



**Coloquio de la S. L. E. S. XIX**

## **Del Romanticismo al Realismo**

Actas del I Coloquio de la S. L. E. S. XIX  
Barcelona, 24-26 de octubre de 1996  
edición a cargo de  
Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles

### Índice

Prólogo

Primera jornada

Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo

José ESCOBAR

Fundamentos teóricos acerca del Romanticismo español

Diego MARTÍNEZ TORRÓN

Teorías literarias de Alberto Lista en la Poética de Campoamor

Carmen SANCLEMENTE

Larra y sus opiniones de Francia

Luis LORENZO-RIVERO

«¡Mueran los clásicos!, ¡mueran los románticos!, ¡muera todo!» .

Juan Martínez Villergas y la sátira del tema literario (1842-1846)

Asunción GARCÍA TARANCÓN  
El crítico literario Fermín Gonzalo Morón en el contexto de los años cuarenta  
Frank BAASNER  
Manuel de la Revilla, crítico de Galdós  
Marta CRISTINA CARBONELL  
Semblanzas literarias decimonónicas: dos libros de Eusebio Blasco y otros tantos de Armando Palacio Valdés  
José María MARTÍNEZ CACHERO  
Inquietudes éticas de los escritores de fin del siglo diecinueve  
Gilberto PAOLINI  
Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del siglo XIX  
David T. GIES  
La evolución hacia el realismo en los dramaturgos románticos: la obra de Antonio García Gutiérrez  
M<sup>a</sup> Pilar ESPÍN TEMPLADO  
El teatro romántico a la alta comedia  
Ermanno CALDERA  
José María Díaz y su aportación a la Alta Comedia decimonónica  
José Luis GONZÁLEZ SUBÍAS  
«Lo que va de ayer (1844) a hoy (1845)»: el donjuanismo en El hombre de mundo de Ventura de la Vega  
María-Paz YÁÑEZ  
Un drama romántico alternativo: Alfredo , de Joaquín Francisco Pacheco  
Piero MENARINI  
Mentiras que fueron veras. Sobre otra posible fuente de Don Álvaro o la fuerza del sino  
Rosa NAVARRO  
Don Juan Tenorio de Zorrilla: opiniones galdosianas y clarinianas  
Peter A. BLY  
Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900  
Marta PALENQUE  
Adiciones a un catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX  
Juan A. RÍOS CARRATALÁ  
Traducciones de teatro italiano en la colección Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero (1866-1869)  
Antonio MARCO GARCÍA

Segunda jornada  
El modo irónico y la literatura romántica española  
Ricardo NAVAS RUIZ  
Bretón de los Herreros, poeta  
Patrizia GARELLI  
El Victor Hugo romántico en la España realista  
Francisco LAFARGA  
Bécquer y el Romanticismo catalán: literatura y topografía  
Joan ESTRUCH TOBELLA  
Literatura «regional» o literatura «nacional»: la posición de

Rosalía de Castro  
Horst HINA  
En torno a unos poemas poco conocidos de Vicenta Maturana  
Sara PUJOL RUSSELL  
¿Hubo literatura costumbrista en los primeros lustros del siglo XIX?  
Rinaldo FROLDI  
George Borrow y el Realismo costumbrista español  
Jesús FERRER SOLÀ  
Tipos ausentes en Los españoles pintados por sí mismos: Doce  
españoles de brocha gorda  
Enrique RUBIO CREMADES  
El viaje a París y Londres de Ayguals de Izco  
Luis Federico DÍAZ LARIOS  
Don García Almorabid , de Arturo Campión, y la novela histórica de  
fin de siglo  
Enrique MIRALLES  
El cuento costumbrista como género de transición entre el artículo  
de costumbres y el cuento literario  
Magdalena AGUINAGA ALFONSO  
Cataluña en los escritores del Realismo y Naturalismo español  
Carles BASTONS i VIVANCO  
«¡ Yo quiero ser caribe! ¡ Yo quiero ser romántico!» del buen humor  
del anti-romanticismo  
Mercedes COMELLAS  
Del Romanticismo al Realismo, un paso tardío en la literatura  
hispanoamericana: 'Cecilia Valdés o La Loma de Ángel' (1882) de  
Cirilo Villaverde  
Dunia GRAS  
La primera versión de De Villahermosa a la China en prensa  
María José ALONSO SEOANE  
La imagen de Eugène Sue en España (primera mitad del siglo XIX)  
Jean-René AYMES  
La obra narrativa de Enrique Gaspar: El Anacronópete (1887)  
M<sup>a</sup> de los Ángeles AYALA  
El perspectivismo cambiante en El comendador Mendoza de Juan Valera  
Ana L. BAQUERO ESCUDERO  
La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán (1880)  
Ana M<sup>a</sup> FREIRE LÓPEZ  
Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo  
Marisa SOTELO VÁZQUEZ  
Tercera jornada  
La aventura catalana de Pardo Bazán  
Cristina PATIÑO EIRÍN  
Los discursos del Naturalismo en España (1881-1889)  
Adolfo SOTELO VÁZQUEZ  
Leopoldo Alas «Clarín». Del Romanticismo al Realismo  
José Manuel GÓMEZ TABANERA  
Novela e ilustración: La Regenta leída y vista por Juan Llimona,  
Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)  
Jean-François BOTREL

La visión y el saber en la obra de Galdós y Clarín  
Ernesto Bark, un romántico revolucionario  
Dolores THION-SORIANO  
Sobre el Manicomio político-social galdosiano y el sentido de sus  
cuatro variantes, a partir de El espiritista  
Julio PEÑATE RIVERO  
La Dama de las Camelias en las novelas de Galdós  
Geoffrey RIBBANS  
Alpha y Omega de la novela: Galdós  
José SCHRAIBMAN  
Doña Perfecta: ¿El caso de un tío inocente?  
Patricia McDERMOTT  
Notas a una escena de Fortunata y Jacinta : sueño y tráfico urbano  
Lluís IZQUIERDO  
Transgresión en La familia de León Roch  
Mercedes VIDAL TIBBITS

### Prólogo

Durante alguna parte del presente siglo, su inmediato antecesor -el XIX- tuvo más bien mala prensa y en tales rechazos se mezclaban a veces, un tanto confusamente, motivos ideológicos y estéticos; de «stupide» fue calificado por el violento y panfletario León Daudet, académico de la Goncourt y caudillo de la Action Française, quien dedicó en 1922 un libro de más de trescientas páginas (Le stupide XIX siècle) a exponer las «insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans, 1789-1919» (como reza el subtítulo del mismo), un siglo de mayor extensión cronológica que la acostumbrada, comenzado con el Romanticismo, una de las bestias negras del autor, «aberration» y, también, «une extravagance, à la fois mentale et verbale, qui confond la notion du beau et celle du laid, en soumettant l'esthétique à la loi de l'énorme, et à la surprise du contraste, ou de l'antithèse. Sa principale caractéristique est la démesure...», (p. 82); lo que le siguió en el tiempo ratifica y acaso intensifica dicha lamentable situación. Años más tarde (1924), en la conferencia que sirvió como solemne apertura del Museo Romántico de Madrid, Ortega y Gasset, refiriéndose a España, contraponía las dos mitades que forman nuestro siglo XIX -Romanticismo y Restauración- y mientras otorgaba a la primera muy favorable trato -aunque advirtiese que «de 1830 a 1860 no se han hecho grandes cosas gloriosas en ningún orden», proclamaba a seguido que fue entonces cuando «el pueblo español gozó de una vital sacudida» que se tradujo en la actividad de las masas populares tanto como en la de los escritores, los hombres de ciencia y los políticos-, denostaba a la segunda pues para el ensayista de El Espectador «de 1860 a 1900, en España no se ha vivido: se ha fingido que se vivía», período de «lo aparente, del compromiso y de un ficticio orden». Cuando los noventayochistas irrumpen en la escena literaria, siendo como fueron una generación rupturista, nada de extraño tiene que hayan arremetido contra sus colegas decimonónicos inmediatos, negándoles airadamente (en su conjunto y uno a uno) el pan y la sal; cabe recordar a este respecto la actitud de los jóvenes literatos en marzo de 1905 ante el proyectado

homenaje nacional a Echegaray, reciente premio Nobel de Literatura, o, en un nivel meramente teórico, la admonición del maestro Yuste (capítulo X de la primera parte de *La voluntad*, novela de J. Martínez Ruiz), cuyas palabras reúnen literatura y política partiendo de una referencia a Campoamor: «Campoamor me da la idea de un señor asmático que lee una novela de Galdós y habla bien de la Revolución de Septiembre... Porque Campoamor encarna toda una época, todo el ciclo de la Gloriosa con su estupenda mentira de la Democracia, con sus políticos discursadores y venales, con sus periodistas vacíos y palabreros, con sus dramaturgos tremebundos, con sus poetas detonantes, con sus pintores teatralescos... Y es, con su vulgarismo, con su total ausencia de arranques generosos y de espasmos de idealidad, un símbolo perdurable de [12] toda una época de trivialidad, de chabacanería en la historia de España». Si avanzamos en el tiempo para situarnos a la altura de los años 30 de nuestro siglo, encontraremos que una iniciativa aparentemente favorable para el XIX como la colección de «Vidas españolas e hispanoamericanas» (Espasa-Calpe, cincuenta y nueve volúmenes, publicados entre 1929 y 1942) fue aprovechada por varios de sus colaboradores para mofarse de gentes y hechos decimonónicos al insistir con regocijada complacencia en los aspectos más pintorescos, disparatados y ridículos. Claro está que todo lo apuntado no ayudaría al debido conocimiento de nuestra literatura decimonónica.

En un dominio específicamente profesional -el de la investigación y la crítica literarias- se careció durante algún tiempo, quizá por la falta de la llamada perspectiva histórica, de una dedicación continuada al estudio de la literatura decimonónica y, asimismo, de un magisterio reconocido como ocurriera con otras épocas literarias puesto que Menéndez Pelayo, v.g., se confesaba bastante ajeno a las letras coetáneas como objeto de estudio, pese a sus trabajos acerca de Pereda, Galdós o Núñez de Arce, ya que «al hablar de literatura contemporánea, yo vengo como caído de las nubes, si me permitís lo familiar de la expresión. Me he acostumbrado a vivir con los muertos en más estrecha comunicación que con los vivos, y por eso encuentro la pluma difícil y reacia para salir del círculo en que voluntaria o forzosamente la he confinado» (de la contestación al discurso de ingreso de Galdós en la Academia de la Lengua, 1897). Sería precisamente uno de sus discípulos, el catedrático de la Universidad de Oviedo José Ramón Lomba de la Pedraja, quien abriera esta parcela investigadora con sus libros, artículos y ediciones acerca de obras y autores románticos -Gil y Carrasco, Arolas, Larra, García Gutiérrez-, cuando unas y otros carecían casi por completo de bibliografía solvente; otro tanto podría decirse de la tarea llevada a cabo desde bien pronto por el también catedrático Narciso Alonso Cortés, paisano de Zorrilla, Núñez de Arce y Emilio Ferrari, escritores románticos y post-románticos que fueron objeto preferente (sobre todo Zorrilla) de su interés en forma de libros, artículos y ediciones. Estas últimas aparecieron en la prestigiosa colección «Clásicos Castellanos», caso más bien de excepción pues en aquellas calendas (años 10 y 20 de nuestro siglo) la atención de los preparadores de textos recaía mayoritariamente en los libros clásicos y medievales. Fuera injusticia olvidar en este recuento de adelantados los nombres de algunos hispanistas como el francés Jean Sarrailh, que trabajó sobre Martínez de la Rosa, y el británico E.

Allison Peers, a quien tanto debe el conocimiento pormenorizado del Romanticismo español. Pero aún habría de transcurrir un largo tiempo para que se pasara de los casos aislados (como los aludidos) a la plétora actual, cuando el interés por la literatura decimonónica alcanza a muchos estudiosos.

Estimo que algo (y aun algos) tiene que ver con ello José Fernández Montesinos, investigador de nuestra novela romántica y realista que, excelentemente provisto de erudición y sensibilidad, abordó durante los años de su exilio en EE.UU. lo mismo cuestiones amplias y generales que la consideración individual de autores como Fernán Caballero, Alarcón, Pereda, Valera y, sobre todo, Galdós en libros magistrales, [13] documentados y sugerentes, que estimularon a otros estudiosos a trabajar en tan rica hacienda, arrumbando prejuicios y malentendidos. Vendrían después, como eficazísima ayuda a semejante revalorización, los congresos, coloquios o encuentros -distintos nombres para el mismo acontecimiento- consagrados al estudio de obras, autores, corrientes y géneros que caen dentro de nuestro espacio cronológico, reuniones cada día más frecuentes y concurridas, homenaje al «siglo del vapor y del buen tono, el venturoso siglo diecinueve o, por mejor decir, decimonono».

No deseo continuar por este camino de recapitulación de fastos eruditos decimonónicos cuyo fin último era, de un lado, poner de manifiesto el proceso de revalorización operado y, de otro, adscribir al mismo el nacimiento de la SOCIEDAD DE LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX y

la celebración de su primer Coloquio, cuyas son estas Actas.

Un cronista de sociedad a la antigua usanza acaso escribiera que con el Coloquio celebrado en Barcelona los días 24, 25 y 26 de octubre de 1996 nuestra SOCIEDAD se había puesto de largo; dicho menos enfáticamente, lo cierto es que ese Coloquio significó un memorable paso adelante en la marcha de tan joven agrupación. Nos congregamos en la Facultad de Filología de la Universidad Central de Barcelona, con el patrocinio del Departamento de Filología Española (sección de Literatura Española), la subvención del Ministerio de Educación y Cultura y de dicha Universidad, más la colaboración de la Editorial Castalia y de la «Caixa», para debatir acerca de un tema de muy amplio contenido, Del Romanticismo al Realismo, pues (como se indicaba en una de las cartas-circulares enviadas a los socios por los organizadores del Coloquio) «nos ha parecido título lo suficientemente amplio para abarcar todas las preferencias por movimientos, géneros, autores y obras de los socios de la S.L.E.S. XIX a la vez que se sugieren los años de transición como objeto preferente de atención»; de este modo se facilitaba al máximo la posible intervención de las personas interesadas.

Otro propósito era el de aprovechar la ocasión para conocemos personalmente, en unos casos, y, en otros, re-conocemos, colegas y amigos unidos por el interés -la pasión si se quiere- hacia las letras españolas del que ya está dejando de ser el siglo pasado. Por ello se desechó la posibilidad de constituir secciones temáticamente independientes y simultáneas, prefiriéndose una sola mesa y aula donde todos pudiéramos oír a todos. No hubo, por tanto, que andar haciendo equilibrios con el programa anunciado, yendo de acá para allá en busca de aquello que por

asunto, prestigio del ponente o compromiso amistoso podía interesarnos más; pero asimismo es cierto que la asistencia a las diez sesiones celebradas (con seis comunicaciones cada una) exigió mucho esfuerzo y paciencia a los congresistas, que deseaban no perderse nada. Así las cosas, es cierto igualmente que se agradecían como benéfico alivio para los oyentes y los presidentes de mesa las ausencias producidas; estos últimos pudieron ajustar mejor el tiempo de la sesión respectiva, habida cuenta además de que algunos ponentes, entusiasmados como es natural con su tema, olvidaban el control del reloj e incumplían la advertencia formulada en la IV Circular: «Recomendamos muy [14] encarecidamente que se ajusten las intervenciones orales a 20 minutos, advirtiéndolo que se reduplicará el aplauso a aquellos oradores que reduzcan incluso este tiempo». En tales condiciones no había lugar para preguntar y debatir.

Gentes jóvenes y menos jóvenes, especialistas prestigiosos y personas que comenzaron no ha mucho su dedicación decimonónica, estableciéndose de este modo un beneficioso relevo generacional; profesores españoles e hispanistas de diversos países tuvieron a su cargo las comunicaciones. En cuanto a los temas abordados en ellas es posible su clasificación en más amplios o generales y menos extensos o particulares; un total de diecinueve -relativas a rasgos caracterizadores del Romanticismo español, al costumbrismo romántico, al realismo-naturalismo, al fin de siglo, a la evolución producida de una a otra mitad de siglo, y, también, a la totalidad de éste, más las que tratan de influencias entre escritores (Alberto Lista en la Poética de Campoamor, v.g.) y de relaciones con literaturas extranjeras- pertenecen al primer grupo dicho. Una treintena larga forma el segundo, que tiene como protagonistas a escritores y obras muy diversos en importancia y fama, desde Galdós, Emilia Pardo Bazán y «Clarín -con, respectivamente, ocho, cuatro y tres comunicaciones- hasta los casi desconocidos Fermín Gonzalo Morón («crítico literario muy activo», valenciano y romántico), la poetisa y narradora Vicenta Maturana («un nombre prácticamente desconocido de nuestro panorama literario») o el bohemio estoniano Ernesto Bark («curioso personaje, naturalista radical en literatura y republicano progresista en política»); entre ambos extremos quedan nombres como (entre los románticos) Zorrilla, García Gutiérrez o Bretón de los Herreros y (entre los post-románticos) Palacio Valdés, Enrique Gaspar o Valera. Si el recuento numérico se efectúa atendiendo a los géneros, la novela se lleva la palma -con dieciséis comunicaciones-, seguida del teatro -con diez-; solamente tres para la poesía y otras tantas para la crítica, una para revistas y siete para prosa varia -semblanzas, viajes, estampas costumbristas, periodismo-; llama la atención la ausencia de trabajos referentes a epistolarios de escritores. El rigor en la información y la perspicacia en la exégesis son características distintivas de las piezas reunidas, conjunto variado además en lo que toca a la metodología empleada por sus autores.

Nuestro primer Coloquio, que ahora prolonga su vida del mejor modo posible con la publicación de este volumen, fue una experiencia gratísima y provechosa en alto grado: unas doctas jornadas de trabajo muy trabajadas y presididas por el compañerismo, realizadas por las atenciones y la generosidad del Departamento de Filología Española, la Facultad de Filología y el Ayuntamiento de Barcelona. Que la empresa tan felizmente

iniciada prosiga y adelante...

José María MARTÍNEZ CACHERO

(Presidente de la S.L.E.S. XIX)

[15]

Primera jornada

[17]

Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo

José ESCOBAR

Glendon College, York University

En la trayectoria del Romanticismo al Realismo anunciada en el tema general de nuestro coloquio, la presencia del costumbrismo es inevitable. En algunos trabajos de los últimos años me he ocupado de la cuestión del Romanticismo y el Realismo enfocándola desde una teoría del costumbrismo que he intentado esbozar proponiendo el concepto de «mímesis costumbrista» como forma de literatura adecuada a la concepción de la realidad propia de la era moderna, del proyecto ilustrado que se ha llamado Modernidad, proyecto al que el Romanticismo ofrece resistencia (1). En el aspecto literario, la resistencia se manifiesta poniendo en cuestión la literatura de la Modernidad -de la mímesis moderna- con una enfrentada concepción no mimética de la literatura. Voy a apoyarme en dichos trabajos anteriores para mi intervención de hoy en la que propongo que consideremos la mímesis costumbrista -generadora del costumbrismo y del realismo decimonónicos- como un procedimiento estético acorde con la Modernidad, mientras que el Romanticismo representa una problematización de la Modernidad (2).

Así pues, como formas de la literatura de la transición del siglo XVIII al XIX nos encontramos con estos tres términos que representan la literatura moderna en una doble vertiente: el costumbrismo y el realismo, por un lado, y el romanticismo, por el otro. Para iniciar el coloquio cuyo espacio temático se define Del Romanticismo al Realismo, [18] me parece oportuno, como punto de partida, reflexionar sobre estos conceptos y su problemática relación.

Mímesis costumbrista, mímesis moderna.

¿Qué se entiende por «mímesis costumbrista»? En los últimos años, la expresión «mímesis costumbrista» ha entrado en la terminología corriente de la crítica literaria referida a la literatura española del XVIII al XIX (3). Ya hace más de diez años, en un coloquio sobre la novela española del XIX, organizado por Brian Dendle en su Universidad de Kentucky (4), intenté acuñar el término «mímesis costumbrista» para referirme, «entre los siglos XVIII y XIX, a una nueva representación ideológica de la realidad que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica.» (5) Esta nueva manera de concebir la representación artística significa una ruptura revolucionaria con respecto a la idea tradicional de mímesis. Como señaló Herbert Dieckmann (6) con respecto a la estética francesa del siglo XVIII, en este siglo se opera una transformación fundamental de la idea de imitación. Con la expresión «mímesis costumbrista» pretendía yo, en el Coloquio de Kentucky, designar este cambio de la mímesis clásica a la mímesis moderna: la mímesis de la



Modernidad. Ya no es la imitación de la Naturaleza en general, como venía entendiéndose tradicionalmente, lo que importa a la nueva literatura. Es decir, «la Naturaleza concebida como idea abstracta y universal, no determinada circunstancialmente ni por el tiempo ni por el espacio. Ahora lo local y temporalmente limitado va a reconocerse como objeto de imitación poética», decía yo [19] en aquella ocasión (7). Para apoyar esta idea citaba dos textos, uno francés de 1773 y otro español de 1836. El primero era del escritor de costumbres, dramaturgo y ensayista Louis-Sébastien Mercier que en su libro *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, (8) decía que el escritor no tenía que invocar a los griegos obedeciendo sus antiguas reglas del gusto, sino que debía observar a sus compatriotas: «L'homme modifié par les gouvernemens, par les loix, par les coutumes... Ce n'est point l'homme en général qu'il faut peindre, c'est l'homme dans le tems et dans le pays» (pp. 149-150). Es lo mismo que piensa Larra sesenta años después cuando, para explicar los orígenes de la literatura de costumbres, dice que en el siglo XVIII «despuntaron escritores filosóficos que no consideraron ya al hombre en general... sino al hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que le observaban». (9)

Este paso de lo general a lo circunstancial a que se refieren Mercier y Larra entraña la referida transformación del concepto de mimesis en la estética dieciochesca. El resultado del cambio es la mimesis moderna -lo que ahora llamamos «mimesis costumbrista»-, presente a partir del siglo XVIII como respuesta al «moderno anhelo de veracidad» desarrollado justamente durante dicho siglo, (10) impulsando el surgimiento de nuevos géneros literarios transmisores de una concepción renovadora de la literatura en la que se expresa una aspiración predominante entre los escritores de estos dos siglos, favorecida por sus lectores: el ideal «de la representación fiel de lo real, del discurso verídico». (11)

La idea repetida por los autores dieciochescos en sus consideraciones críticas sobre la literatura es que imitar consiste en copiar con la mayor semejanza posible el modelo que se observa, como se pinta un cuadro con la intención de reproducir exactamente la realidad observada por el artista. Luego, en el XIX, se utilizará la fotografía como [20] término de comparación para expresar el ansia de veracidad del costumbrismo y del realismo. (12) En el XVIII el nuevo objeto de mimesis va a ser la «vida civil», la «sociedad civil» -José Antonio Maravall señaló la equivalencia de las dos expresiones, (13) es decir, la realidad determinada local y temporalmente. La literatura empieza a querer ser una representación textual de lo que entonces se entiende con la expresión «vida civil». Ahora veremos cómo algunos críticos dieciochescos dicen que la literatura debe pintar la sociedad, ser un «cuadro de la vida civil». La literatura, «cuadro de la vida civil».

La «vida civil» es el referente cultural e ideológico de la literatura surgida al amparo institucional de la vida pública burguesa que se manifiesta en lugares de reunión como cafés, tertulias, paseos etc., constituidos en instituciones ideológicas. En una de ellas, la prensa periódica, encuentra la «vida civil» un nuevo medio de formidable proyección literaria que contribuye, en gran parte, a constituir en la Europa dieciochesca la emergente esfera pública burguesa a que se refiere

Jürgen Habermas. (14)

En las últimas décadas del siglo XVIII, tanto en España como en Francia nos encontramos con esta expresión reiterada en textos críticos referentes a la concepción moderna de la literatura, para indicar cuál ha de ser su objeto. En Francia, Louis-Sébastien Mercier, que contribuyó a su implantación con sus escritos tanto teóricos como de creación, aplica la expresión «vida civil» referida a los novelistas ingleses contemporáneos, como modelos de lo que debe representar la literatura de su tiempo. Según el costumbrista francés en su ensayo citado *Du Théâtre*, la literatura de su tiempo debe ser «cuadro de la vida civil, tal como Richardson y Fielding lo han observado.» (15) La verdad del drama moderno se garantiza como «representación de la vida civil», frente al gran aparato y falsedad de la tragedia clásica («fantasma revestido de púrpura y [21] oro, pero que no tiene realidad alguna»); (16) representación que consiste en ofrecer un «cuadro de las costumbres actuales» (p. 16) y, en definitiva, un «cuadro de la vida burguesa en todas sus situaciones» (p. 140). No olvidemos que Mercier es un seguidor de Diderot.

En España, un crítico del Memorial literario, refiriéndose a *El señorito mimado*, de Tomás de Iriarte, escribe en octubre de 1788 que el asunto propio de las comedias, ni encumbrado, ni bajo, sino medio, es la «vida civil». (17) Asunto propio, por lo tanto, de las llamadas «comedias de costumbres» de la clase media. José Antonio Maravall hace notar en este texto una correlación completa entre comedia, clases medias y vida civil (sociedad civil). (18) La expresión «vida civil», tal como la utiliza repetidamente la crítica literaria dieciochesca, designa el concepto estético de «costumbres» en cuanto objeto de mimesis. Todo un mundo social exteriorizado se nos ofrece con esta expresión utilizada también por Ramón de la Cruz y por Leandro Fernández de Moratín para expresar el objeto de sus piezas cómicas. Igualmente, Santos Díez González dice que la poesía dramática «propone ejemplos de la vida civil y privada.» (19) En efecto, los autores españoles coinciden con el escritor costumbrista francés en valorar la representación literaria por presentar al público cuadros de la «vida civil». Vemos cómo en la crítica literaria se establece la equivalencia de «vida civil» con «costumbres» como objeto de la representación literaria. Ahora pintar las «costumbres» es pintar la «vida civil». En efecto, en el prólogo a la edición de sus obras, de 1786, Ramón de la Cruz se envanece de que sus sainetes sean «pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas», (20) estableciendo así en el plano artístico la sinonimia entre «costumbres» y «vida civil» como términos de crítica literaria. En la literatura de mimesis costumbrista en sus diversos géneros (el cuadro de costumbres, la comedia de costumbres, la novela [22] de costumbres), el término «costumbres», referido a lo local y circunstancial, es ahora sinónimo de «vida civil». El uso de esta expresión en la crítica literaria dieciochesca implica la indicada referencia a lo circunstancial que lleva en sí la acepción moderna del término «costumbres», en el sentido de usos y costumbres, ajena al sentido tradicional propio de la gran literatura moralista clásica, como costumbres morales o formas morales de la conducta humana (mores).

¿Qué constituye esta «pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas»? Lo entendemos cuando Ramón de la Cruz dice que en

sus sainetes no inventó nada, sino que se limitó a «copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones, sus costumbres» (p. LV). Copia, por lo tanto de lo circunstancial, por medio de la observación. Pintar es copiar. Lo que ve el escritor y trata de copiar en sus cuadros es lo mismo que han visto los espectadores madrileños antes de asistir a la representación: la pradera de San Isidro, el Rastro, la Plaza Mayor, el Prado. Desafía a los que conocen estos lugares por propia experiencia a que digan si sus sainetes «son copias o no de lo que ven sus ojos o lo que oyen sus oídos; si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo» (p. LVI). (21) (Mercier quiere que el drama moderno ofrezca un «cuadro del siglo.») (22) ¿No es esta declaración del sainetero un buen ejemplo del ansia o del ideal de veracidad del XVIII a que antes nos hemos referido? En los espacios enumerados por Ramón de la Cruz acontecen manifestaciones actuales y locales de la «vida civil» que el autor observador reproduce en los cuadros de sus sainetes, que son también, por lo tanto, cuadros de costumbres. El autor pretende pintar la «vida civil» reproduciendo las formas de actuar y de hablar; es decir, las costumbres de los hombres en los espacios públicos señalados, reflejadas en los cuadros de los sainetes: cuadros que «representan la historia de nuestro siglo».

También para Moratín el objeto de la mimesis moderna es la pintura de la «vida civil». Reconoce que don Ramón de la Cruz se acercó «a conocer la índole de la buena comedia» porque en sus piezas en un acto logró introducir «la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo». (23) Esta imitación es lo que hemos llamado «mimesis costumbrista» que reconocemos también en Moratín cuando, explicando su definición de comedia, dice que el poeta cómico ofrece «a la vista del público pinturas verosímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil» y que «La [23] comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes» («cuadro de las costumbres actuales», había dicho Mercier). Recordemos que Ramón de la Cruz decía que sus sainetes eran «pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas» y preguntaba retóricamente «si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo». Para Larra, El sí de las niñas es una «verdadera comedia de época, en una palabra, de circunstancias enteramente locales, destinada a servir de documento histórico». (24)

La mimesis costumbrista -el costumbrismo, el realismo- quiere ser mimesis de la historia presente, de la prosa de lo particular y no de la poesía de lo general, según la concepción aristotélica clásica. Tiene una pretensión documental. En su ansia de veracidad, aspira a completar la representación histórica de la realidad transcribiendo lo que los historiadores desatienden, los aspectos circunstanciales de la realidad ordinaria, para ofrecer un cuadro de la historia que sea un cuadro de la vida civil, excluida de los libros que tratan de la gran Historia.

Un texto ejemplar a este respecto siempre me ha parecido lo que dice El Pensador en el primer pensamiento de la revista de José Clavijo y Fajardo, cuando hace la presentación de sí mismo como «flâneur» y ensamblador de los materiales que recoge en su callejeo en una labor de bricolaje. Lo vuelvo a citar aquí:

Las horas del día que tengo libres las empleo en

examinar toda clase de gentes. Tan pronto me introduzco en una asamblea de políticos, como en un estrado de damas... Visito los teatros, los paseos y las tiendas; entablo mis diálogos con el sastre, el zapatero y el aguador; la Puerta del Sol me consume algunos ratos; y en estas escuelas aprendo más en un día, que pudiera en una universidad en diez años. (25)

El Pensador contrapone aquí la verdad de la vida civil a la enseñanza institucionalizada de la universidad, representante del saber constituido como poder oficial del Estado. Es bien sabido que El Pensador se sitúa en la tradición de la literatura periodística que se inicia en la Inglaterra de comienzos del siglo XVIII con el Tatler, de Steels, y el Spectator, de Addison, instituciones centrales de la esfera pública burguesa en aquel país, fuera del ámbito estatal. En esta tradición addisoniana (26) se extiende a toda Europa como institucionalización de la discursividad literaria de la vida [24] civil y llega a España hasta el costumbrismo del siglo XIX representado antonomásticamente por El Curioso Parlante.

Sobre los espacios dieciochescos de la vida civil construidos por la mimesis costumbrista en los cuadros de costumbres actuales (costumbres españolas, costumbres nacionales), enmarcados en sainetes, comedias, novelas, ensayos de la prensa periódica, se asientan aspectos de la vida urbana que pretenden ser representación literaria de «lo que pasa entre nosotros y en nuestros mismos interiores», al decir de El Pensador (I, pp. 10- 11). Álvarez Barrientos señala cómo por entonces «de forma cada vez más general, se va imponiendo esta consideración de la literatura como expresión del entorno» (art. cit., p. 224). Es lo que, en el siglo XIX, entiende Mesonero Romanos por sociedad, objeto de la representación literaria: «usos y costumbres populares y exteriores (digámoslo así), tales como paseos, romerías, procesiones, viajatas, ferias y diversiones públicas, al paso que otros se contrajesen a las escenas privadas de la vida íntima; la de sociedad, en fin, bajo todas sus fases, con la posible exactitud y variado colorido.» (27)

Conciencia de la clase media.

Los espacios mencionados por Mesonero coinciden con los referidos por Ramón de la Cruz en el prólogo a sus sainetes, antes citado. La «sociedad» de Mesonero es la «vida civil» o la «sociedad civil» del siglo anterior, objeto de la mimesis costumbrista. José Antonio Maravall vio en ello «la aparición de una conciencia de clase media». (28) Según Peter Hohendahl, a comienzos del siglo XVIII se inició en Inglaterra, adelantándose a otros países, un proceso consistente en que «la literatura favoreció el movimiento de emancipación de la clase media como instrumento para alcanzar una valoración propia y para articular sus exigencias humanas contra el estado absolutista y la sociedad jerarquizada». (29) En Francia, en los años anteriores a la Revolución, Mercier considera que la literatura moderna ha de ser una reivindicación frente a la literatura aristocrática del antiguo régimen representada por el clasicismo, proponiendo, en [25] cambio, de forma reivindicativa, una verosimilitud literaria regulada por lo que él llama «la lógica de la clase media» (30).

En España, Moratín exige al poeta cómico: «Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las

pasiones y el estilo en que debe expresarlas» (Discurso preliminar, pp. 321-322). El costumbrismo del siglo XIX también se regula por la misma verosimilitud. En Mesonero Romanos o en Bretón de los Herreros la fisonomía nacional se logra trazando la diversidad de rasgos de sus propios lectores de la clase media urbana. Según El Curioso Parlante, la clase media por su extensión, variedad y distintas aplicaciones, es la que imprime a los pueblos su fisonomía particular, causando las diferencias que se observan en ellos. Por eso, en mis discursos, no dejan de ocupar su debido lugar las costumbres de las clases elevada y humilde, obtienen naturalmente mayor preferencia las de los propietarios, empleados, comerciantes, artistas, literatos y tantas otras clases como forman la mediana de la sociedad. (31) Lo cual coincide con lo que dice Bretón en uno de sus artículos de costumbres: «no es en los palacios de los próceres, ni en los caramanchones de la chusma donde han de estudiarse la índole y las costumbres de un pueblo, sino en la clase media, y más cuando ésta ha ganado en número y en influencia lo que aquélla ha perdido, tal vez para bien de todas.» (32)

La mimesis costumbrista tanto en sus orígenes dieciochescos como en su continuidad en el siglo XIX, en los diversos géneros literarios costumbristas, en autores como Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte y Moratín en el teatro, Ramón de Mesonero Romanos en el cuadro de costumbres, Bretón de los Herreros tanto en el teatro como en el cuadro de costumbres, se sustenta en la lógica de la clase media reivindicada por Mercier. Entendemos así la mimesis costumbristas como concepción estética de la modernidad. La lógica de la clase media sustenta la verosimilitud de la mimesis costumbrista en sus diversos géneros como forma literaria propia de la modernidad y como reivindicación de una conciencia de clase media. [26]

Modernidad, revolución burguesa.

Es a partir de esta nueva visión del mundo, en su dimensión literaria, cuando, desde la Ilustración, con la nueva mimesis costumbrista, se establece la concepción originaria del realismo que asociarnos con la novela decimonónica. Frente a esta modernidad de la nueva estética que corresponde a una nueva sociedad, reacciona el Romanticismo, la otra cara de la modernidad, al decir de Octavio Paz, en cuanto que el Romanticismo fue una reacción contra la Ilustración; a nuestro parecer, una experiencia dolorosa de la modernidad. (33)

Entendemos el término «modernidad» en el sentido en que Fredreric Jameson explica el concepto de «revolución cultural burguesa». Para este autor, modernización es, en efecto, un eufemismo respecto a dicho concepto revolucionario. (34) Jameson establece la equivalencia cuando dice que «la Ilustración occidental puede mirarse como parte de una revolución cultural propiamente burguesa, en la que los valores y los discursos, los hábitos y el espacio cotidiano del ancien régime fueron sistemáticamente desmantelados de tal manera que pudieran levantarse en su lugar las nuevas conceptualidades, hábitos y formas de vida, y los sistemas de valores de una sociedad de mercado capitalista. Este proceso suponía claramente un ritmo histórico más vasto que el de acontecimientos históricos puntuales tales como la Revolución Francesa o la Revolución Industrial». Dentro del proceso histórico de esta revolución cultural burguesa, el conjunto de

obras sobre el romanticismo puede leerse ahora, según el mismo teórico, «como el estudio de un momento significativo y ambiguo de la resistencia a esa particular 'gran transformación'» (35). Proponemos que entre las nuevas conceptualidades de orden superestructural que, según Jameson, se establecieron en el espacio desmantelado durante el proceso de la revolución burguesa hay que situar la mimesis costumbrista. En efecto, la nueva concepción de la literatura que originariamente entraña el costumbrismo, como impulso del realismo, se manifiesta como una reivindicación de la revolución cultural burguesa, en el sentido indicado por Jameson, como movimiento emancipador de la clase media en contra de la literatura [27] propia de la clase aristocrática dominante. La gran transformación revolucionaria que abre la era de la literatura moderna es el cambio fundamental en el concepto de mimesis que se opera en el siglo XVIII con la Ilustración. En relación con esta transformación el Romanticismo es una reacción contra esta moderna concepción mimética del arte. El desvío que la poética romántica significa con respecto a esta concepción mimética de la literatura forma parte de la resistencia romántica a la «gran transformación» a que se refiere Jameson. Entendemos el Romanticismo como una insatisfacción producida por las consecuencias de la revolución burguesa.

Para representar esta oposición conceptual entre Realismo y Romanticismo en el contexto de la revolución cultural, podemos servirnos de la antítesis metafórica propuesta por M. H. Abrams como título de su conocido libro sobre la teoría romántica *El espejo y la lámpara*, (36) dos metáforas tradicionales que se contraponen al representar la ficción poética como dos concepciones opuestas, la una como imitación y la otra como expresión. Indica este autor que la primera de estas metáforas -el espejo- fue característica del pensamiento desde Platón al siglo XVIII mientras que la segunda -la lámpara- representa la visión romántica de la mente poética. La sustitución radical de una metáfora por otra en el discurso crítico significaría el cambio de la crítica clasicista a la romántica. El Romanticismo, según esto, consistiría en la sustitución de una poética tradicional de la mimesis por una nueva poética de la expresividad. La literatura de concebirse como reproducción de un modelo externo pasa a percibirse como expresión espontánea del sentimiento. Pero la mimesis a la que se opone el Romanticismo ya no es la concepción idealista de *imitatio naturae* de la poética clasicista tradicional, por entonces débil y periclitada. Lo que rechaza el discurso crítico romántico es el concepto moderno de la literatura a que aquí nos referimos, como pintura de la sociedad, como cuadro de la vida civil, resultado de la mimesis costumbrista.

En el plano literario, generalmente, se suele oponer el Romanticismo al Neoclasicismo, pero en realidad la oposición en la concepción de las artes entre los siglos XVIII y XIX se establece verdaderamente como oposición entre la mimesis costumbrista generadora del Realismo y la expresividad romántica. Al fin y al cabo el Neoclasicismo representa en el siglo XVIII la supervivencia y el fin de una concepción de la literatura propia de la Antigüedad, mientras que la mimesis costumbrista iniciada en el mismo siglo abre hacia adelante el camino de la literatura realista del siglo XIX, en el periodo posromántico. Cuando Espronceda ridiculiza al

«pastor clasiquino» se ensaña con un tipo ya momificado en su pervivencia. El Romanticismo más que contra [28] al Neoclasicismo, ya anacrónico, se opone al nuevo realismo literario de la Ilustración, abriendo a su vez otros caminos simultáneos, pero antitéticos de la literatura moderna.

En ocasiones anteriores me he referido a un texto de Gertrudis Gómez de Avellaneda para ilustrar la diferente concepción de la literatura representada por la contraposición metafórica de la lámpara y el espejo. (37) La poeta encuentra que la literatura que produce el escritor costumbrista (Mesonero Romanos), basada en la observación y en el conocimiento determinado del país y del mundo en que vive es la antítesis de la poesía que produce el poeta visionario, incapaz de conocer y de pintar el mundo exterior. En la simultaneidad de las posibilidades literarias del periodo romántico, la invención visionaria del poeta se contrapone en el texto de la Avellaneda a la mimesis costumbrista, es decir a la copia fiel y prosaica de la sociedad, de las costumbres de la clase media que en los textos antes citados se llamaba «vida civil».

