itinerante / narrador concluya su *Sueño del Juicio final* con la misma risa que había oído antes a los diablos [25]. Asimilando de ese modo las diferentes articulaciones de la risa en un mismo acto de contestación al poder del discurso patriarcal, Quevedo prepara, con más de siglo y medio de antelación, el concepto, tan fundamental para la mitología romántica, de la ascendencia luciférica de todo creador poético y artístico.

Así, mientras que William Blake puede considerarse como el primer artista romántico que inscribió su propia obra visionaria en esa línea genealógica abierta por Quevedo, — aunque fuese, sobre todo, para recordar patéticamente la caída y condenación hereditaria de la humanidad como consecuencia de aquel acto "orgulloso" del tentador [26] — el autor de los *Caprichos* es, sin duda, el primer artista de la época romántica — y quizás el único —, que ha transferido al proceso de creación de su propia obra gráfica, esa risa luciférica, generadora de los *Sueños* de su gran modelo poético. Sin embargo, y paradójicamente, para conseguir esto, a Goya no le hace falta ni un solo diablo. Cuando aparecen demonios "clásicos" en el teatro de sus obras, éstos pertenecen preferentemente a la categoría, tan ridicula como aterradora, de los fantasmas del obscurantismo: el macho cabrío de los aquelarres, los "ayudantes" de las brujas, los duendes, etc. Confiarles a ellos la función opuesta de representar su propia lucidez creadora sería invertir radicalmente el orden se-miótico de todas sus arquitecturas gráficas. El vacío dejado por la ausencia de diablos, en el sentido quevediano de "operadores" de la burla del propio autor, sólo puede compensarse con la inteligencia "luciférica" del público mismo, lo suficientemente astuto como para captar el significado

lleguéme a unas bóvedas donde comencé a tiritar de frío (...). Pregunté movido de la novedad de ver frío en el infierno, qué era aquello..." *{Sueño del infierno,* o.c., p. 90).

[24] *El alguacil endemoniado,* o.c, p. 147. - No se limita, pues, la función del narrador al papel indicado por Harry Sieber: "The Narrators in Quevedo's *Sueños?',* en: James Iffland, ed.: *Quevedo in Perspective,* Juan de la Cuesta, Newack, Delaware, 1982, pp. 101-116.

[25] "Dióme tanta risa ver esto que me despertaron las carcajadas, y fue mucho quedar de un triste sueño más alegre que espantado". (*Sueño del Juicio final,* o..c, p. 133). - Sobre la clasifica ción de la risa por parte de la teoría estética del siglo XVII (López Pinciano, Gracián, etc.), véase Robert Jammes: "La risa y su función social en el Siglo de Oro", en Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse - Le Mirail: *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro,* C.N.R.S., París 1980.

[26] Cf el catálogo de la exposición *Blake e Dante,* a cura di Corrado Gizzi, Mazzotta, Milano 1983, y también W.J.T. Mitchell: *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry,* Princeton, N.J., 1978.

de los "monstruos" que le proponen los *Caprichos.* Semejante perspicacia no se consigue, sin embargo, tan fácilmente como en el caso de los *Sueños* del poeta, su modelo, puesto que en lugar de estallar en un fuego de artificio de burlas idiomáticas, los "monstruos" gráficos de Goya conservan siempre su perturbante densidad semiótica, aún cuando su intérprete busque (inútilmente, como hemos visto) penetrar en sus apariencias anecdóticas con la ayuda del texto de la leyenda. En la última serie de grabados, los *Disparates,* cuyas láminas dejó en su "Quinta del Sordo" junto con las *Pinturas negras* cuando, en junio de 1824, se exilió a Francia, después del fin del trienio liberal, Goya convierte además esas ambivalencias en arquitecturas semióticas tan oscuras y enigmáticas, que resultan ininteligibles incluso para la mayor parte de los críticos profesionales de nuestros días [27].

Obviamente, esa opacidad estética que poseen los grabados ejecutados por Goya durante los últimos años de su vida madrileña, lleva consigo también una cualidad nueva para la risa que provoca. Para caracterizarla, se tratará de descubrir las transformaciones cualitativas que han sufrido los modelos, y no solamente gráficos, antes de terminarse, en algunos de los 22 *Disparates* que se nos han conservado. Esas transformaciones se revelan como etapas de un proceso de inquietante "patologización" de sus elementos significativos originales: una dramática contaminación de las relaciones interhumanas que se materializa en imágenes cada vez más alucinantes de la conflictividad genética, tanto del individuo como de la colectividad, hasta culminar en una fragmentación caótica, que es casi la disolución total de un posible sentido global que todavía se podría estar tentado de atribuir a tales escenas alucinantes. Tomemos como ejemplo la degradación de la mascarada cortesmente erótica que nos muestra el *Capricho* n. 6 ("Nadie se conoce") en esta desbordante feria de locos que expone el *Disparate* n. 14 ("D. de carnaval"), la generalización de ciertas crueldades cometidas en tiempos del eclipse de la civilización *{Desastres de Guerra,* n. 28: "Populacho"), en perversiones obscenas, comunes a toda la especie humana *{Disparaten.* 6: "D. furioso"), o la descomposición monstruosa de las fisionomías en el *Disparate* n. 7 ("D. matrimonial"), donde culminan a la vez los sufrimientos expuestos por el *Capricho* n. 75 ("¿No hay quién nos desate?") y los típicos horrores del aquelarre, ilustrados por Goya en innumerables ocasiones. Los resultados de aquel alucinante proceso de contaminación se evidencian de forma aún más espectacular si se comparan ciertos *Disparates* con sus lejanos modelos temáticos en la obra temprana del propio Goya, en particular entre los cartones realizados para la Real Fábrica de Tapices.