Durante este periodo, el costumbrismo, lo que se ha llamado paradójicamente el costumbrismo romántico, mantiene con la estética romántica una relación de simultaneidad antagónica, enlazando sin solución de continuidad con el realismo decimonónico representado por la novela. En este último segmento continúa vigente la metáfora del espejo como representación de la novela, un espejo a lo largo de un camino.

La continuidad de la novela con el costumbrismo ha sido estudiada en Francia en la obra de Balzac. (38) Como dije en un artículo sobre las concomitancias de la novela y el costumbrismo, se trata de la novelización de la literatura costumbrista institucionalizada en la prensa periódica desde el Siglo XVIII. (39) Entre nosotros, Galdós tiene en cuenta este proceso en sus tempranas «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», de 1870. Lo que, en este escrito, el novelista español considera «La aspiración de la sociedad actual a exteriorizarse», que él ve manifestándose en los cuadros de costumbres de los últimos años, es lo que nosotros llamamos «mimesis costumbrista». Ya hemos visto antes cómo, en la literatura española, este largo y laborioso proceso de exteriorización social a que alude Galdós se inicia, dentro de un contexto europeo de [29] veracidad literaria, con escritores como José Clavijo y Fajardo, autor de *El Pensador*, Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte mediante la representación literaria de la vida civil, continuada en el siglo siguiente por los autores de comedias de costumbres, como Bretón de los Herreros, y de cuadros de costumbres, como Mesonero Romanos, a los que se refiere particularmente Galdós. Dije que, a mi modo de ver, la relación entre costumbrismo y novela no es una cuestión mecánica de causa y efecto, sino de una concomitancia textual. La exteriorización de la sociedad presente textualizada en el costumbrismo proporciona la «materia novelable» a que se refiere Galdós en su discurso de ingreso en la Academia: «La sociedad presente como materia novelable». Sí, la sociedad presente textualizada ya por la mimesis costumbrista. El costumbrismo es la materia novelable.

En el esteticismo modernista, tampoco tiene cabida la mimesis costumbrista. En esto, como en tantas cosas, los modernistas son herederos de los románticos. El protagonista y el lector de los artículos de costumbres es la «vulgar gente» que en el exquisito soneto alejandrino

dedicado por Rubén Darío a su amigo el marqués de Bradomín (40) pasea errante por los jardines de Versalles haciendo enmudecer «el chorro de agua de Verlaine». La fuente es precisamente la otra metáfora, como la lámpara, que representa la expresividad de la poesía romántica en contraposición con el prosaísmo costumbrista reflejado en el espejo de la veracidad realista. En los jardines de Aranjuez que visita El Curioso Parlante en su artículo «Un viaje al sitio» (41) también le acompaña la «vulgar gente» que puebla los artículos de costumbres, que en el soneto versallesco de Rubén Darío es, desde la mirada despectiva del poeta, «un vulgo errante municipal y espeso».

Por el contrario, la estética del costumbrismo es la estética de lo vulgar; sí, de lo que para Ortega es la costumbre: «lo baladí, lo sin valor, lo insignificante». (42) Lo vulgar sin primores azorinianos. El vulgar garbanzo, diríamos, como el brasero, en el conocido artículo de Mesonero, puede ser, desde el costumbrismo, objeto de la mimesis. Como la gente vulgar que visita los jardines aristocráticos de Aranjuez o de Versalles, el garbanzo en la textualización costumbrista de la realidad se convierte en materia novelable. Por eso, la caracterización que hace Valle-Inclán de Galdós, desde una perspectiva versallesca, cuando lo llama despectivamente «don Benito el garbancero», si pudiéramos quitarle la valoración despectiva, podría ser una expresión simbólicamente [30] adecuada para representar la intertextualidad de la relación tan debatida entre costumbrismo y novela.

Con la contraposición de la mimesis costumbrista al esteticismo modernista hemos llegado al final del apresurado recorrido iniciado en el XVIII y continuado a lo largo del XIX por la trayectoria señalada en el título de nuestro coloquio. Desde la moderna perspectiva estética de la mimesis costumbrista hemos tratado de considerar la relación conflictiva entre el Realismo y el Romanticismo en la literatura moderna como afirmación del espíritu burgués de la Modernidad, por un lado, y resistencia a su proyecto, por otro. El Realismo y el Romanticismo son las dos caras de la moneda. [31]

Fundamentos teóricos acerca del Romanticismo español

Diego MARTÍNEZ TORRÓN

Universidad de Córdoba

El presente trabajo contiene las claves interpretativas de mis cuatro libros sobre tema romántico, *Los liberales románticos españoles ante la descolonización americana (1808-1834)* (Madrid, Fundación Mapfre, 1992), *El alba del romanticismo español. Con inéditos recopilados de Lista, Quintana y Gallego* (Sevilla, Alfar, 1993), *Ideología y literatura en Alberto Lista* (Sevilla, Alfar, 1993) -que es el más importante de los cuatro-, y el reciente *Manuel José Quintana y el espíritu de la España liberal. Con textos desconocidos* (Sevilla, Alfar, 1995). (Cfr. tb. mi *La sombra de Espronceda*, Mérida, Ed. Regional de Extremadura, en prensa).

Expongo estas ideas a nivel muy divulgativo, porque el aparato crítico y erudito de estos libros -muy densos de por sí- justifica una exposición aquí más sencilla y sumaria. En cuanto a la metodología, como



expuse en el prólogo a mi libro *Ideología y literatura* en Alberto Lista, me baso en una visión contenidista y temática que aúne ideología y literatura, con el fundamento de una documentación histórica objetiva de archivo.

La base de mi argumentación busca romper con el extendido tópico de que España llegó tarde y mal a la modernidad, achacando a nuestro romanticismo no sólo una calidad literaria inferior sino también una vida breve. Es lo que hizo Allison Peers en su estudio ya sobrepasado, aunque la documentación de que parte siga siendo interesante, o Ángel del Río, entre otros autores conocidos de todos. Creo que estos falsos tópicos se deben a que la crítica no ha comprendido en ocasiones la peculiaridad de nuestro romanticismo.

En mi libro sobre la descolonización fundamenté mi aserto de que la Guerra de la Independencia constituye una auténtica revolución liberal aunque fuera también unida a la facción servil que sólo buscaba la emancipación del territorio ocupado. Los franceses hicieron creer a nuestros historiadores, como Artola, que ellos y los afrancesados venían a salvar a España de su atraso finisecular y a liberarla del absolutismo, silenciando para ello sus métodos militaristas y tiránicos y, lo que es más importante, la existencia de un pensamiento liberal progresista de sumo interés y que es el que he procurado estudiar en mis libros.

De este modo mantengo que durante la Guerra de la Independencia había ya tres facciones políticas: los serviles que buscaban la continuidad borbónica, los reformistas [32] ilustrados agrupados en torno a la Regencia, y los liberales progresistas. En esta última facción destacan cerebros tan poderosos como los de Manuel José Quintana -«hombre todo de una pieza» le llamó don Marcelino, «el hombre más honesto que conozco» Blanco White-, Álvaro Flórez Estrada -que está esperando un nuevo estudio-, Juan Nicasio Gallego, Argüelles etc.

Las Cortes de Cádiz me parecen unas Cortes totalmente revolucionarias, y remito al Diario de Sesiones estudiado en mi libro sobre la descolonización.

Manuel José Quintana, con la colaboración entre otros de Alberto Lista -en su época patriótica y preafrancesada-, editan el *Semanario Patriótico* en su segunda época exaltada y antimonárquica, que recibió protestas de la Junta -ver carta de Jovellanos a Lord Holland-. Buscaba Quintana textualmente «una gran revolución sin escándalo y sin desastres». A los liberales se debió el hurto de la convocatoria de Cortes, estudiado por Dérozier, que condujo a la convocatoria unicameral de las mismas, frente al diseño mantenido por Jovellanos -*Memoria en defensa de la Junta Central*- y la Regencia. Liberalismo y romanticismo aparecen indisolublemente unidos en esta época. De hecho los periódicos llevan siempre una parte política y otra literaria en sus páginas, en un período en el que las letras tenían un aire apasionado y revolucionario.

El romanticismo llega pronto a España, aunque la aparición del término romántico deba esperar a 1821 en las páginas de *El Censor* en artículo de Lista, y en referencia también de ese año en los escritos de Quintana. Los románticos lo son sin saberlo, «avant la lettre».

De este modo vemos que el joven Lista, mucho antes de la polémica de Böhl de Faber y José Joaquín de Mora en 1814 -estudiada por Pitoulet-,

reseña ya en 1807 el libro de Lord Holland -importante personaje que hay que estudiar en relación a Jovellanos y a la gestación de nuestro primer romanticismo- sobre Lope de Vega, *Some Account on Life and Writings of Félix Lope de Vega Carpio* (1806). Y Lista se manifiesta más progresista que los autores de esta polémica a la que se adelanta, haciéndose receptor de una visión romántica de nuestro teatro áureo por parte de un escritor británico.

Desde el punto de vista específicamente literario, creo es conveniente destacar, y la idea me parece importante, la existencia de un primer romanticismo español, coexistente con el alemán e inglés de la primera generación. Es lo que he denominado El alba del romanticismo español, que abarca toda esa zona de tierra de nadie en la que la crítica no había conseguido definir el panorama literario, y que va desde los últimos decenios del siglo XVIII hasta 1834 en que se estrena el *Don Álvaro*. Ya en 1825 Alberto Lista escribe su drama histórico inacabado *Roger de Flor*, que he encontrado y transcrito, en el que, como en muchas obras de esta corriente, se manifiesta lo que he denominado alma romántica en cuerpo neoclásico, pues su sentimiento del amor es ya netamente romántico, como no podía ser menos en personaje tan informado de las corrientes de la época. [33]

En este primer alborear romántico habría que reseñar los poemas de Quintana, de gran valor literario, *Ariadna* de 1795, que constituye un canto apasionado al amor perdido y que finaliza con el suicidio de la protagonista en un proceloso acantilado; y también el magnífico poema panteísta *Al mar* de 1798. Este poema *Al mar* está constatado por Dérozier que influyó en el final de *La peregrinación de Childe Harold* de Byron, quien viajó a Cádiz para conocer el mar que inspiró al genial poeta español, que cantó a la naturaleza furiosa del líquido elemento en su momento de singular bravura. Notemos que en *Al mar* se manifiesta la soledad del poeta místico panteísta ante una naturaleza que responde con el silencio; otro tipo de místico, el cristiano, encuentra por el contrario una cierta respuesta en un posible Dios humanizado, aunque quizás sea en el doble de su propio yo.

Quiero insistir en la enorme importancia de la figura de Manuel José Quintana, a quien he dedicado mi último libro *Manuel José Quintana y el espíritu de la España liberal*. Con textos desconocidos, demostrando fue autor de una serie de epítomes en los *Retratos de españoles ilustres*, autoría que justifico mediante la correspondencia de este interesante escritor que he publicado yo mismo en mi *El alba del romanticismo español*. Quintana es un hombre valiente, que se enfrenta a la Inquisición, mientras Arjona, Reinoso y Lista buscan el modo de escabullirse de ella. A su tribunal le indica que le están juzgando por lo mismo que han escrito con su permiso Saavedra Fajardo o Lope de Vega: por pretender el control sobre el poder real absoluto. Naturalmente acabó en la cárcel, compartiendo celda con Álvarez Guerra, Argüelles y el joven Martínez de la Rosa.

Quintana es un poeta revolucionario, no amatorio, aunque en su *Ariadna* se perciba una rica cualidad lírica que no pudo desarrollar, ya que puso su pluma al servicio de un diseño moderno político y social de la nación española. Fue un nacionalista progresista, malentendido por los críticos e historiadores del XIX: Pirala, Sánchez Moguel, Alcalá Galiano,

Cueto, etc., para damos de él una visión falsa y desagradable de nacionalista provinciano y reaccionario, que nunca fue.

Creo que hay que prolongar y corregir las teorías de Sebold, con las que coincido desde otro punto de vista. A Sebold se deben importantísimos estudios sobre nuestro protorromanticismo. Pero me permito indicar que no creo que Cadalso sea el primer romántico europeo, sino un prerromántico con gusto por lo horroroso y nocturno, por el morboso y fúnebre escenario sepulcral. Las teorías de Sebold surgen del propio Azorín, que estaría en este punto con nosotros. Para Azorín hay un romanticismo temprano, que se manifiesta en el último Meléndez, en la Epístola desde el Paular de Jovellanos, y pretendidamente en Cadalso. Debo decir por tanto que Azorín, Sebold y yo, coincidimos en la existencia de un primer romanticismo a finales del XVIII. Pero diferimos en los autores, y la discrepancia es importante porque, en lo que a mí respecta, responde a toda una cosmovisión acerca de los rasgos que definen a este primer romanticismo.

Sin que ello signifique desmerecer el importante avance de las teorías de Azorín y Sebold al respecto, creo que Cadalso es un hombre aún permeabilizado por el pasado, es un [34] prerromántico. Lo mismo cabría decir del último Meléndez o de Jovellanos. Quintana sí es específicamente romántico, porque expone en sus poemas todo el universo de pensamiento que define a este movimiento.

Diría que hay una línea continua, un discurso jalonado por hitos en evolución. La ilustración en su vertiente afectiva constituiría la pubertad lejana de ese movimiento. El prerromanticismo la adolescencia, marcada por el gusto sepulcral y horrisono, los aspectos morbosos de la muerte. El romanticismo sería ya la madurez en ese decurso y se caracterizaría por el panteísmo, por la libertad erótica, por la libertad pasional y por la libertad revolucionaria política -que se aplaca y deriva hacia la evasión idealizada en los poetas conservadores como Rivas y Zorrilla, espléndidos también-.

En el romanticismo los temas sepulcrales prerrománticos ingresan en una nueva dimensión de profundidad, relativa a un sentimiento específicamente panteísta de la naturaleza y a una evocación más idealizada.

Como añadido a esta línea biológica de la literatura del XIX estaría el período de senectud, constituido por el postromanticismo becqueriano y la interesante copla de Ferrán, y caracterizado por una depuración intimista e interiorizante respecto a la declamación retórica de los románticos, que no buscaban la lectura privada sino enardecer al auditorio en lectura pública. Notemos que el romanticismo de Zorrilla recorre todo el siglo XIX.

La línea que va de la ilustración al romanticismo, es un continuo semejante al que marca la evolución de la metafísica igualmente idealista desde el ilustrado Kant a los románticos Fichte, Schelling y Hegel. Se trata de hitos en un mismo movimiento, tanto en el idealismo filosófico como en el romanticismo literario.

Ya he señalado algunas características del prerromanticismo. ¿Cuáles son las del romanticismo? Se derivan de los escritos de los propios autores de la época, por ejemplo de la obra periodística de Lista. Es muy interesante leer la prensa del momento, donde se encuentra la clave de

interpretación intrahistórica de todo este período.

Como he dicho el mero regusto sepulcral del prerromanticismo adquiere en el romanticismo una nueva dimensión de profundidad, relativa a todo un pensamiento poético acerca de la muerte y las cuestiones de la ultimidad humana. Características del romanticismo son: en primer lugar el conflicto entre amor y deber social, con la aparición de la libertad pasional, el amor como expresión de una subjetividad sincera. Notemos que es un paso de gigante, que nuestras generaciones contraculturales recogerán más tarde. Apenas unos decenios antes el problema residía simplemente en la libertad de elección de marido, en el teatro de Moratín. Ahora es una energúmica y desaforada libertad pasional, un torrente incontenible de subjetividad libre. La libertad de los sentimientos. [35]

En segundo lugar, otra forma de libertad, la cívica y social, la libertad política, la lucha revolucionaria contra el tirano, patente ya en los diputados de Cádiz que asistían bajo las bombas a la crítica del absolutismo en *Les vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne. Es la instauración de la democracia, con su concepto de soberanía popular, sentida de una manera más inmediata y directa que la democracia actual de los grandes números y estadísticas nos ha hecho olvidar -recordemos la frase de Borges: «la democracia, ese increíble abuso de la estadística...».

En tercer lugar la aparición de lo que Lista llamaba el hombre interior, utilizando terminología religiosa y paulina, y que no es ni más ni menos que el imperio de lo subjetivo, de los sentimientos, de la interioridad afectiva del hombre.

En cuarto lugar el gusto por la naturaleza viva, el panteísmo, patente incluso en los escritores más conservadores como Zorrilla, cuya obra, por cierto, me parece admirable, aunque no alcance las cotas de Espronceda.

En quinto lugar la existencia de una fraternidad liberal internacional, que puede seguirse en los periódicos de la época. El liberalismo se entiende como una cruzada filantrópica, como una forma de extensión de la libertad. Poetas como Byron, consecuentes con ello, ofrecerán su vida en el empeño. En España, la actividad política de Larra y Espronceda. Sobre este último genial autor, José de Espronceda, preparo desde hace años un libro, *La sombra de Espronceda*, ahora en prensa en la Editora Regional de Extremadura.

Insistiré en la asociación entre liberalismo y romanticismo, entre sentir democrático y libertad pasional.

Pero el ya primer Quintana y el primer Rivas son claros ejemplos de este alborear romántico. Citemos por ejemplo el conocido poema de Rivas, «Con once heridas mortales», datado en el hospital de Baza en 1809, y aparecido en la edición de sus poesías de 1814. El propio poeta huye a caballo, mortalmente herido, atravesando el campo de batalla entre cadáveres «en noche oscura y nublada». En el hospital es curado por «la hermosísima Filena» -nombre aún de neoclasicismo pastoril-. Y le parecen al soldado más profundas las heridas del alma que le está produciendo aquella bella muchacha que las que ha sufrido en la batalla. ¿Hay algo más romántico, ya en 1809?

Todo esto viene a sustentar nuestra hipótesis de la Guerra de la

Independencia como una guerra romántica, como una auténtica revolución liberal, que al sentimiento de defensa del territorio nacional perseguida por los serviles, unió el diseño de todo un proyecto de nación completamente nuevo por parte de los liberales. Si la Revolución Francesa actúa contra la aristocracia, la Revolución española lo hace contra el invasor, y aprovecha para cambiar la faz política del país. Es la España moderna. El nacionalismo de Quintana no es en absoluto reaccionario, aunque así lo creyeran sus críticos e historiadores del XIX -remito [36] a mi último libro sobre este autor ya citado-: es un nacionalismo revolucionario y progresista.

De todas formas debe advertirse que entre el primer romanticismo español y el primero romanticismo europeo, existe la misma diferencia que entre los cuadros y grabados de Goya -con su visión tremenda de la guerra, hasta llegar a las alucinaciones de las pinturas negras- y los tonos pastel de Turner. Los románticos españoles de esta primera hornada no estaban para edulcoraciones líricas a la manera británica y alemana. ¿Podrían escribir, como Keats *To a friend who send me some roses*, o a seres míticos idealizados, si al salir de casa encontraban el suelo sembrado de cadáveres? El primer romanticismo español se encuentra por ejemplo también en la poesía patriótica de esta gesta de defensa popular contra el ejército mejor preparado del mundo, pongamos por ejemplo el poema -cuya versión distinta he descubierto- de Juan Nicasio Gallego *A la influencia del entusiasmo público en las Artes* (1808), con su concepto idealista del arte, y sus referencias a la guerra.

Todo esto nos lleva a destacar una serie de peculiaridades en el romanticismo español, cuyo desconocimiento ha hecho incurrir a la crítica durante muchos años en gigantescos errores de apreciación antes señalados, como si hubiéramos llegado tarde y mal a la modernidad, prejuicio totalmente falso.

Peculiares en nuestro romanticismo son:

En primer lugar la lucha política, la muerte como hecho cotidiano de una guerra que lleva a la aparición de unas Cortes revolucionarias. No había tiempo, como he dicho, para efluvios líricos.

En segundo lugar el exilio. Lo que nuestros liberales no calcularon es que el rey no aceptaría el diseño del país que ellos habían preparado, y preferiría el antiguo régimen absoluto. En otros países hubo también un período de falta de libertad, la Francia del rey Luis, la Europa de Metternich; recordemos que fue el rey francés el que interrumpió la revolución española en 23. Pero el exilio caracteriza a la generación romántica, porque la privación de libertad por los fernandinos fue aquí más larga. Aunque otros románticos como Hugo sufrieran igualmente el exilio de su país. Por cierto que he podido descubrir que Rivas estuvo a punto de ser discípulo de Lista en París, impidiéndolo la huida de este de la ciudad francesa aquejada por el cólera.

En tercer lugar hay que destacar un punto importantísimo: la influencia del teatro del siglo de oro en las generaciones románticas. Aquí está la mano de Lista y remito a mi libro donde lo analizo con detalle. Este punto requeriría de por sí toda una ponencia. Baste destacar que fue Lista el que formó a los jóvenes románticos, a partir de sus espléndidos artículos durante el trienio en *El Censor*, en las bellezas de

nuestro teatro áureo, señalando la influencia del mismo en el teatro francés, frente al complejo de inferioridad del primer neoclasicismo. Lista marcó el interés de Ochoa y Durán hacia nuestro pasado. Sin Lista [37] nuestro romanticismo hubiera sido diferente. Lista fue capaz de conectar el idealismo caballeresco de nuestro siglo de oro, al que se refiere frecuentemente, con el idealismo romántico de los jóvenes, a los que sin embargo miraba con prevención porque sus ideas le parecían excesivamente revolucionarias. En mi libro me he referido a la labor de Lista como editor de textos áureos, pues le considero autor de la edición de la Colección general de comedias escogidas de autores españoles, Madrid, 1826-33, 33 vols., incompleta en la Nacional.

En cuarto lugar: nuestro romanticismo es muy ideológico. Luego derivará, con la excepción radical de Espronceda y Larra, durante el liberalismo doctrinario, a la evasión medieval de Rivas y Zorrilla. Pero lo que busca en la Edad Media, por ejemplo, es la fuente histórica que le dé seguridad ante una situación nueva, como en la Teoría de las Cortes de Marina, que fundamenta nuestra democracia en las Cortes medievales. El medievalismo no es un capricho, sino intento de buscar raíces en nuestro pasado, ante una época en cambio vertiginoso donde nada había seguro.

En fin, aquí sólo he intentado, despojado de todo aparato crítico, hacer comprender al amable lector los fundamentos teóricos -en un nivel de comprensión muy elemental y sencillo- que mueven las aspas de molino de más cinco libros sobre romanticismo, teniendo en cuenta que éstos -en especial el dedicado a Lista, que es el más complejo- contienen un rico semillero de sugerencias que darían lugar de por sí a otras numerosas y muy distintas ponencias.

Confío en que el esfuerzo que he dedicado a desentrañar las claves de este primer romanticismo español, contribuya a hacernos borrar ese complejo de inferioridad tan típico de la autocrítica hispana ya desde Larra al 98, y romper con el desgraciado tópico que parte de la suposición de que España llegó tarde y mal a la modernidad. Ni llegó tarde, porque su primer romanticismo alborea a la par del romanticismo inglés o alemán, aunque con las características peculiares que he señalado, ni llegó mal, porque todavía hay que descubrir el valor literario, en muchos casos oculto, de nuestros poetas del romanticismo, entendiendo por tal la época que va desde 1795 a 1850. [39]

#### Teorías literarias de Alberto Lista en la Poética de Campoamor Carmen SANCLEMENTE

Es bien sabido que Campoamor cita frecuentemente en su Poética a Alberto Lista, en la mayor parte de las ocasiones con el fin de combatir su opinión sobre el lenguaje poético. El objeto de la presente comunicación es comentar los motivos que impulsaron a Campoamor a mencionar con tanta insistencia a Lista, y mostrar, asimismo, cómo desde una posición aparentemente contraria a la de éste, Campoamor llegó a elaborar la justificación de su propia poesía -entendida como «drama animado»- con algunas de las opiniones literarias que el maestro de la escuela sevillana había expuesto en sus Ensayos. Y decimos aparentemente

porque, como tendremos ocasión de comprobar, Campoamor rechaza los planteamientos neoclásicos de la estética de Lista para fijar su atención en aquellos que más se aproximan a su vertiente romántica. Recordemos que Campoamor, contemporáneo en su juventud de Espronceda, se había formado en las filas del Romanticismo.

La labor docente realizada por Alberto Lista supuso una notable influencia en la vida literaria de su tiempo, no sólo por las famosas Lecciones de Literatura que impartió sino también porque la ya notoria autoridad del maestro trascendió más allá de las aulas cuando vieron la luz pública varios artículos literarios en diversas revistas de la época. Algunos de estos artículos fueron recogidos en un volumen ya en 1840 (43) (es el primero de sus Artículos críticos y literarios, pues el segundo vol. no llegó a publicarse) y, cuatro años después, volvieron a imprimirse, acompañados de algunos más que su autor había escrito desde entonces, bajo el título de Ensayos literarios y críticos (44). Ensayos que merecieron un amplio comentario en El Heraldo, desde cuyas páginas se recordaba al público la merecida fama de Lista y se encomiaban sus artículos porque presentaban, en conjunto, toda una doctrina literaria. (45) [40]

La indiscutible autoridad del maestro de la entonces llamada «moderna» escuela poética sevillana contribuyó a mantener vivas las cuestiones sobre teoría literaria expuestas en sus Ensayos, al ser aplicadas éstas por los poetas de dicha escuela: Así, por ejemplo, Luis Vidart, en el prólogo que escribió en 1873 para el primer tomo de las Poesías de doña Antonia Díaz de Lamarque (46) todavía sigue mencionando, al enjuiciar esta obra, los criterios literarios de Alberto Lista. No es de extrañar, por tanto, que en 1879, Campoamor recurriese a los Ensayos, aun cuando éstos hubiesen sido publicados por vez primera hacía más de treinta años.

Por otra parte, no hemos de olvidar que en 1844, el mismo año en que se publicaron los Ensayos de Lista, y la correspondiente reseña que hemos mencionado en El Heraldo, empezaron a ver la luz pública en este mismo periódico las primeras Doloras de Campoamor, las cuales no gozaron precisamente del mismo aplauso unánime por parte de la crítica cuando dos años después las reunió el poeta en un volumen: Ciertamente, no cabía esperar otra reacción ante una poesía como la de Campoamor, con un lenguaje tan opuesto a los intereses estéticos de la escuela poética sevillana. De ahí, que las Doloras fuesen objeto de las siguientes acusaciones por parte de Manuel Cañete -de quien, andando el tiempo, llegó a decir Amador de los Ríos (47) que era «uno de aquellos poetas que mantienen vivos en la corte el carácter y el espíritu de la Escuela de Sevilla»-:

«[...] se conocerá la razón que hemos tenido para lamentar el abandono en que deja la generalidad a los verdaderos ingenios, mientras que se paga extraordinariamente de las vacías producciones de una multitud de poetastros, sólo porque le hablan en un tono y en un idioma que desdican mucho de lo que debieran ser las inspiraciones poéticas en nuestros días. Reconociendo, pues, el mal gusto que domina en la mayor parte del público, es como puede explicarse que las poesías de estos ingenios no sean todo lo

apreciadas que merecen serlo, y que apenas circulen las bellísimas de la señorita Avellaneda, de Arolas, Capitán (48), Pastor-Díaz, Fernández Guerra y algunos otros, al paso [41] que se celebran como cosa de gran valía las poco correctas composiciones de [...] Campoamor. [Éste] sin embargo, no ha delirado constantemente; antes bien [...] por casi todas las composiciones que encierra el volumen que publicó bajo los auspicios del Liceo, y principalmente por su oda a María Cristina, merece consideración y elogios: pero estos esfuerzos aislados no bastan para disculpar a los hombres de talento cuando se dejan arrebatar en el torbellino de la vulgar extravagancia.

[...] Campoamor, lejos de cantar el dolor [en las Doloras], se reduce a decir una sentencia vulgar en un tono epigramático, conservando generalmente la forma que tienen la mayor parte de nuestras letrillas, y dando un colorido sentencioso a cosas que suelen en ocasiones no ser más que una mera reunión de palabras, lo cual no merece la pena, si bien se mira, de que se le aplique el nombre de innovación.» [La cursiva es nuestra].

Esta crítica tan dura ejercida por Cañete contra las Doloras de Campoamor, tuvo una amplia difusión, ya que fue publicada en dos revistas literarias: en la Revista de Europa de Madrid y en El Fénix de Valencia (49). Y, sin duda la tuvo presente y se refería a ella Campoamor cuando, en 1875, afirmaba:

«[...] Aceptado al fin el género [de las Doloras], me propuse probar a la escuela que más las ha combatido, que no sólo el fondo de sus obras era el vacío, sino que el lenguaje poético oficial en que escribía era convencional, artificioso y falso, y que se hacía necesario sustituirlo con otro que no se separase en nada del modo común de hablar.» (50)

Así, pues, ante una escuela que había criticado tan duramente sus doloras, destacando su vulgaridad, y cuyo «lenguaje poético oficial» era tan contrario al suyo, Campoamor se propuso no sólo seguir practicando el nuevo género poético, sino también mantener sus propias teorías sobre la poesía en constante oposición a la escuela poética sevillana. Y para ello, nada mejor que cuestionar las palabras del maestro de dicha escuela.

Son numerosas las ocasiones en que Campoamor cita a Alberto Lista. En la Poética podemos leer las opiniones del maestro sevillano, en cuanto a la imitación y a la originalidad, con las que Campoamor coincidía. Así como cuando afirma que él cree «como el Sr. Lista, que el arte es un organismo a cuya composición deben contribuir todas las ideas». (51) Pero si es cierto que en la mayor parte de las ocasiones menciona a Lista para [42] rebatir su opinión sobre el lenguaje poético, también lo es, como veremos seguidamente, que Campoamor toma del maestro sevillano, y en esta ocasión sin citarle, aquellos argumentos que le sirven para justificar su propia poesía, entendida ésta como «drama animado», como «apólogo», transformado finalmente, en «dolora».

Como es sabido, el prólogo que Campoamor escribió y publicó en 1879 al frente de la edición de Los Pequeños Poemas fue el texto que, íntegro y



notablemente ampliado, vio la luz pública en 1883 con el título de Poética, la cual tuvo su segunda edición, corregida y aumentada, en 1890. Sin embargo, ya en 1873, en el «Prólogo» al libro de versos Nubes y Flores, de Don Fernando Martínez Pedrosa, Campoamor, al comentar la poesía de este autor, menciona a Alberto Lista y cita dos textos suyos correspondientes a los Ensayos (52):

«El estilo del Señor Martínez Pedrosa, me es doblemente atractivo porque escribe con una naturalidad y un buen gusto que encantan. Yo bien sé que no hay ninguna de las lenguas conocidas en que el lenguaje poético no se diferencia más o menos del lenguaje de la prosa. Creo que la escuela del Señor Martínez Pedrosa, que procura descartarse de la hojarasca de lo que se llama el lenguaje poético, es un progreso hacia la buena poesía. Y repito esta afirmación aun a riesgo de ofender los manes del bueno de D. Alberto Lista, que en uno de sus artículos literarios dice: «Pícaro fue el momento en que ocurrió a D. Tomás de Iriarte la idea (que puso constantemente en práctica) de que el lenguaje de la poesía debía ser el mismo, de la prosa; y pícaro también aquel en que Samaniego juzgó a propósito celebrarle la gracia. Uno y otro equivocaron la sencillez con la vulgaridad.» Entendámonos: Iriarte y Samaniego equivocaron frecuentemente la sencillez con la vulgaridad; pero cuando no la equivocaron, ya quisiera el Señor Lista y todos los discípulos de la escuela rimbombante bélico-oriental imitar al primero en lo preciso y bien graduado de los planes de sus fábulas, y al segundo en el estilo ingenuo, descriptivo y palpitante con que ha ejecutado la mayor parte de las suyas. El Señor Lista asegura también que Lope de Vega, prefiriendo la facilidad a todas las demás dotes poéticas, dio el pernicioso ejemplo de hacer versos sin poesía, lo cual es de muy mal efecto; pero, según ya he afirmado otra vez, no me parece a mí de un ejemplo tan risible como el de ver a un poeta sin poesía hinchar los mofletes para soplar fuerte, sin producir ningún ruido [...].

El Señor Lista no ha entendido bien lo que Iriarte quería decir. Iriarte creía, y con razón, que la buena poesía debe ser de tal manera, que un período poético no se pueda escribir en prosa con menos palabras ni de un modo más natural. ¿Y quién duda que el poeta que pudiera realizar este imposible sería el más perfecto de los escritores, o por mejor decir un escritor perfecto? [...]» (53)

Campoamor insiste en aclarar los términos «sencillez» y «vulgaridad». Y al encomiar la poesía de Iriarte y Samaniego no hace sino poner de relieve que la sencillez consiste tanto en el «plan de sus obras» como en el «estilo con el que las ejecutan». Ambos conceptos, plan y estilo son los que caracterizan, en definitiva, la poesía de ambos autores, aunque no siempre consigan, porque nadie es un «escritor perfecto», la buena poesía, aquella en que [43] «un período poético no se pueda escribir en prosa ni con menos palabras ni de un modo más natural». Para Campoamor, la poesía es prosaica, vulgar, cuando carece de plan y estilo, dos conceptos íntimamente unidos: Si el estilo se caracteriza por un lenguaje natural, puede conseguirse que los planes de las obras queden perfectamente

«precisos y bien graduados»; pero una poesía artificiosa, «hinchada», «no produce ningún ruido», no dice nada porque el plan resulta confuso, «no está bien graduado» y, por tanto, no es más que una «poesía sin poesía». Para Lista, en cambio, Lope produjo «versos sin poesía» cuando escribió «pasajes echados a perder por la pobreza y la vulgaridad de la expresión», cuando «al lado de un pasaje, lleno de sublimidad o de gallardía, escribió otros versos que parecen encontrados en medio de la calle».

En 1879, en el «Prólogo» de Los Pequeños Poemas, Campoamor insiste de nuevo en el tema del lenguaje poético. En el capítulo X, cuestionando si «debe haber para la poesía un dialecto diferente del idioma nacional», tras recordar la admiración que sentía Lista por el llamado «dialecto poético» fijado por Herrera, transcribe algunos versos de su Canción a San Fernando para calificarlos de «logogrifos». Y más adelante, vuelve a citar el párrafo de Lista en que afirmaba que Iriarte y Samaniego «equivocaron la sencillez con la vulgaridad», y añade:

«El Sr. Lista también en esto tenía razón; pero debió no olvidar que es imposible que haya mala poesía cuando en ella hay ritmo, rima, conceptos e imágenes. Cuando Iriarte y, Samaniego escribían sin imágenes y sin ritmo, hacían una poesía prosaica, tan despreciable, por lo menos, como la prosa culta de los poetas áureos. No hay en poesía ninguna expresión inmortal que se pueda decir en prosa ni con más sencillez ni con más precisión. Con la expresión natural de las imágenes rítmicas no puede haber malos poetas: con el antiguo dialecto poético, aunque tengan lo que constituye la esencia de la poesía, que son el ritmo y la imagen, son imposibles los poetas buenos. [...] En los escritores rimbombantes el fondo comúnmente no corresponde a la forma, y cuando se toca a sus obras, suenan a huecas como las bóvedas de las tumbas.» (54)

Campoamor había leído con sumo detenimiento los Ensayos de Lista y sabía perfectamente que éste había expresado más de una vez la importancia que en un poema adquiría el «plan» de la composición, el fondo, que apuntando a la unidad del poema conducía ineludiblemente, en la práctica, a la imagen. De ahí que Campoamor afirmase que Lista «no debió olvidar» que lo esencial en la poesía, además del ritmo, era la imagen. Ahora bien, imagen escrita con una expresión natural, lejos de la elocución poética de esos «escritores rimbombantes» de esos «discípulos de la escuela rimbombante bélico-oriental», a los que se había referido ya antes, cuyas obras suenan «huecas». (55) [44]

En cuanto a la cuestión del lenguaje poético, Campoamor llegará a exclamar: ¿Cómo ha de cristalizar en la memoria de las gentes las ideas de la poesía y de la prosa si no se escriben en un lenguaje poético inteligible» (56) Y es que Campoamor aspiraba a una poesía nacional popular. La poesía debía ser escrita «como el Romancero, en el lenguaje del pueblo». (57) Por esta razón se quejaba de que «la superchería de lo que se llama altisonancia y el remilgo del lenguaje, jamás permitirán que nuestra poesía sea popular». (58) Y en este sentido, la modernidad de sus afirmaciones va más allá del romanticismo cuando llega a declarar:

«Creo que todos los que opinan como yo tienen la

precisión de aprender a saber oír y a saber ver todas las frases y giros poéticos que S. M. el Pueblo use en las diferentes manifestaciones de sus sentimientos y de sus ideas, para sustituir con el idioma natural contemporáneo el lenguaje culto, tradicional y artificioso de la mayor parte de los autores antiguos. [...] El escritor más importante en lo porvenir será aquél que, como Descartes y como Goethe, llegue a ser el más grande reflector de las ideas de sus contemporáneos.»

«La poesía verdaderamente lírica debe reflejar los sentimientos personales del autor en relación con los problemas propios de su época. En todas las edades soplan unos vientos alisios de ideas que se estilan, y hay que seguir su impulso si no se quiere parecer anacrónico. No es posible vivir un tiempo y respirar en otro.» (59)

Es cierto que Alberto Lista, en uno de sus artículos, había manifestado ideas semejantes:

«[...] las ideas, las creencias y las preocupaciones de los pueblos, varían con frecuencia, y la literatura, si ha de interesar, tiene que seguir necesariamente esta marcha [45] invariable. Principio certísimo, evidente, y que se verifica en la poesía de todas las naciones. El autor llama filosofía a este conjunto de ideas, propio de cada siglo: otros le llaman espíritu o carácter suyo; pero no disputemos por palabras.» (60)

Sin embargo, estas declaraciones de Lista quedan mitigadas, en buena medida, a causa de la observación de una moralidad rigurosa, como podemos apreciar cuando, al hablar del objeto último que el autor del poema se había propuesto, añade:

«El autor quiere que se deduzca de su composición una máxima moral de suma importancia; pero obligado a dar gusto a lo que piensa que es la filosofía del siglo, establece la escala del hombre material, deseo, goce, indiferencia y hastío, sobre la cual nada puede fundarse que pertenezca al hombre intelectual, sino esta máxima, que podrá ponerse en boca del desengaño: No cifres tu felicidad en los placeres de los sentidos. [...] De una filosofía «acusada de inmoral, antisocial y disolvente» no se puede deducir la moral y la sociabilidad. [...]

Una máxima, perversa en moral, puede a la verdad producir perjuicios; en cambio, la sociedad recibe con placer las buenas máximas, si se le presenta con novedad y elegancia, porque son conformes a los sentimientos universales del hombre.» (61)

Lista entendía el poema como «una obra de puro agrado». Y en este tipo de poesía sólo tenían cabida aquellas máximas exentas de todo perjuicio moral y expresadas, además, con los adornos de lenguaje propios de la poesía.

Hemos de precisar que, en el texto de Campoamor que acabamos de comentar, éste no hace referencia en ningún momento al artículo correspondiente de Lista que figura en sus Artículos críticos; y en cambio, en todas las menciones del maestro sevillano que hemos visto hasta

ahora, y que corresponden a sus Ensayos, siempre que Campoamor alude al llamado «dialecto poético» destaca, a su vez, el concepto de «plan de la obra» expresado a través de la «imagen». Como ya hemos indicado, Campoamor señaló en su Poética que Lista «no debió olvidar» que lo esencial en la poesía, además del ritmo, era la imagen. Y es que, convencido de que el lenguaje «rimbombante» de dicha escuela impedía la claridad necesaria para ejecutar el «plan de la obra poética», fijó su atención en el concepto de «imagen» como representación, sustentado por Lista en sus Ensayos.

Ciertamente, si el maestro sevillano había escrito que «los escritores más apreciados de todos los siglos son aquellos que han poseído el don de presentar los pensamientos bajo la forma de imágenes», (62) Campoamor arguye que «el verdadero poeta sólo habla por medio [46] de imágenes». (63) Lista insistía en que «sentimientos e ideas se piden al poeta, al mismo tiempo que imágenes», (64) y Campoamor llegará a afirmar que el arte consiste «en convertir en imágenes las ideas y los sentimientos». (65) Concretando cada vez más, Lista relaciona la poesía con la imagen y ésta con los ojos y la fantasía:

«¿Por qué el lenguaje de la poesía procede casi siempre por cuadros e imágenes? Porque el poeta ve en su fantasía los objetos, así como el pintor. Este los traslada a un lienzo: aquel los pinta con palabras de tal manera, que el que posea el arte de la pintura, y oiga los versos, podrá pintar el mismo asunto con colores. La fantasía está más próxima a la vista y al oído que al raciocinio; como quiera que éste se versa sobre ideas abstractas, desprovistas de sonido, de movimiento, de color.

La propensión de la poesía a dar vida a los seres que no la tienen, y a representar los entes abstractos bajo formas humanas, y capaces de movimiento, acción e inteligencia, procede de la sobreabundancia de vida que existe en la mente, por poco que se sienta conmovida de algún afecto, y del deseo que tiene el alma de sensibilizar sus ideas, y de percibir las no sólo por la deducción, sino también por la fantasía. [...] El hombre no cree conocer bien sino aquello que ve con los ojos, o con la fantasía.» (66)

Y Campoamor, por su parte, advierte que

«Una poesía debe ser una cosa animada, pintoresca, que hable, si es posible, a los ojos y a la fantasía. [...] La poesía debe tener la plasticidad de todas las artes: el dibujo y el color de la pintura, lo rítmico de la música, lo escultural de la estatuaria y la unidad en la variedad de la arquitectura.» (67)

Pero cuando Campoamor toma literalmente las palabras de Lista es cuando hace referencia al apólogo como drama animado. Lista entiende que la imagen es el medio a través del cual el poeta da cuerpo a las ideas. «Las ideas poéticas, generalmente hablando, -dice- no se presentan bajo formas analíticas, ni se deducen del raciocinio: son verdaderos cuadros, verdaderas imágenes que el poeta percibe por intuición, (68) o bien que conmueven sus afectos, y le inspiran el idioma propio de cada uno de ellos.» La elocución poética, continúa, «no es más que el idioma de la

imaginación y el sentimiento. Y la facultad propia de ambas es dar vida a los objetos que tocan.» De ahí que el apólogo constituya, para Lista, [47] un ejemplo de cómo las creaciones de la imaginación dan vida y animación a un orden de ideas abstractas:

«Las creaciones de la imaginación nos presentan la belleza bajo nuevas relaciones y armonías: por eso nos agradan tanto, porque multiplican los puntos de vista desde los cuales podemos gozar los objetos bellos. El apólogo, que convierte una máxima moral o abstracta, en un drama animado, será siempre un género de literatura apreciado. ¿Y qué otra cosa fue la mitología griega, sino una colección ingeniosa de alegorías, por medio de las cuales personificaron los poetas de aquella nación las virtudes y los vicios humanos, los fenómenos de la naturaleza, las máximas morales y políticas y las producciones de las artes? Agrada, y eternamente agrada a los hombres, que se les presente un orden de ideas abstractas bajo símbolos sensibles y animados; porque además del conocimiento de la verdad, se goza en ver y penetrar el fácil velo que la encubre.» (69)

Y Campoamor, aludiendo al «plan de la obra artística» escribe:

«La gran dificultad del arte consiste en hacer perceptible un orden de ideas abstractas bajo símbolos tangibles y animados. El apólogo que suele representar una máxima moral expuesta en un drama con personajes que se mueven, siempre será un género de literatura admirable. La fábula de la lechera vale más que todas las odas, elegías, y poemas que se han escrito y que se escribirán sobre la ruina de las ilusiones humanas. El arte es enemigo de las abstracciones, y gusta mucho de estar representado por personas que vivan, piensen y sientan. Lo que se impersonaliza, se evapora.» (70) (La cursiva es nuestra).

Como es bien sabido, Campoamor, antes de componer las Doloras, había publicado un vol. de Fábulas. Y, posteriormente, el propio poeta hizo derivar la Dolora de la Fábula al explicar por qué motivo compuso aquélla:

«Algunos me han solido preguntar por qué motivo escribí las Doloras.

Después de publicar a los veinte años una colección de Fábulas, conocí que el género, llevado a la perfección por otros, tenía algo de radicalmente convencional y falso, y que sólo podía ser aceptable en los países que hubiese dejado profundas huellas la creencia de la transmigración de las almas. La Dolora, drama tomado directamente de la vida, sin las metáforas y los simbolismos de una poesía indirecta, me parece un género más europeo, más verdadero y más humano que la fábula oriental.» (71)

Las doloras, para Campoamor, eran menos convencionales y menos falsas porque los interlocutores no eran ya animales, sino personas, lo cual era más propio en una sociedad cuyas creencias quedaban muy alejadas de las de los países orientales, donde la fábula tuvo su origen. De este modo, las doloras dejaban de circunscribirse al lugar originario de la fábula para

convertirse en un género más europeo, más verdadero y más humano. Así, [48] pues, la dolora, conservando el carácter de «drama animado», ofrecía la ventaja de que los interlocutores eran ya figuras humanas. Y, en este sentido, ya Lista había advertido que nada hay tan interesante para el hombre como el hombre mismo». (72)

En realidad, no ya sólo las Doloras, sino la poesía, en general, era para Campoamor un drama, una representación. De hecho, es bien visible la dramatización que realiza el poeta en sus doloras y a la cual contribuyó, en buena medida, su conocida afición al teatro. «Toda poesía lírica, decía insistentemente, debe ser un pequeño drama». E incluso llegó a afirmar, como ya hemos visto, que la poesía es la representación rítmica de un pensamiento por medio de una imagen, y expresada en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras». (73) Y es que la «imagen», en el sentido de «representación que afecta a los sentidos y a la imaginación», ofrecía, por sí misma, la claridad de percepción que requería la poesía. Y a esta claridad de percepción se acogió Campoamor al afirmar que «un asunto, sobre todo si es abstracto, hay que reducirlo a sensación y convertirlo en imagen». (74) Es lo que, en definitiva, había venido a decir Lista en sus Ensayos:

«Nunca se graban más profundamente los pensamientos en el ánimo que cuando revestidos de la forma de imágenes, afectan nuestra imaginación y por ella nuestros sentidos, de modo que parece que los vemos, oímos y tocamos. Entonces la idea más abstracta se convierte en una sensación, y la vaguedad del pensamiento se fija por un tipo sensible que lo representa. No es extraño, pues, que se perciba con más claridad, con más energía y, por consiguiente, con más placer.» (75)

Como hemos tenido ocasión de comprobar, Campoamor aducía el concepto de «plan de una obra artística», o de «imagen», siempre que protestaba contra el dialecto oficial de la escuela poética sevillana. Con ello trataba de huir de una acusación de la que, con frecuencia, era objeto la poesía de dicha escuela y que incluso el propio Campoamor expresa: la falta de unidad del poema. Un defecto que, en su opinión, no podía adjudicarse a su propia poesía porque ésta no era «una mera reunión de palabras», como había dicho Cañete, pues precisamente con su lenguaje natural mantenía lo esencial de la poesía: la imagen.

En respuesta a «la escuela que más había combatido sus doloras», Campoamor, a su vez, empezó a protestar contra el «dialecto poético» mucho antes de escribir la Poética. Y [49] la forma en que justificó, desde el principio, el concepto de «imagen como representación», como «drama animado», ateniéndose a lo dicho por Alberto Lista en sus Ensayos, muestra claramente hasta qué punto tuvo presente y supo valorar algunos de los criterios literarios románticos del maestro sevillano. [51]

Larra es, quizá, el primer literato español moderno y sus escritos resultan inagotables, pues cuanto más se leen más se vislumbra su intensidad, determinante primordial de su excelencia. Encierran sus ideales de revolución ideológica y social, donde expresa el ardiente deseo de que España alcanzara el nivel político e intelectual del resto de Europa. En el proceso de encontrar nuevos modelos apareció como un ser de contradicciones, dando origen a encontradas corrientes de pensamiento sobre su persona, su ideología y su obra. Ciertamente en sus escritos se hallan muestras de admiración por lo de fuera y desdén por lo de dentro; pero no aplaudía todo lo exterior ni rechazaba todo lo de España, sino que más bien contrastaba lo deseable de otras sociedades con lo detestable de su país. Su único objetivo era modernizar España en todos los aspectos.

De manera similar a Hugo, Dumas o los británicos Byron, Shelly y otros, Larra captó en su obra la índole del cambio que se estaba llevando a cabo en la sociedad española y la dirección de esa transformación. Sus artículos fueron la expresión, al entender de Albert Dérozier, «de un contacto entre la historia y literatura, y merced a ella comprendemos una dinámica, excepcional en el siglo XIX, y aún perfectamente viva hoy día» (p. 14). La realidad de las dos Españas no había desaparecido con Fernando VII y su ominosa década, pues a su muerte no habían sabido asir la oportunidad para transformar la política y la sociedad mediante una revolución popular, como en Francia. Esto llevó a Larra a exclamar en «De 1830 a 1836»:

«La España de 1835 se encierra toda en la España de 1830; remontémonos pues a 1830, época no menos memorable en la Historia de España que en la de nuestra vecina nación, y marcada en los anales de un pueblo por medio de una revolución popular y en los del otro por medio de una revolución palaciega.» (II, 325)

El pueblo francés había derribado en 1830 con la ayuda de los intelectuales la monarquía borbónica de Carlos X, acabando así con el Antiguo Régimen. En España, [52] por el contrario, ese mismo año Fernando VII había contraído su tercer matrimonio con María Cristina que, bajo la promesa liberal, aseguraba su continuación.

El 29 de marzo de 1830 Fernando abolió la ley Sálica, introducida por el primer Borbón en España, que con ella había cimentado las bases del Antiguo Régimen. Su acción parecía un primer paso hacia la libertad, pero mantenía el sistema de un soberano por derecho divino. A esto se oponían rotundamente los proponentes de la nueva ideología revolucionaria progresista, entre los que se destacaba Larra, como se observa en «De 1830 a 1836», cuando afirma:

«El dogma de la soberanía popular no es sólo inalterable como principio abstracto, sino que es también necesario como garantía social, porque él es, y sólo él, quien fija las verdaderas relaciones posibles entre el pueblo y el magistrado supremo [...].» (II, 327)

Inglaterra y Francia ya reconocían este derecho democrático y en España, aunque la corona se oponía, el pueblo era tradicionalmente democrático. Cuando, a la muerte de Fernando, María Cristina puso a Cea

Bermúdez al frente del gobierno, pronto vino abajo porque la nación rechazó su anticuado concepto del despotismo ilustrado. La substitución de Cea por F. Martínez de la Rosa indicaba que la Pragmática comenzaba a dar frutos liberales, pero éste en 1834 tenía poco afecto a la Constitución de 1812 para resucitarla, y menos para reformarla de acuerdo con la nueva ideología revolucionaria. Por tanto, estableció su Estatuto, que incluso privaba a las dos Cámaras del derecho de hacer su propio reglamento interior. Como explica Larra en «De 1830 a 1836,» el rey era el que mandaba: «Mas como la iniciativa reside enteramente en el poder real, las Cortes vienen a ser una especie de Consejo de Estado, un cuerpo consultivo» (II, 335). Luego añade que la falta de diputados de ideología revolucionaria entre los miembros de estas Cortes evidenciaba que se reducían a la continuación del Antiguo Régimen bajo la ilusión de democracia:

«Faltó la juventud, y notose el vacío. Hubieran sido de desear más novedad, más hombres de la época; echáronse de menos un sentimiento pronunciado de progreso, instintos más democráticos, mayor inteligencia de las nuevas doctrinas sociales, más saber, mayor conocimiento en fin de los males de la monarquía y de los remedios posibles, [...] en una palabra, las Cortes primeras del Estatuto fueron la expresión de las rancias doctrinas del siglo pasado [...].» (II, 337)

Ante esa deplorable situación sin esperanza de cambio, Larra se queja en «La diligencia» de abril de 1835 que España no progresaba, para exclamar en «Las antigüedades de Mérida» en el artículo primero: «¿Qué hago en Madrid- exclamé una mañana, [...]? [...] ¡Fuera, pues, de Madrid!» (II, 87). No había libertad de ninguna clase, que era esencial para desarrollar su programa ideológico. Por eso prosigue: «las [53] reformas eran las únicas que no me perseguían» (II, 88). En efecto, las Cortes se cerraron a fines de aquel mes de mayo, cuando él ya se encontraba en Inglaterra, y a Martínez de la Rosa lo substituyó el conde de Toreno. Esto suponía un cambio de nombre y no de ideología y programa políticos, por lo que afirma en «Conventos españoles» de agosto de 1835: «En política no hay fusión, no hay retroceso no hay medio posible. Uno u otro. Todo o nada. Los principios nuevos no pueden prosperar sino a costa de los viejos» (II, 117). Había salido en búsqueda de solaz ideológico y humano, así como a observar en persona la situación europea, primordialmente la francesa, para aplicar las experiencias a España y transformarla. (76) La revolución española estaba en su primer grado, no había tomado todavía forma definitiva alguna y esperaba la llegada del hombre capaz, para él quizá fuera Mendizábal.

Apenas cruzar la frontera con Portugal, volvía continuamente la cabeza para mirar por última vez a la patria donde había nacido, «porque en ella había empezado a sentir» (II, 113). Cuanto más se alejaba más solo se sentía, como dice en la carta escrita a sus padres al día siguiente de llegar a Londres, 27 de mayo de 1835: «Yo creía que el viajar me distraería de mis disgustos; [...] estoy en Londres cara a cara conmigo mismo, y éste es el mayor trabajo que me podía suceder, porque, a decir la verdad, no me gusto gran cosa» (IV, 273-274). Se refiere a su soledad



cultural, sentimental e ideológica, particularmente ésta última que había sido la razón principal de su viaje. En Londres descubrió pronto que existía gran pesimismo con respecto a la reforma de la situación de España, como escribe un poco antes en esa misma carta: «Aquí reina la mayor desesperación con respecto a las cosas de España; [...]» (IV, 273). Además, se dio cuenta inmediatamente de su propia desventaja en su condición de intelectual aislado y desconectado de la corriente moderna europea, lo que le hizo sentirse más solo y triste: «Confieso que el aspecto de Londres entristece más que alegra; ¡se ve uno tan pequeño en él, es uno tan nadie!» (IV, 273). Sin embargo, había partido lleno de ilusiones y admiración hacia la libertad y modernidad inglesa, convencido de que ese sistema era más democrático y equitativo que el francés.

Larra esperaba curar su gran depresión y sentimiento de soledad al salir de ese ambiente excesivamente aristocrático, como siempre se le había representado Inglaterra. Eso, por lo menos, pensaba lograr en el ambiente más familiar y afín de Bélgica y, sobre todo, de Francia, según le comunica a sus padres en la carta del 27 de mayo de 1835, [54] «espero que Bruselas y París me indemnizarán un poco de mi habitual spleen; [...]» (IV, 274). Así concluye la carta, después de haberles confesado que «París es, indudablemente, al lado de esto, un pueblo mezquino; [...]» (IV, 272). Lo mismo le repite en la carta siguiente, escrita ya desde París el 7 de junio, al día siguiente de su llegada, «Siento haber visto París después de Londres, porque me ha parecido mezquino; el menor cacho de Inglaterra vale más que el resto del mundo. Londres es el primer pueblo. París podrá ser el más divertido a menos costo» (IV, 275). Pero en la carta del 27 de mayo anticipaba con ansiedad y alegría el viaje al continente, comenzando en Bruselas y terminando en París:

«En consecuencia, pienso estar en Bruselas para el 8 o el 10 de junio; como llevo excelentes recomendaciones para aquel pueblo y es uno de los más agradables de Europa en la estación del verano, en que van a parar allí las principales familias de Inglaterra y Francia me detendré todo el mes de junio y julio, acaso algo más, y me vendré en seguida a pasar el invierno y el otoño en París, donde me encontraré ya probablemente a todos mis amigos de Madrid, honoríficamente emigrados por tercera vez [...].» (IV, 273)

Creía que el moderantismo de Martínez de la Rosa deterioraría en un absolutismo tan intransigente como el de Calomarde, lo que causaría la emigración a París de todos los demás revolucionarios progresistas españoles. Pasó en Bélgica sólo una semana aproximadamente, pues el 6 de junio llegó a París, donde se encontraba todavía más entusiasmado que al dejar Londres, según carta a sus padres del 8 de noviembre de 1835, después de su segunda gira por Bélgica: «He tenido la fortuna en París de que no me han dejado ni un momento solo mis numerosos amigos: se reúnen en mi casa noche y día, y, al menos no me dan tiempo de estar triste» (IV, 280). La gran mayoría de estos amigos eran intelectuales franceses, como Charles Nodier, C. Delavigne, Adrien Dauzats, V. Hugo e I. Taylor, entre otros. El barón de Taylor y Dauzats habían sido encargados por el rey Luis Felipe de que viajaran a España a adquirir cuadros para Francia. (77)

Larra satirizó duramente el gobierno de Toreno por carecer de la inteligencia necesaria para comprender la importancia del arte para la sociedad española y así impedir su salida al extranjero, como se ve bien claro en «Conventos españoles» a los dos meses de residencia en París: «No podemos menos de llamar la atención de nuestro Gobierno sobre un punto tan interesante: ahogemos el despotismo, hundamos en la nada nuestros viejos abusos; regeneremos nuestra patria; pero salvemos con ella nuestros nombres, nuestra gloria, nuestras artes: [...]» (II, 118). Con el cambio social y [55] político pide la preservación de las Bellas Artes, responsabilidades que pertenecían a los dirigentes e intelectuales españoles, por eso no culpó a sus amigos franceses de robar los tesoros nacionales españoles. De ahí que continuase su estrecha amistad con el barón de Taylor y demás.

Esa situación política y social de España en 1835 a Larra se le imaginaba muy similar a la de la ominosa década, a la que tampoco le desmerecía nada la de Francia bajo los reaccionarios Luis XVIII y Carlos X, quien, como Fernando, era un monarca vil, desconfiado y de pocas luces. Incluso los culpaba, en gran parte, de la restauración en 1823 del Antiguo Régimen y de la deplorable situación consiguiente de España, causadas por los Cien Mil Hijos de San Luis con que Luis XVIII defendió los intereses de Fernando VII. Además, siguiendo el consejo de François Guizot, Francia animó a los liberales españoles exiliados en París para que se volvieran a derribar al tirano Fernando, pero los abandonó en medio de su empresa. Larra despreció a esa Francia por su cobardía y traiciones con sátiras severas en «De 1830 a 1836», pues eso equivalía a perpetuar en España el despotismo:

«El francés hizo el sordo, mas animó a los emigrados y les facilitó fondos; pero después, cuando estuvieron comprometidos, los abandonó y negó, como el apóstol a los suyos. Esta página de la vida de M. Guizot será un borrón eterno en la historia del país que debía haberse apresurado a lavar el error de 1823 y proclamarse hermano de los liberales de España.» (II, 328)

Por eso la insurrección de 1830 en París, que derribó a Carlos X, alarmó profundamente a Fernando VII en Madrid, «porque los desterrados de Cherburgo éranle bien allegados como deudos y como restauradores de su corona; en su naufragio parecía el principio de su existencia, y difícil era prever entonces dónde pararía la ola popular tan imprevistamente sublevada» (II, 328). Esas insurrecciones de los trabajadores con el apoyo de los intelectuales causaron después de las barricadas de julio la caída de Carlos X, quien fue reemplazado por Luis Felipe. Esperaban que favoreciera sus nuevas ideas progresistas, pero pronto vieron sus esperanzas frustradas. Larra se fue a París, esperando encontrar una atmósfera mucho más conforme con su idealismo. Se tropezó con que los intelectuales liberales progresistas franceses, de manera similar a él en España, sentían traicionadas sus aspiraciones por la realidad política presente.

Visto que la situación de Francia no era más envidiable que la de España, a pesar del entusiasmo que expresa en su carta del 7 de junio de 1835 a sus padres y en la del 20 de agosto a su editor Delgado, tan pronto

subió al poder Mendizábal, decidió regresar a Madrid lleno de euforia y nuevas esperanzas. Así se lo comunica a sus padres el 24 de septiembre de 1835: [56]

«Vistas las cosas de España, después de haber calculado que hacer fortuna aquí es casi imposible, [...] visto que ha llegado el momento de que mi partido triunfe completamente, no quiero verme detenido aquí por un negocio que debía estar acabado hace ya mucho tiempo. Quiero ser libre.» (IV, 278)

La carta continúa calmando los ánimos de sus intranquilos progenitores, que temían que su hijo cometiera un grave error obrando sin calcular los riesgos, «Fíense ustedes en mi prudencia y en que conociendo el mundo demasiado bien por desgracia, no será la fe [...] ni la ceguedad de partido, ni la precipitación la que me comprometa» (IV, 279). El 26 de noviembre les escribió que había traducido el manuscrito del Don Juan de Austria de C. Delavigne y que los abrazaría antes de mediados de diciembre. (78) El 7 de éste ya les escribió desde Burdeos, anunciándoles que continuaría el viaje al día siguiente y que llegaría a Madrid el 15 o el 16. Se le ve muy seguro de sí mismo y muy ilusionado con planes específicos, pues estaba convencido de que la nueva ideología revolucionaria progresista por fin había triunfado en su amado país. Esto lo expresa claramente en «Fígaro de vuelta» del 5 de enero de 1836:

«Se vuelve a España desde París, querido amigo; es cosa probada, y, lo que es más, es cosa buena. [...] Loco estoy del gozo y del contento. Digan lo que quieran acerca de la superioridad de esos países, la patria es para un español más necesaria que una iglesia; [...] se tropiezan por las calles aún más gentes que han vuelto de París. Por lo que hace a mí, no me queda la menor duda de que estoy de vuelta. Después de darme por ella el parabién, es mi primer cuidado el escribirte.» (II, 125)

Pronto descubriría, sin embargo, que se había equivocado rotundamente, según se puede leer en «Buenas noches», del 3 de enero de 1836: «dígame por tanto cosas que es vergüenza ¡por vida mía! que anden impresas, y más vergüenza aún que sean ciertas» (II, 140). La situación fue de mal en peor, a Mendizábal le sucedió Istúriz y a éste Calatrava.

Larra no creía en los Borbones a quienes despreciaba por absolutistas tiranos. Ya que la sociedad española no estaba preparada para una revolución democrática, decidió emigrar para estudiar las democracias extranjeras y determinar el tipo de gobierno que convenía a España. El absolutismo de la legitimidad ya había demostrado ser desastroso para su país, pero también le parecía igualmente nociva la república, por lo que descartó en «Ni por esas» la idea de viajar a los Estados Unidos: «Ir a los Estados Unidos fue idea que me ocurrió más de una vez, pero también era fuerte cosa irse a un pueblo [57] donde no hay ni ha habido- nunca reyes» (II, 319). Esta afirmación deja fuera de duda que Larra tuviese jamás tendencias políticas republicanas, posición que parecen defender algunos críticos actuales. (79) Tampoco le parecía adaptable el sistema monárquico inglés que, como queda explicado, le resultaba muy democrático, pero lo consideraba un país demasiado aristocrático para sus nuevas ideas

y tiempos: «quise alargar mi peregrinación no ya a Inglaterra, que se me representó siempre como país demasiado aristocrático para las opiniones que empezaban a germinar en mi fantasía» (II, 319). Le pareció lo más apropiado ir a Francia, porque era el país en que el pueblo apoyado por los intelectuales, que profesaban la misma ideología progresista que él, había acabado con el Antiguo Régimen: «Definitivamente resuelto quedó desde entonces que mi emigración fuese a Francia» (II, 321). Hasta ahora el rey había imperado sobre el pueblo, ahora se necesitaba que el pueblo reinase sobre el rey, como afirma en «Ni por esas» de mayo de 1836:

«¡Qué mejor país que aquél en que el rey, hijo del republicano fulano Igualdad, ha sido elegido por el voto popular después de una revolución arrolladora del trono; de aquél en que el rey a su advenimiento al solio se iba por las calles con paraguas debajo del brazo, dando esos cinco a todo el mundo y exclamando a voz en grito: Si queréis en mí una monarquía ha de ser una monarquía republicana, un trono popular rodeado de instituciones republicanas [...].» (II, 320-321)

Con esas palabras subrayadas de Lafayette de agosto de 1830 indicando el fin del Antiguo Régimen en Francia, Larra viene a decir que España también necesitaba una revolución que despidiese a los Borbones y estableciese una monarquía verdaderamente constitucional moderna sin la legitimidad. Eso era lo que se había propuesto el pueblo francés con el nombramiento de Luis Felipe, por lo que él quería ir a París a observar su gobierno, que le defraudó por completo. Se trataba de una falsa libertad carente de justicia, por lo que afirma en «Cuasi», escrito durante su estancia en París:

«A tus pies está la Francia. Un pueblo cuasi-libre la ocupa. En otro siglo hubiera hecho una revolución entera, como la hizo; en éste, y en su año 30, no ha podido hacer más que una cuasi revolución; en el trono un cuasi rey, que representa una cuasi legitimidad.» (II, 121)

Así estaba Europa entera en el siglo XIX, más adelantada que España en el camino hacia la democracia ideal que buscaba Larra, pero sin alcanzarla y quizá no la alcanzase nunca: «una lucha cuasi eterna en Europa de dos principios; reyes y pueblos, y cuasi triunfante de ella y revolviéndola con justo medio de tener cuasi reyes y cuasi pueblos» [58] (II, 122). Acabó en esa búsqueda de una sociedad perfecta, tal como él se la imaginaba, pero que jamás consiguió.

El viaje de Larra a París en 1835 no se puede considerar infructífero, pues, si bien no le proporcionó su objetivo principal de encontrar un sistema de gobierno democrático ideal para España mediante el análisis de la experiencia francesa vigente, le proporcionó otros elementos valiosos. Le confirmó que con Luis Felipe los franceses no habían resuelto su dilema y que nada podía aportar para el cambio en España. Pero, como ya ha explicado Leonardo Romero Tobar en «El viaje europeo de Larra», «París le descubre, además, las novedades del momento en materia de ensayo ético-político y de creación literaria» (p. 21). Por un lado, Larra admiraba los adelantos sociales y políticos conseguidos por

el pueblo galo. Por otro, condenaba el que ni Europa ni Francia habían llegado a la democracia que él se ideaba y quizá nunca la alcanzasen. España ciertamente para él no lo lograría jamás.

Bibliografía citada

Dérozier, A., «Por qué una revisión de Larra», en A. Dérozier y A. Gil Novales (eds.), *Larra (¿Protesta o revolución?)*, Paris, Les Belles Lettres, *Anales Littéraires de l'Université de Bensaçon*, 1983, pp. 13-34.

Escobar, J., «Larra y la revolución burguesa», en J. R. Rosenberg, (ed.), *Evocaciones del romanticismo*, Madrid, Ediciones José Porrúa, 1988, pp. 35-52.

Larra, M. J. de, *Obras*, ed. C. Seco Serrano, Madrid, 1960 (BAE, 127-130). Las citas proceden de esta ed. Los números romanos remiten al tomo y los arábigos a la página.

Lorenzo-Rivero, L., «La sátira de Larra en el Don Juan de Delavigne», en *Estudios literarios sobre Mariano J. de Larra*, Madrid, Ediciones José Porrúa, 1987.

Romero Tobar, L., *El viaje europeo de Larra*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1992.

Ruiz Otín, D., «Ideología y visión del mundo en el vocabulario de Larra», en E. Caldera (ed.), *Romanticismo 2. Acti del III congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Genova, Università di Genova, 1984, pp. 119-126. [59]

«¡Mueran los clásicos!, ¡mueran los románticos!, ¡muera todo!». Juan Martínez Villergas y la sátira del tema literario (1842-1846)

Asunción GARCÍA TARANCÓN

I.N.B. Jaume I (Castellón)

Introducción.

La fórmula imprecatoria con que intitulamos este estudio pertenece a Antonio Ferrer de Río, quien, en su *Galería de la literatura española*, 1846, (80) resume en la citada expresión la opinión que tenía de Villergas como «escritor satírico». A gran distancia del momento en que Ferrer del Río describía el «felicísimo ingenio» de Villergas con estos términos, puede decirse que sus poesías satíricas de tema literario constituyen un buen ejemplo de apostasía tanto del Romanticismo como del Neoclasicismo. No obstante, aceptar ¡muera todo! no resuelve los problemas que plantea el análisis de su poesía satírica.

En esclarecer dichos problemas se fundamentan los objetivos que se persiguen en este breve ensayo. El tema que se aborda versa sobre el romanticismo social, a partir del análisis de las relaciones intertextuales que, en la obra de Villergas, mantienen las sátiras en verso de las *Poesías Jocosas y satíricas*, 1842, y de *Los siete mil pecados capitales*, 1846, con las novelas cortas de *El Cancionero del Pueblo*, 1844, y con la extensa novela *Los Misterios de Madrid*, 1844-45.

El examen del contexto literario en que tiene lugar la ejecución de la obra de Villergas, y la relación que éste mantiene con el extraliterario de la vida social del autor, resulta imprescindible para precisar los términos literarios con que se designa a una concreta materia

textual en el conjunto de la producción del poeta. Como apunta Marrast, «las implicaciones politicosociales de las posturas estéticas y de las obras que las ilustran» permiten discernir con mayor claridad el lugar que los escritores ocupan [60] dentro del movimiento en el que están inmersos, y del que sus textos revelan determinados aspectos». (81) A las implicaciones politicosociales de la actitud estética de Villergas tendremos que referirnos en varias ocasiones durante este trabajo. Pero vayamos por partes, ahora tenemos que detenemos en una breve reseña biográfica del autor.

### 1. El Autor.

La azarosa vida de Juan Martínez Villergas es difícil de sintetizar en pocas líneas, al igual que sucede al tratar de reunir su abundante producción literaria que, como periodista de fama, escritor de costumbres, poeta festivo, autor teatral, novelista y crítico literario, dio a la imprenta en el transcurso de su dilatada existencia (1817 (82) -1894 (83)).

Villergas, natural de Gomeznarro, provincia de Valladolid, se instala en Madrid en 1834, a los 17 años. Su familia, de origen humilde y carente de recursos económicos, le proporcionó la única educación elemental que podía impartir un maestro de escuela rural en el primer tercio del siglo XIX. Con esta precaria formación, abrirse camino en la ciudad para medrar como literato no era tarea fácil. Pero desde su llegada a la capital madrileña, Villergas demostró una gran curiosidad intelectual, y se dedicó con esfuerzo a completar la educación que había recibido en su pueblo natal, concurriendo a las bibliotecas y leyendo toda obra que caía en sus manos. Por aquel tiempo, sus gustos literarios se inclinaban hacia la poesía festiva y satírica. Los cuadros de Mesonero Romanos, las letrillas jocosas de Bretón de los Herreros y los romances de Quevedo fueron decisivos en su vocación de poeta satírico. (84)

A su empeño personal y a una serie de fortuitas circunstancias socio-políticas se debe su rápida entrada en el mundo de las letras, que se produce a través de sus colaboraciones en el periodismo. Su merecida fama de versificador de sátira política comienza en 1840, con la publicación de unas hojas sueltas de tendencia republicana destinadas a combatir las transacciones del Gobierno Provisional con la Corte, tras el [61] pronunciamiento de septiembre de 1840. (85) Su ideario político liberal progresista y republicano, de herencia paterna, pues sus padres fueron «patriotas, antirrealistas y represaliados», (86) influirá en su pasión por la polémica y por la sátira de tema político.

A partir de 1840 Villergas ya no tendría descanso. «Luchaba en la política por sus ideales, y en las letras dio comienzo a una guerra despiadada y violenta contra algunos reputados escritores, (Gil y Zárate, Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega, entre otros). Con una laboriosidad ejemplar alternaba sus trabajos periodísticos con algunas producciones para el teatro», (87) y la publicación de sus poesías, dispersas por numerosas revistas, en forma de libro. «Lo movían anhelos de gloria política y fama literaria», (88) y por estos afanes escribió de todo, «sin reparar que no para todo servía». (89) No obstante, Villergas consiguió la fama que tanto anhelaba por su robusta inspiración para la sátira personal, que con tanto furor dirigía contra Narváez como contra

sus compañeros de la prensa y de la literatura. (90)

Hasta aquí los sucintos datos biográficos necesarios para abordar los objetivos que interesan al tema que nos ocupa.

2. Vejamen anti-romántico, vejamen anti-clasicista en la sátira de J. M. Villergas.

Villergas escribió a lo largo de su vida dos libros de poesía festiva y satírica: Poesías jocosas y satíricas, 1842, (91) y Los siete mil pecados capitales, 1846. (92) Del [62] primero hubo tres ediciones posteriores, 1847, 1857, 1885; (93) del segundo no hemos conseguido ver otra edición distinta a la de 1846. Ambos libros contienen composiciones de toda clase de temas: social, costumbres, político y de crítica lingüística y literaria.

La materia textual que nos interesa es la serie de poesías de crítica lingüística y literaria que constituyen un ejemplo ilustrativo de vejamen, anti-romántico y anti-neoclasicista. Salvo algunas excepciones, la sátira contra los románticos comparece junto a la sátira contra los neoclásicos en una misma poesía. Circunstancia esta que no contribuye a dilucidar que propósitos guían al poeta en sus acometidas contra unos y contra otros, ni a conocer el grado de desaprobación que les profesa o en pro de qué manifiesta sus repulsas ante las opuestas estéticas del Romanticismo y del Neoclasicismo.

Los vicios y errores que detecta en el Romanticismo son: verbosidad, afectación, el plagio, la traducción arbitraria, el amiguismo, el pandillaje, la «oligarquía literaria»; los caprichos de la moda romántica: poses, indumentaria, aspecto físico en general. Los motivos que ilustran su anticlasicismo son: el anacronismo de los temas, la subordinación a los preceptos métricos, que constriñen o encorsetan la imaginación, la retórica de estilo; su ataque se concentra en los preceptistas de la literatura. En ambos casos, la sátira de tema literario de Villergas se caracteriza por una tipificación elemental, pues se ajusta a los tópicos más comunes y reiterativos que utilizaron los detractores de ambos movimientos. Romanticismo y Neoclasicismo le inspiran igual sentimiento de ridículo, y la propuesta de una opción que las superase no está presente de un modo claro en su sátira. ¿Indiferencia?, ¿insensibilidad artística?, ¿falta de compromiso? Ceder ante estas preguntas e interpretarlas como asertos reducirían nuestro trabajo a un inventario de temas y motivos recurrentes con anotaciones expletivas.

Entre 1482 y 1846, es probable que los debates sobre temas de estética sólo importaran a Villergas como algo anecdótico. Tal vez le moviera a escribir sobre ellos un interés práctico: «meter ruido para abrirse camino en la palestra literaria». Pero su apostasía del romanticismo y del clasicismo, su actitud de inanidad frente a la literatura de su tiempo tienen para nosotros un reverso que consciente o inconscientemente Villergas transmitió a sus coetáneos. El reverso del que hablamos no puede extraerse de la lectura literal de las poesías, su interpretación podemos obtenerla a partir de las relaciones intertextuales que aquellas mantienen y se manifiestan en obras de otro género, es decir, ajeno a la sátira en verso. Las declaraciones que Villergas hace en los prólogos a sus obras en prosa y las digresiones que incorpora en el relato de sus novelas [63] son de enorme interés, y constituyen el punto clave

para investigar y dilucidar aspectos no subrayados sobre la intencionalidad del autor en el cultivo de la sátira.

La producción literaria de Villergas, que consideramos básica en la confección de este trabajo, nos permite averiguar el grado cualitativo de su rechazo del movimiento romántico. Su actitud estética ante el romanticismo está lleno de implicaciones político-sociales de capital importancia, y únicamente desde esta perspectiva puede abordarse la actividad investigadora. Por razones que dimanar de su contenido, el apartado que sigue se intitula Romanticismo social, y en él son examinados los argumentos que vinculan a Villergas con dicha tendencia.

### 3. Romanticismo social.

El anti-romanticismo de Villergas fustiga los tópicos más comunes del movimiento: afectación, verbosidad, inmoralidad, plagio, etc., son los lugares comunes contra los que arremete. Pero, a su vez, Villergas muestra en otras ocasiones sus simpatías por el Romanticismo, aunque éstas no las escriba en verso y sean desarrolladas de una forma asistemática en sus novelas cortas de *El Cancionero del Pueblo*, 1844-45 y en la extensa novela *Los Misterios de Madrid*, 1845. Su admiración y elogios a novelistas, dramaturgos y poetas franceses es frecuente y abundante; las obras románticas francesas son el modelo con las que Villergas parangona las producciones de nuestra literatura nacional. Las declaraciones que Villergas hace en sus novelas revelan su talante de «romántico social».

Recordemos lo que R. Picard escribió acerca del romanticismo social francés, para reconocer en qué términos nosotros hacemos partícipe de éste a Villergas:

«El romanticismo social, que era todo lástima por los humildes y deseos de reorganizar la sociedad, iba a tener su origen en las repetidas pruebas de la miseria y de los sufrimientos del pueblo. La sensibilidad viva y exaltable de los poetas iba a gemir elocuentemente por la suerte de los «miserables», la imaginación de los reformadores, tan romántica como su sentimentalidad, les conducía a concebir utopías cuya visión, a su vez, provocaba el entusiasmo popular.» (94)

Las observaciones sobre la vinculación de Villergas al «romanticismo social» provienen de Vicente Llorens, L. Romero Tobar, Iris M. Zavala, J. Ignacio Ferreras, Rubén Benítez. Unos y otros incluyen a Villergas dentro de la nómina de novelistas de «tendencia social». Nos urge, pues, centrarnos en las obras de Villergas que han permitido vincularlo como escritor de tendencia social. [64]

#### 3. 1. *El Cancionero del Pueblo*, 1844 (95)

Vicente Llorens, ciñéndose al prólogo de la primera novela de *El Cancionero del Pueblo*, «*La casa de poco trigo*», afirma:

Villergas aboga por una literatura de tendencia social; [que] no la hacía derivar de Sue, puesto que la ve ya en el romanticismo, «el romanticismo bien entendido», tal como lo concibieran Victor Hugo y Dumas». (96)

Para quien desconozca dicho prólogo, por otra parte más sugerente que la propia novela, las palabras de Llorens difícilmente serán comprendidas.