[27] Del estudio de V. Bozal: *Imagen de Goya,* o.c. p. 259 ss., pueden extraerse varias perspectivas convincentes sobre la organización estética de los *Disparates.*

Veamos solamente, a modo de ejemplo, el pasaje paródico del *Baile en las orillas del río Manzanares* (1777) y de *la Gallina ciega* (1788-89) al *Disparate n.* 12 ("D. alegre"), o la transformación del *Pelele* en el *Disparate* n. 1 ("D. femenino"). Con estos luminosos cuadros el joven artista, en lugar de representar — como se piensa generalmente — la vida auténtica de la aristocracia en el ámbito de la corte ilustrada de Carlos III (1759-88) y durante los primeros años del reino de su hijo Carlos IV, "escenifica" algunos de los conceptos ideológicos más característicos de esa aristocracia, que se manifiestan en su pretensión de conciliar sus propios ideales y valores con los "primitivos" y "naturales" del pueblo. A través de los trajes, modas pastoriles, juegos alegres, bailes y semejantes rituales de la "vida sencilla", en los que los cortesanos rococó y sus "preciosas" imitan, disfranzados, las fiestas, e incluso los trabajos del pueblo, Goya ilustra esas pretensiones armonizadoras como último reflejo de las utopias arcádicas del Renacimiento, por lo cual podrían ser equiparadas a las no menos utópicas *Fêtes galantes* de Watteau, Fragonard y Lancret [28].

Mientras que los gestos de esos aristócratas disfrazados parecen estar idealizados por una constante risa serena, característica del optimismo que domina en toda ficción arcádica del Siglo de las Luces, en los *Disparates,* que temáticamente exponen juegos parecidos y rituales de la comunicación popular, aquella serenidad se ha pervertido en su contrario: la acumulación caótica de aisladas figuras de la idiotez, viejas y feas, que con sus miembros hipertróficos ejecutan ridiculas contorsiones, como maniquíes desarticulados. No son, sin embargo, únicamente los movimientos, expuestos en los cartones para tapiz, de radiante juventud y belleza, los que acaban por estar descoyuntados aquí, sino, simultáneamente también, a través de ellos, las utopias de una arcádica Edad de Oro que parecían estar destinados a representar. Se denuncia así en los *Disparates* el último grado de caducidad al que han llegado en el presente las ilusiones armonizadoras del siglo anterior.

Entre los *Disparates* encontramos uno que, además, nos parece, transmite al público el distanciamiento irónico, "luciférico", del propio artista, frente a esa desafectación grotesca de los mitos que su vejez iluminada le permite notar. Este grabado, el número 3 de la serie ("D. ridículo"), nos muestra un grupo heterogéneo de personajes enigmáticos que, sentados sobre una rama suspendida en el vacío, parecen asistir a una predicación o una lección semejante de adoctrinamiento. De la misma manera que, simbólicamente, la rama, "base" de aquel colectivo, no radica en ninguna realidad concreta, el acto de instrucción pública también carece totalmente de fundamento, revelándose así como un mero espectáculo de imposición obscurantista. Esta interpretación resulta aún más convincente si se compara dicha escena con su prefiguración en uno de las últimas estampas de la serie de los *Desastres de la Guerra* (el n. 74: "¡Esto es lo peor!"), en la que el lugar del "maestro" está ocupado por un lobo, un animal cuyo significado emblemático no necesita explicación.

Para más detalles sobre dichas analogías véase V. Bozal: *Imagen de Goya, id.*, p. 86-90.



Disparate n. 7: «Disparate matrimonial».



Disparate n. 14: «Disparate de carnaval».



La gallina ciega. Cartón para tapiz, 1788-89. Madrid, Museo del Prado (GW 275).



Disparate n. 12: «Disparate alegre».



Sueño I: Dibujo (pluma y sepia). Inscripción: «*Ydioma universal...*». Leyenda: «El autor soñando...». 1797. Madrid, Museo del Prado (GW 537).



Disparate n. 3: «Disparate ridículo».

Por tanto, la clave semiótica, el "Disparate ridículo", encierra, pues, en sí, el "relato genético" de las otras constelaciones patológicas que aparecen a lo largo de la misma serie. Además, como también sucede en la famosa "pintura negra" *El Aquelarre,* aparece en él una irritante figura femenina que, en su posición separada del resto de los participantes y con el gesto de dirigir su mirada hacia el exterior, parece invitar al público a tomar igualmente sus distancias frente al espectáculo insoportable de la idiotez que le rodea [29], revelándose así como un intermediario del propio ingenio "luciférico" del artista.