En el Villergas hace una reflexión de cuanto ha escrito hasta entonces, es decir, 1844, y tras calificar de «frívolos ensayos de juventud» su producción anterior se aplica a pronosticar cuáles deben ser las directrices que debe seguir la literatura de su tiempo, a la que él mismo se siente llamado a desarrollar imbuido de propósitos filosóficos y sociales, y dice:

«Si bien en composiciones cortas puede haber toda la crítica necesaria para corregir los defectos de la sociedad, ni el lector saca tanto fruto de ellas, ni son para él de tanto valor como una obra donde el escritor tiene más libertad y más extensión para esplanar sus pensamientos. Además estoy convencido de que ha pasado ya el tiempo de hacer poesías sin otro objeto que el de distraer, divertir o adormecer la imaginación. Las producciones literarias en este siglo necesitan otra circunstancia que las recomiende y es la filosofía. Un libro que no tenga tendencia social, que no se proponga algún fin moral, es a mis ojos una obra inútil que no sirve para nada.» (97)

Lamentablemente el «romanticismo bien entendido», al que alude Llorens, no está representado en las narraciones cortas de El Cancionero del Pueblo. Ni en ésta ni en otras obras de distinto género se encuentran modos de reactivarlo, y lo único que encontramos son caricaturas del romanticismo, en gran parte porque Villergas carecía de talento, imaginación y habilidad formal para construir universos narrativos, y por otra, no menos significativa, porque deliberadamente quería manifestar su desaprobación del movimiento mediante la burla de los excesos literarios pseudo-románticos. [65]

No obstante, pese a las caricaturas del romanticismo, Villergas ofrece pruebas manifiestas de su vinculación al romanticismo social mediante abundantes digresiones, que de propia voz o en boca de sus personajes llenan las páginas de sus relatos. La mayoría de los protagonistas son gente desheredada, pobres, huérfanos, víctimas, en definitiva, de una concreta situación social económica. Los problemas o dificultades que tienen que afrontar provienen de su condición social de desheredados, que constituye una criba importante para ver realizados sus anhelos, o para truncar sus esperanzas en la consecución final de aquéllos. La virtud de la inocencia, de la honradez y el talento de los personajes son siempre ensalzados y se erigen en las únicas armas de que éstos disponen para reclamar el derecho de ser felices, dentro de una sociedad que castiga y se ensaña con el más débil.

No podemos resumir aquí los argumentos de las novelas, como tampoco podemos reescribir todos los juicios que Villergas vierte en ellas: ofrecemos algunos ejemplos ilustrativos.

En «El secreto a voces» (El Cancionero del Pueblo, t. 4, pp. 1-95) Villergas aborda el tema de la orfandad para denunciar el estado de la «organización social», y de los impedimentos de la «reedificación del edificio social». La protagonista es una joven huérfana cuya felicidad se ve amenazada por esta circunstancia, ya que el joven a quien ama es un escrupuloso de la «limpieza de sangre». La falta de testimonios acerca de sus orígenes constituye la principal dificultad para ser aceptada en la

sociedad. Todos los personajes de la novela, excepto la protagonista, «participan de los errores añejos de conceder más al lustre de la cuna que al brillo de la ciencia y de la virtud».

El interés de ésta y otras novelas que contiene El Cancionero del Pueblo no reside en su elaboración artística, sino en lo que L. Romero Tobar denomina los «excursos narrativos», (98) en los que de forma directa o encubierta el autor manifiesta su intencionalidad. En «El secreto a voces» los juicios de todo orden que Villergas vierte en ella obedecen a una intencionalidad de carácter político y social. La descripción moral de la joven protagonista nos lo confirma:

«Una entusiasta de los principios de igualdad y fraternidad tan cacareados como mal comprendidos en estos últimos tiempos. Ella estaba al nivel de los demócratas reformadores; porque condenar sus ideas era condenar su existencia, su origen dudoso; [66] era acusar su delito a los ojos de los que creen la condición humilde del hombre un vicio hereditario como el pecado de Adán.» (99)

Abundan los motivos y detalles de la más variada índole que evidencian los propósitos del autor; en este sentido, no están exentos de intencionalidad política y social otros comentarios de Villergas, en apariencia marginales. Así sucede cuando, para ridiculizar la ignorancia e insensibilidad literaria del pretendiente de la protagonista, no repara en traer a colación a los maestros de la literatura francesa: Dumas, Victor Hugo y Eugenio Sue, mentores de la sensibilidad social hacia los más desprotegidos y de la que él mismo, Villergas, participa.

3. 2. Los Misterios de Madrid. Miscelánea de costumbres buenas y malas, 1844-45. (100)

Es la primera novela de gran extensión de Villergas que peor reputación como novelista le ha acarreado. Narciso Alonso Cortés califica de «inverosímiles creaciones de una pluma sectaria» (101) las «odiosas figuras» del Marqués de Calabaza y del jesuita D. Toribio, personajes clave de la novela entorno a los cuales se tejen innumerables y extravagantes peripecias, difíciles de resumir aquí por prolijas y abundantes.

J. Ignacio Ferreras, por su parte, tampoco guarda una buena «impresión» de la obra, sus aportaciones en este sentido son de desaprobación:

«Villergas pasa revista a todos los grupos sociales: aristócratas, clérigos, comerciantes, bandidos, banqueros, etc.; su intención «social», si intenciones de este tipo posee el autor, es la de mostrar al lector una sociedad corrompida por el vicio, la miseria y el afán de lucro.

Villergas no propone, como Ayguals de Izco, ningún plan de concordia social entre las clases poseedoras y las trabajadoras, se limita a subrayar las diferencias sin ninguna moralidad politizadora.» (102)

Convenimos con Narciso Alonso Cortés en su opinión de que El Marqués de la Calabaza y D. Toribio son creaciones de una «pluma sectaria», puesto

que Villergas deliberadamente tiene el propósito de escribir una novela anti-aristocrática y anti-clerical. No compartimos el juicio de Ferreras acerca de la ausencia de «intención social» y de «moralidad politizadora» en la novela de Villergas, porque tendríamos que [67] hacer caso omiso de las declaraciones que el autor, expresamente en favor de esa intencionalidad, hace en el «Epílogo» a Los Misterios de Madrid:

«Si la libertad de imprenta hubiera sufrido menos ataques del poder habría intentado desenvolver mis teorías en política y moral, si no con erudición y destreza al menos con la sinceridad y franqueza que me caracterizan. He tenido por consiguiente que pasar por alto este particular hasta que vengan mejores días, hasta que no sea un delito el emitir un hombre sus doctrinas [...]. Entretanto, he debido circunscribirme, ya que mi pensamiento ha sido siempre el destruir las cosas viejas y los vicios nuevos del tronco social, he debido concretarme, repito, a combatir a la aristocracia y a los aristócratas, a esa nobleza estúpida que se opone a que la igualdad política se cumpla y a que los vínculos de la fraternidad se estrechen cuanto es necesario a fin de que la nación consiga ser al mismo tiempo libre y poderosa.» (103)

En nuestra opinión, del epílogo de Villergas no cabe más lectura que la literal, en tanto que esa interpretación a pie de letra halla su corroboración en la fabulación de su novela. Villergas en Los Misterios no intenta más que desarrollar sus «teorías políticas y morales» encaminadas a «destruir las cosas viejas y los vicios nuevos del tronco social», con el propósito de conseguir la «igualdad política», la «fraternidad» de las clases sociales «a fin de que la nación consiga ser a un mismo tiempo libre y poderosa».

El esquema del que parte Villergas para conseguir tan elevados fines es muy sencillo: dos clases sociales en perpetuo divorcio, la aristocracia y el pueblo. Las carencias del pueblo son debidas a la intolerancia, privilegios, y falta de escrúpulos sociales de los aristócratas. La denuncia de esta situación es harto repetida en toda la novela, y la forma con que nos la describe no está exenta de maniqueísmo. No obstante, sus objetivos no se detienen en la denuncia de los males que aquejan a los desheredados, y de la inculpación a la aristocracia del «[des]equilibrio social del siglo XIX». (104) Su última finalidad es la de exponer cuáles deberían ser las reformas de carácter político, social y económico que paliaran las desigualdades entre las clases sociales. Su proyecto de reedificación social acoge y se expande a toda la sociedad, y deviene así, como él advierte en el epílogo, en un programa, un ideario «político y moral», pero en el que lo moral adquiere tal magnitud que sobrepasa en importancia a los intereses estrictamente políticos.

Esta conciencia de lo moral se traduce en Villergas, en consonancia con los románticos sociales franceses, en un deseo de «guiar a los hombres hacia el bien». (105) Los [68] más grandes poetas del romanticismo social francés habían de mostrar el camino y dar ejemplo de ese deseo y para ello, como apunta R. Picard, «expresaron en sus obras una especie de socialismo humanitario, una filosofía social apoyada en las nociones de

justicia, de progreso y de libertad». (106)

«La reforma profunda de la sociedad en nombre de la fraternidad humana y de la justicia», tenía su principal resorte en el «liberalismo que, según su doctrina, debe trascender tanto la sociedad como la literatura, y el mundo moral tanto como el de los intereses materiales». (107) Liberalismo y Romanticismo, «deseo de libertad» y «sentimiento del bien», van unidos, son las afirmaciones y exigencias esenciales del romanticismo social francés. Villergas no es ajeno a éstas, y aunque con notable falta de «erudición y destreza», pensamos que deliberadamente intento transmitámoslas. Su proyecto de renovación del orden social, de acuerdo con los postulados del romanticismo social, está ahí, y se dirige a toda la sociedad.

Los parlamentos de Villergas afectan a todos los órdenes de la vida en sociedad: política, economía, cultura, costumbres, conductas, sentimientos, sensibilidad social, etc.; se suceden arbitraria y dilatadamente, ya sea en boca del autor o de los personajes. Los fragmentos testimoniales, que, por razones obvias, sólo podemos citar sucintamente, son muy numerosos, y aunque todos ellos se acogen a la defensa del humanitarismo social pueden ser expresados por el motivo que los define. Así, encontramos abundantes denuncias de la vida de los humildes que conducen a las oportunas reflexiones y exhortaciones a practicar el bien, la conmiseración, la piedad: «La primera obligación en un buen ciudadano considero yo que es socorrer a los necesitados según sus fuerzas... (108) El repudio del egoísmo y la proclamación de un amor universal van unidos a afirmaciones o exigencias de cristianismo sincero, considerado como un bien social: «Profesamos la doctrina de que la religión es el principio de la civilización y la más preciosa de las necesidades sociales». (109) El sentimiento, la inclinación hacia el bien se manifiesta en el rechazo de la venganza, la confianza en la capacidad del ser humano para redimirse, en definitiva, la fe en la bondad natural del hombre: «El sentimiento de la compasión es innato en el corazón del [69] hombre»; (110) «Hay venganzas que sobrepujan al valor de las culpas y penas que hacen disminuir la monstruosidad de los delitos». (111)

La crítica de los abusos sociales y la denuncia de la miseria de los humildes, se pone en boca de personajes modelos: liberales, «demócratas por instinto», de sentimientos filantrópicos, «despreocupados», a los que «ningún sufrimiento, ninguna miseria es indiferente». (112) Pero en su deseo de reforma profunda de la sociedad, Villergas no descuida a los otros», los que por diversas circunstancias no son merecedores de tan nobles cualidades, y cuando se ocupa de ellos, si bien es prioritaria la denuncia de comportamientos erróneos, lo hace destacando su condición de víctimas. De ahí que reconozca la desgracia de los miserables, los marginados, los fuera de la ley, encarezca los sentimientos nobles e ingenuos que poseen y se apreste a combatir o repeler toda una serie de prejuicios y prevenciones sociales que se ciernen sobre todos ellos, sin hacer justicia a la verdadera condición de su existencia.

En este sentido, se pueden citar aquellos motivos que aluden al optimismo, a la fe en una regeneración social de todas las clases sociales, y sus juicios abarcan muchos aspectos relativos a la educación, a las instituciones, y a la sensibilidad social de los individuos. Su

moralismo en este plano acoge parlamentos que afectan también al plano económico y al político, en general. Entre las citas que podemos ofrecer se encuentran los motivos sobre el rigor en las convicciones ideológicas, «Cuando las ideas políticas no son hijas de una meditación severa y de una convicción profunda no pueden ser muy duraderas». (113) En torno al reparto de la propiedad: «La propiedad bien adquirida es muy digna de respeto, me libraré yo de atacarla; pero mis lectores perdonarán si les digo que la propiedad está mal repartida»; (114) «¿Son esos los blasones de un aristócrata, que [...] insulta la miseria, y desprecia a los hombres honrados que ganan de comer honradamente? ¿Y luego, malvados aristócratas, os quejáis de los niveladores?». (115) Las desigualdades ante la ley, «mientras el pueblo no conozca sus derechos y sus deberes, la estatua de la justicia sonríe a los poderosos con la espalda vuelta hacia los artesanos y [70] jornaleros». (116) Sobre la administración de la justicia en España, las ideas sobre este tema se extienden a la necesidad de reformas en el sistema penitenciario y en los trámites judiciales, (117) contra la pena de muerte y a favor de rehabilitar a los reos. Apenas hay capítulo en que este tema, en cualquiera de los motivos anotados, no sea objeto de largas digresiones, en gran medida porque en Los Misterios los delincuentes, malhechores y bandidos son parte importante de las tramas y acciones que se desarrollan en la novela. Todo ello da pie a Villergas a exponer sus ideas sobre el crimen, (118) el reo, (119) el verdugo, (120) el preso político, y por supuesto la condena de la morbosidad del público ante los ajusticiamientos. (121)

En la crítica de las instituciones sociales se encuentran disertaciones sobre el matrimonio por imposición paterna, en especial en relación a la mujer, y se aborda el problema del divorcio: «¿Son sólo infelices los matrimonios en que los padres han ejercido un pernicioso influjo?. Y puesto que no es así, ¿sería conveniente establecer el divorcio en nuestro país?» (122). Y en nombre de la reforma de las costumbres se ataca el duelo, (123) el juego, (124) las tertulias, (125) a los delatores. (126) No escasean, por otra parte [71] interesados puntos de vista en tomo a gustos literarios, «Quintana, y Victor Hugo, Dumas, Larra, Sue» son, entre otros de la misma especie, los recomendados, «Moratín y Gil y Zárate» se rechazan. (127)

El encarecimiento de la «virtud y el saber como únicos bienes humanos no perecederos» (128) es la consigna para crear un nuevo estilo de vida. Preconizar la fusión de los grupos sociales es el objetivo final: el hombre no debe medirse por su ascendencia o linaje, «Al hombre debe juzgársele por sus obras y no por su nacimiento». (129) Desde este punto de vista, para Villergas, «La aristocracia es un elemento antisocial», y por ello levanta la voz para decir «Aspiramos a la igualdad, a una igualdad racional, equidistante de la anarquía y de la oligarquía». (130)

El tiempo interior de la narración se sitúa en 1836-37, pero su discurso alcanza y se dirige a la situación política en que se escribe la novela, 1844-45, que posibilita un cuadro social como el descrito en ella, a la vez que desarrolla una entusiasta proclama para el futuro: el propósito de disipar los prejuicios de clase y preconizar la fusión de los grupos sociales. En este cometido «el pueblo» será el gran protagonista, cuyos buenos sentimientos, ajenos al libertinaje y anarquía, con los que

comúnmente se le asocia, auguran y refrendan el éxito del destino que le está reservado.

Aun a sabiendas de que podrían añadirse más testimonios sobre la vinculación de Villergas con el romanticismo social, urge resumir el compromiso que nuestro autor mantuvo con aquél en connivencia con su pensamiento político.

Recapitulación. [72]

Villergas era liberal, republicano y demócrata. En nombre del principio de la soberanía nacional, base de la república así como de la democracia, él no podía sustraerse a las reivindicaciones y doctrinas sociales de la novela ideológica (131) de los románticos, tal como la entendieron Hugo y Dumas. Sus embates contra la aristocracia y su furibundo anticlericalismo, a la manera de Sue, no hacen sino corroborar la unidad, cohesión y coherencia de sus convicciones ideológicas, en complicidad con el activismo de la novela de tendencia social. En este sentido, el romanticismo social de Villergas se resuelve y configura como una apología de la democracia. Por razones ya suscritas en estas páginas, el ataque a la aristocracia era, en definitiva, un ataque o acometida contra el principio hereditario, y una afirmación de la soberanía nacional; su anticlericalismo una vindicación de la «libertad racional del pensamiento» contra la intolerancia de la «autoridad eclesiástica», el «Fanatismo», el «yugo inquisitorial», la «influencia teocrática». (132)

En Los Misterios de Madrid todas las disertaciones vienen dictadas por una intención docente y moral que inducen al humanitarismo social. Los excursos narrativos que hay en la novela constituyen una declaración abierta del programa de reforma político social del autor. Villergas tiene como fin, partiendo de su crítica a la aristocracia y al clero, mostrar cual es el desequilibrio social del siglo XIX.

Conclusiones.

Llegados a este punto, y a la vista de las declaraciones de la crítica actual y del propio Villergas en sus obras, suscritas aquí en favor de una literatura de tendencia social y filosófica, creemos que su sátira en verso, cuyo cultivo se desarrolla y sitúa en las mismas fechas de sus comienzos o ensayos en la narración en prosa, constituye una prueba y ejemplo significativo de campaña a favor del «romanticismo bien entendido». Pues si bien su sátira abunda en vejámenes anti-románticos éstos fundamentalmente apuntan a los defectos más tópicos y típicos en que degeneró la escuela en el ocaso de su trayectoria. La manera de reivindicar un romanticismo auténtico era denunciando todo lo que en su opinión se apartaba de él. Las caricaturas, la deformación burlesca ya en verso ya en prosa únicamente podían perseguir este objetivo y fin. [73]

La convicción de que «es imposible desligar literatura de historia social», y de que «la literatura no sólo es cuestión de estética y mucho menos el sentimiento romántico», aserto que Jorge Urrutia (133) aplica a Larra y a Espronceda, creemos nosotros que debe hacerse extensible a Villergas. No queremos ni podemos parangonar a Villergas con aquellos epónimos del «romanticismo auténtico», (134) «romanticismo social», (135) «sensu stricto», (136) que fueron Larra y Espronceda, pero sí queremos dejar constancia de que Villergas, sin alcanzar o lograr las fórmulas magistrales con que aquellos llegaron a expresar sus postulados literarios

y políticos, debe considerarse como un modesto ejemplo de correligionario del romanticismo militante, tal como lo entendieron en su momento Larra y Espronceda. Y la vía por la que Villergas llega a la convicción de que es imposible desligar literatura de historia social viene dictada por su ideología política, que destaca por su proba adhesión al liberalismo exaltado, el ala radical del progresismo español. La clase social de la que procedía, los antecedentes paternos y la trayectoria de su vida eran suficientes para arrostrarlo por el talante democrático.

Con el análisis del romanticismo social de Villergas hemos intentado mostrar cuáles eran los presupuestos que le impelen a hacer sátira contra el romanticismo aparente, de envoltorio, formulario y tópico. No era éste el romanticismo por el que nuestro poeta podía sentir simpatías, afinidades u otro tipo de afectos. Cabe preguntarse, ahora, si los mismos presupuestos que le conducen a vincularse con el romanticismo social y rechazar el romanticismo de «corteza», a declarar ¡mueran los románticos!, sirven para explicar la desaprobación de los neoclásicos y provoquen ¡mueran los clásicos! Si así fuera, deberíamos buscar en su ataque una denuncia explícita de caducidad ideológica-estética contra la escuela y doctrina neoclásica. No hay necesidad de ir tan lejos. En primer lugar porque Villergas es insensible, indiferente a aquella estética por su falta de formación neoclásica; por otra parte, en su defensa de una literatura del presente, lo más cercano a él era la literatura posterior a 1830, ¿por qué detenerse o interesarse por algo que pertenecía a un pasado de siglo y medio de existencia? Pensamos que Villergas, partidario de un romanticismo social y revolucionario, se mantuvo alerta ante una estética que aspiraba al orden, a defender los preceptos, normas, el buen gusto, tono, [74] decoro, pudor, ideal de belleza, de entretener y halagar racionalmente en nombre de cómo debía ser vista la realidad, y no cómo era ésta realmente.

Su rechazo del neoclasicismo no lo consideramos como un deseo de expresar las contiendas entre clásicos y románticos, sino como un afán implícito de defensa del «romanticismo bien entendido», un ir en contra de todo lo formulario y reglamentado, incompatible con un «romanticismo auténtico y revolucionario». Si la burla, el vejamen anti-romántico y el anticlasicista aparecen juntos es porque en definitiva el falso romanticismo le debía parecer tan gratuito y frívolo como el neoclasicismo, lo cual explica, a la postre: el ¡muera todo!, con que se cierra el anatema contra la literatura de su tiempo. [75]

El crítico literario Fermín Gonzalo Morón en el contexto de los años cuarenta

Frank BAASNER

Universität Mannheim

Hablar de la crítica literaria de los años cuarenta en España significa aventurarse en tierras poco exploradas. Es verdad que la época del primer romanticismo y de la batalla literaria entre clasicistas y románticos está muy bien estudiada, gracias a los trabajos de Peers, Caldera, Navas Ruiz, Llorens, Camero, Juretschke y, en fechas más

recientes, de Martínez Torrón. Pero es también verdad que los años cuarenta, así como los años cincuenta, todavía se han estudiado poco, desde un punto de vista crítico-literario. Hasta el libro póstumo de Pedro Sáinz Rodríguez deja un vacío sintomático entre Gallardo y Amador de los Ríos. (137) Derek Flitter, en su reciente libro sobre Spanish Romantic literary theory and criticism (138) simplifica demasiado las cosas y no deja espacio suficiente, en su estilo muy denso y típicamente anglosajón, a los matices que caracterizan la discusión de aquellos años.

Faltan estudios sobre muchos autores, famosos en aquel entonces, aunque sí haya una serie de monografías sobre algunos de los críticos más destacados (como Ochoa, Larra, Durán y Lista) de la primera mitad del siglo XIX. El período de transición entre la época moderada y la primera república me parece particularmente interesante desde un punto de vista literario y filosófico, ya que se podría quizás demostrar una continuidad entre el pensamiento liberal de la generación de Larra y las ideas krausistas de los años sesenta. Fermín Gonzalo Morón es uno de aquellos personajes político-literarios intermedios. Ya que su obra (y su persona) merece un ensayo mucho más amplio de lo que cabe en una ponencia, me limitaré en las siguientes páginas a colocar sus trabajos de crítica literaria en el contexto del «segundo» romanticismo, teniendo en cuenta por supuesto el nivel político de los debates literarios. Sin embargo, no será [76] posible analizar detenidamente sus numerosas obras sobre temas de historia política española.

Fermín Gonzalo Morón es uno de los grandes desconocidos de la época romántica, mejor dicho de los años cuarenta del siglo XIX. Entre los críticos hay muy pocos que tengan en cuenta su labor crítico-literaria y literaria. Prescindiendo de Blanco García, que por supuesto conoce al autor y cita brevemente algunas obras suyas, no hay más que Flitter que concede a Gonzalo Morón el espacio debido en el capítulo sobre «Reafirmaciones de los principios schlegelianos en la crítica literaria.» Efectivamente, es en el contexto del romanticismo donde se coloca la obra de Gonzalo Morón. Como se sabe tan poco del autor que a mi modo de ver es un personaje importante del mundo intelectual madrileño y nacional entre 1840 y 1855, trazaré en las páginas siguientes un cuadro introductorio fijándome sobre todo en la obra literaria y crítico-literaria del autor.

Pero antes de empezar el breve recorrido por su vida y su obra quisiera establecer los criterios según los que analizo sus múltiples actividades. En primer lugar, me interesaría demostrar que hubo en los años cuarenta una discusión sobre el pasado literario español basada directamente en el pensamiento romántico. Hay quien dice que después del 1840 ya no hubo cuestión debatida entre clásicos y románticos. Puede ser así, pero lo que sí hubo, fue una integración del pensamiento romántico, más específicamente del romanticismo alemán -pienso ante todo en los hermanos Schlegel- en las discusiones españolas. El romanticismo, en este caso, no actúa como doctrina literaria actual, sino como fundamento del así llamado romanticismo histórico. En este contexto la obra crítico-literaria de Fermín Gonzalo Morón adquiere una notable importancia.

En segundo lugar, en Gonzalo Morón me interesa el personaje como hombre de letras. Efectivamente, es un ejemplo (entre tantos otros) típico



del romanticismo español en el sentido de que las actividades políticas y las empresas literarias están estrechamente vinculadas. En el caso de Gonzalo Morón hay además un factor económico ya que nuestro autor fue empresario editorial. (139) En tercer lugar, pero eso lo digo más bien en plan de broma, Gonzalo Morón no carece de interés anecdótico.

Nacido en la provincia de Valencia en el año 1816, Gonzalo Morón llega, a la edad de veinte años, a la primera celebridad como uno de los fundadores del Liceo de Valencia en el 1836. Tenía en aquellos años fama de talento extraordinario. Intervino en las sesiones del Liceo activamente como profesor de historia, vocación que no abandonó jamás. Su padre, sea dicho de paso, lo había destinado a una carrera de leyes. Incluso antes de aquella fecha había empezado su carrera como periodista político y literario en las páginas de *El Turia*, semanal valenciano interesantísimo pero igualmente [77] difícil de encontrar. (140) En las páginas de dicho periódico, que según Osorio fue totalmente escrito por Gonzalo Morón, hay una cantidad de artículos que coinciden con las posturas del romanticismo liberal de aquellos años. El autor, que supongo fue Gonzalo Morón, aunque ni uno de los artículos lleve una firma quizás por precaución, elogia el nuevo régimen monárquico-liberal y critica violentamente a los carlistas. En la parte literaria la revista no carece de interés para quien se ocupa del romanticismo español. El autor (y justamente en la doctrina estética se anuncia ya el joven Gonzalo Morón como crítico de los años sucesivos) trata temas típicamente románticos sin por eso menospreciar la escuela clasicista en su conjunto. El 30 de noviembre de 1833 aparece una reseña de los Cuatro palmetazos (141) de Gallardo, en la que Gonzalo Morón defiende al clasicista Gómez Hermosilla. En diciembre del mismo año se publica un artículo en cuatro partes sobre «La epopeya caballerisca en la edad media», (142) donde cita, entre otros, a Diez y sus trabajos sobre la literatura provenzal. En el 1834 *El Turia* publica un artículo de Larra (24/11/1834).

Desde sus primeras actividades literarias Gonzalo Morón se coloca en las discusiones más actuales de su tiempo -el liberalismo y el pensamiento histórico-romántico, donde la poesía y la literatura desempeñan un papel fundamental. Demuestra además que ya de muy joven dispone de una cultura amplia, no limitada a las publicaciones españolas.

En el 1840 se traslada a Madrid y ocupa la cátedra de historia de la civilización española a la edad de 25 años. Un año más tarde publica en seis volúmenes sus lecciones; (143) es la segunda obra sobre el tema de la civilización española después de la historia, en 4 tomos, de Eugenio de Tapia. Efectivamente, la búsqueda de una identidad cultural de la nación a través de su historia no carece de actualidad política en aquel momento. Las guerras carlistas, un gobierno inestable y el peligro de una [78] desintegración de la unidad nacional estimulan una discusión pública sobre el significado de la herencia cultural. No es aquí el lugar oportuno para discutir las diferencias entre las dos historias de la civilización -ambas son obras de inspiración liberal, pero de un liberalismo moderado. En una reseña en la *Revista de España* (1842) Gonzalo Morón mismo examina lo que, claro está, considera los errores y las deficiencias más evidentes en la historia de Tapia. El reproche fundamental concierne la base filosófica de la obra:

«Sólo hubiéramos deseado, que no hubiese emprendido tan colosal trabajo, sin iniciarse con más profundidad en los adelantamientos hechos por la Europa sobre la filosofía de la historia y tener una idea clara del objeto que se proponía y de las dimensiones, que el respetable académico quería dar á su obra. Decírnoslo esto, ya porque sus ideas científicas sobre la civilización nos parecen vagas, é incompletas, cuanto porque en el curso de sus cuatro tomos se nota diferencia en la extensión, que da á su plan.» (144)

Además lamenta que Tapia no haya incluido en su historia la época romana y visigoda de España. Para entender mejor las peculiaridades de la obra de Gonzalo Morón, quisiera subrayar que Tapia trata la literatura como un fenómeno entre otros dentro del concepto de civilización. Un concepto de civilización, el de Tapia, que debe mucho a la historiografía progresista de la ilustración -piénsese en Voltaire, por ejemplo. (145) Si mejora el estado cultural, político, social, económico del país, la literatura también se encuentra forzosamente en buen estado de salud. Un paralelismo tan inmediato, que hoy en día nos hace sonreír, provoca en el caso de la historia española muchas incompatibilidades: ¿Cómo localizar la decadencia política de los últimos Austrias y el esplendor del barroco en un mismo momento cultural? La poesía no desempeña en la obra de Tapia un papel importante. Aquí está la diferencia fundamental con la obra de Gonzalo Morón. El joven autor valenciano deja totalmente de lado el mundo de las Bellas Letras. Esta decisión está lejos de ser casual o arbitraria. La división entre estado cultural-político y estado literario-poético de España es consecuencia de las convicciones románticas del autor. La poesía no obedece a la misma lógica progresista que las instituciones sociales y políticas. Al contrario: el origen, la originalidad tienen valor artístico, el progreso es un concepto inadecuado cuando se trata de obras artísticas. Cito de un artículo publicado justamente en el 1841:

«Para las naciones célebres á quienes sus claros hechos ganaron una página honrosa en la historia, hay sólo una edad poética: aquella en que la fuerza y la energía de un principio moral animó la vida y la nacionalidad de un país y le arrastró á nobles y arrojadas empresas. Cuando han pasado los tiempos en que el sentimiento, el corazón [79] y la imaginacion dirigen y prestan un impulso uniforme a las acciones de un pueblo, su edad poética ha desaparecido.» (146)

Con su historia de la civilización española Gonzalo Morón entra de golpe en el mundo intelectual madrileño. Es un liberal moderado, ferviente defensor de las libertades y al mismo tiempo de la monarquía centralista. Su carrera que empieza en el Ateneo madrileño es sorprendente. En los años siguientes publica un número increíble de obras, entre artículos, libros y revistas. A partir del 1842 es editor y redactor principal de la Revista de España y del extranjero, en la que colaboran los intelectuales más famosos de la época, historiadores, filósofos, literatos (cito a autores como Carlos Aribau, Facundo Goñi, Ramón Carbonell, Hartzenbusch, Sanz del Río (147)). Un poco más tarde la revista fue editada por Rivadeneyra. La

revista no se limita bajo Gonzalo Morón a los temas tradicionalmente literarios. Lo que busca él es una mezcla entre artículos estrictamente políticos -cito como ejemplo la «reseña política de España», un panorama del desarrollo de la política española a partir de los Austrias hasta el presente- siempre bajo una perspectiva histórica, y crítica literaria tal como existía anteriormente. En el campo de la crítica literaria que aquí nos interesa ante todo, publica, entre tantas otras cosas, su importante Ensayo histórico-filosófico sobre el antiguo teatro español en 18 entregas. (148) Tomaré el mencionado artículo, que publicado en volumen ocuparía aproximadamente 150 páginas, como primer ejemplo del romanticismo de Gonzalo Morón.

Mientras que un autor como Mesonero Romanos (149) o Alberto Lista (150) en sus diferentes observaciones sobre la historia del teatro español buscan implícitamente [80] siempre un modelo ideal para que sirva de ejemplo a la juventud, Gonzalo Morón se limita a una perspectiva histórica, es decir no normativa. El título del ensayo lo dice bien: es un artículo histórico ya que trata del teatro a partir de la edad media, y es un artículo filosófico ya que ordena la materia según criterios histórico-filosóficos. Estos criterios son de origen romántico, y más precisamente de origen alemán: el honor, el amor y la religiosidad son los criterios que determinan el desarrollo de la literatura dramática española. Sería fácil cotejar el texto de Gonzalo Morón y las lecciones sobre la literatura dramática de August Wilhelm Schlegel -se notaría en seguida que GM conocía, sea el original alemán, sea la traducción italiana de Gherardini o la traducción francesa del 1815. Sea dicho de paso que GM sabía alemán, competencia poco frecuente en aquel momento histórico. (151) Para Gonzalo Morón, el teatro nacional español termina con la muerte de Calderón -tal como lo había dicho Schlegel. Y el autor más destacado para él es justamente Calderón y no Lope de Vega, preferido por la mayoría de los críticos románticos españoles. En cierta medida GM sigue la línea trazada por Agustín Durán en el 1828, aunque Durán busque siempre en la literatura de los siglos pasados un modelo para la literatura venidera. Para Gonzalo Morón la literatura, y el teatro en particular, es la expresión del pueblo:

«El teatro ha reunido todos los géneros, ha hecho el más lujoso alarde de las bellezas poéticas y es la más cumplida personificación de nuestra vida y nacionalidad. (...) Por lo mismo el exámen de la literatura española no es solo un objeto de placer y de recreo (...), es antes que esto un alto objeto de gloria y de nacionalidad. (...) Creemos por lo mismo, que hoy no puede ni debe juzgarse la literatura, como lo hicieron con notable provecho y aplauso en su tiempo Tiraboschi, Andres, y La Harpe: hoy los estudios filosóficos deben penetrar y hacer una revolucion en la manera de considerar las producciones literarias; no para desconocer su esencia, ni darlas una direccion é inteligencia forzadas, sino para devolverlas su verdadero precio, y colocarlas en su noble posicion.» (I, pp. 133-134).

Lo que busca el autor en su historia filosófica del teatro español es una historia cultural de la nación española, a través de las obras

dramáticas. Esa historia cultural no coincide con la historia de la civilización - aquí está la diferencia fundamental con la historia de la civilización publicada por Tapia.

Las mismas convicciones se encuentran en las numerosas reseñas de obras dramáticas contemporáneas. En dos artículos largos se ocupa de la obra de Juan Eugenio Hartzenbusch y de la de Antonio Gil y Zárate, siempre en el año 1842. (152) Los criterios estéticos (y políticos) que están a la raíz de sus reseñas tienen algo en común con el manifiesto literario de Larra que se esconde bajo el título «Literatura», artículo [81] publicado en 1836. (153) Efectivamente, Gonzalo Morón elogia la grandeza del antiguo teatro español y rechaza al mismo tiempo la escuela romántica francesa, no únicamente por inmoral y anárquica, sino también por inadecuada para la mentalidad y el estado cultural de España. Así como Larra, busca una salida «nueva», basándose a lo mejor en el gran pasado artístico nacional, pero sin pedir imitación de lo que es y debe ser pasado, históricamente acabado.

El clasicismo de origen francés carece de poder emotivo:

«El valor por lo mismo de las producciones de este género se refería solo á ser un trabajo artístico, capaz de interesar á un público erudito é ilustrado, pero sin el menor de revelar la nacionalidad de los pueblos, ni de interesar, ni conmover las masas, en lo cual consiste realmente el mérito de las literaturas, y lo que no puede conseguirse, sin que sean la expresion mas ó menos cumplida del carácter y costumbres de un pais.» (154)

En el mismo artículo donde rechaza la doctrina clasicista se encuentran frases críticas sobre las «extravagancias» del antiguo teatro español:

«El señor Gil ha sabido seguir las huellas de nuestros mas esclarecidos ingenios descartándole de sus extravagancias, y de la ligereza dramática.» (155)

El ideal estético tal como aparece en la crítica tanto histórica como actual de Gonzalo Morón, está en estrecha relación con sus convicciones políticas, de las que hablaré más adelante.

En los años cuarenta se puede observar una gran continuidad de sus investigaciones históricas, de historia política. En el 1840 ó 1841 tenía preparado un libro sobre el reinado de Fernando VII cuando un colega suyo, el novelista Estanislao de Kostka (o Cosca) Vayo, le pidió que renunciara a dicho plan, ya que él mismo quería sacar un estudio sobre el mismo tema en la editorial de Mariano de Cabrerizo. Gonzalo Morón accedió a su solicitud y así Cosca Vayo publicó sus tres volúmenes en 1842. (156) A partir del 1842, después de la publicación de su historia de la civilización española, escribe a un ritmo sorprendente no solamente en el campo literario sino también en el campo de [82] la historia. Su Reseña política de España, publicada por entregas en su Revista de España a partir del 1842 y luego en forma de libro en Madrid -el libro no lleva fecha, pero es del 1848 aproximadamente- es un cuadro amplio desde los Austrias hasta la época contemporánea; y no es la única obra de orden

histórico-político que publica. (157)

Veamos ahora el segundo punto mencionado al principio de mi intervención: su función como hombre de letras. Contemporáneamente a sus empresas editoriales y literarias comienza su carrera política. Diputado por Valencia a partir de 1843, es uno de los grandes oradores del partido moderado. Hasta el 1848 (158) apoya al gobierno moderado de Narváez e interviene (en 25 ocasiones) con discursos sobre los temas más variados. Después de los sucesos del 1848 su actitud hacia el partido moderado será más crítica y escéptica. En sus 16 discursos de los años 1848-49 y 1849-50 se nota cada vez más su espíritu polémico. (159) Un documento precioso en este contexto es el artículo suyo del mes de junio de 1849 publicado en Valencia. (160) [83]

Para Fermín Gonzalo Morón, ser diputado, escritor, catedrático de historia y editores todo parte del mismo compromiso del intelectual con la sociedad. La sociedad, para él, es en primer lugar el trono como símbolo y centro del estado y de la nación. En segundo lugar, la sociedad está representada por los ciudadanos -en su lógica ante todo los burgueses- y la tarea más noble del intelectual es defender tanto la corona como las libertades individuales y colectivas. El hombre de letras, en esta visión suya, es un personaje público responsable de cualquier actividad, sea ella literaria, política o económica. Su cultura es muy amplia, sus conocimientos no se limitan a su especialidad de literato e histórico, sino que abarcan los más diversificados campos del saber humano. En sus discursos en las Cortes, que aquí no puedo analizar, se nota siempre una buena preparación y un profundo saber técnico.

Los años 1848 y 1849 marcan, en su desarrollo personal y político, una ruptura bastante profunda. El entusiasmo con el que colaboró en la cultura moderada de los años anteriores, se transforma en agresividad y decepción. Sin embargo, en algunos puntos esenciales permanece fiel a sí mismo a pesar de los acontecimientos violentos de la próxima fase de su vida y obra. Es aquí donde interviene el tercer nivel mencionado de mi investigación que llamé «anecdótico».

En el verano de 1851, Gonzalo Morón quiere publicar en Valencia un periódico titulado *El trono y la Constitución*. (161) Entrega los originales de sus artículos para el primer número a la imprenta de José Mateu Garín. Al día siguiente se da cuenta de que se han confiscado sus artículos. Escribe una carta al comisario de seguridad pública Jacinto Ronda, inculpándole de haber robado intencionadamente su «propiedad intelectual». El comisario, que no estuvo personalmente en la imprenta para confiscar dichos artículos sino que mandó a un empleado suyo, provoca un proceso por «falsa imputación por escrito de un hecho criminal». El 26 de agosto de 1851 la primera sentencia lo condena a 17 meses de cárcel, sentencia confirmada en segunda instancia el 21 de septiembre de 1851. Y ahora empieza una verdadera peregrinación por cárceles y manicomios por media Europa. Gonzalo Morón, avergonzado por lo ocurrido, intentó, una vez de vuelta sobre la escena política, borrar de la memoria la condena. Ya desde la cárcel de Serranes (Valencia) pide que se cree una comisión parlamentaria para investigar lo ocurrido y restablecer su honor. La comisión, constituida el 22 de noviembre de 1853 anula tres días más tarde la sentencia del 1851.» (162) [84]

Como Gonzalo Morón da informaciones contradictorias sobre el período entre septiembre de 1851 y febrero de 1853, no se sabe concretamente donde estaba. (163) Parece seguro que haya pasado un par de meses en Londres (Kensington house of madness). En diciembre, por lo menos según sus propias indicaciones, escribe un ciclo de dramas históricos sobre los monarcas españoles de los Reyes católicos hasta Felipe III. Poco tiempo más tarde, probablemente en el manicomio madrileño de Chamberí, escribe su novela El cura de aldea, obra bastante polémica con la realidad del clero español, pero expresión al mismo tiempo de las profundas convicciones católicas.

Como consecuencia de aquella experiencia, su labor política y filosófico-literaria de los años cincuenta está condicionada por la idea de venganza. Quiere vengarse del partido moderado que no le concedió la protección necesaria, vengarse de los políticos menos inteligentes y más oportunistas que él mismo. Sigue siendo un ferviente defensor de la monarquía y de la Reina, pero es muy tajante frente al partido moderado que, en su opinión, no estaba al nivel del progreso. Por eso hace parte del partido progresista en la campaña del 1854. (164) No es una casualidad que justamente en aquellos años Gonzalo Morón tenga, por primera vez, graves problemas con las autoridades eclesiásticas. Fue editor en el 1853, de un periódico en la provincia de Soria nuevamente titulado El trono y la constitución. En el folletín de dicho periódico publicó algunas entregas de su ya mencionada novelita El cura de la aldea, en la que, según el obispado de Osma, «se escarnecía y ridiculizaba a los Ministros de la Religión». (165) Sigue publicando, una vez que ya no fue elegido en el 1854, obras históricas y políticas. Gonzalo Morón muere, a la edad de 55 años, en el manicomio de Valencia. (166)

Aparte las cuestiones de salud mental y dejando de lado las intrigas políticas, se puede afirmar que Gonzalo Morón pertenece a un grupo de intelectuales moderados que contribuyeron a una implantación del romanticismo europeo después de la primera polémica sobre los conceptos románticos. Es, en cierta medida, alumno de un Alberto Lista de los años treinta cuando transformaba su postura estrictamente clasicista en el [85] así llamado romanticismo histórico. Al mismo tiempo personajes como Gonzalo Morón preparan, junto a otros como Fernández González o Francisco de Paula Canalejas el movimiento del krausismo. Su amplia cultura de nivel internacional y su ingente trabajo como historiador y literato merecerían que ocupase un puesto más destacado que el que tiene actualmente en las páginas de una historia del pensamiento del siglo XIX.

Manuel de la Revilla, crítico de Galdós  
Marta CRISTINA CARBONELL  
Universidad de Barcelona

En febrero de 1877 veían la luz, de forma casi simultánea, las dos reseñas que, desde las páginas de la Revista Europea y El Solfeo, respectivamente, dedicaba Leopoldo Alas a Gloria, merecedora de atención larga y detenida en la pluma de quien había de convertirse en el lector más agudo y el crítico más atento y perspicaz de la vasta producción novelesca galdosiana, haciendo de ella privilegiado instrumento de

exploración de las posibilidades y límites de un género que con Galdós había descubierto y en Galdós había aprendido a leer. (167)

En una y otra, el nombre de Manuel de la Revilla y el juicio con que unas semanas antes había sancionado categóricamente Gloria como la mejor obra de Galdós y una de las mejores novelas españolas contemporáneas, aparecían, explícitamente invocados, para dejar constancia del reconocimiento del joven «Clarín» hacia la figura del que no dudó en señalar, pese a las discrepancias que les separaron en no pocas ocasiones, como uno de sus maestros en las lides de la crítica y para el que reclamaría, a su muerte, el mérito de haber sido el primero en reconocer en Galdós al mejor novelista contemporáneo. (168) Y ello, a pesar de que Revilla no pudo alcanzar [88] siquiera a conocer *La desheredada*; su lectura crítica de Galdós, interrumpida por su temprana desaparición en 1881, hubo de circunscribirse, forzosamente, y al margen de los Episodios Nacionales de los que fue dando cuenta desde 1874, a las novelas de lo que «Clarín» llamó su «época tendenciosa», período que señala, a la par, aquél en que Revilla desplegó de forma más brillante su quehacer intelectual y en el que dio, como crítico literario, las mejores muestras de su talento y su fino olfato lector, especialmente desde su tribuna de la *Revista Contemporánea*, cuyas «*Revistas Críticas*» trazaron, entre 1875 y 1879, un completo panorama de la vida cultural y literaria de la España de su tiempo, iluminando, con ello, la progresiva evolución ideológica de este inquieto intelectual liberal de formación krausista y hegeliana hacia los dominios del neokantismo y el positivismo. (169)

Reflejo de este significado tránsito, la ponderada defensa de los principios artísticos del realismo que caracteriza el pensamiento estético de Revilla en los últimos compases de los 70, encuentra su correlato en el creciente aprecio y atención que dispensa, en aquellas mismas páginas, a la novela galdosiana, de la que verá arrancar el movimiento de regeneración de la novela española por la vía del compromiso con la realidad social y moral de su tiempo, y desde cuyo empeño verdaderamente realista, que Revilla entiende también, al modo de Leopoldo Alas, como aquel que «dejando lo puramente accidental y elevándose a considerar lo temporal y transitorio en su fundamento, sabe tratar dignamente los asuntos comunes y ordinarios, porque adivina en ellos y luego estudia lo que tienen de trascendental y eterno», (170) defenderá la radical licitud y oportunidad de su quehacer novelesco, erigiéndolo en verdadero modelo del ideal de mimesis artística que para la novela propugna al finalizar la década. [89]

Hasta entonces, la atención crítica que Revilla ha venido consagrando a Galdós encuentra su primer punto de referencia importante a la altura de 1876: el 15 de julio de ese año abrió su habitual «*Revista Crítica*» en las páginas de la todavía joven *Revista Contemporánea* disponiéndose a dar noticia de lo que juzgaba «sin duda» como la producción literaria de mayor importancia que en estos días ha visto la luz»; se trataba de Doña Perfecta y, con ella, de lo que atisbaba como un esperado «nuevo rumbo» en la trayectoria del novelista que desde tiempo atrás venía señalando sin vacilar como el principal artífice del renacer de la novela al que estaba asistiendo la España de los albores de la Restauración. Renacer del que había dejado constancia en la programática declaración de intenciones que

constituye la primera de sus «Revistas Críticas» en el número inicial de la Revista Contemporánea, en diciembre de 1875, donde Galdós, Alarcón y Valera -Revilla soslaya, y seguirá haciéndolo en los años siguientes, por razones que nunca llega a explicitar, la obra de Pereda- vienen a encabezar, a su juicio, un emergente panorama novelesco (171) que ya un año antes había sabido entrever al ocuparse por vez primera y con cierta extensión de una obra galdosiana: Cádiz, el octavo de los Episodios Nacionales de la Primera Serie, había proporcionado a Manuel de la Revilla en noviembre de 1874 -reciente todavía la publicación de Pepita Jiménez y a la espera de conocer El escándalo alarconiano- la oportunidad de presentar a su autor «sin género de duda» como el forjador de un nuevo lenguaje novelesco cuyas lecciones de verosimilitud, naturalidad y sencillez -dispensadas con éxito mediante la sabia utilización de «dos resortes poderosos en España», como son la política (en La fontana de oro o El audaz) y el amor patrio (en los Episodios Nacionales)-, empezaban a dar sus frutos en el camino que mostraban emprender Alarcón y Valera.

(172)

Camino que al año siguiente, y ya a la luz de El escándalo y Las ilusiones del doctor Faustino, definirá Revilla en los márgenes del que considera «tipo ideal de la novela contemporánea en sus vanas manifestaciones», pues «ora aspire a dilucidar temerosos problemas filosóficos y sociales, ora a trazar animado cuadro de las actuales costumbres, ora se encierre en los límites de un carácter y revista las proporciones de un simple retrato, es la novela propia de nuestro siglo, la que mejor simboliza su carácter y satisface sus aspiraciones»: la verdadera novela psicológica o psicológico-social, aquella [90]

«en que se analizan con la maestría del filósofo, pintándolas juntamente con el talento del artista, esas varias manifestaciones de la humana naturaleza que se llaman caracteres y tipos... fiel y delicada pintura de las pasiones y los caracteres humanos bajo la cual se oculta un importante problema o una profunda e intencionada enseñanza.» (173)

Nutrido de «pensamiento, intención y trascendencia», el género psicológico-social que Alarcón y Valera se esfuerzan por aclimatar, desde presupuestos ideológicos y morales bien divergentes, a la altura de 1875 es saludado por Manuel de la Revilla -y aun a pesar de su abierta discrepancia con los que edifican la novela del primero, discrepancia que no hará sino agrandarse en los años inmediatos- como la más lícita y oportuna de las posibilidades de novelar en el presente momento histórico, por cuanto «la sociedad moderna -afirma- prefiere a las obras de arte que sólo hacen gozar, las que hacen juntamente gozar y sentir, y que a estas mismas antepone las que además obligan a pensar» (174) «legítima exigencia de nuestro siglo» a cuya satisfacción ha de concurrir, por lo tanto, una novela que, sin renunciar en modo alguno a su sustantiva finalidad estética, y sin caer en los excesos del arte docente, sea capaz de encarnar los ideales que lo animan, desde las posibilidades que encierra contemporáneamente, por su misma naturaleza, un género del que había destacado, en sus Principios Generales de Literatura, su condición de «género amplio, flexible, sintético, que se amolda a todos



los asuntos, formas y tonos. Representación fidelísima y completa de la vida humana que... poniéndose al servicio de todos los ideales y de todos los fines de la vida... ejerce necesariamente poderosísima influencia y alcanza extraordinaria popularidad (...) Atraído el lector por estas narraciones familiares y prosaicas, en que ve retratada con pasmosa fidelidad la vida, identifícase con los personajes que en ellas figuran, interésase por su acción, y fácilmente se insinúan en su alma las doctrinas que el novelista encierra bajo tan amena forma.» (175) [91]

Desde estos presupuestos, que preludian las consideraciones vertidas, dos años después, en su ensayo acerca de «La tendencia docente en la literatura contemporánea», y con los que de hecho Revilla se está adelantando, en su exaltación de la novela como privilegiado reflejo histórico de los vaivenes ideológicos de su tiempo, a las consideraciones de Leopoldo Alas en «El libre examen y nuestra literatura presente», (176) el talante expectante con que este atento seguidor del quehacer novelesco galdosiano acoge en 1876 la publicación de Doña Perfecta adquiere pleno sentido a la luz de la lectura crítica que, unos meses después, lleva a cabo de Gloria, desde la que Doña Perfecta se verá confirmada, retrospectivamente, como una primera -aunque no del todo lograda- incursión galdosiana en los dominios del difícil y peligroso género de la novela psicológico-social, limitada por su propia condición de lo que Revilla había acertado a definir como «delicioso y acabado cuadro de costumbres que encierra no poca trascendencia bajo su forma ligera y humorística», pues obedeciendo a la voluntad -que reconoce principalísima- de mostrar los «letales frutos» de la influencia ultramontana en una levítica ciudad provinciana, símbolo «de esas ciudades clericales que abundan en España y que siendo cabezas de diócesis sin ser capitales de provincia, son otros tantos focos de atraso y oscurantismo», veía sin embargo perjudicado su «efecto estético... sin conseguir despertar en el lector la trágica emoción que da carácter artístico a la catástrofe» (177) por las dificultades de su autor a la hora de armonizar su indiscutible talento en la pintura de caracteres y en la descripción de tipos y lugares -aspecto que desde 1874 viene destacando Revilla en el arte narrativo de Galdós, y por el que este ameno cuadro de género se erige en lo que juzga un «modelo acabado de la novela realista», con la exigencia compositiva de una acción verosímil conducente a un desenlace ajustado. Aspecto este último que no será Revilla el único en poner de manifiesto, y que, vertebrando el juicio crítico que consagra a la novela, viene a incidir en lo que por estas fechas se le aparece como singular deficiencia de la narrativa galdosiana, puesta ya de manifiesto en su reseña de Cádiz: aquella «falta de calor y animación... frialdad en el fondo como en la forma... impasibilidad británica que hace recordar siempre, al leer estas novelas, a Dickens o Wilkie Collins, nunca a Víctor Hugo o Dumas, ni siquiera a Feuillet, Balzac u Jorge Sand», (178) y que en Doña Perfecta [92] redundaba en la incapacidad de dotar a los personajes del calor y de la enjundia pasional necesaria para explicar, a través de una acción lo bastante «complicada» e «interesante», un desenlace trágico que se antoja aquí «inútil» por injustificado, (179) siendo así que la «concepción

artística» de la novela cede en favor de su muy notable «concepción moral y filosófica», haciéndose presente aquel desequilibrio acerca del cual había prevenido en su reseña de El escándalo alarconiano.

De ahí que para Manuel de la Revilla, que había insistido un año antes en la idoneidad de aquella novela «que mejor acierte a pintar el corazón humano y que más intención y enseñanza entrañe», ponderando la superioridad de la novela psicológico-social si entendida como

«aquella cuyo principal objeto es pintar con vivos colores el drama íntimo que se desarrolla en los senos profundos de la conciencia, y de que sólo es reflejo y traducción sensible el drama exterior y material que se anuda en el terreno de los hechos», (180)  
[93]

venga a ser Gloria, donde el talento descriptivo y caracterizador de Galdós se aleja del cuadro de costumbres o la narración histórica para ceñirse en los márgenes de un profundo y «bellísimo estudio psicológico», la obra que asegura, a su juicio, la esperada entrada del autor de Doña Perfecta «en el campo vastísimo de la novela psicológico-social», y, con ella,

«acreditándose de pensador profundo cuanto de observador atento, se coloca de un golpe en aquellas alturas en que el artista confina con el filósofo, y la obra de arte es a la vez acabada manifestación de la belleza y fuente de trascendentales enseñanzas». (181)

Pues en Gloria, el grave problema religioso que Doña Perfecta presentaba a través de la lucha del librepensamiento frente al fanatismo y la hipocresía adquiere contornos por fin más complejos y -subraya Revilla- mucho más sutiles desde el drama íntimo de unos personajes en los que destaca la mano maestra con que Galdós ha sabido representar, en sus varios aspectos, la agitada conciencia religiosa del momento presente, para poner al descubierto, con valentía y sin falsos optimismos conciliadores, la perturbadora tiranía de la intolerancia: verdadero desafío social y literario que la segunda parte de la novela mostrará -a diferencia de lo acontecido con Doña Perfecta- hábilmente resuelto a través de una acción «sencilla, patética y en alto grado interesante», cuyo verosímil desenlace armoniza equilibradamente exigencias artísticas y filosóficas en la verdad «profundamente humana» de unos personajes que certifican «un gran talento observador en el Sr. Galdós», propio de quien ha comprendido que el arte «no ha de inspirarse en excepciones, sino en lo general y constante». (182)

Esta es, a su entender, la clave de los grandes méritos que, como concepción artística y filosófica, avalan Gloria como «la novela más trascendental que en nuestros días se ha escrito en castellano, y que basta para declarar a su autor el primero de los novelistas españoles»: la profundidad de la mirada observadora con que Galdós ha sabido penetrar la complejidad ideológica y social de la realidad presente para extraer de ella unos personajes cuya condición de «caracteres llenos de vida y de verdad» y el limpio ajuste de su conflicto interior «al medio social en que se mueven y las ideas que [94] los inspiran» los aleja de la frialdad

de su anterior trazado a la inglesa para que en ellos y en su drama de conciencia, sabiamente conducido, se haga presente el ideal estético desde el que Revilla viene formulando y valorando las líneas maestras de lo que ha definido como «novela psicológico-social», y cuya más acabada expresión se halla contemporáneamente, en las páginas de su ensayo acerca de «La tendencia docente en la literatura contemporánea», donde advertirá, repitiendo palabras de 1875, que

«Con ser la obra poética realización de la belleza, es expresión del pensamiento también... Creemos firmemente que el fin capital y primero de la obra poética es la realización de lo bello, y creemos también que en la forma existe la verdadera creación artística y radica el valor estético de la obra, sin negar que éste pueda hallarse también en la idea. Afirmamos a la vez que la trascendencia, profundidad y alcance científico y social del pensamiento es un elemento importantísimo que contribuye poderosamente a dar a la producción, no belleza, sino interés, influencia e importancia, y que el artista hará bien (sin estar obligado a ello) en reunir a la belleza el bien y la verdad, concertando en su obra el valor estético y el valor ideal y social. Preferimos, en igualdad de circunstancias, las obras que hacen pensar, sentir y gozar a las que sólo hacen gozar y sentir, pero no antepone las obras de idea sin forma a las de forma sin idea, sino todo lo contrario». (183)

Rechazando abiertamente el exclusivismo con que los partidarios del arte docente erigen en canon del arte la importancia moral de la obra poética, y proclamando abiertamente, desde la filiación idealista de su pensamiento estético, que «nuestra fórmula es la del arte por el arte, o mejor por la belleza», Revilla invita, sin embargo a no desconocer, antes al contrario, el «doble valor» que su propia naturaleza le otorga, mirando en ella «no sólo la realización independiente y sustantiva de lo bello, sino el medio de expresar un ideal», con lo cual «será tanto más perfecta (como producción social influyente y educadora) cuanto más profunda y elevada sea la idea en que se inspire». (184) [95]

Desde estos presupuestos, iluminadores de su lúcida lectura de la tendencia con que la novela de su tiempo se vincula históricamente al presente, (185) Revilla empieza a reconocer al filo de 1877 -así lo apunta ya su lectura crítica de Gloria- en Galdós y en sus novelas del «realismo tendencioso», al igual que lo hará Leopoldo Alas, la mejor contribución, desde el abrazo sincero a la libertad de pensamiento y al ideal de progreso, a la tarea docente y regeneradora que, así entendida, tiene encomendada la novela moderna en España. Tarea que valora, por lo demás, en términos que van poniendo de manifiesto un paulatino alejamiento del inicial marco psicológico en favor de una novela que, conjugando al modo galdosiano «acabadas pinturas de la sociedad y delicados análisis del corazón», se muestre capaz de abarcar la complejidad ideológica y social de una realidad que, como materia novelable, aspira a verse reflejada, afirma Revilla, «tal como es», aunque

«dentro del carácter ideal de la obra de arte, deduciendo de la acción que refiere consecuencias morales y enseñanzas

prácticas que sirvan para fortalecer [en el lector] su carácter moral en la lucha de la vida.» (186)

Así lo reflejará el «Boceto Literario» que en marzo de 1878 dedicará al autor de Gloria en las páginas de la Revista Contemporánea, donde se anudan las líneas maestras de su lectura crítica de Galdós hasta la fecha, y donde la voluntad de empezar subrayando su mérito por haber comprendido, antes que nadie, que

«la novela había de ser el drama palpitante de la vida real, en que los hechos exteriores son el producto de los íntimos hechos de conciencia, y los personajes interesan tanto como los sucesos, y éstos como aquéllos adquieren valor moral y artístico... por lo que de humanos y verdaderos tienen,» (187)

da cuenta -en lo que tiene de significativa matización de sus apreciaciones de 1875- de la creciente permeabilidad de Manuel de la Revilla hacia los presupuestos estéticos del realismo que viene encamando el quehacer galdosiano, a través de su decidida defensa de una novela abiertamente comprometida en la tarea de ser «vivo retrato de la agitada y compleja conciencia contemporánea, y plantear los arduos problemas de toda especie que tan hondamente perturban la vida pública y privada de nuestra sociedad.» (188) [96]

Convicción que le lleva a interpretar retrospectivamente el conjunto de la narrativa galdosiana en lo que tiene de verdadero empeño, sucesivamente modulado, por dotar a España de una novela moderna, (189) valorando muy especialmente lo que en esta fundamental y pionera tarea de regeneración supone la etapa de sus novelas psicológico-sociales, y desde la que saludará en febrero de 1879 La familia de León Roch, novela con la que Galdós, entiende Revilla, agota con brillantez las posibilidades de aquel trascendente propósito de análisis y reflexión acerca del más grave de los problemas sociales y morales contemporáneos, el problema religioso y sus consecuencias, que iniciaba con Doña Perfecta y que culmina en el complejo trenzado de pasiones con que la novela de 1878 viene a cerrar definitivamente el proceso abierto a ese «foco perenne de perturbaciones en la familia y en la sociedad» que es la intolerancia religiosa, por éste que califica significativamente de «denodado campeón de la santa causa del progreso.» (190) De ahí que juzgando a esta novela que -merece destacarse contempla como necesario final de un ciclo, «muy superior, como concepción moral y social», a Gloria, si bien inferior a ella «como concepción poética», subraye nuevamente -y a pesar de sus deficiencias estructurales, consecuencia de lo ambicioso del propósito de abordar, [97] junto al «problema religioso», la no menos importante cuestión del divorcio- su valor de ejemplo culminante del talento galdosiano para plantear con verdad, acierto y energía, la realidad de un «drama conmovedor y terrible que se presenta todos los días en el seno de muchas familias», y donde el matizado trazado de caracteres, así como el planteamiento de acciones y situaciones, revela «un conocimiento del corazón humano y de la sociedad presente que verdaderamente asombra.» (191)

Son éstas precisamente las cualidades que le habían llevado a exaltar unos meses antes las novelas galdosianas como un «modelo de perfecto

realismo... no de ese realismo que está reñido con toda belleza y todo ideal, sino de aquel otro que, sin traspasar nunca los límites de la verdad, sabe idealizar discreta y delicadamente lo que la realidad nos ofrece», y a celebrar, en consecuencia, la eficacia con que su autor «sin sacrificar jamás la forma a la idea, ni caer en los extravíos del arte docente, en todas ellas ha sabido encerrar un pensamiento filosófico, moral o político de tanta profundidad como trascendencia», (192) términos que consagran al Galdós de Doña Perfecta, Gloria y La familia de León Roch como cabal encarnación del realismo que, en 1879, y desde las páginas de su ensayo acerca de «El Naturalismo en el arte», invocará Revilla como la más oportuna y legítima de las doctrinas estéticas, desde el ideal de un arte que, sobre la base de la prevalencia, que siempre defendió, de la realización independiente y sustantiva de lo bello a través de la forma, conjugase con ello un valor docente y educador mediante su vinculación, desde un sentido liberal y de progreso, con los ideales y problemas de la sociedad contemporánea, de modo que, arrancando de las entrañas mismas de la realidad, reconociéndola como «la verdadera fuente de inspiración del artista, [a la que] debe amoldarse aun cuando con mayor libertad crea» aspirase a ser «no mera idealidad ni copia servil de lo real», sino

«idealización de lo real por la fantasía creadora... y también realización sensible de lo ideal que el artista, con mirada escrutadora, sabe adivinar en el seno mismo de la realidad». (193)  
[98]

Gracias a esta mirada, que Revilla había querido conscientemente rastrear, las novelas galdosianas de la primera época, ante las que no dudará en sentenciar que «obligación es de cuantos abrigan sentimientos liberales coadyuvar al triunfo del Sr. Pérez Galdós, y ver en el distinguido novelista, no solo una gloria de nuestra patria, sino uno de los más ilustres representantes de la causa nobilísima que defendemos», pues «presentar a los ojos de la humanidad el espectáculo de la belleza es sin duda empresa meritoria; pero ¡cuán más grande es llevar una piedra al magnífico edificio del progreso y contribuir al glorioso triunfo de la verdad y el bien!», (194) son, al propio tiempo, novelas en las que Revilla está percibiendo exactamente el mismo valor que pondrá de manifiesto Leopoldo Alas en 1878 cuando, reseñando a su vez La familia de León Roch, diga de las Novelas Contemporáneas de Galdós que

«Son tendenciosas, sí, pero no se plantea en ellas tal o cual problema social, como suele decir la gacetilla, sino que como son copia artística de la realidad, es decir, copia hecha con reflexión, no de pedazos inconexos, sino de relaciones que abarcan una finalidad, sin lo cual no serían bellas, encierran profunda enseñanza, ni más ni menos, como la realidad misma también la encierra, para el que sabe ver, para el que encuentra la relación de finalidad y otras de razón entre los sucesos y los sucesos, los objetos y los objetos.» (195)

Así también Revilla, que supo reconocer tempranamente en su autor -y frente al conservadurismo moral que, oscureciendo el innegable talento de Alarcón, acaba por llevarle a una novela que afecta desconocer por

completo la realidad, sacrificando verdad y belleza en el altar de sus tesis ultramontanas, o frente a la incapacidad que, en su progresivo acercamiento a los moldes del realismo galdosiano, ha ido notando con creciente desagrado en Valera para traspasar los márgenes de sus exquisitos estudios psicológicos, abriéndose a una novela vinculada a los ideales de la sociedad presente (196) al más profundo y perspicaz observador de una realidad humana y social en cuya propia complejidad latía la tendencia que sostenía sus creaciones novelescas, y que sólo precisaba de la mirada escrutadora del artista para ver brotar «el ideal» que ella misma encerraba. [99]

Con ello, Manuel de la Revilla estaba contribuyendo eficazmente a poner de manifiesto hasta qué punto poseía Benito Pérez Galdós, desde su propio talento y saber ver de novelista realista, las mejores condiciones para acometer, al filo de los 80, e imprimiendo otro necesario rumbo a su novela, el nuevo acercamiento que esa realidad dominada y penetrada artísticamente para ponerse al servicio de los grandes intereses de la vida contemporánea empezaba a reclamar históricamente. Su prematura muerte, en 1881, le privó del tiempo necesario para justipreciar la oportunidad del naturalismo y de la conquista literaria de la realidad que traía consigo, descalificándolo, precisamente, en nombre de un ideal estético que vio, en los últimos compases de los 70, encamado en la novela de quien, consciente de esa oportunidad histórica, había de convertirse, en breve, en el autor de *La desheredada*; (197) no impediría, sin embargo, que a la luz de los sucesivos artículos que hasta 1879 dedica a la narrativa galdosiana, pueda reconocerse como el crítico que, junto a Leopoldo Alas, mejor supo leer y valorar históricamente las claves desde las que había necesariamente de conquistar su lugar y su sentido, en este tiempo de hipersensibilidad ideológica, política y religiosa que presta su savia a la novela, aquel empeño que, formulado en 1870, había de hacer de Galdós, como ambos acertaron a ver, el fundador de la moderna novela realista española:

«La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo [de la clase media], de la incesante agitación que la elabora, de ese desempeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto. (...) Basta mirar con alguna atención el mundo que nos rodea para comprender esta verdad. Esta clase es... la que posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual, que da origen en las relaciones a tantos dramas y tan raras peripecias (...) Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones, pero sí tiene la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual.» (198) [101]

Semblanzas literarias decimonónicas: dos libros de Eusebio Blasco y otros

tantos de Armando Palacio Valdés  
José María MARTÍNEZ CACHERO  
Universidad de Oviedo

Lo que sigue es un modesto ejercicio de literatura comparada que junta a dos escritores decimonónicos coetáneos: Eusebio Blasco (1844-1903) y Armando Palacio Valdés (1853-1938), en cuanto ambos son autores de libros en cuyo título o subtítulo figura la palabra «semblanzas»; se trata de (por parte de Blasco) *Mis contemporáneos. Semblanzas varias*, 1886 (199) y *Los de mi tiempo. Semblanzas varias (segunda serie)*, (200) y (por parte de Palacio Valdés) *Los novelistas españoles*, 1878 y *Nuevo viaje al Parnaso*, 1879. Sin duda se conocieron, pero Palacio Valdés no tuvo mucho aprecio por la literatura de Blasco al que menciona alguna vez, situándolo en compañía y a la altura de colegas como el poeta Grilo y el dramaturgo Retes, y de quien (Blasco hizo otro tanto) no compuso ninguna semblanza. Las semblanzas de Eusebio Blasco.

Del aragonés Eusebio Blasco escribió Cejador (201) que «compuso sin descanso durante cuarenta y cinco años 74 obras dramáticas, (202) poesías, sátiras, novelas, cuentos y unos treinta y cinco libros, demasiadas obras, donde derramó con despilfarro chistes y agudezas de un ingenio brillante y rico», escritura casi siempre al día, lo mismo en París (203) que en Madrid, hábil y ligera, expuesta por ello a no dejar mayor rastro aunque se [102] publicaran póstumamente unas *Obras Completas* suyas (204) que muestran esa variedad genérica y temática.

Ambas series, que no nacieron como tales libros, están formadas por colaboraciones en diarios como *El Liberal* y *Heraldo de Madrid*; corresponden a un período de tiempo comprendido entre 1890 y 1902 (205) y son a manera de una antología relativamente unitaria de la actividad periodística de Blasco.

El DRAE define la voz semblanza (en su segunda acepción) como «bosquejo biográfico»; sólo dos palabras, que podrían completarse con la segunda acepción de la voz retrato -«descripción de la figura o carácter, o sea de las cualidades físicas y morales de una persona»-, requisitos que debidamente atendidos por el semblancista nos darían el perfil de la persona elegida como protagonista. Pero Eusebio Blasco tiene su propia poética de la especie literaria semblanza y a sus principios, fruto de la experiencia, procura ajustarse en la práctica. (206) No se trata de componer biografías porque hacerlo «sería trabajo largo, monótono y sin interés del momento», lo cual no deja de ser un muy peregrino entendimiento de la modalidad, triplemente calificada y más bien con desacierto, lo que se refuerza con un ejemplo concreto: nuestro autor cierra la semblanza de Núñez de Arce, todavía vivo y activo, indicando que «un biógrafo diría [...]», y sigue la mención de varios datos (no sé si menudos) como lugar de nacimiento y edad actual del interesado, filiación política y actividad periodística, para concluir preguntándose si «le importará todo eso al amante de las bellas letras», señal clara de anti-biografismo y componente -el biográfico- que Blasco suele sustituir con un abundante anecdotismo no mucho más revelador que esos datos decididamente proscritos, aunque Blasco considere semejante conjunto de anécdotas como el medio pertinente para «decir cómo son, detallar sus personas, sus maneras, sus costumbres, su yo», loable propósito que creo

se cumple en pocas ocasiones pues la acumulación de pequeños sucesos por lo general irrelevantes no se corresponde con lo enunciado en esas palabras ni, tampoco, con las que siguen inmediatamente y aluden nada menos que a «un retrato moral», base o fundamento de las semblanzas en cuestión, impresionistas como hechas con «la impresión que directamente me causaron» tales personas, conocidas o amigas suyas. Y por si no se alcanzara la densidad propia del retrato moral, siempre cabe como descargo la posibilidad de (rebajando el nivel) darles el nombre de «boceto», «croquis», «fotografía» e incluso «caricatura». Cualquiera sea el nombre adoptado y el nivel conseguido, Blasco piensa que este trabajo, como testimonio directo que es y en razón del material ofrecido, será «trabajo de utilidad» en el futuro lo cual, visto desde hoy y con mentalidad investigadora, no siempre resulta cierto. [103]

El modo utilizado para el acopio de dicho material no es otro que la «discreta observación» de los protagonistas ya que la semblanza trazada no debe convertirse en una revelación impertinente de su intimidad; de ahí, la discreción con que el autor desea proceder, máxime si se tiene en cuenta que a renglón seguido advierte sobre la manera de tratar a sus criaturas, manteniendo un equilibrio que consistirá en escribir «sin prevención contra nadie» y «sin adulación para ninguno» pues, en definitiva, se ocupa de gentes a quienes conoce, estima y respeta, y en cuya intimidad se introduce evitando llegar a los extremos reprobables de algunos periodistas franceses muy pagados del sensacionalismo.

Las personas retratadas por Eusebio Blasco no sólo pertenecen al mundo de la literatura, aunque los literatos estén en franca mayoría, sino que entre ellas hay «banqueros y políticos, actores y cantantes, pintores y académicos, actrices y novelistas, celebridades y particulares», sin que se establezca ningún orden previamente calculado pues «van todos revueltos» y en compañía de algún extranjero (Lesseps, el del Canal de Suez; Charles Blanc, un afamado crítico de arte; o la duquesa de Chaulnes, una dama de gran belleza, Sofía Galitzin, que había amado mucho). Se trata -para nuestro caso- de periodistas tan activos y notorios como José Luis Albareda, director de *El Contemporáneo*, que también fue ministro liberal; de dramaturgos mayores como García Gutiérrez o Tamayo y Baus; de actores como Manuel Catalina, que estrenó con éxito algunas obras dramáticas de Blasco; de poetas como Bécquer y Núñez de Arce, o de narradores como Castro y Serrano y Galdós. En ambas series alternan los vivos con los ya fallecidos y nuestro autor advierte (con relativa sorpresa): «¡Qué pocos vamos quedando ya de aquellos amigos de hace medio siglo!», lo cual si, por una parte, marca un territorio humano -el constituido por las gentes de su tiempo vital y literario, dígame las correspondientes a la época de la Restauración, un tiempo tenido por mejor en cuanto que es el suyo y, además, porque entonces «no había [como en el actual] decadentes ni estetas, ni escuelas de cosas estafalarias que parten de Francia y que inficionan el mundo» (p. 181 de *Los de mi tiempo*), hace que, por otra parte, un acento expresivo de naturaleza elegiaca sea característica frecuente, frecuentes asimismo el lamento por su pérdida y el elogio de sus virtudes. (207)

La extensión de las semblanzas es la propia de un artículo periodístico de colaboración literaria, ligeramente sobrepasada en alguna



ocasión y completada en otras con una especie de apéndice que ofrece anécdotas del interesado; nacieron como artículos de prensa y su tono y estilo son los procedentes en la escritura periodística, no muy cuidada ni tampoco brillante en el caso de Blasco, lejos de lo que en las postrimerías del XIX hacían algunos cronistas parisinos y algunos hispanoamericanos aparisiensados (como Enrique Gómez Carrillo), de quienes no se le pegó nada después de tantos años que ejerció como corresponsal en París. [104]

No partidario de la biografía (según quedó dicho), Eusebio Blasco echa mano del anecdotismo como de componente muy a propósito para llenar páginas y dar animación al relato pero también (a su pesar) para trivializarlo; Blasco se presenta como gran conocedor de anécdotas de sus personajes, algunos de los cuales parece que fueron incesantes productores de ellas (como Albareda, cuya semblanza es una de las completadas con un apéndice titulado precisamente Cosas de Albareda, cinco páginas que son un repertorio de chispeantes hechos y dichos suyos; otro tanto ocurre con Cánovas del Castillo, de quien «no se acabaría de contar lo que en forma festiva y jovial ha dicho en su vida»). Sean dichos o hechos, lo cierto es (a mi ver) que no tienen tanto gracejo como se les supone, ni resultan tan significativos que revelen la clave de una personalidad, todo lo más algún pormenor externo como puede ser (en el actor Catalina) su afición a las mujeres, corroborada por una serie de casos. Casos y cosas, chistes, chismorreos y cotilleo, dimes y diretes es lo que son semejantes anécdotas, nunca especie de mayor entidad. Con bastante menor frecuencia aparecen en estas páginas divagaciones de vario asunto como pueden ser la relación entre el físico y la impresión que un hombre célebre puede producir a la gente en el primer momento; o la hostilidad, tan generalizada entre los españoles, a «la distinción y el refinamiento de la persona destacada» pues aquéllos se pagan mucho más de la campechanía superficial y descuidada.

Recuerdos, lecturas y la relación personal mantenida con los protagonistas de las semblanzas constituyen principalmente el material empleado por Eusebio Blasco para componerlas y su distribución a lo largo de las respectivas páginas resulta más bien desordenada, casi siempre imprevisible puesto que el semblancista escribe de acuerdo con la fluencia natural de tales ingredientes, sin ninguna falsilla previa que marque lugar preciso de colocación y por eso las analogías estructurales entre unas y otras semblanzas son muy escasas. Las semblanzas de Armando Palacio Valdés.

El Palacio Valdés que vamos a considerar seguidamente se diferencia bastante del escritor hecho y derecho que fue, andando los años, académico, longevo de aspecto patriarcal, candidato al Nobel de Literatura, traducido abundantemente, extremos a los que pueden añadirse otros varios en el mismo sentido, cuya suma ofrece una imagen ajustada a lo que Rafael Narbona, apologeta de don Armando, llamó Palacio Valdés o la armonía. (208) Estamos ahora ante su pre-historia, el período inmediatamente anterior a su comienzo como novelista, cuando su dedicación era -años 70 finales- la crítica de los libros ajenos, realizada en la prensa (diarios y revistas), período que concluye con la publicación en 1882 de *La literatura* en 1881 (en colaboración con «Clarín»); la serie de

sus semblanzas se reparte entre los volúmenes titulados Los oradores del Ateneo (1878), Los novelistas españoles (1878) y Nuevo viaje al Parnaso (1879), informativos de primera mano, elogiosos e irónicos, objeto los dos últimos de nuestra atención en adelante. [105]

Corresponden estos escritos a un período de juventud combativa cuando, a poco de llegado a Madrid desde la provincia natal, su autor formaba parte con otros colegas y amigos por el estilo de una tertulia en la Cervecería Escocesa (Carrera de San Jerónimo) que Ortega Munilla bautizó con el nombre de «Bilis Club» debido a la mala lengua y peor intención que ponían los contertulios en sus conversaciones, temerosas para muchas gentes del gremio, espíritu burlón y demoledor que también tenía asiento en los pasillos y salones del Ateneo madrileño, sito entonces en la calle de la Montera; piénsese que eran jóvenes alevines de literato con deseo de hacerse un hueco en la república de las letras. No extraña, pues, que, pasados los años (treinta, exactamente), en el prólogo a una edición conjunta de estos libros, Palacio Valdés hablara, refiriéndose a sí mismo, de «pluma irresponsable» y de «soltar la carcajada» como de manera habitual de reaccionar frente a cosas y personas. Otras palabras en el mismo lugar y ocasión corroboran lo dicho pues el autor reconoce, un si es no es contrito, su «arrogancia» juvenil o su actitud de «niño travieso y poco respetuoso» que le llevaba a determinadas chanzas y a análisis demoledores en estas páginas donde parece mirar muy subido en lo alto a algunas de sus víctimas, maltratándolas impiadosamente -díganlo los novelistas Fernández y González o Pérez Escrich, y el poeta Antonio Fernández Grilo-. Pero tiene asimismo buen cuidado en advertir que, pese a ciertas alusiones personales de «dudoso gusto», estas semblanzas no están animadas por la hostilidad hacia los interesados -«en mi corazón juvenil no había ni un gramo de odio»- y desea que sus censuras, cuando las haya, «ni tengan su raíz en la pasión ni se presenten tan agrias que puedan herir ninguna sensibilidad». Escritas estas semblanzas en la biblioteca del Ateneo, uno de los lugares predilectos del joven escritor, y publicadas en la Revista Europea, reunidas después en volumen y bien acogidas por el público, su autor las define como «impresiones, juicios, observaciones sobre sus lecturas».

Como componentes más empleados y relevantes de ellas cabe señalar las digresiones en que se complace el autor, cuyo asunto es frecuentemente la estética literaria, digresiones de extensión desigual, ilustración por vía teórica de algún caso concreto o, como ocurre otras veces, con validez más general y menos inmediata, serias, irónicas o festivas (que de todo hay); encontramos así generalidades sobre la Novela -«antes que nada, una obra de arte», cuyo fin «no es conmover el corazón y hacer derramar lágrimas, sino despertar la emoción estética, la admiración que produce lo bello»- y el novelista -que «ha de ser observador, sagaz e inteligente, ha de pintarnos la vida real con acierto y con verdad, nos ha de presentar en relieve caracteres y tipos morales, ha de ser novelista y psicólogo, y, además, un poco metafísico»-; sobre el realismo en la literatura decimonónica, como un afortunado movimiento liberador de las limitaciones impuestas por el romanticismo que, por una parte, había sido desdeñoso con algunos sentimientos y acciones del hombre y, por otra, había recargado de artificio «absurdo y convencional» la presentación de numerosos episodios

y personajes; sobre la práctica poética de neoclásicos y románticos que, guardadores fieles de preceptos o de desmesuras, respectivamente, cayeron en una poesía «estereotipada»; Palacio Valdés hace un panegírico (así lo denomina) de la prosa, a menudo depreciada en sus valores sí se la [106] compara con la poesía; o, por último, se ocupa en un curioso señalamiento de diversas clases de estilo literario, fisiológicamente denominados crasos, linfáticos y nerviosos. Menor relieve y presencia tienen otras digresiones cuyo asunto no se relaciona con la estética literaria.