Aunque se parecen mucho a los interiores de manicomios que Goya pintó (probablemente) entre los años 1793-94, los *Disparates* tienen la función de transmitir una experiencia estética tan radical, que ésta no apare todavía en aquellas visiones patéticas de la locura — que la *Philosophical Inquiry* de Burke hubiera, además, incluido entre sus intermediarios de lo sublime. Mientras que, en aquellos lienzos, la descomposición física y psíquica de los seres humanos quedaba limitada al espacio "excepcional" de un *ghetto* y estaba reservada sólo a una alteridad imposible de reintegrar en el circuito funcional de la sociedad [30], aquí la locura ya no tiene límites, puesto que ha llegado a confundirse con la humanidad misma, y el "mal" que, según los *Desastres de la Guerra,* parecía todavía deberse a una irrupción cíclica de la barbarie en el progreso de la civilización, se ha vuelto ahora universal [31].

Necesariamente, el distanciamiento irónico del autor frente a esas manifestaciones del mal generalizado, posee una cualidad estética distinta de todos sus planteamientos anteriores. Al contrario que la risa serena que caracterizaba las visiones arcádicas de sus

[29] Priscilla E. Muller, que ha sido la primera en observar la función intermediaria de esa "curious young maja", tanto en el *Aquelarre* como en el "Disparate ridículo", y en compararla además con la Marguerita del *Faust II* de Goethe ("glimpsed by Faust and Mephistopheles, as an enchanted phantom, far off and alone, during the intensely dramatic Walpurgisnacht ..."), señala también posibles "fuentes" para ese papel positivo de la mujer en los planteamientos de ciertos ilustrados (en los que, según ella, "women were often credited with a respectable faculty of reason"). (O.c, pp. 162-6).

[30] James A. Tomlinson insiste, además, en el carácter teatral del *Corral de locos de* 1794, que habría desaparecido en los lienzos con motivos parecidos diez anos después. (*Goya in the Twilight of Enligbtenment,* Yale University Press, New Haven and London, 1992, pp. 178-80.).

[31] Sobre las diferencias estéticas y antropológicas entre esas dos etapas de la representación goyesca de la locura, véanse también las pertinentes observaciones de Michel Foucault en su *Histoire de la folie à l'age classique,* Gallimard, Paris 1989, pp. 549-557. El único autor contemporáneo al que Foucault atribuye una visión de la locura tan radical como Goya sería Sade.

cartones para tapiz, pero mucho más radical también que la risa provocada por los "monstruos" grotescos de sus *Caprichos* — los cuales no dejan de producir un cierto placer estético —, la risa (del autor, del público) ante la acumulación de extremos patológicos como los que exponen sus *Disparates* (parecidos en esto a las *Pinturas negras)* [32], consiste en un puro acto intelectual de ironía soberana, que a su vez coincide con la risa luciférica ante la absurdidad de la vida, ante esa Nada, en la cual se ha dispersado el *Telos de* la civilización humana.

Con la introducción en los sistemas estéticos y antropológicos de su tiempo de esa risa subversiva de la iluminación luciférica, Goya consigue no solamente superar el horror provocado por las monstruosidades en las cuales los teóricos ingleses de la estética prerromántica fundaban su concepto de lo sublime, sino que, al mismo tiempo que atribuye a su propia facultad creadora la soberanía ingeniosa que la Escritura de la *Génesis* había devuelto a Lúcifer y se libera paradójicamente de la figura tradicional del diablo, supera también la mitología luciférica de numerosos poetas y artistas románticos contemporáneos suyos. Ellos — como se observa en el *Faust* de Goethe o en las ilustraciones de Delacroix para este drama - no habían renunciado todavía a esa emanación tan polimorfa de las creencias medievales que es el diablo, sino que le preparaban, por el contrario, su regreso triunfal al imaginario colectivo de las generaciones postrevolucionarias, mientras que Goya, por dirigir su risa luciférica emancipada del diablo contra las ideologías de su época, alcanza la verdadera revolución estética y filosófica de la modernidad, a la que pocos llegarán a acercarse como él: Jean Paul por ejemplo, o Baudelaire, quizás el poeta luciférico más iluminado de la época moderna.

ANDRÉ STOLL

[32] Podría ser de gran interés estudiar la posible prefiguración de tales espectáculos en el caos que reina en varios "encuentros" en el infierno de Quevedo, por ejemplo con ocasión de cierta "revolución" que estalla en el *Discurso de todos los diablos o Infierno enmendado*-. "Lúcifer daba gritos, (...) Todo estaba mezclado, unos andaban tras otros, nadie atendía a su oficio, todos atónitos (...) Gran revolución se veía en una sima muy honda, de almas y diablos. (...) no se vió tal cosa en el infierno". (Citado según la edición de las *Obras completas* de don Francisco de Quevedo por F. Buendía, Aguilar, Madrid 1958, pp. 198-201).