A diferencia de Eusebio Blasco, que se servía de su relación directa con los protagonistas de las semblanzas como de componente principal de ellas, Palacio Valdés, que acaso no poseyera un conocimiento personal análogo, intercala en sus semblanzas retazos autobiográficos reales, unos, y otros, más bien ficticios, presididos por la chanza y la ironía, y así comparecen: las lecturas de la adolescencia, en las que predominaban las narraciones folletinescas; su reacción, impertinente para los demás espectadores, en el momento culminante de la representación de un drama cuyo título silencia; una novia cuya evocación le sirve para hacer algunos reparos a Valera, que en sus novelas se olvida a veces de «ponemos en contacto con seres semejantes a nosotros. Cuanto más semejantes, más nos inflamarán sus alegrías, más nos enternecerán sus desdichas»; y algunos casos más por el estilo. Anecdótico, si se quiere, pero de contenido diferente al ofrecido por Blasco.

Quizá la semblanza crítica que Palacio Valdés compone, no deje espacio para biografismo y anecdotismo pero el rigor de su realización permite no obstante la presencia del humor («levadura jocosa» la llama), en forma de ironía hacia individuos, obras y hechos diversos y, también, como ocurrencia festiva al paso: así cuando asegura, a propósito de novelas de Alarcón como *El escándalo*, con pretensiones transcendentales, que «dos cosas son las que no he podido digerir en mi vida: los langostinos y la filosofía de Alarcón»; o cuando admite que la afición a los poemas simbólicos mostrada entonces por algunos poetas y lectores «es tan plausible por lo menos como la de las ostras».

En el proemio de *Los novelistas españoles* confiesa su autor que «no son todos los que están» pero, asimismo, tampoco están todos los que son»; esto último, porque «es preciso que el público reconozca mi derecho a fatigarme de escribir semblanzas», fatiga que (aceptémoslo aunque se trate de una explicación burlona) supone punto final en la tarea. En cuanto a lo primero, porque esos incluidos inmerecidamente le sirven a Palacio Valdés para decir, junto a las «lindas cosas», otras «feas», estableciéndose así un equilibrio que puede darle fama de juez imparcial.

Ocho poetas (líricos y dramáticos) en *Nuevo viaje al Parnaso* y otros tantos nombres en *Los novelistas españoles* son los personajes de las semblanzas palaciovaldesianas, escritores de la época de la Restauración, el mismo espacio cronológico atendido por Eusebio Blasco, incluso con nombres coincidentes. (209) Ningún criterio (cronológico, v. g.) preside la colocación de las semblanzas dentro del conjunto; son más extensas que las de Blasco, como originales destinados a una revista y acaso por esto tienen cierta apariencia [107] de trabajo científico, a manera de ofrenda «en aras de una deidad [la crítica] en quien no creo». Eran las postrimerías de la década de los setenta y el teatro estaba dominado por

Adelardo López de Ayala y por Echegaray, de larga trayectoria el primero e incorporado recientemente el segundo; sus pariguales en la poesía, celebrados entonces muy unánimemente, eran Campoamor y Núñez de Arce; seguía activo Zorrilla, sobrepasadas ya su época y estética más propias; el acompañamiento, con trato distinto para cada uno, lo constituían Ventura Ruiz Aguilera -más elogios que reparos-, Antonio Fernández Grilo y Manuel de la Revilla, vapuleados de lo lindo en sus semblanzas. Vapuleo por el estilo merecen en Los novelistas españoles Enrique Pérez Escrich, Manuel Fernández y González y Francisco Navarro Villoslada, cuyas novelas -sentimentales las de Escrich, históricas las de sus compañeros- disgustan bastante al semblancista, así como las debidas a Selgas. Tampoco «Fernán Caballero», Alarcón, Valera y Castro y Serrano se libran de ciertas advertencias aunque sus semblanzas parecen animadas por una mayor simpatía hacia los interesados. Palacio Valdés, metido en semejantes lances, tiene de sí mismo la impresión de que «me parezco al murmurador»; no tardando mucho -El señorito Octavio, su primera novela, vio la luz en 1881- abandonaría voluntariamente esta dedicación y en adelante las semblanzas, libérrimas, como de criaturas inventadas por él, serían las de sus personajes novelescos. (210) [109]

Inquietudes éticas de los escritores de fin del siglo diecinueve

Gilberto PAOLINI

Tulane University

En la obra de Pérez Galdós, Echegaray, Palacio Valdés, Pardo Bazán y otros, desde sus primeros tanteos literarios, se vislumbra la aspiración y el esfuerzo a crear un ambiente en que se va sugiriendo un mejoramiento moral y social que, sin embargo, en muchas circunstancias pasa inobservado. Al darnos cuenta de esta actitud en una etapa ya muy avanzada, la definimos, entonces, una crisis espiritual, religiosa o una fase de espiritualismo y de regeneración o un acercamiento ético a la vida y aún una fase de naturalismo espiritualista. Sin ir más allá, este es el famoso caso de Tolstoy, de Pérez Galdós, de Pardo Bazán y de Palacio Valdés. A mi parecer, la definición de tales etapas tanto más se desdibuja cuanto más nos acercamos a ella, ya que más que dar una definición hay que seguir cuidadosamente la evolución que en cada uno de ellos se iba verificando al salir de la concepción del mundo anclado en el ambiente antropológico, patológico, psicológico, enredado en la polémica paradoja de las leyes de herencia, ambiente y del libre albedrío. Consecuentemente notamos que, concurrente con este proceso, la presentación del personaje, en una novela, ha progresado guardando relación con el desarrollo filosófico, científico y social. Por supuesto, este proceso lo hicieron posible las aportaciones del Naturalismo. El Naturalismo proclamó una directa relación entre la obra literaria y la realidad y una correlación entre la literatura y la ciencia, es decir, la sociología, la psicopatología, la antropología criminal y, más tarde, la psicología.

Vale aquí, entonces, echar una mirada retrospectiva hacia la década de los ochenta del siglo XIX para que se nos haga relevante lo esencial para esclarecer nuestro punto de vista. A modo de ilustración, vamos a

comentar brevemente sobre la actitud y el pensamiento de Alejandro Sawa, Pérez Galdós, Pardo Bazán, Echegaray y concluiremos con Palacio Valdés. En este breve ensayo nos proponemos presentar unas preocupaciones éticas que se revelan en los susodichos escritores y que concurren en unas sugerencias [110] para la evolución moral de la especie humana en general y el mejoramiento moral, político y social de la sociedad española en particular. Situándonos, entonces, in medias res, afirmamos que el escritor naturalista observa la realidad no como una realidad exterior en forma estereotipada, sino que, al contrario, aspira a explorar la realidad de dentro de la sociedad, de dentro del hombre mismo, condicionado por los factores religiosos, fisiológicos, sociológicos, psicológicos, económicos y políticos. Por supuesto, era un severo cambio de perspectiva. Ya no era cuestión de adaptación, como en el pasado, a una nueva escuela artística. El proceso de creación que era tan importante en el arte fue sustituido por la investigación científica y por el razonamiento experimental. La imaginación venía a ser desplazada por la observación. La novela naturalista no causaba simplemente un cambio; causaba una convulsión. El objeto de la novela naturalista es estudiar, examinar, observar, analizar, mientras los nuevos escritores se identifican como moralistas experimentadores. Sin embargo, los términos moral y moralidad no hay que interpretarlos aquí en un sentido religioso, sino en un sentido social, con el conocimiento de que el hombre debe ser útil a la sociedad. El novelista experimental se dedica a la ciencia y a las reformas sociales. Su fin es mejorar la condición del ser humano, buscar, documentar, comprender y tratar de controlar las causas materiales que determinan las condiciones humanas. Los personajes luchan para satisfacer sus deseos. Por consiguiente, en la dramatización del conflicto entre las fuerzas que favorecen y las que se oponen al deseo de los personajes consiste la acción de la novela experimental. De este campo de acción surgen y se revelan las diversas crisis y los varios dilemas religiosos y sociales que el alma española experimenta y trata de resolver y, con este proceso, se encamina la sociedad hacia la perfección.

La inmediata asociación, que se quiso hacer, del Naturalismo con el concepto materialista filosófico junto con el determinismo genético causó un conflicto con los conceptos morales, éticos y metafísicos y por consiguiente con los defensores de la ortodoxia católica. Surgió, entonces, en España, la polémica más feroz alrededor del determinismo, que se percibió como una negación del libre albedrío, principio básico del Catolicismo. Por consiguiente, en el argumento de una novela naturalista española se dramatizaba constantemente la antinomia entre el determinismo y el libre albedrío, entre las fuerzas determinantes y la voluntad de los caracteres, quienes luchaban en contra de ellas. Por esto es posible encontrar en España, pero no en Francia, expresiones como «Naturalismo espiritualista» ya que desde cierto punto de vista «espiritualismo» representa un componente característico de lo que en España llamamos Naturalismo. (211) Por lo tanto, es [111] pertinente e imprescindible que el Naturalismo español se evalúe en las muchas formas en que se manifestó en los distintos escritores y en su evolución, a través de los años, en el ambiente científico, filosófico, ético, religioso y literario de España.

El Naturalismo español, por consiguiente, consiste en la aplicación

del método experimental, es decir, el método científico que proclama la libertad de pensamiento, el estudio de la naturaleza y del hombre por medio de la observación y del análisis con el propósito de obtener para la humanidad las mejores condiciones o los mejores efectos morales y sociales. La producción novelística de varios autores naturalistas de las últimas dos décadas del siglo XIX refleja diversos aspectos de la patología así como de la psicología del cuerpo social. Sienten ellos el deber, la obligación moral de examinar y reproducir los ambientes que dañan, que siguen debilitando la fibra moral y física de la sociedad española con la esperanza de que se remedien.

Sawa, en *Declaración de un vencido* (1887), nos presenta un caso de patología social. Las páginas de la novela son un documento humano, resultado de estudios de observación *d'après nature*. Éste es el caso con que se documenta el sufrimiento de los inteligentes jóvenes, quienes, venidos de la provincia a Madrid, son arrebatados en el vórtice de esta sociedad azotada por la ambición y el vicio. El mundo de ensueños que cada uno de ellos atesora y guarda, se desvanece bruscamente, y la cara de la desilusión y del dolor, de la desintegración moral y física, se le establece constante compañera de la mísera y triste existencia. Es un ambiente raquítrico en que se han venido criando desde tiempo las generaciones españolas. Por consiguiente, el estado patológico de la España de entonces, y más en particular de Madrid, se debe a la herencia histórica que presenta un caso evidente del determinismo hereditario histórico. Carlos, el protagonista, pertenece a la malaventurada generación que ha venido al mundo después de la guerra de África (1859-60). Los padres, llenos de orgullo nacional, se creían ungidos por la Providencia por sólo ser españoles.

El protagonista protesta contra la vida miserable a que la sociedad le condena y, al fin, se suicida. Por eludir la ignominia, el suicidio resulta ser un acto honorable, una acción altruista: es un grito de angustia que incita a la acción depurativa de la sociedad. Carlos ofrece su vida, como sacrificio, al altar del porvenir social.

Pardo Bazán, en «Despedida» a *Nuevo Teatro Crítico* (1895), hace eco a Sawa al reanudar el pesimismo español a la sofocada cuestión de África (1859-60) que ha dejado «en el alma un sentimiento de humillante amargura... Abatido el espíritu, no puede gallardearse mucho la vida del entendimiento y la prosperidad artística de una nación». [112] Añade doña Emilia que España ha quedado «escéptica y desalentada, sin fe política, sin cimientos para el orgullo patrio...» Luego amargamente concluye: «El expresivo síntoma de que no aparezca aún la generación que ha de continuar nuestras tareas, basta para prueba de que no son aprensiones de cansado veterano las que nublan nuestros ojos y pagan nuestro entusiasmo, precisamente cuando necesitaríamos valor y estímulo para luchar con esta postración y regenerarlo todo» (cit. en Bravo Villasante, p. 204). Dos años más tarde (1897), doña Emilia también revela su intento de destruir la leyenda dorada, creación colectiva de los españoles, basada en la apoteosis del pasado y alega la desorganización del ejército, la indiferencia religiosa, la holgazanería, la empleomanía y el antifeminismo, al tiempo que censura la ineficacia del sistema de enseñanza y la política asfixiante. Sin embargo, hace vislumbrar un rayo

de esperanza al añadir: «una exigua minoría llena de celo, arrastrada la general indiferencia, aspira a despertar las energías españolas, exponiendo sin temor la extensión del daño, y a reemplazar al ideal leyendista por el ideal de la renovación, del trabajo, del esfuerzo» (La España de ayer... ). Los tres autores, Pérez Galdós, Echegaray y Palacio Valdés, sin duda forman parte de esta exigua minoría.

Galdós que ya en las «Novelas de la Primera Época» se había propuesto la renovación de España dirigiéndose a la renovación de la instituciones, se da cuenta de que las reformas sociales no pueden realizarse mediante cambios de instituciones, sino mediante una reorientación, un proceso de renovación de los valores morales y espirituales de los individuos. Para conseguir esto y para triunfar de la falta de voluntad, se necesita una actitud nueva, revolucionaria. Hay que destronar el falso positivismo que reina en la sociedad española. Hay que enderezar la perversión del sentido de los valores, reducir, con justicia y lógica, la distancia entre la percepción y el estado de las cosas. Por esto, al escribir *La desheredada* (1881), concentra sus energías en la observación directa de la sociedad contemporánea. Se propone, entonces, desenmascarar las dolencias sociales que desde la niñez sufren los españoles. Dolencias estas que, según nuestro autor, son fruto «del poco uso que se viene haciendo de los beneficios reconstituyentes llamados Aritmética, Lógica, Moral, y Sentido común» (O. C., t. 4, p. 965). Es la falta del efecto calmante de estos beneficios la que da origen a la omnipresente y polivalente rebeldía cuyo enervante efecto educa la desintegración de la sociedad española. La actitud de insatisfacción, de quiero y no puedo, de aparentar, de querer remontarse a las alturas con las alas postizas, de envidia, indocilidad, desobediencia, desenfreno y perturbación es una manifestación patente de una enfermedad psíquica de larga vida. Si hay la esperanza de una regeneración de España, ésta se llevará a cabo mediante un proceso muy lento, y la clave de esta regeneración no reside en la labor de los filósofos ni de los políticos, sino en la de los maestros de escuela, cuya responsabilidad es la de inculcar en el ánimo de los niños la paciencia, el trabajo y la modestia. [113]

En 1895, en *Voluntad*, Galdós revela un plan aún más específico para el futuro de España, para la regeneración de su patria, el cual consiste en el silencioso proceso de la renovación de valores morales y espirituales, del lento y constante cambio que ha de verificarse dentro de la célula más pequeña del organismo social: el individuo. En él está el origen del bien y del mal de la vida nacional. Del individuo, entonces, la rehabilitación procederá más gradualmente a la familia, a la comunidad y a las instituciones. En esta obra, observamos el triunfo de la voluntad pero también notamos el triunfo del amor. No es, sin embargo, superación de una fuerza por la otra, sino la coexistencia, la síntesis de lo material y lo ideal, de la realidad y de la fantasía, de la razón y del sentimiento. En esta fusión de lo antitético, en esta armonía consiste el sueño ideal del autor. La voluntad en Galdós no es la fuerza ciega e irracional schopenhaueriana, ni es la voluntad nietzscheana del poder, sino una voluntad más equilibrada, más conciliadora, más cercana al nexo de unión en la unidad cristiana de materia y espíritu que existe en el hombre y que por toda la vida se resuelve en una lucha continua e incesante pero

necesaria y vital. La tríade de la voluntad, el trabajo y el amor ayudándose mutuamente engendrarán el dinamismo hacia la actividad sana y productiva.

El filósofo de la evolución, Herbert Spencer, quien en Los primeros principios se había revelado profundamente individualista y consideraba la sociedad como un producto del hombre y no el hombre como producto de la sociedad, en las postrimerías del siglo y de su vida, en una carta dirigida a Otto Gaupp al respecto, expone muy claramente sus ideas:

«Entre las ideas que quisiera ver puestas más de relieve, quizá la de mayor importancia práctica sea una a que he dado expresión de tiempo en tiempo, a saber: que el mejoramiento duradero de una sociedad es imposible sin un mejoramiento de los individuos: que los tipos de sociedades y sus formas de actividad están determinados necesariamente por el carácter de sus componentes; que a pesar de todas las transformaciones superficiales, su naturaleza no puede variar con rapidez mayor que los individuos...» (Cit. en Iraizoz, p. 72)

Echegaray, que también comparte esta actitud, en 1898, precisamente el año de la catástrofe, en el discurso en el Ateneo, la pone en forma de interrogación, «¿Qué es lo que constituye la fuerza de una nación? ¿Qué hay que hacer para que una nación sea poderosa, para que si cayó, se levante...?» (p. 8). Luego, al contestarse a sí mismo admite que la verdadera fuerza no es la fuerza material sino que la que dura en el individuo como en las sociedades «es la que resulta del equilibrio armónico entre todas las partes del organismo humano o del organismo social» (p. 11). Luego añade que «en esa fuerza de armonía y de equilibrio está la verdadera regeneración de los pueblos» (ibid.). Es [114] decir que la nación tiene que ser fuerte por dentro y en todos sus organismos, porque si no, al fin caerá vencida (p. 13). La regeneración de un pueblo ha de buscarse en la regeneración de cada individuo, ya que «la verdadera regeneración de un pueblo la realizan sus individuos regenerándose a sí propios» (p. 34).

Los escritores de fin de siglo XIX, y más claramente de la última década, se esfuerzan en separarse de la moral tradicional, es decir de la moral que se define como «ciencia que trata de las acciones humanas en orden a su bondad o malicia» y que, por consiguiente, se manifiesta en forma de mandamientos, prescripciones, prohibiciones, normas de conducta, amenazas, infierno, paraíso, y la reemplazan con una moral que origina con el individuo, que consiste en el acercamiento de un individuo hacia los otros individuos, que se alimenta del amor y que sólo puede seguir existiendo si el amor sigue renovándose. Además, la Ética que normalmente se define como «parte de la filosofía, que trata de la moral y de las obligaciones del hombre» recibe una afinación prescribiendo el bien de los demás. La dignidad humana vuelve a adquirir esa idea base del Renacimiento, expuesta por Pico della Mirandola, que consiste en que el ser humano puede escoger ser quien quiere ser. Se viene a reconocer que en la naturaleza humana hay una tendencia a mejorarse. El ser humano, insatisfecho de sus límites, siempre imagina poder superarlos y, muchas veces, lo consigue. En este proceso el ser humano se construye, se



autorrealiza.

Surge, entonces, la pregunta fundamental: ¿Cuál es el verdadero propósito de todos los que vivimos en el mundo? En la antigüedad, el filósofo griego Epicteto asevera que «la naturaleza ha hecho a los hombres los unos para los otros... Juntos es preciso que sean felices, y cuando se separan deben entristecerse» (citado en Guyau, *La educación*, p. 369). La fraternidad de los hombres sin duda es la ley moral que hay que reconocer como la fase más importante en el progreso humano. Sólo los progresos morales pueden llamarse verdaderas conquistas de la civilización. El fin del hombre, de sus acciones y de sus deseos es la felicidad, todo informado por el sentido moral. Sin embargo, también podemos afirmar que es esta obligación moral la que a su vez, en la aspiración a conseguir su propia felicidad, propende a hacer posible la felicidad en otros. El filósofo francés Guyau explica que la vida tiene dos aspectos: el uno es nutrición y asimilación, y el otro producción y fecundidad, y, deteniéndose en este segundo aspecto, define el trabajo como «el fenómeno a la vez económico y moral en que mejor se concilian el egoísmo y el altruismo» (Esbozo, p. 76). A esto añade la necesidad de trabajar no sólo para sí mismo sino también para los demás, sacrificarse en una cierta medida a partir con los demás ya que el individuo no puede bastarse a sí mismo. Por consiguiente, el organismo más perfecto es el más sociable y el ideal de la vida será la vida en común (ibid.). El egoísmo que aísla los seres unos de otros, y que, por consiguiente, hace imposible la percepción y mediación de los intersticios [115] entre los seres humanos, controlado por este sentido moral, evoluciona hasta convertirse en abnegación y aun en sacrificio. De este proceso de búsqueda y atracción, entonces, brota una comunidad de afectos que podríamos identificar como «simpatía», que en su significado etimológico significa «sentir juntos», que nos obliga a unimos, a coexistir, a cooperar, a vibrar al unísono, con la resonancia armónica de un arpa eolia. (212) Esta simpatía o fraternidad o llamémosla amor, hace asequible, según Gonzalo Serrano en *Psicología del amor*, «la experiencia íntima, directa, de la comunicación de dos seres, término medio que sirve de nexo al pensamiento y a la realidad, a la idea y a la vida» (p. 27).

El que ama verdaderamente está dispuesto, por el beneficio del ser amado, al sacrificio, a la abnegación mientras, como premio, consigue galardón esa tranquilidad que le penetra en el alma con esa felicidad y alegría que le hace vivir en un estado paradisíaco. En *El abuelo* (1904) de Pérez Galdós, el viejo conde de Albrit rechaza la ley de la herencia aplicable al mundo fisiológico para hacerse dirigir por la ley moral del amor. Albrit, dejando aparte las raíces de la tradición, viene a hacerse fundador, capostípite del nuevo mundo futuro que se rige por la verdad eterna del amor.

El propósito de Palacio Valdés, también, es primeramente el de mejorar la conducta del hombre; enfoca su propósito hacia un mejoramiento de la raza latina y, por consiguiente, de los españoles para abrirles un porvenir brillante que los saque del nebuloso y aun pantanoso estado de fin de siglo. Es consciente de que la fuerza de las naciones se basa en la fuerza moral y no en la fuerza material.

Palacio Valdés comparte esta actitud y a la vez entra más adentro en

su visión de la constitución misma del alma. En la realización del carácter del protagonista Ribot, en la novela *La alegría del capitán Ribot* (1899), acertamos el proceso ejemplar para conseguir una renovación y un mejoramiento del ser humano. En él observamos al hombre que vela en la vida diaria para mejorarse no solamente a sí mismo sino también en relación a los demás que le rodean y no por la preocupación de lo que será o debería ser en la vida futura, lo que resultaría ser una actitud egoísta, sino por su valor intrínseco, por la tranquilidad de su conciencia, por la satisfacción interior de cumplir con el deber de dar [116] sentido alegre y armónico a su vida y a sus circunstancias. Por esto, Ribot, seguro y contento de sí mismo, al fin, haciéndonos pensar en la conclusión de las Coplas de Jorge Manrique, puede decir:

«Y cuando la muerte inexorable llame a mi puerta, no tendrá que llamar dos veces. Con pie firme y corazón tranquilo saldré a su encuentro y le diré, entregándole mi mano: 'He cumplido con mi deber y he vivido feliz. A nadie he hecho daño. Ora me invites a un sueño dulce y eterno, ora a una nueva encarnación de la fuerza impalpable que me anima, nada temo. Aquí me tienes'» (*La alegría, O.*, t. 1, p. 919)

Lo que resalta de esto no es una moraleja sino una norma de conducta, un mostrar, con el ejemplo, las fibras de su textura moral y la satisfacción última de su ser. Lo docente de esta novela no consiste en predicar sino en enseñar en su sentido etimológico, en preceder, tocando la flauta, sirviendo de ejemplo para que los demás lo tomen de guía. La renovación humana sólo puede conseguirse mediante el esfuerzo humano, la misión de cada individuo que, en unísono, empuja el barco hacia el futuro. Ribot se nos presenta de ejemplo, de guía, de ser superior y por eso es quien más emprende y más arriesga por lo que piensa y por lo que hace. Posee un tesoro más grande de fuerza interior y por eso tiene un deber superior. Si esta idea del deber se instila en los demás de tal modo que cada uno procure hacerlo en la medida de sus fuerzas, entonces cada uno se regenera, ya que la idea del deber es la fuente de todas las energías. Además, esta renovación no se limitaría a la presente generación, ya que entra en juego la memoria, la cual, siendo parte del carácter humano, hace que las actividades, caracterizadas por la intensidad de las impresiones y por la repetición, pasen gradualmente a convertirse en costumbre y eventualmente, por el automatismo, hasta transmitirse como actitud, como tendencia innata en la herencia (*Pilo*, p. 375). (213) [117]

Ribot constituye el vértice del fin del siglo en cuanto sede de las aspiraciones y por eso, en conclusión, podemos afirmar que el ejemplo del capitán Ribot, imitado y repetido por generaciones, resultaría un factor importantísimo no solamente en el desarrollo moral del individuo, sino también, mediante la herencia de la experiencia, en la evolución moral de la especie humana, causando eventualmente, así, el mejoramiento de la sociedad.

Bibliografía citada

Bravo-Villasante, C., *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español, 1973.

De Bella, A., «Il fine ultimo dell'uomo», *Rivista di Filosofia*

Scientifica (1889), pp. 89-102.

Echegaray, J., Discurso leído en el Ateneo, el 10 de noviembre de 1898, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1898.

González Serrano, U., Psicología del amor, Madrid, Librería Fernando Fe, 1897.

Guyau, M. La educación y la herencia. Estudio sociológico. (Obra póstuma). Versión española de Adolfo Posada. Madrid, La España Moderna, 1922.

\_\_\_\_\_, Esbozo de una moral sin obligación ni sanción, Madrid, Júcar, 1978.

Iraizoz, A., «Visión profética de Spencer», Hombres y libros pasan..., Madrid, Afrodisio-Aguado, 1955, pp. 71-73.

Palacio Valdés, A., Álbum de un viejo, en Obras, Madrid, Aguilar, 1965, t. 2, pp. 811-876. [118]

\_\_\_\_\_, La alegría del capitán Ribot, en Obras, Madrid, t. 1, Aguilar, pp. 835-919.

Paolini, G., An Aspect of Spiritualistic Naturalism in the Novels of B. P. Galdós: Charity, New York, Las Américas Publishing Co., 1969.

Pardo Bazán, E., La España de ayer y la de hoy, Madrid, Avrial, 1899.

\_\_\_\_\_, «El palacio frío», en Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1957, t. 1, pp. 1526-1528.

Pérez Galdós, B., El Abuelo, en Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1951, t. 6, pp. 1009-1048.

\_\_\_\_\_, La desheredada, en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1964, t. 4, pp. 965-1162.

\_\_\_\_\_, Voluntad, en Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1951, t. 4, pp. 745-758.

Pilo, M., «Il carattere umano secondo Ribot», Rivista di Filosofia Scientifica, 5 (1886), pp. 372-79, 420-37.

Sawa, A., Declaración de un vencido. Novela social, Madrid, Administración de la Academia, 1887.

Wilson, E. O., The Sociobiology Debate, New York, Harper, 1978. [119]

## Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del siglo XIX

David T. GIES

University of Virginia

A lo largo del siglo XIX español, mujeres escribieron, anunciaron, publicaron o estrenaron más de 300 obras dramáticas en los varios teatros de la capital o de provincias. Estas obras son producto de la actividad de unas sesenta dramaturgas, cifra nada desdeñable, incluso si se incluye dentro del número total de obras dramáticas publicadas en el siglo diecinueve español (que calculamos por encima de unas 10.000 obras). Como observa lacónicamente Juan Antonio Hormigón: «...la opinión generalizada de que ha habido pocas escritoras teatrales quizás choque violentamente con la realidad que los documentos proporcionan» («La mujer», p. 14). Sin embargo, al contemplar estas sorprendentes estadísticas, preguntas fundamentales se nos acumulan. ¿Quiénes son estas dramaturgas? ¿Cómo se

titulan las obras que escribieron? ¿Cómo son aquellas obras? ¿En qué condiciones vivieron y escribieron las autoras? ¿Dónde se escribieron? ¿Para quiénes se escribieron? ¿Dónde están las obras impresas o los manuscritos? Y (pregunta necesaria), ¿por qué sabemos tan poco -acaso nada- de estas obras y de estas dramaturgas?

Naturalmente, estas preguntas no se contestan fácilmente, pero se comprenden si entendemos el poco escrutinio que tradicionalmente han recibido las obras escritas por mujeres. No es nada fácil conseguir información adecuada sobre estas generaciones de mujeres dramaturgas, por razones que nos parecen bastante obvias. Existían enormes dificultades para escribir, y no digamos para estrenar, las obras; no había, hasta después del último tercio del siglo, grupos de apoyo para mujeres escritoras; (214) los críticos y los periódicos del día les hicieron poco caso; escribieron con frecuencia con seudónimos o en colaboración con autores que sí tenían acceso a los teatros principales de las ciudades [120] más importantes; sus carreras no se documentaron con el mismo afán que las de sus colegas masculinos; (215) y, lo que es peor, como ha demostrado Catherine Jagoe para la novela decimonónica, la escritura femenina, es decir, obras escritas por mujeres (como la novela idealista) se consideraron de grado inferior a la literatura «masculina y viril» escrita por hombres. Últimamente, no obstante, se ha comenzado a redescubrir y analizar aquella escritura femenina y las obras escritas por mujeres españolas desde el siglo XV hasta hoy en día. El siglo XIX es especialmente rico en obras escritas por mujeres, hecho poco conocido y mal estudiado, a pesar de los recientes (y excelentes) catálogos y bibliografías de María del Carmen Simón Palmer, Tomás Rodríguez Sánchez, y Juan Antonio Hormigón.

Tenemos catálogos, por fin. Es algo. Pero lo que falta son estudios sobre las obras de estas dramaturgas. En otros lugares he analizado brevemente varias obras de dramaturgas decimonónicas como la conocida Gertrudis Gómez de Avellaneda, la ahora conocida (después del trabajo de Simón Palmer) Rosario de Acuña, y las menos conocidas Adelaida Muñoz y Más y Enriqueta Lozano de Vélchez. Sin embargo, existen docenas de obras y autoras que quedan por estudiar. Tiene razón Hormigón cuando escribe: «La primera conclusión que podemos extraer a título general, es aparentemente sencilla: la aportación de las mujeres a la producción literariodramática desde el barroco hasta la fecha, ha sido más amplia y de mayor calidad de lo que pudiera parecer a simple vista» («Enigma», p. 25). Como no se puede dar aquí noticia exhaustiva de todos los nombres y títulos -que sería, además, ejercicio sumamente aburrido- quisiera enfocar nuestra atención sobre cuatro figuras que me parecen emblemáticas de su época. Para reconocer el lugar de este primer congreso organizado por la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, me parece correcto hablar de cuatro autoras que hicieron su trabajo aquí en Barcelona.

Lo que vamos a descubrir no es una «voz femenina», es decir, no vamos a encontrar una unidad ni conceptual ni ideológica ni estructural ni lingüística en la obra de estas mujeres. Aunque sí descubriremos algunas características que en términos generales tienen en común estas autoras, sería precipitado (y falso) crear una taxonomía que tenga por base alguna característica puramente «femenina.» Esto es lo que hicieron los autores

del siglo XIX que concluyeron que la literatura de y para mujeres fue una literatura inmoral, débil, de poca monta e inferior a las obras «varoniles» de sus compatriotas (v. Jagoe). Esto forma parte de lo que Bram Dijkstra ha llamado «the pervasive antifeminine mood of the late nineteenth century» (p. 6). Y no se nos olvide que [121] incluso Unamuno opinaba que la lengua literaria es una lengua predominante masculina (p.712). (216)

El primer ejemplo que vamos a comentar es el caso insólito de una niña de 15 años que publicó y estrenó su primera obra en el Teatro de Santa Cruz de Barcelona en 1842. Ángela Grassi es una de las «numerosas escritoras olvidadas del siglo XIX» (Ruiz Silva, p. 155). No sólo nos sorprende la edad de la autora, sino también la fecha del estreno de su obra, fecha muy temprana en la historia de las mujeres dramaturgas. Aunque sí había mujeres que estrenaron dramas antes de esta fecha (nos queda el caso conocido de María Rosa Gálvez de Cabrera a principios de siglo, o el de Francisca Navarro), son pocas las mujeres que montaron obras dramáticas antes de mediados de siglo. Grassi, de origen italiano, (217) ha sido recuperada como poeta (Kirkpatrick, Antología poética y Las románticas) y como novelista (Ruiz Silva, Ayala) (218) pero su obra dramática todavía permanece totalmente abandonada. (219)

Residente en Barcelona desde 1829, Grassi se identifica fuertemente con los ideales conservadores de su época, en particular con los ideales católicos frecuentemente defendidos por mujeres de su edad, cultura y posición social. Según Ruiz Silva: «Grassi supedita su literatura a su ideología y así sus novelas se pueblan de consejos, ejemplos virtuosos, cantos a la religión y a la patria y, sobre todo, de un trasfondo moral que se resuelve en una apología del comportamiento cristiano» (p. 156). En un curioso lapsus que refleja la falta de interés en la producción dramática de la mujer decimonónica, Ruiz no menciona sus dramas, pero esta cita se aplica perfectamente a la obra de 1842, [122] Lealtad de un juramento o Crimen y expiación. Aunque este drama presenta el lenguaje aprendido del mundo romántico, muchas de las situaciones melodramáticas que marcan el romanticismo español, y una acumulación de escenarios repetidos en los dramas románticos, Grassi no es dramaturga romántica. (220) Discrepo de la evaluación de Ramón Andrés, que la llama «alma romántica» (p. 151). Todo lo contrario: en su drama triunfa la Providencia, y en el quinto acto es la sabiduría y la experiencia lo que llevan a los personajes a un final feliz. Triunfa el amor doméstico, paternal, no el amor apasionado, o las fuerzas del destino o del caos cósmico. Triunfa, por fin, la virtud, lo mismo que en las populares novelas escritas por esta autora (que revelan un «humanismo cristiano» en palabras de Ayala [136]). Bellini, hija de Perelli, es «la misma virtud» y aunque postula una pregunta que se ha hecho antes en los dramas románticos -«¿Qué sería para mí la vida, si me separasen de vos?» (IV, 1)- lo que sorprende aquí es que no se hace a su amante, sino a su padre. Este hecho no quita valor al drama, sin embargo. Grassi, ya a los 15 años, domina perfectamente el lenguaje teatral, y la novedad de lo que podríamos llamar su «efecto Rashomon» intensifica el interés del drama. En tres momentos clave de la obra, dos personajes cuentan la historia del asesinato de Reinaldo en la «roca sangrienta» (Mariana, I, 3; Mariana, II, 3; Perelli,

IV, 1); las tres versiones son levemente diferentes y cada versión aporta un detalle que cambia nuestra perspectiva de aquel acontecimiento. Poco a poco se revela la verdad del asesinato. En fin, estamos de acuerdo con Ruiz, que escribe: «Melodramática y conservadora, imaginativa y sensible, fiel a sus creencias, educadora y guía de sus muchas lectoras, trabajadora incansable, culta y maternal pero también con un secreto deje de melancolía contenida y disimulada, Ángela Grassi bien merecía un poco de atención» (p. 166). Y la merece todavía.

El segundo ejemplo es el de Angelina Martínez de la Fuente, cuyo drama, *La corona del martirio* se representó por primera vez «con brillante éxito» en el teatro Romea de Barcelona en 1865 (Simón Palmer, *Escritoras*, p. 424). (221) Con el mismo lenguaje romántico que había dominado el discurso teatral ya desde mediados de los años 30, Martínez de la Fuente capta un tema candente -el de la esclavitud de los negros en Cuba- y lo presenta de una manera que podríamos llamar «pos-zorrillesca.» Es decir, aunque para Carme Riera esta autora es «la más romántica» (p. 173) de las escritoras [123] románticas españolas de las Baleares, la verdad es que tiene un alma pos-romántica metida en un discurso fundamentalmente romántico. La influencia de Zorrilla es evidente en *La corona del martirio*. Elvira, la joven «joya» cubana, confiesa su amor para con Arturo en términos zorrillescos -«Sí, sí, no hay duda; es amor / esta inquietud que me agita; / pues mi corazón palpita / bajo un fuego abrasador» (I, 4)- e incluso lee una carta seductora que provoca una reacción muy parecida a la provocada en la inocente Inés en el Tenorio («¡Oh! ¡qué ternura, qué ardor / respiran estos renglones! / están nuestros corazones / unidos por el amor» (I, 4). (222) Martínez extiende la comparación con doña Inés cuando Jorge, el criado negro secretamente enamorado de Elvira, comenta:

¡Es un ángel! su belleza  
obra perfecta de Dios;  
y un abismo entre los dos  
puso la naturaleza.  
Ella una blanca paloma,  
pura como el sol naciente..... (I,5)

En otro momento, rinde homenaje al famoso plazo de don Juan Tenorio: «no supliques; / este momento anhelado / el cielo me lo ha otorgado / y espero que me escuchéis...» (I, 8).

Sin embargo, Martínez no escribe ni una imitación ni una parodia del Tenorio, sino un drama moderno con elementos que reflejan las preocupaciones de la alta burguesía española de mediados del siglo XIX. Su interés en la libertad de los esclavos en el Nuevo Mundo añade otra voz al debate sobre esta candente cuestión (ya tuvimos los casos de *Sab de Gómez de Avellaneda* o *La cabaña del Tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe, traducida ésta al español cuatro veces en 1852 y 1853, (223) es decir, trece años antes del estreno del drama). Junto con este elemento polémico, se nota la preocupación de los personajes del drama por su propio bienestar económico, lo que concuerda con la misma preocupación tan notable en las altas comedias de Tamayo, Núñez de Arce y [124] Zumel; en *La corona del martirio*, se preocupan por el pago de créditos y la necesidad de «reunir / el preciso capital / que nos es indispensable para el objeto alcanzar»

(II, 1). Mariana se dedica al arreglo y venta de flores para reunir el deseado capital, cosa nunca vista en las tradicionales heroínas de los dramas románticos, donde no trabaja nadie. Es decir, Martínez de la Fuente hereda el lenguaje zorrillesco, lo envuelve en el mundo pos-zorrillesco creado por dramaturgos como Ventura de la Vega (*El hombre de mundo*, 1845) y luego lo convierte en algo más contemporáneo, más al día con las preocupaciones de la creciente clase media:

Decidme, ¿y es condición  
del hombre rico, encumbrado,  
oprimir al desgraciado  
sumiéndole en aflicción?  
¿Ofrecer a un pobre ciego  
cariño, amistad, amor;  
y la mansión del dolor  
venir a profanar luego?  
¿Y cuando el oro le sobra,  
bastante a comprar un mundo,  
ardiendo en odio profundo  
con vil bajeza se cobra? (II, 10)

En vez de tiranos abusivos y revelaciones sorprendentes, Martínez de la Fuente nos da acreedores despiadados, deudas por pagar y una crítica del hombre adinerado de su día. En una acertada parodia de la popular «Todo lo vence el amor» (primer título de la comedia de magia más taquillera del siglo, conocida como *La pata de cabra*), Fernando proclama: «Todo lo vence el dinero» (III, 4). Pero al fin, vence no el dinero sino el amor, la justicia y la compasión.

La tercera dramaturga que vamos a comentar es Josefa María Farnés, cuyo melodrama histórico, *Elena de Villers*, o un héroe de la Revolución francesa se publicó en Barcelona en 1884. Este es el único título que se conserva de una mujer que dedicó mucho tiempo -como otras mujeres de su generación- a la novela y al periodismo (ver Miralles). Peca este drama de excesivo prosaísmo y un recurso al lenguaje romántico ya desgastado, pero tiene interés por su complejidad y por las protagonistas fuertes e inteligentes que dominan la obra. Aunque parece que Farnés va a desarrollar un tema muy interesante y muy al día -la posibilidad de que la ciencia moderna sea la salvación del hombre- al final sorprende al público con un detalle inesperado. La heroína, enloquecida como muchas heroínas melodramáticas por la mala suerte que le persigue, será salvada (creemos) por la ciencia moderna: el médico declara que puede asegurar que por sus tratamientos científicos la pobre chica demente volverá en sí. Pero resulta que ni eso, ni la ciencia moderna, la puede salvar, y Elena no se recupera. Es el niño, su [125] hijo, el que declara al final que «mi pobre mamá todavía está loca» (IV, 11). Farnés la condena a la eterna locura. Este rechazo del «happy ending» tradicional subraya quizás la condición de la mujer en la España decimonónica, o, por lo menos, como la ve una autora que pasó la vida luchando por los derechos republicanos (fundó el semanario republicano *La Aurora* en Madrid). Su drama es fuertemente antimonárquico, detalle que le conecta ideológicamente con Rosario de Acuña (quizás por eso tardó siete años en estrenarse).

La última obra que pensamos comentar es una comedia en dos actos, El ejemplo, por María del Amparo Arnillas de Font, publicada en Barcelona en 1886. (224) Pertenece, como otras muchas obras escritas por mujeres, al género de teatro infantil (dramaturgas decimonónicas cultivaron con igual asiduidad el género chico y la zarzuela; ver Membrez y Espín Templado). Sin embargo, su interés versa en su ideología y en lo que revela sobre la mentalidad del «ángel del hogar» decimonónico. Al contrario al ejemplo de Farnés (protagonistas femeninos fuertes, ideología revolucionaria), Arnillas presenta un drama doctrinal, incluso reaccionario. Es un teatro cristiano, religioso, cuyo único fin es enseñar el buen «ejemplo» del título. Aunque Arnillas trata el mismo tema que Martínez de la Fuente -la situación de los esclavos negros y el posible conflicto entre blancos y negros- no lo desarrolla sino para confirmar el mensaje cristiano que establece ya en las primeras escenas de la obra. Pancho, el ejemplar esclavo negro (a quien infantiliza la autora llamándole «Panchito» y «negrito» y dándole un lenguaje infantil lleno de «amitos» y «mismitos») pronuncia en sus primeras intervenciones los códigos cristianos que dominarán en la obra:

Al que te hiciera un agravio  
págale con un favor. (I, 1)

...

La intención  
que abriga tu corazón  
¿no la ve el Eterno? (I, 1)

...

Si yo no obro mal, ya sé  
que aquí o allá recompensa  
con largueza he de tener (I, 3) [126]

La obra pierde su poder dramático y se convierte en un sermón perfectamente previsible. Todo sale bien a causa de la buena Providencia, y los negros al final cantan que si siguen el buen ejemplo de Pancho, el negro resignado, «obtendremos / la libertad» (II, 12). Pero no importa: la intención de la autora cabe dentro de las coordenadas de mucho teatro infantil escrito por mujeres, es decir, entretener e instruir. El teatro infantil es un género decimonónico, invención de aquel siglo que le ofrece a la mujer dramaturga una nueva posibilidad literaria. Patrocinio Jiménez aclara el valor del teatro infantil en un artículo publicado en El Correo de la Moda (10 julio 1883; rep. por Hormigón, «Enigma», p. 30), en el que declara que este tipo de teatro es donde «puede el niño aprender buenas y santas máximas que queden esculpidas para siempre en su corazón y le sirvan de guía y norte más tarde en el espinoso camino de la vida».

Así, estos breves ejemplos de la dramaturgia femenina del siglo pasado nos ofrecen un rico arco iris de posibilidades. Queda muchísimo por hacer si pensamos recuperar la obra de las dramaturgas decimonónicas de la oscuridad en que yace. Andreas Huyssen ha demostrado cómo el modernismo creó una dicotomía entre el hombre como productor de la cultura y la mujer como consumidor de ella; lo que es más, demuestra que en general se creía que el hombre produce la alta cultura y la mujer la cultura de masas. Pero los ejemplos que hemos dado aquí cuestionan aquella dicotomía en España



porque hemos descubierto a mujeres productoras tanto de la alta cultura (drama histórico, drama pos-romántico, comedia sentimental) como de la cultura de masas (teatro infantil, el género chico y la zarzuela). El conflicto que se les presentó fue el deseo de encontrar un espacio suyo en un mundo dominado por el hombre; la resolución fue la elaboración de una voz individual, un discurso en común, que expresara en sus términos las mismas preocupaciones expresadas en la dramaturgia varonil. Es decir, aunque Unamuno le prevenía a una «aspirante a escritora» que tendría que «servirse de un instrumento hecho por hombres y para hombres» (p. 712), las dramaturgas españolas del XIX buscaron una lengua suya. Aunque, como dijimos inicialmente, no intentamos defender la existencia de «una voz femenina» en los textos brevemente examinados, sí nos gustaría sugerir que merecía la pena explorar si las preocupaciones aquí señaladas no reflejan una inteligencia y unos intereses culturales a los que la inevitable limitación casera, que la estructura social contemporánea imponía, dota de un sentido concreto y práctico lo que Unamuno describía como una de las características de la intelectual decimonónica. Los problemas políticos (liberación de los esclavos), económicos (ese endeudamiento de las clases burguesas que desean competir socialmente, cosa que vemos repetidamente en Galdós), y la intensidad de los lazos familiares y religiosos, aparecen tratados en estas obras con una cierta suavidad -como «entre visillos»- que parece reflejar el despertar de una fuerza creadora que, aunque «angélicamente» [127] aprisionada en el hogar, refleja un poder intelectual que por fin romperá las cadenas de su propia esclavitud. [128]

#### Bibliografía citada

Andrés, R., «Ángela Grassi, o el cielo de mejor suerte.» En *Escritoras románticas españolas*, M. Mayoral (ed.), Madrid, Banco Exterior, 1990, pp. 143-154.

«Angela Grassi», en *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, S. Kirkpatrick (ed.), Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1992, pp. 156-165.

Arnillas de Font, María del Amparo, *El ejemplo*, Barcelona, Juan y Antonio Bastinos, 1886.

Ayala, M. de los A., «El bálsamo de las penas, un ejemplo del corpus narrativo de Ángela Grassi», en E. Giménez, M. A. Lozano, J. A. Ríos (eds.), *Españoles en Italia e italianos en España*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, pp. 133-141.

Caldera, E., «La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina García Balmaseda y Enriqueta Lozano», en M. Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Banco Exterior, 1990, pp. 207-216.

Dijkstra, B., *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

Enríquez de Salamanca, C., «¿Quién era la escritora del siglo XIX?», *Letras Peninsulares*, 2 (1989), pp. 81-107.

Espín Templado, M. P., *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995.

Farnés, Josefa María, *Elena de Villers, o un héroe de la Revolución francesa*, Barcelona, Imp. Peninsular, 1884.

Gallerstein, C. (ed.), *Women Writers of Spain: An Annotated Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1986.

Gies, D. T., «Dramaturgas españolas del XIX (con un apéndice de autoras y obras)», en Homenaje al profesor Rinaldo Froldi (Bologna, en prensa).

\_\_\_\_\_, «Imágenes y la imaginación románticas», *Romanticismo*, 1 (1982), pp. 49-59.

\_\_\_\_\_, «Lost Jewels and Absent Women: Toward a History of the Theatre in Nineteenth-Century Spain», *Crítica Hispánica*, 17.1 (1995), pp. 81-93.

\_\_\_\_\_, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

\_\_\_\_\_, «Todos los fuegos el fuego: Zorrilla, don Juan y el amor romántico», en J. Blasco Pascual, R. de la Fuente Ballesteros, A. Mateos Paramio (eds.), *José Zorrilla, una nueva lectura*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 81-95.

Grassi, Ángela, *Lealtad a un juramento o Crimen y expiación*, Barcelona, Imp. de D. M. Dauri, 1842. [129]

Hormigón, J. A., «Enigma de un olvido: Literatura dramática española escrita por mujeres», en *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996, t. 1, pp. 19-37.

\_\_\_\_\_, «La mujer en el teatro», F. González y F. Doménech (eds.), *Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994. (Serie Literatura Dramática 34), pp. 11-17.

Huyssen, A., *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

Jagoe, C., «Disinheriting the Feminine: Galdós and the Rise of the Realist Novel in Spain», *Revista de Estudios Hispánicos*, 27 (1993), pp. 225-248.

Kirkpatrick, S., «La 'hermandad lírica' de la década de 1840", en M. Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Banco Exterior, 1990, pp. 25-41.

\_\_\_\_\_, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991.

Martínez de la Fuente, Ángela, *La corona del martirio*, Barcelona, Narciso Ramírez, 1865.

Membrez, N., «The 'teatro por horas': History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry, 1867-1922.» Tesis doctoral no publicada, Universidad de California, Santa Barbara, 1987.

Miralles, E., «Escritoras románticas de la revista barcelonesa *El Genio* (1844-1845), con algunas notas biográficas sobre Víctor Balaguer», *Salina*, 9 (1995), pp. 57-66.

Rodríguez Sánchez, T., *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994.

Riera, C., «Entre tinieblas: Escritoras románticas de las Baleares», en M. Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Banco Exterior, 1990, pp. 167-176.

Ruiz Silva, C., «Ángela Grassi: Una aproximación», en M. Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Banco Exterior, 1990, pp. 155-166.

Simón Palmer, M. del C., Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico, Madrid, Castalia, 1991.

\_\_\_\_\_, (ed.), La Biblioteca Nacional de Madrid. Escritoras españolas 1500-1900. Catálogo (2 vols.), Madrid, Chadwyck-Healey España, 1993.

Unamuno, M. de, «A una aspirante a escritora», en M. García Blanco (ed.), Obras completas, Madrid, Afrodísio Aguado, t. 4, pp. 711-719. [131]

La evolución hacia el realismo en los dramaturgos románticos: la obra de Antonio García Gutiérrez

M<sup>a</sup> Pilar ESPÍN TEMPLADO

UNED. Madrid

La pervivencia de García Gutiérrez en la Historia de la Literatura está ligada, como es bien sabido, casi exclusivamente a su obra *El Trovador*, y el estreno de la misma en 1836 a la definitiva confirmación del drama romántico en la escena española. Apenas se ha detenido la crítica en el García Gutiérrez comediógrafo o en el autor de tantas zarzuelas de éxito en su tiempo.

Es sin embargo esclarecedor contemplar la obra de un autor en su totalidad, sobre todo la de aquellos creadores que por su longevidad son testimonio de la evolución de diversas tendencias. Este sería el caso de García Gutiérrez, Hartzenbusch, y Zorrilla, tres eximios representantes del drama romántico español, y cuya creación literaria se extiende hasta las décadas de los años setenta y ochenta.

El alcance cronológico de la obra dramática de García Gutiérrez, desde 1836, fecha de su primer drama *El Trovador*, hasta su último estreno en 1880 de la comedia *Un grano de arena*, lo erige en «un representante idóneo del desarrollo del teatro decimonónico español», siendo posible observar a través de su obra «el paso de una mentalidad romántica exaltada, a un tipo de punto de vista mucho más de acuerdo con la mentalidad burguesa del siglo XIX». (225)

La opinión de los críticos respecto a G<sup>a</sup> Gutiérrez comediógrafo es controvertida en muchas ocasiones, y las recoge minuciosamente M<sup>a</sup> Teresa Batllori Gibert en su exhaustiva investigación sobre la obra del poeta gaditano, clasificándolas en «comedias de enredo», «sentimentales o melodramas, con predominio de las situaciones patéticas y la intriga pasional», «de tesis sociales, que contienen una lección moral», y «comedias de problemática histórica». (226) [132]

Las diferentes críticas sobre las comedias de G<sup>a</sup> Gutiérrez oscilan desde considerarlas «sin vida, flojas o deslucidas, indignas del autor de obras como *El Trovador* y *Simón Bocanegra*», hasta la ponderación extrema de Bonilla y Sanmartín y de F. Blanco García, quienes opinan que esta parte de su teatro es no menos interesante que sus dramas románticos, e incluso más acertada. (227) En lo que todos coinciden es en afirmar que estas obras son testimonio de la variedad de tendencias del teatro del momento y suponen un intento de aproximación a la sociedad de la época.

Mi propósito de esclarecer algo la trayectoria de la comedia desde la época romántica hasta los atisbos de realismo de la alta comedia me obliga a ceñirme al estudio de las comedias originales (excluyendo cualquier

adaptación u obra «inspirada en»), y cuya acción transcurra en la época que se estrena, es decir coetánea al autor, porque creo que es donde más se aproxima el dramaturgo romántico a la comedia de costumbres, moralista o de tesis social que siguiendo la línea moratiniana-bretoniana culminará en la alta comedia.

El caballero de industria (228) sería cronológicamente la primera de las comedias de García Gutiérrez, dentro de las que hemos seleccionado, que nos evidencia, por su temprana composición -parece ser que la escribió antes de 1833, aunque la primera edición data de 1841- que la vena dramática del autor no es indiferente a la tradición de la comedia bretoniana; la sátira contra la clase media que se deslumbra ante la posibilidad de que una de sus hijas se case con título, la existencia de estafadores o «trepas» del momento, la ridiculez de un matrimonio de desmesurada diferencia de edad, etc. componen la problemática de esta temprana comedia tan alejada de los postulados románticos, y sin embargo escrita en los mismos años de su plenitud. El caballero de industria fue reelaborada de nuevo en Los millonarios (229) que se estrenó en 1851 y que nos plantea, como la anterior, el tratamiento de temas que son preocupación de la sociedad del momento, como es la ambición de dinero y su prioridad frente al amor por parte de D. Facundo y de Rosa, motivo que les lleva a planear su boda, previa fuga consentida por ella, creyéndose ambos millonarios, y descubriendo, tras la boda, que no lo eran: ella por error de cálculo de una [133] supuesta herencia y él por su profesión de estafador; la escena de la fuga, recuerda, en otro plano -porque desmitifica la escena romántica- la proyectada fuga de Leonor y D. Álvaro interrumpida por la presencia del padre, en la comedia D. Rufo, quien insta a su hija a que huya. La otra hermana, Adela, se encargará del final feliz y aleccionador, casándose con su primo Ramón. Nada hay más lejano al romanticismo que la actitud femenina ante el amor, reflejada en la opinión que de los hombres, del amor y del matrimonio pone G<sup>a</sup>. Gutiérrez en boca de las dos jóvenes protagonistas de esta comedia: la calculadora Rosa cuando el supuesto millonario D. Facundo la corteja exclama:

Rosa: Ya sabe usted que

no puedo

oír de amor ni aun el nombre

Facundo: Soy honrado

Rosa: Es usted hombre

y todos me infunden miedo

mi corazón no se humana

a esas pasiones del mundo. (Esc. I, Act. 1º)

Hasta la hermanastra Adela, modosa y con sencillas aspiraciones pequeño burguesas de matrimonio, exclama: «A ninguno! a nadie creo / Hombres! hombres! / ... Qué desleales!... (Esc. 1, Act. 1º).

El caballero de industria y su nueva versión, escrita casi dos decenios después, Los millonarios, han sido consideradas «comedias de tesis sociales que contienen una lección moral: el tramposo termina víctima de su ardid y engaño, ya se finjan sentimientos, ya situaciones sociales». (230) Para Ruiz Silva, «Los millonarios muestra, una vez más, la vena cómica y satírica de García Gutiérrez tan eclipsada por sus dramas

históricos. Es una comedia muy bien hecha acaso mejor que *El caballero de industria*, aunque menos fresca.» (231)

En 1863, el 24 de diciembre, se estrenó en el Teatro del Príncipe, con un elenco de actores de primera fila (Manuel Catalina, Matilde Díez, Mariano Fernández, etc.) la comedia en tres actos y en verso *Eclipse Parcial*. (232) Estamos ante un ejemplo paradigmático de alta comedia. La acción «en Madrid y en nuestros días», los personajes de la nobleza y de la alta burguesía; los espacios elegantes como corresponden a un «gabinete de casa del conde» (actos 1º y 3º) y a «una sala elegantemente amueblada» (Act. 2º). Mucho se podría comentar sobre esta comedia de costumbres de la época, en la que temas tan candentes como la separación y el divorcio frente al matrimonio, la soledad de la mujer frente a la protección de padre y/o hermano con los consecuentes peligros de la «maledicencia» y «la [134] calumnia» contra «la honra» asociada al qué dirán de toda una sociedad -en este caso la madrileña- (Adela accede a la solicitud de divorcio de su marido el conde, con tal de que él «reconozca su deslealtad y Madrid así lo sepa». Esc. XIII, Act. 1º); la contraposición amante / marido... etc. etc.

La modernidad que en un principio nos sorprende ante la civilizada actitud del matrimonio frente al divorcio, queda paliada por el desenlace de la obra, en la que, como era de esperar, todo un código moral establecido triunfa frente a la desviación de la norma. Supone, evidentemente el afianzamiento de la moral burguesa decimonónica: el triunfo de la institución del matrimonio, aun y después de haber mediado una sentencia judicial de divorcio. El «hombre de mundo», Martí, el conde, desengañado de su amante Carlota, vuelve a su mujer, Adela, y ella, una vez comprobada la fragilidad de su fama, cuando vivió sola, perdona a su marido reconciliándose de nuevo con él.

*Eclipse parcial* nos muestra a un García Gutiérrez desconocido teatralmente, que un año antes del estreno de *Venganza Catalana*, y a dos de Juan Lorenzo, dramas que, junto con *El trovador*, constituirán lo más granado de su contribución al Romanticismo, apuesta por una comedia contemporánea al espectador de su época, sin ningún decorado de remotos lugares, lenguaje absolutamente moderado en cuanto a su tono y léxico, y con una problemática que se aproxima a una realidad que sentimos ya más cercana a nuestro siglo. Es además esta comedia un muestrario de detalles de la vida cotidiana madrileña (pp. 40-41), ideas sobre la política de moderados y liberales (p. 36), sátira sobre los que ocupan por recomendación un buen puesto del Estado (p. 25), reuniones y bailes de sociedad como el «té-dancant» (pp. 28 y 39), novedades teatrales madrileñas (p. 14), mención a la prensa del momento como el «El diario de avisos», y un lenguaje, que en boca de la pareja de criados, fiel heredera de la comedia clásica, (quienes ellos mismos se autodenominan «majo» y «lechuguina»), nos acerca a un humor de costumbrismo madrileño.

En la década del 70, García Gutiérrez estrena, junto con su último drama histórico *Doña-Urraca de Castilla*, cuatro comedias originales, que sumadas a una última de 1880, constituyen la etapa final del dramaturgo», estimada por la crítica, aunque no de una manera muy categórica, como «probablemente la menos interesante de nuestro autor...», aunque se reconoce que «este periodo se caracteriza por la buena factura y el

cuidado de la versificación, pero también por una menor capacidad creadora, cierto conservadurismo y una peligrosa tendencia moralizante». (233)

Precisamente, a mi juicio, además de ser esta etapa la más desconocida del autor es la que mejor nos permite conocer un García Gutiérrez dramaturgo muy diverso al patrón romántico al que con exclusividad se le adscribe. [135]

Sendas opuestas, representada por primera vez en el Teatro Español en 1871, (234) es asimismo una comedia de costumbres contemporáneas al autor, mezcla de elementos de la alta comedia -personajes aristócratas o de elevada condición social, espacios adecuados a los mismos, y pretendido aleccionamiento moral-social- con no pocos elementos sentimentales oriundos del melodrama. El tema planteado, la adecuada educación de las jóvenes, de tradición moratiniana, enfrenta a dos hermanos que educan con diversos criterios a sendas hijas, cuyas vidas, de acuerdo con el rigor de un padre excesivamente severo, o de una madre demasiado indulgente toman «sendas opuestas» paralelamente a la diversa educación recibida.

Me interesa destacar en esta comedia, la figura de los jóvenes seductores Jorge y Guillermo, aristócratas ingleses con pretensiones de libertinaje, que encarnan a los antagonistas de los héroes románticos y sirven al autor para oponer a la nobleza, libertina y sin escrúpulos morales, la virtud de «un labrador honrado», como así se autodefine Morton, el padre rígido que expulsa de su casa injustamente a su inocente hija Berta. Aparece el padre todavía depositario de la honra de la hija soltera, como delatan sus palabras, de cierta resonancia calderoniana, dirigidas a Lord Seymour, padre del joven seductor: «¿Os sorprende/ que aún vuelva por la honra mía?/ Esta no es mercadería/ que en nuestra casa se vende./ Si es cierto que la he perdido/ por la traición de un malvado,/ dirán que me la han robado,/ pero no que la he vendido.» (Esc. IX, Act. 3º).

La victoria de la virtud y el honor frente al dinero y a los títulos es la tesis manifiesta, junto con la conclusión de que un excesivo rigor en la educación de las jóvenes puede ser contraproducente, como así lo sentencian las palabras de Morton y dando fin a la comedia: De aquel rigor/ pesaroso me confieso./ Sí, que exceso por exceso/ vale más el del amor. (Fin de la comedia).

Nobleza obliga, de 1872, (235) comedia de final semifeliz, enfrenta también a dos hermanos de la nobleza, Dña. María y D. Gregorio del Barco, cuyos respectivos hijos se educan en un internado juntos, sin saber que son primos, ya que Luis, el hijo de D. Gregorio, es fruto de un amor de juventud no consagrado por el matrimonio. Al final, el hijo de Dña. María, D. Diego, la «gala de Madrid», en palabras de su criado, muere en un duelo a manos de su primo, pues ambos rivalizan por el amor de la viuda Dña. Francisca, quien se casa con D. Diego a quien ama. Los caracteres femeninos de ambas mujeres, Dña. María y Dña. Francisca poseen fuerte personalidad, dando carácter a esta comedia dramática, a mi juicio interesante y bien versificada. [136]

El estado de viudedad de Dña. Francisca le da pie a G<sup>a</sup> Gutiérrez para dotarla de acusada independencia a la hora de escoger marido («Soy viuda/ y libre para escoger/ al hombre que más me agrada» [Esc. IV, Act. 1º]),

trazando una vigorosa personalidad femenina que se rebela frente a los tabúes de la aparente fama contra la verdadera virtud de la honra («mientras de esas taimadas/ la frágil virtud zozobra/ con la honra que a mí me sobra/ aún fueran muchas honradas» [Esc. VI, Act. 1º]); se jacta de ser la dueña de sí misma y propia guardiana de su honra, y cansada de los celos desmesurados de su amado, lo echa de su casa dando por terminadas las relaciones entre ambos, pues como le confiesa a su doncella: «No quiero que ni él ni nadie,/ mientras no sea mi marido/ se arrogue derechos tales» [Esc. IX, Act. 1º]). La obra está llena de datos de Madrid, y sabemos, por una nota preliminar que varias escenas de la misma las había escrito en 1868, y que a causa de la Revolución tuvo que interrumpirla, continuándola en Génova en 1870. Aunque Dña. María, la otra gran protagonista del drama, madre del joven muerto en el duelo, perdone, en honor a la nobleza de su linaje, al asesino de su hijo, no dejan sus palabras dudas respecto a las funestas consecuencias sociales de un acto deshonesto como el que ha cometido su hermano: «¡Qué sangre tan generosa/ por tal mano se derrame!/ Mas de su origen infame/ ¿Pude esperar otra cosa?/ Hijo de impudente amor,/ del vicio execrable fruto,/ ¿qué puede dar sino luto,/ sino escándalo y honor?» (Esc. XIII, Act. 20).

Es este drama un muestrario de elementos de diversa procedencia: la tradición de la comedia áurea en la pareja de criados graciosos Sancho y Nicolasa o el enredo del criado Gil; presencia de la moral burguesa del S. XIX como la condenación moral de los amores no legitimados con el matrimonio; elementos procedentes del melodrama: la infancia huérfana del hijo ilegítimo y la posterior anagnórisis con su padre, y finalmente junto a la eterna preocupación del qué dirán, un nuevo concepto de honra, considerada como virtud personal frente a las apariencias sociales, que se irá abriendo paso en nuestro teatro, pero que no acabará de triunfar hasta el teatro de Galdós.

Dos comedias más ligeras, ambas estrenadas en el teatro Español, *Crisálida y mariposa* en 1872, y *Un cuento de niños* en 1877, abundan en la misma temática que venimos tratando. (236) La primera de ellas, responde muy bien a la denominación que le da el autor de «juguete cómico en dos actos», pues es una intrascendente pieza, en la que el humor hace presencia desde el primer acto, que plantea un matrimonio arreglado por los tíos de la jovencita, quien aún no tiene ningún deseo de matrimoniarse, hasta que se descubre a sí misma enamorada de su primo, que la conquista, de acuerdo con el novio que le tenían destinado y que resulta ser amigo suyo.

*Un cuento de niños*, plantea siempre la misma temática de la honra, cuyos enemigos, la difamación o la calumnia, dificultan la felicidad entre los miembros de una familia. En esta [137] pieza se abusa de los elementos sentimentales y melodramáticos, junto con peripecias de enredo.

Finalmente, la última creación dramática de G<sup>a</sup> Gutiérrez, *Un grano de arena*, cuyo estreno al parecer decepcionó bastante al público, (237) es una «comedia seria», al estilo de *Nobleza obliga*, y como ésta de desenlace semifeliz. La abundancia de elementos de diversa procedencia: melodramáticos, de alta comedia, de tesis moral social, y actitudes desmesuradas de los personajes, nos sitúan a esta pieza, estrenada en el Teatro de la Comedia en 1880, muy próxima al Neorromanticismo de

Echegaray. Traiciones, venganzas, celos, hijos fruto de amores ilegítimos, por lo tanto pecaminosos y adoptados con posterioridad, suicidio de la mujer abandonada, anagnórisis, y muerte accidental del perverso seductor, etc. convierten esta obra en una pieza tan densa como de difícil resumen argumental.

Este rápido repaso a la producción de comedias originales, ambientadas en la época misma en que García Gutiérrez las escribe, tiene como propósito una doble reflexión: a la vez que rescatar una faceta olvidada del teatro no romántico de G<sup>a</sup> Gutiérrez, revisar la trayectoria de la comedia, desde la labor de los mismos dramaturgos románticos hasta el inicio del último tercio del siglo XIX.

Creo que se desprende de mis comentarios, hechos al filo de las ineludibles referencias a la temática desarrollada en dichas comedias, la imagen de un García Gutiérrez que no responde en absoluto al perfil del dramaturgo exclusivamente romántico, que si bien fue el más significativo, no es el único. Quizá las palabras de Ruiz Silva, quien ha revisado con más detenimiento estas obras de García Gutiérrez, muestren una valoración ponderada de las mismas dentro del conjunto de la obra teatral del dramaturgo:

«Lo que estas comedias tienen de modestas en relación a los más ambiciosos dramas históricos -menos extensión, tono coloquial, número de personajes más reducido, decorados más sencillos- lo ganan, ante nuestros ojos actuales, en normalidad, en frescor. Lo que en muchos momentos del teatro histórico se nos aparece con ropajes de cartón piedra, en estas comedias contemporáneas encontramos una visión teatral más cercana a nosotros e incluso, estemos o no de acuerdo con las tesis defendidas por el dramaturgo, nos vemos ante problemas que podrían ser planteados por un autor de nuestros días.» (238) [138]

Por otra parte, está claro que la comedia de costumbres de inspiración moratiniana no fue sólo una creación de Bretón de los Herreros; fue cultivada por otros autores, muchos de los cuales escribieron sus mejores dramas en la escena romántica. Citemos las obras de Martínez de la Rosa *Lo que puede un empleo* (1812), *La niña en casa* y *la madre en la máscara*, (1821), y *La boda y el duelo*, de 1839, o las del Duque de Rivas, *Tanto vales cuanto tienes*, de 1828, es decir anterior al estreno de su *Don Álvaro*, y la comedia costumbrista *El parador de Bailén* (1844). Espronceda también estrenó, en plena década del romanticismo, en 1834, la comedia *Ni el tío ni el sobrino*, al igual que Larra, *No más mostrador*, en 1831. El romántico Hartzenbusch, además de comedias de magia y zarzuelas, estrenó *La visionaria*, en 1840, como Caldera destaca, apenas transcurridos tres años de sus *Amantes de Teruel*. (239)

El teatro a partir de la década del cuarenta, cuando se aparta del conocido cauce del drama histórico, y la comedia bretoniana ha llegado a su extenuación, en un intento de ensayar nuevas fórmulas tiende a confundir sus géneros pues comedia y drama se confunden, desarrollándose el hibridismo (que hemos podido observar en las comedias de final semifeliz, o semidesgraciado como *Nobleza obliga* o *Un grano de arena*), adopta nuevos elementos provenientes del melodrama que exageran el pathos



sentimental; por otro lado, el lenguaje se hace más natural de acuerdo con las situaciones y los personajes contemporáneos que representan, y los ambientes aunque burgueses o aristócratas, no son recónditos, ni exóticos, ni misteriosos, acercando el teatro a la realidad cotidiana. El afán de didactismo que arranca de la tradición moratiniana hace que se traten muchos temas ya clásicos, como la libre elección de marido (en *Crisálida* y *mariposa* y en *Cuento de niños*), o en la imitación del Barón moratiniano en *Los millonarios*). (240)

Además un teatro comprometido ya no respondía a las exigencias de una nueva época. Ahora, «El amor, exaltado hasta los cielos, o hundido hasta lo más profundo de los infiernos por los románticos, se ajusta, como todo, al patrón general de moderación y mediocridad» (241). El matrimonio y la familia son, en el orden privado, los soportes del orden social del moderantismo y de la Restauración.

Llegamos por tanto a la conclusión de que si los mismos escritores románticos no abandonan el cultivo de la comedia basada en la realidad contemporánea, ello es debido al cambio que se va gestando en el teatro en la adaptación de su criterio de imitación a las nuevas formas estéticas burguesas. «De una forma más o menos explícita, más o menos conceptualizada, los autores de esta época tienden a fijar su atención y a convertir en [139] materia literaria cuanto les rodea.» (242) Creo que es un primer paso de aproximación a la realidad, y que esto sucede ya en la generación romántica. Si un drama histórico romántico de García Gutiérrez como *Juan Lorenzo*, es susceptible de ser tildado de «antirromántico», por la configuración ideológica de la realidad social contenida en la obra, es casi imposible que en las comedias de costumbres contemporáneas no se refleje la adecuación «armónica y realista entre la realidad fingida en el escenario y la realidad cotidiana del espectador». (243) Se ha señalado el estreno de *El hombre de mundo*, en 1845, como fecha simbólica del nacimiento de la nueva tendencia dramática que conocemos como «alta comedia», pero está claro que el estudio de la evolución de los mismos dramaturgos que abanderaron la causa romántica, como es el caso de García Gutiérrez, y de otros que he mencionado, nos revela «que la alta comedia no fue sólo una reacción literaria contra el romanticismo, sino el resultado de la evolución gradual del teatro y de la sociedad moderada desde su aparición hasta su desintegración». (244) [141]

El teatro romántico a la alta comedia

Ermanno CALDERA

Università di Genova

Cuando afrontamos algún problema de periodización literaria, siempre ocurre que las líneas de deslinde entre el movimiento que muere y el que nace resulten borrosas y que a la innovación se acompañe constantemente la conservación. Es lo que se ha notado a menudo a propósito del pasaje desde el Clasicismo y la Ilustración al Romanticismo y que se propone nuevamente cuando estudiamos la transición desde el Romanticismo a ese período que todavía falta de un nombre específico y que convencionalmente apellidamos realismo.

No sabemos hasta qué punto puede hablarse de reacción antirromántica -sostiene justamente Castro y Calvo-, pues muchos de los reflejos de este movimiento literario entraban a formar parte de la nueva tendencia. (245)

Si estas consideraciones valen para todos los géneros, resultan particularmente apropiadas para el teatro que definimos realista y que, por varios aspectos, podría aparecer como un apéndice del romántico.

Es verdad que se ha indicado una fecha convencional, por otro lado muy razonable, para el inicio de la «alta comedia», que de ese teatro es la manifestación sobresaliente, con referencia al estreno, el 3 de octubre de 1845, del Hombre de mundo de Ventura de la Vega; pero es igualmente verdad que muchos de los motivos que aparecen desarrollados en esta obra y, además, en las de Tamayo o de López de Ayala remiten fácilmente al romanticismo. Ni se puede subestimar el que el propio Tamayo, como veremos con más detención, se proclame romántico, así como el hecho de que a Echegaray, con el cual la alta comedia consigue su máximo desarrollo, con más o menos exactitud crítica, pero no sin alguna motivación, se le haya tildado largo tiempo de neorromántico.

En el lado opuesto, antecedentes de la alta comedia se encuentran con parecida facilidad a lo largo de mucha producción trágica y cómica de la época romántica. [142] Bastaría aquí mencionar el «capricho dramático» (así le define el propio autor) titulado Vivir loco y morir más, con que Zorrilla dio principio, en 1837, a su actividad de dramaturgo, y Flaquezas ministeriales, que Bretón de los Herreros estrenó en 1838. Una pieza dramática y una cómica que podrían igualmente aspirar a la definición de altas comedias. La primera, con su historia de amor y adulterio, con su protagonista donjuanesco que fracasa en el cortejo de la mujer de su amigo en cuya casa se hospeda, con la exaltación de los tranquilos afectos familiares frente a la vida azarosa del libertino, hasta pudo de alguna manera influir sobre la obra de Ventura de la Vega. La segunda, con la descripción de los ambientes corruptos de la alta política, con sus personajes de las capas más elevadas de la sociedad dedicados a la intriga y a las supercherías frente a la sencilla honestidad de los humildes, parece anticiparse a ciertos dramas de López de Ayala o de Echegaray.

Pero, en general y prescindiendo de anticipaciones demasiado exactas, hay que subrayar que, entre finales de los treinta y principios de los cuarenta, el teatro romántico español se caracteriza por una serie de experimentaciones que quizás no siempre preludien abiertamente al teatro realista pero que cumplen con la tarea de preparar el terreno al advenimiento de una dramaturgia parcialmente nueva.

Es un momento en que el romanticismo empieza a experimentar la crisis de la incipiente decadencia después de los éxitos de los primeros años e intenta sobrevivir abriéndose nuevos caminos. Tanta insistencia como se observa desde cuando el romanticismo español da sus primeros pasos, en la oportunidad de superar la sujeción a las modas extranjeras, de buscar una fórmula ecléctica, de hispanizar el movimiento, no podían no hacer mella sobre todo en la segunda generación de dramaturgos, la de los Asquerinos, de Rodríguez Rubí, de Zorrilla, que sobre todo en éste último encuentra el intérprete más puntual y más autorizado.

En efecto, el teatro de Zorrilla es un verdadero crisol en que se van ensayando una buena cantidad de nuevas fórmulas. Se había hablado a menudo, desde el principio de la dramaturgia romántica, de recuperar el teatro del Siglo de Oro, pero no se había ido más allá de una aspiración abstracta que ahora en cambio Zorrilla lleva a lo concreto de la escena. Particularmente al principio de su carrera teatral, Zorrilla compone algunas obras que remedan, aunque sea modernizándolas en el lenguaje y en el espíritu, las más clásicas comedias de enredo: Más vale llegar a tiempo que rondar un año, Ganar perdiendo, Cada cual con su razón, Juan Dandolo.

En las cuales al mismo tiempo asoman también motivos propios de aquel teatro sentimental que había entusiasmado las generaciones anteriores. Problemas familiares, exaltación de la virtud y condena del vicio, división neta entre buenos y malos salen así nuevamente a las tablas. Y con ello ciertas situaciones y ciertos personajes tan típicos de la comedia lacrimosa: hermanos que se quieren y se ayudan, viudas y huérfanas de heroicos soldados que viven en la miseria, jugadores empedernidos que llevan a la ruina [143] a su familia, libertinos impenitentes que persiguen a mujeres virtuosas, y, por supuesto, la anagnórisis final. Apuntan también situaciones psicológicas muy sutiles, como la de Leonor, protagonista de Más vale llegar a tiempo, cuya felicidad por no casarse con Carlos, que ella no quiere, es turbada por la noticia que éste se ha enamorado de una chica de familia humilde; o, en Ganar perdiendo, la lucha consigo misma de Ana, que no quiere casarse con el hombre que ama por el pudor que le inspira su pobreza. Son, como es fácil desprender de este somero cuadro, motivos que se convertirán en rasgos corrientes de la alta comedia. (246)

No todos estos aspectos reaparecen en la producción más madura de Zorrilla, pero algunos quedan a lo largo de toda su obra. Sobre todo presente en muchas piezas es el moralismo de fondo que se condensa en ese sentido del deber a todo trance que caracterizará a menudo la alta comedia y se convertirá casi en un tópico en el teatro de Echegaray. Baste pensar en el valor casi deshumano que este sentido adquiere en la 2ª parte del Zapatero y el rey, donde Blas no duda en sacrificar a su amada en aras del deber y de la dedicación a su dueño.

Cierto, Zorrilla continúa en la línea del drama histórico romántico, del cual hasta acumula los ingredientes más típicos -desde el plazo al misterio, a la unión de amor y muerte, a la predicción, a la ermita y así sucesivamente- que en gran parte se atenuarán en el período siguiente, pero también diferenciándose de sus predecesores. Es el sustancial desinterés por la historia lo que caracteriza fuertemente esa piezas, a pesar de unas anotaciones cronológicas tan exactas como gratuitas: noche del 12 de marzo de 1461 (Lealtad de una mujer y aventuras de una noche, de 1840); 10 de noviembre de 1653 (Los dos Virreyes, de 1842); diciembre de 1347 (El molino de Guadalajara, de 1843), etc.

En este ambiente pseudohistórico se concluye la trayectoria del personaje histórico que, desde la altura en que le habían colocado los neoclásicos había bajado al nivel de una doliente humanidad en los primeros dramas románticos (no podemos olvidar la sugerente definición de Macías como de «un hombre que ama» proporcionada por Larra) y que ahora, en Zorrilla (pero no sólo en él, pues lo mismo vale también para los

personajes de Rodríguez Rubí), aparece totalmente aburguesado. Bastaría pensar en el Don Pedro del Zapatero o en el Felipe IV de Cada cual con su razón o en el Carlos de Viana de Lealtad de una mujer o en esa larga serie de aristócratas que pueblan las obras intencionalmente históricas de nuestro autor y que se portan como seres cotidianos. Los protagonistas han perdido la angustia existencial que atormentaba a Don Álvaro, a Manfredo, a Marsilla y a tantos otros héroes de la primera hora romántica y la han sustituido por una conducta despreocupada y lista que les permite liberarse de las tramas de sus adversarios, abandonando por consiguiente el tradicional papel de víctimas. [144]

Por tanto, Zorrilla contribuye por su parte al desenvolvimiento de ese proceso de acercamiento entre el drama y la comedia, tan propio de la producción tardorromántica y que tiene su correspondencia en un análogo acercamiento de la comedia al drama.

Quizás podamos afirmar que se trata de las premisas de la alta comedia, tanto por el ambiente de estas piezas, siempre elevado, como por el tono general, aunque nos separe todavía la infinidad de peripecias que en lo sucesivo serán reemplazadas por una marcha más lineal.

Otros experimentos intentó Zorrilla, como los tres ensayos de carácter clasicista (Sancho García, Sofronia y La copa de marfil) y, naturalmente, ese Don Juan Tenorio que se sustrae a cualquier colocación demasiado definida, siendo la reunión de varios elementos felizmente amalgamados.

Con lo cual, por un lado demostró su aprecio por ese clasicismo que sólo hacía un lustro era el blanco de las críticas y las sátiras y abrió el camino a una recuperación de los esquemas clasicistas, sobre todo por lo que atañe al respeto de la unidad de tiempo que volverá a ser bastante corriente en la alta comedia.

Por el otro, con el Tenorio, gracias a la concentración de tantos motivos y también al éxito de la obra, establecía un punto de referencia hacia el cual se dirigen, como a un pasaje obligado, al menos dos de los representantes más autorizados del nuevo género: Vega y Tamayo.

El primero escribe ese Hombre de mundo que manifiestamente pretende oponerse a la obra maestra de Zorrilla, a la cual remite a través de los nombres de los protagonistas, Juan y Luis, compañeros de libertinaje, y hasta introduciendo un «catálogo» de mujeres conquistadas y de maridos burlados, pero abogando por la santidad del instituto familiar y complaciéndose en el fracaso del libertino impenitente. (247) Sin embargo, aún siendo segura e intencional la relación con el Tenorio, la intertextualidad con Zorrilla, como hemos visto, podría ser más profunda y remontarse también al lejano y juvenil Vivir loco y morir más.

Seis años después, en 1851, Tamayo y Baus, al principio de su carrera artística, estrenaba Una apuesta, que nuevamente parecía colocarse en la estela del Tenorio. Cierta Félix se introduce con un pretexto en la casa de su vecina Clara, la corteja y, frente a la resistencia de la señorita, apuesta que, en un plazo de 24 horas, ella caerá en sus brazos. Lo cual puntualmente se verifica, concluyéndose la pieza con las bodas. [145]

Se trata de una versión aligerada, moralizada y aburguesada del donjuanismo, pero sin las críticas negativas que apuntaban en El Hombre de mundo: Don Félix tiene la misma descarada confianza en sí mismo que

ostentaba el héroe de Zorrilla -y también la mayoría de los protagonistas de los últimos dramas románticos- y consigue fácilmente el amor de su contrincante gracias a su fuerza de seducción que se explaya a través de numerosas «escenas del sofá». Escenas «a lo burgués», desde luego, casi lógico desemboque de las del Tenorio, «a lo humano» en la 1ª parte, y «a lo divino» en su reproducción metafórica en el panteón. (248) Sin embargo, el amor en este breve juguete ya está lejos de la pasión romántica y se parece bastante al sentimiento tranquilo y sereno que exaltaba el protagonista de la pieza de Ventura de la Vega, ya que se manifiesta como una corriente de mutua viva simpatía entre personas refinadas: es el amor de la alta comedia.

En fin, es interesante anotar que también López de Ayala participa en estas elaboraciones del tema donjuanesco. En efecto, si Vega y Tamayo de cierta manera llegan a la alta comedia a través del Tenorio, don Adelardo, ya autor afirmado del nuevo género, sintió la oportunidad, en 1863, de escribir a su vez una parodia seria de la pieza de Zorrilla, en la cual más o menos trata a su Nuevo Don Juan (tal es el título de la obra) con la misma severidad y la misma ironía de Ventura de la Vega: en una comedia, desde luego, cuya trama se desarrolla en la buena sociedad madrileña y donde se van analizando las relaciones entre sus miembros. Es decir, en una verdadera alta comedia. (249)

El pasaje desde el drama o la comedia románticos, por los motivos que he intentado poner de relieve, debió de ser poco advertido por los mismos protagonistas si el propio Tamayo, como se aludía al principio, seguía, en 1859, proclamándose romántico. En su discurso de recepción en la Real Academia, el autor, que a la sazón ya había estrenado una parte consistente de su repertorio, no sólo expone consideraciones de carácter típicamente romántico (a veces parece repetir las argumentaciones de López Soler o Durán o, naturalmente, Mme. de Staël), sino que no duda en presentarse como admirador y partidario del romanticismo, aunque se trate de ese romanticismo tradicionalista que se remonta al siglo de oro, en el cual sin embargo Tamayo coloca a los que propiamente pertenecen al movimiento, como Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Vega etc. [146]

El mismo tema de su conferencia -«la verdad, considerada como fuente de belleza en la literatura dramática»- es de claro abolengo romántico, aunque, eso sí, tanto la insistencia sobre el asunto como la interpretación de esa verdad parecen indicar la presencia de una sensibilidad parcialmente nueva. En efecto, por un lado Tamayo considera la verdad en términos que le acercan al naturalismo, por el otro le atribuye aspectos éticos y pedagógicos que no coinciden propiamente con las perspectivas más corrientes del romanticismo.

La verdad del personaje, por ejemplo, esa que Zorrilla calificaba de verdad artística -y que estaba emparentada con la verdad ideal de Durán y la verdad poética de Fernán Caballero- consiste para Tamayo en la imitación fiel de lo natural. A él le afecta mucho, como sostiene a propósito de Tirso (pero también, aunque con palabras diferentes, de Calderón, Shakespeare, Schiller, Moratín, Rivas, Hartzenbusch, Bretón, Vega y otros), «lo asombroso de su parecido con la realidad». (250)

Pero exige que la realidad que sale a la escena sea depurada de todo «lo grosero, insustancial y prosaico» (251):

«Lo que importa en la literatura dramática es, ante todo, procribir de su dominio cualquier linaje de impureza capaz de manchar el alma de los espectadores, y empleando el mal únicamente como medio y el bien siempre como fin, dar a cada cual su verdadero colorido, con arreglo a los fallos de la conciencia y a las eternas leyes de la Suma Justicia» (252)

Se trata, pues, de un programa que tal vez algún romántico (por ejemplo, Fernán Caballero) hubiese aceptado pero que habría encontrado sólo una parcial acogida entre los dramaturgos. En otros términos, es un concepto de la verdad que arranca de presupuestos románticos que empero lleva a conclusiones parcialmente diversas.

De esta forma, tal vez sin darse cuenta, Tamayo interpretaba en la justa medida la relación entre romanticismo y realismo: una cuestión de diversidad dentro de la continuidad. [147]

José María Díaz y su aportación a la Alta Comedia decimonónica  
José Luis GONZÁLEZ SUBÍAS  
Universidad Complutense (Madrid)

En un coloquio centrado en las producciones literarias españolas que marcan la transición del Romanticismo al Realismo, se hace inevitable, en materia teatral, aludir a un género característico de este momento: la Alta Comedia.

Todos los estudiosos de la época coinciden en señalar a Ventura de la Vega (*El hombre de mundo*, 1845) como iniciador, y a Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus como los mejores representantes de este tipo de producciones dramáticas, a los cuales se suele añadir una mayor o menor nómina de adláteres (Francisco Camprodón, Eulogio Florentino Sanz, Luis de Eguilaz, Pérez Escrich, Luis Mariano de Larra, Narciso Serra...), que vienen a conformar con su trabajo un nutrido corpus de obras lo suficientemente amplio como para hablar de un género teatral bien definido que hizo las delicias del público en unos años -aproximadamente del 50 al 70- caracterizados en política por el moderantismo y, en lo social, por un ascenso y asentamiento definitivo de la alta burguesía, la cual vio reflejada en las tablas su mundo, sus pequeñas miserias y sus anhelos más inmediatos.

En su camino hacia el Realismo, la Alta Comedia aporta al teatro un abandono del exceso, inverosimilitudes y patetismo del más puro drama romántico, acercando a las tablas sucesos y escenas de la sociedad contemporánea, con un tono y una expresión más moderados, tanto en la forma como en los temas.

Pero junto a la verdad dramática, la Alta Comedia posee una finalidad moral, edificante. Son obras que pretenden mover y conmover las conciencias de su público burgués, con una intención que oscila entre la complicidad y la crítica, variando éstas de unos autores a otros y de unas a otras piezas.

Por otra parte, son obras caladas aún de Romanticismo, y no es extraño que la lágrima y el sentimiento desbordado acompañen normalmente a

estas producciones, cercanas con frecuencia el melodrama. Asimismo, los personajes suelen estar claramente definidos; divididos maniqueamente en buenos y malos. Del conflicto entre éstos saldrá siempre victoriosa la virtud. [148]

En definitiva, y tomando las palabras de un veterano estudioso del teatro español, «el dramaturgo, defensor del matrimonio y de la familia frente al poder destructor del libertino, y de los valores espirituales (nobleza de alma, generosidad y desinterés, idealismo moral) frente al positivismo materialista (egoísmo, cálculo, pasión del dinero) se convierte en portavoz de los principios éticos que deben regir toda sociedad cristiana y hace papel de director de conciencia que, denunciando el mal que gangrena la sociedad, sermonea a su público.» (253) Éste es, en esencia, el tema de la Alta Comedia.

Entre los muchos autores que contribuyeron con sus obras al género, vamos a centrar nuestra atención en un fecundo dramaturgo de la época, hoy infelizmente ignorado y olvidado: José María Díaz.

La abultada producción dramática de este poeta (cerca de cincuenta obras conocidas, la gran mayoría originales, entre las que se cuentan dramas románticos, tragedias y comedias), así como la no desdeñable calidad de las mismas, es suficiente carta de presentación para este autor, que llegó también inevitablemente a escribir piezas cercanas o propiamente pertenecientes a la Alta Comedia.

Entre los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, José María Díaz escribió para la escena una serie de obras que, bajo los variados rótulos de «comedia», «drama», «drama de costumbres» o «drama de costumbres políticas», muestran un alejamiento del autor respecto al drama romántico de tipo histórico, en un intento de llevar a las tablas ambientes y conflictos más cercanos al espectador. Títulos como *Para vencer, querer*, *Los dos cuáqueros*, *¡Redención!*, *¡Creo en Dios!*, *Trece de febrero*, *Beltrán* o *Virtud y libertinaje* forman parte de la contribución de este autor al nuevo tono que empezaba a imponerse en la escena.

En general, destaca en la producción dramática de Díaz una fuerte voluntad crítica, que se va acentuando con el paso del tiempo, paralelamente al radicalismo progresista que despliega el autor en estos años, especialmente en la década de los sesenta.

La imposibilidad de realizar, en tan breves páginas, un análisis pormenorizado de cada una de estas obras nos obliga a efectuar un importante ejercicio de síntesis. Así pues, trataremos en primer lugar de mostrar los aspectos más característicos de las piezas, a nuestro juicio, más representativas del autor pertenecientes al ámbito de la Alta Comedia, para pasar a continuación a realizar un estudio más detallado de otras producciones, en las que apreciaremos el tono más personal del dramaturgo.

Aún escritas en verso, las piezas aparecidas en los años cincuenta son sin duda las más cercanas al género. En *Para vencer, querer* (1851), Díaz sitúa la acción del drama en Madrid, en su propio tiempo, llevando a las tablas un feliz matrimonio que viene a [149] ser alterado por la repentina presencia de un antiguo amor de la esposa. La aparición de éste provocará los celos del marido y reavivará la vieja pasión de Inés. No obstante, el desenlace de la obra no será el que Díaz hubiera dado años atrás; el autor hace que todo se resuelva felizmente y la virtud de la

esposa triunfa sobre su pasión amorosa. La pieza tendrá un final «rosa», muy propio de una comedia del Siglo de Oro, en el que habrá incluso una boda reconciliadora entre el frustrado amante don Luis y su prima Beatriz.

Los dos cuáqueros (1852) es un ejemplo claro de obra en la que confluyen numerosos elementos románticos con el tono de la Alta Comedia. En este caso la acción se sitúa en París, a principios de los años cincuenta. Dos cuáqueros llegados a esta ciudad, vista como representación del lujo, la apariencia y el juego social, comprueban y experimentan la falsedad que guía la vida del mundo moderno. Uno de ellos, el mayor, observa éste con ojos críticos; el otro, joven y romántico, cae en la trampa del amor y se deja engañar por una mujer coqueta y casada. El desengaño amoroso del joven cuáquero le servirá al autor para poner de manifiesto la hipocresía y frivolidad que rigen los pasos de la sociedad de mediados de siglo.

¡Redención! (1853), obra que obtuvo un clamoroso éxito en su época, y que incluso cuarenta años después seguía representándose, (254) ha sido vista por los críticos que alguna vez se han acordado de ella como un arreglo o versión de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas hijo. En esta pieza, Hortensia, condesa joven y hermosa que deslumbra con su brillo en la buena sociedad del Madrid de los años cincuenta, es redimida de un pasado poco decoroso por el amor que siente hacia Arturo. Este sentimiento puro y honesto, unido a su alma bondadosa y caritativa, la llevará a renunciar al amor del joven, ante los ruegos del padre de éste, quien pretende para él un buen matrimonio que asegure su posición económica y social. La enfermedad de Hortensia conducirá a la tragedia final, cuando todo parece haberse arreglado para ambos jóvenes. Nada impide ya su amor, salvo la inoportuna muerte de la protagonista.

Este drama es un canto a la virtud y al amor, que se antepondrán a una sociedad en la que imperan el materialismo y la hipocresía. En palabras del redactor del periódico *La Época* (24 de Noviembre de 1853), «el profundo pensamiento filosófico que en ella se descubre y el objeto moral que encierra» es el del «triunfo del espíritu sobre la materia, del alma sobre el cuerpo.» Obra de enormes aciertos dramáticos, aun inserta en la esfera de la Alta Comedia, rezuma sentimentalismo y tiende al efectismo melodramático y folletinesco.

En ¡Creo en Dios! (1854) la acción se sitúa en una quinta que la condesa Octavia posee en Aranjuez. Esta mujer, centro de atención de todas las miradas masculinas, se [150] halla desengañada del amor tras haber sido abandonada en el pasado por su marido, quien le privó además de su único hijo. No cree, por ello, en nada; ni en Dios ni en los hombres. La pieza acabará felizmente, recuperando Octavia a su marido y a su hijo, así como la fe en Dios y en su Divina Providencia.

Como ejemplo final de Alta Comedia mencionaré una última obra: Un matrimonio de conciencia, estrenada en 1864. Escrita ya en prosa, como será habitual en las producciones del autor en esta década, no aporta nada nuevo digno de destacar. Vuelve a utilizar Díaz el recurso de un protagonista femenino, Honoria, de declarada virtud en su actual matrimonio, pero con un pasado no tan honorable. En este caso, el hombre a quien ama es un mujeriego y libertino que sólo aspira a obtener el caudal que le proporcionará la hija de su esposa cuando aquélla profese en un



convento. Pero Honoria abrirá los ojos y descubrirá los engaños del marido, a quien repudiará finalmente tras reconciliarse con su hija y permitirle a ésta que se case con el joven a quien ama.

De nuevo la felicidad y estabilidad familiar peligran por culpa de un personaje libertino y egoísta; pero al final se impondrán la virtud y la bondad, en una estructura dramática muy maniquea en la que, del enfrentamiento entre «buenos» y «malos», siempre salen triunfantes los primeros.

En la crítica que el periódico La Iberia (28 de febrero de 1864) hace de esta pieza, el redactor lamenta que Díaz se empeñe en subir a las tablas un tipo de sociedad movida por unas máximas y sentimientos que distan mucho de ser representativos de la realidad: «Vemos con disgusto -señala- que el señor Díaz se obstina en presentarnos en casi todas sus obras una sociedad creada a su capricho, recargada con un lujo de perversidad que solo conduce a secar en el alma los gérmenes generosos; una sociedad, en fin, que no respira más que miserias, y que no se alimenta más que de malas pasiones.»

Esta visión negativa y pesimista de la sociedad de su tiempo, sobre la que José María Díaz hará recaer las más duras críticas, es lo más característico en la producción del dramaturgo. Si en las piezas que hemos mencionado hasta el momento, el autor utilizaba ya su afilada pluma, éste será el elemento esencial de las obras que vamos a analizar a continuación.

Conviene recordar que Díaz es un conocido personaje progresista del Madrid de la época. Sus obras tuvieron problemas con la censura en bastantes ocasiones, e incluso algunas fueron retiradas de la escena o prohibida su representación acusadas de inmoralidad.

En este marco hay que situar la aparición del drama en cuatro actos y un prólogo titulado Trece de febrero, el cual tardó diecisiete años en ser llevado a las tablas. La [151] obra, con el título inicial de Luz en la sombra, fue escrita en 1860, y su representación se prohibió por el censor de teatros, Antonio Ferrer de Río, en octubre del citado año. No obstante, efectuados unos mínimos retoques, el autor volvió a presentarla al año siguiente con el nombre de Roberto, conde de Aleisar, y esta vez pasó la censura. Pero no verá su estreno en un teatro, en concreto el Teatro Español de Madrid, hasta el 1 de diciembre de 1877 -aunque llevaba impresa ya varios años-, y lo hace con el nuevo y definitivo título de Trece de febrero. (255)

El argumento de esta pieza, que sufrió tantos avatares antes de ser representada, es el que sigue: Blanca, mujer de probadas virtudes, está casada con Arturo, honesto diputado y marido ejemplar. Pero en el pasado de aquélla se oculta un oscuro suceso que puede poner en peligro la felicidad conyugal; Blanca, para poder sufragar los gastos de su padre enfermo, accedió a ser la amante de Roberto, quien en su desesperada pasión por ella y no viendo su amor correspondido, no dudó en rebajarla a tan humillante condición. Al morir su padre, Blanca abandonó a Roberto y reinició su vida. Pero varios años después, la aparición de su antiguo amante, convertido ahora en conde de Aleisar y que revelará a todos, por despecho y venganza, el pasado de Blanca, pondrá a prueba el carácter de los personajes. El indigno conde de Aleisar morirá en duelo y Blanca será

perdonada por su marido.

¿Cuál es el peligro que podía entrañar esta pieza en apariencia tan inocua? La crítica de la época tendía a rechazar el valor moral de los personajes principales. Así, Roberto era para el redactor de *El Imparcial* (2 de diciembre de 1877) «un enigma indescifrable como entidad moral y como organismo sensible», y su complexión dramática le inspiraba «un invencible sentimiento de repulsión». En *La Ilustración Española y Americana* (15 de diciembre de 1877) se habla de «la tétrica fisonomía del protagonista y la repulsiva anormalidad de su condición».

Pero lo que, sin lugar a dudas, destaca en la obra es el punzón crítico que se manifiesta en muchas de las intervenciones de los personajes, que se lanza sin tapujos sobre los males que el dramaturgo achaca a su sociedad: hipocresía, culto a la apariencia, materialismo deshumanizante, desigualdades e injusticias sociales...

Tomemos como ejemplo algunos fragmentos, que sirvan siquiera como leve muestra de los que es un continuo aluvión de intervenciones similares en ésta y otras obras del autor:

- «¡Pícaras enfermedades! Algunas de ellas debieran ser exclusivo patrimonio de los ricos; los pobres hartos tenemos con el trabajo y la miseria.» (Escena 4ª, Prólogo) [152]

- «El interés personal es el único móvil de las acciones del hombre.» (Escena 5ª, Acto I)

- «Hasta la religión y la libertad, manantiales eternos y fecundos de los grandes hechos, sólo sirven hoy día de careta a la ambición y a la hipocresía.» (Escena 5ª, Acto I)

- «Cuando un ministro tiene la llave de los colegios y un alcalde la de las urnas, y la Guardia Civil las papeletas de los electores, no hay corona segura ni dinastía social que eche raíces.» (Escena 5ª, Acto I)

Salvo el primer parlamento citado, las restantes intervenciones pertenecen todas a Roberto, el personaje corrosivo y desestabilizador del drama. Éste se ríe de Dios, de la amistad -en sus palabras, «la máscara con que se disfraza la conveniencia»-. Odia a la humanidad: «La historia de la humanidad -dice- está escrita con caracteres de fuego por mano de la ingratitud. Para vivir en buena armonía con el hombre, no hay más que dos caminos: el odio en los primeros momentos de conocerle; más tarde la indiferencia, el desprecio.» No cree tampoco en el amor, «un sentimiento que se vende, que se alquila o que se cambia», y, en definitiva, desprecia la sociedad; «una sociedad que persigue al ladrón pobre, (...) y adula y festeja al ladrón rico.» (Escena 5ª, Acto III).

Aunque estas palabras fueron puestas por el autor en boca de un personaje que será finalmente castigado con su muerte en escena, no dejarían de resonar en los oídos del espectador burgués, al que se echaba en cara el lado más oscuro de su existencia acomodada.

Otras piezas de marcado tono crítico son *Beltrán* (1862), *Mártir* siempre, nunca reo -obra calificada en su época como «drama político»- o *Virtud y libertinaje*, ambas de 1863. En éstas, Díaz muestra un claro alejamiento del espíritu y el estilo de la Alta Comedia para, aun respetando el marco histórico y espacial, así como el rango social de los

personajes, acercarse a un teatro más comprometido y provocador. Todas ellas fueron censuradas y sufrieron supresiones del texto en su representación; pero, sin duda, el caso de *Virtud y libertinaje* es el más tortuoso. Ferrer del Río consideró que la obra no debía ser llevada a escena, y el autor elevó al ministro de Gobernación una exposición en la que solicitó fuera revisada la pieza por un nuevo tribunal, creyendo injusto y apasionado el fallo del Censor de Teatros. La petición de José María Díaz fue admitida y el nuevo tribunal, formado por tres ilustres nombres de nuestras letras -Juan Eugenio Hartzenbusch, Antonio García Gutiérrez y Juan Valera-, dictaminó que no había nada censurable en la obra bajo ningún concepto, y no ahorró elogios respecto a la calidad y utilidad de la pieza; si bien recomendó alterar o suprimir tres breves frases, más por cortesía con el anterior censor que por tener éstas especial relevancia. La obra se estrenó finalmente en Madrid, en el Teatro del Circo, el 23 de octubre de 1863. Tenemos noticia, no obstante, de que al año siguiente el Censor de Teatros de Oviedo se [153] negó a dar permiso para su representación, debiendo intervenir el propio gobernador de la ciudad y conceder el permiso oportuno. (256)

*Virtud y libertinaje* tuvo un éxito clamoroso de crítica y de público. «Trátase de combatir en el poema -y tomamos las palabras del redactor de *El Cascabel* (nº 5, noviembre de 1863)- la falsa caridad y el desenfreno de los hombres que juegan con la honra de las mujeres y sacrifican a sus vicios la tranquilidad de las familias y el porvenir de los infelices que en ellos fían.» Como vemos, el tema de estas obras, en el fondo, es el mismo que el de sus anteriores piezas y, en definitiva, el mismo que el de la Alta Comedia: la *Virtud* se enfrenta al Vicio -*Libertinaje*, en palabras de Díaz-, y de este enfrentamiento sale aquélla vencedora.

Hemos querido enfocar nuestra atención sobre estas últimas piezas de José María Díaz, pues nos parecen lo más rico y original de su producción en los años que impera en la escena la Alta Comedia. Como hemos podido comprobar, en un primer momento sus tanteos en el nuevo modelo teatral siguieron los cánones establecidos, aunque siempre dando preeminencia a la intencionalidad crítica; intencionalidad que se irá profundizando en sucesivas producciones hasta llegar a construir un tipo de drama comprometido con la realidad que le tocó vivir. (257) En el camino que va del Romanticismo al Realismo, el poeta Díaz, hoy cubierto por el polvo del olvido, tentó un tipo de drama y comedia contemporáneo marcado por una honda preocupación social. Autores como éste aportaron a la Alta Comedia un mayor peso crítico, que, por otra parte, era el germen de su propia destrucción. La Alta Comedia no podía llevar sus críticas a la sociedad que reflejaba -y que la sustentaba- demasiado lejos. Díaz, por tanto, abandonó pronto este camino y siguió por otros derroteros.

Cuando se estrenó *Virtud y libertinaje*, un redactor de *El Museo Universal*, Nemesio Fernández Cuesta, escribió las siguientes palabras: «El señor Díaz ha comenzado hace tiempo a cultivar con gloria para sí el terreno del drama social contemporáneo; y en medio de las contrariedades que podrá suscitarle, será siempre honroso para él haber recordado en España esta nueva senda de la literatura dramática.» (258)

«Lo que va de ayer (1844) a hoy (1845)»: el donjuanismo en *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega

María-Paz YÁÑEZ

Universität Zürich

Las muchas vicisitudes por que ha pasado la figura del «Burlador» a lo largo de los siglos y las culturas han ido dejando en el olvido los rasgos principales que la hicieron posible. Del don Juan nacido literariamente en el siglo XVII sólo se reconocen hoy las facultades amatorias, que no pasaban entonces de ser un rasgo más entre otros: su pecado fundamental no era la lujuria, sino la soberbia, manifestada por su audacia frente al universo transcendente. (259) Se trataba, ante todo, de una figura luciferina, cuyo conflicto con la divinidad iba manifestándose gradualmente por medio de los falsos juramentos de matrimonio, hasta culminar en el desafío a la estatua. Como Luzbel, acababa cayendo espectacularmente en los infiernos.

Lo que en tiempos de la Contrarreforma se concibió como aviso para mantener el temor de Dios, fue asimilado por los románticos como emblema de su rebeldía. La soberbia satánica representaba la máxima afirmación del yo frente a un universo despreciable. Ninguna figura, pues, tan idónea como Don Juan para asumir el primero entre los valores románticos. Para ello, ni siquiera era necesario modificar su significación, bastaba con modificar su valorización.

Suele atribuirse al triunfo de la ópera de Mozart el auge que la figura comienza a tomar en el siglo XIX. No hay duda de que la pieza musical contribuyó a su popularidad, pero el interés literario se apoyó más en su propia identidad que en el éxito alcanzado por la ópera. De hecho, en España apenas si se ha tenido en cuenta el *Don Giovanni* hasta muy entrado nuestro siglo, y, sin embargo, contamos con dos obras claves del romanticismo -*El estudiante de Salamanca* de Espronceda y el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla-, en las que pueden observarse dos de las transformaciones fundamentales de la cosmovisión novecentista. [156]

Es evidente que Espronceda revistió la figura donjuanesca de todos los signos satánicos, contemplados desde una perspectiva romántica. La descripción de don Félix de Montemar, a pesar de abundar en los rasgos tradicionalmente considerados negativos, despierta más admiración que repulsa. Del mismo modo, su descenso a los infiernos tiene más de triunfo que de fracaso. Ya no vemos los resultados de la justicia divina, clave moral de la obra barroca, sino la realización de un sujeto capaz de trascender los límites del conocimiento humano. El texto lo ha marcado en la transformación del apelativo «segundo don Juan Tenorio» (v. 100), con que comenzaba su descripción, en «segundo Lucifer» (v. 1253), título que recibe a su entrada en el espacio transcendente. (260)

Con muy pocos años de diferencia, esta figura luciferina experimenta un importante deterioro de sus rasgos diabólicos. El don Juan de Zorrilla es, ya desde el comienzo de la obra, a lo sumo, un «diablillo», como lo llama Brígida, aunque no falten los términos satánicos en algunos pasajes, términos que suenan más a convención que a afirmación de la identidad del individuo. (261) Y este diablo convencional, tocado por el amor, acabará por convertirse nada menos que en ángel. Zorrilla dio un giro de 180 grados al discurso romántico, convirtiendo la rebelión en conformidad

burguesa, el amor imposible en vínculo santificado y el descenso a los infiernos en ascensión a los cielos. (262)

El paso hacia su aburguesamiento ya estaba dado, pero el público no se dio cuenta de la transformación, adoptando la pieza como expresión máxima del romanticismo. Era ya la época en que sólo se conservaban los signos externos de la estética romántica: el amor, las imágenes nocturnas, las lágrimas y los suspiros. La actitud, en fin, que, no en balde, fue considerada como último grado de la cursilería, dada su pérdida total de autenticidad. (263) No es extraño, pues, que la figura de don Juan sirviera a las nuevas tendencias positivistas de punto de referencia del romanticismo y que tantos textos del último tercio de siglo se hayan ensañado en su desvalorización. [157]

Pero la ola antidonjuanista no tuvo que esperar al pleno asentamiento del nuevo discurso. Un año después de la aparición del Tenorio, Ventura de la Vega, unido generacionalmente a los románticos, (264) había dado el primer paso hacia su ridiculización. Que El hombre de mundo es una teatralización del «anti-don Juan» nadie lo ha puesto en duda. Ya John Dowling empleó con fortuna este término en 1980. (265) Lo que, a mi entender, todavía no se ha hecho, es constatar los diversos elementos donjuanescos del texto y los procedimientos irónicos de su transformación.

Lo que ya aparece transformado es el encuadre espaciotemporal. El tiempo se ha desplazado a la época contemporánea y el espacio se ha reducido al saloncito burgués. La relación con la pieza de Zorrilla parte de los nombres de los dos protagonistas masculinos, don Luis y don Juan, que se presentan enfrentados en una situación bastante similar. Don Juan Tenorio, en la nutrida noche que llena la primera parte del drama famoso, tenía que cumplir dos programas: raptar a doña Inés y conquistar a doña Ana, la ya casi esposa de don Luis Mejía:

«¡Bah! Pues yo os complaceré  
doblemente, porque os digo  
que a la novicia uniré  
la dama de algún amigo  
que para casarse esté.» (A. I, E. XII)

En El hombre de mundo, encontramos un don Luis ya casado, feliz en su matrimonio y dispuesto a convencer al libertino don Juan de las ventajas de la vida matrimonial. No hay aquí apuestas ni competiciones, pero el programa de don Juan se asemeja al segundo de su precursor, en tanto que se propone conquistar a la mujer de su amigo. Cuando intenta comprar al criado, éste le reprocha:

«¿Conque usted, por lo que veo,  
ni a sus antiguos amigos  
perdona?» (A. II, E. I) [158]

Del mismo modo que los conquistadores de Zorrilla necesitan la publicidad de sus hazañas y las anotan y las convierten en objeto de apuesta, los modelos donjuanescos de Vega consideran el escándalo un ingrediente imprescindible para el triunfo: «Ya sabes / que no parece completo / el triunfo sin la salsilla / de que corra.» (A. II, E. I)

De forma más refinada, se establece una relación entre las dos

protagonistas. Aunque ha cundido la hipótesis de que Inés deriva del latín «agnete» (266), parece ser que su verdadero étimo es el griego a(gnh/[hagné] (267), «pura». (268) Y «pura» es también una de las acepciones del adjetivo «clara» que da nombre a la perfecta casada que protagoniza nuestra obra. A la relación etimológica de los nombres se añaden además ciertas consideraciones de algunos personajes que sitúan a Clara metafóricamente en un espacio religioso. En cierta ocasión, el criado de la casa piensa de ella que «para abadesa no hay otra» (A. II, escena IV), y se queja ante don Juan de que «Esta casa es un convento» (A. II, E. I). Este, por su parte, le consuela con la promesa de «trocar antes de dos meses / este triste monasterio / en la mansión del placer». Y del mismo modo que el héroe de Zorrilla pinta a doña Inés sus propósitos de rapto disfrazados de liberación («... y si odias esa clausura, / que ser tu sepulcro debe, / manda, que a todo se atreve / por tu hermosura don Juan.» [A. III, E. III]), así también el conquistador de Vega justifica su asedio como favor a la dama en pro de su libertad:

«Tu ama es preciosa, y merece  
que por compasión al menos  
se la arranque de esa vida  
de hacer cuentas y andar viendo  
cómo se barre y se cose.» (A. II, E. I)

Tenemos, pues, en la heroína una fusión de las dos damas del Tenorio: doña Ana, casi esposa de don Luis, y doña Inés, personificación de la pureza, a la que conocemos en un espacio religioso.

Por lo que se refiere al lenguaje, como bien ha notado David Gies, (269) no faltan en el texto de Vega frases, expresiones e imágenes del más puro romanticismo, presentes también en el drama de Zorrilla. La obra comienza ya por un «¡No, por Dios!». Se define el amor prohibido como «aquel delirio, / aquella fiebre de amante, / abrasadora, incesante, / que más que gozo es martirio.» (A. I, E. VII). Y no faltan las inevitables [159] figuras del fuego: una antigua amante de don Luis era «un volcán» (270) (A. I, E. VII). Pero claro está que todas estas imágenes se emplean para expresar conceptos valorados negativamente. El amor conyugal, el que privilegia el texto, es «fuego que da calor / al alma, sin abrasar» (A. I, E. VII). La figura del fuego, tan querida de los románticos, se ha transformado aquí en calor doméstico.

En una ocasión de carácter romántico -el asedio amoroso de cierto joven-, Clara emplea una imagen que nos recuerda una situación muy diferente en la obra de Zorrilla. Según nuestra heroína, el pretendiente de su hermana permanece todo el día frente a las ventanas de su amada «hecho una estatua de piedra». Y ella misma rompe en seguida el clima con unas preguntas totalmente antirománticas: «¿A qué hora come ese hombre? ¿A qué hora almuerza?» (A. I, E. I). Al contraste de los conceptos se añade aquí la inversión de la imagen «estatua de piedra», que pasa de representar al viejo y arrojado Comendador a aludir a un tímido enamorado, «un niño, que cuenta apenas veinte años» (A. I, E. I).

En cuanto a los signos característicos del donjuanismo, resultan todos ironizados de principio a fin. En primer lugar, el satanismo. En nuestra obra no es el hombre, el conquistador de oficio, el que aparece

relacionado con el diablo, sino la mujer. Otra de las antiguas amantes de don Luis «era el mismo Belcebú». Las mujeres, a decir de don Juan tienen un «don infernal» y «la que más santa parece / es porque engaña mejor». Otra inversión que no deja de llamar la atención hacia la ironía textual.

Por otra parte, la obra nos muestra la historia de dos donjuanismos fracasados. Uno de los conquistadores, don Luis, ha perdido su status al casarse y, para colmo, cree haber tomado el papel de sus víctimas, los maridos burlados. De hecho, lo toma, aunque sin consecuencias. Ciertas apariencias le hacen creer que Clara mantiene relaciones con el joven Antoñito, que en realidad es el novio secreto de su hermana. La ironía del texto consiste en que, creyéndose don Luis engañado por Antoñito y queriendo evitarlo, se está dejando engañar por su amigo don Juan del modo más inocente. Preocupado por no dejar sola a su mujer con su presunto rival, encarga a su amigo la vigilancia, sin notar que es él el verdadero peligro:

DON LUIS

Pues te exijo  
que hasta que vuelva has de estarte  
aquí.

DON JUAN            Si me dan permiso  
estas señoras. [...]

CLARA                    Bien (con empacho)

DON LUIS                    (¡La incomoda el testigo!)

Sí; acompaña a mi mujer. [160]

(Estando Juan no hay peligro)

DON JUAN                    Pierde cuidado. [...]

[...] (Cómo allana el camino,  
cuando a sí propio se pone  
en ridículo un marido.) (A. III, E. XIV)

Don Luis no sólo se nos revela como un tenorio domesticado por el matrimonio, aparece además en trance de intercambiar los papeles con sus víctimas, los maridos engañados. Por lo que respecta al otro burlador, el que conserva el nombre de don Juan, ya en su primera intervención nos muestra un contraste llamativo con su homónimo. En la obra de Zorrilla, una de las principales características de don Juan es su largueza, alabada continuamente por sus sirvientes y amigos y confirmada en sus propias declaraciones: «a cualquier empresa abarca, / si en oro o valor estriba» (A. I, E. XII). El don Juan de Vega asume ya los valores mercantilistas del discurso burgués:

¡Esta tuya es un portento!

Poco te podrá gastar:  
tiene facha de hacendosa.» (A. I, E. V)

Pero, sobre todo, llama la atención su manifiesto fracaso. Si don Luis ha pasado a ser un posible marido engañado, don Juan resulta un burlador burlado. (271) El proceso comienza en la escena que protagoniza a solas con Clara. El astuto galán ha buscado la ocasión de mantener una conversación con la dama. Pretende hacerse perdonar cierta equivocación, pero lo que en realidad intenta es emprender su conquista, a costa de

despertar en Clara dudas con respecto a la fidelidad de su marido. Emplea así expresiones tales como «el ansia con que lo imploro», o «a esas plantas he puesto», de tono muy tenorresco. El efecto cómico de la escena resulta de la actitud de Clara que, dudosa de antemano de la conducta de su marido, aprovecha la ocasión para obtener informaciones, haciendo creer al fatuo don Juan que su conquista es cosa hecha. Es ella quien maneja todo el juego de la escena, con frases de segunda intención que luego recoge, como por ejemplo, cuando don Juan alardea de sinceridad, y responde:

CLARA; Así me gusta a mí un hombre!  
DON JUAN; Le gusta a usted?  
CLARA Para amigo. (A. III, E. XII)

La ironía surge del uso de los apartes, en los que el público ve claro el juego de ambos y nota cómo se están intercambiando los papeles. Mientras ella dirige al auditorio frases como «¡Hola! Este viene con plan.», «¡Dale con echarme flores!» o «¡qué posma!», él se vanagloria con otras como «¡Bien va el asedio!» o «La tengo en medio de la espada y la pared». Esta estrategia, que obliga al espectador a identificarse [161] con Clara, destruye todo el halo mítico de don Juan, situándole en una postura ridícula. El juego terminará en el acto IV, cuando Clara le revela su estrategia:

«A usted. Que si en un momento  
pude, por satisfacer  
esta duda, tolerar  
lo que una mujer de bien  
no consiente a ningún hombre  
cuyas intenciones ve,  
ya es tiempo de que usted sepa  
que se ha engañado esta vez.» (A. IV, E. XII)

Podría pensarse que aquí acaba el fracaso de don Juan, pero aún continúa en la escena siguiente. Por cierto malentendido, él cree que la presunta amante de don Luis es la hermana de Clara, la joven Emilia. Convencido de tener que renunciar a su primer plan, se decide a abordar el segundo, y, cuando Clara habla de arrojar de su casa a su rival, él se ofrece como protector, esperando sacar partido del lance. Su gran sorpresa es ver salir en su lugar, hecha un mar de lágrimas, a la criada:

BENITA; Señora!  
CLARA No, no te aflijas.  
Mira, el señor quiere ser  
tu protector  
BENITA (Va hacia él llorando) ¡Caballero!  
DON JUAN; Quita, quita! (¡Conque ésta es'  
¡Y ese bruto de Ramón!... ) (A. IV, E. XIII)

Otro chasco para el maestro en el arte de conquistar, que es el único que quedará desparejado y también el único que abandonará fracasado la escena antes del final feliz.

Además de los dos modelos de degradación donjuanesca, la obra nos



ofrece una parodia del tipo en la persona del criado Ramón, confidente y ayudante de las conquistas de don Luis, cuando éste ejercía el donjuanismo, y condenado ahora por el matrimonio de su amo a la monotonía de la vida doméstica. No sólo galanes y dama ostentan rasgos de los principales personajes del Tenorio. También Ramón se presenta recordando la primera intervención de Ciutti, cuando se vanagloria ante Buttarelli:

«No hay prior que se me iguale;  
tengo cuanto quiero y más.  
Tiempo libre, bolsa llena,  
buenas mozas y buen vino.» (A. I, E. I)

Ramón cuenta así las ventajas de que gozaba antes de la boda de su amo: [162]

«... y mientras estaba dentro  
el amo, ensayarme yo  
en conquistar el afecto  
de una linda camarera!...  
El que se ha criado en eso  
no puede... Pues ¿y propinas?  
¿Y ser dueño del dinero,  
sin andar jamás con cuentas  
de esto pongo y esto debo?» (A. II, E. I)

Para facilitar los planes de don Juan, Ramón intenta conquistar a la criada Benita, dando lugar a una escena de divertidos contrastes entre los tópicos amorosos del galán y las protestas de la dama por su negligencia en la compra:

RAMÓN	¿Será cierto?
¡Benita! ¿Usted me llamaba?	
BENITA Sí, señor; ¿a ver si aquello ha sido en la vida un cuarto de perejil?	
RAMÓN ¡Dios eterno! ¡De perejil viene a hablarme!	
BENITA Todos los días tenemos la misma canción. La Juana dice que es usted un mostrenco, que no trae la compra bien casi nunca.	
RAMÓN [...] ¿Qué me importa? A quien yo quiero agradar no es a la Juana, sino a ese rostro de cielo que...	
BENITA Siempre trae las perdices pasadas.	
RAMÓN Pasado el pecho tengo yo.	
BENITA De las dos libras de vaca, la mitad hueso.	

RAMÓN; Usted me lo hace roer,  
 ingrata!...  
 BENITA El tocino, añejo.  
 RAMÓN Más añejo es este amor...  
 BENITA La leche, aguada.  
 RAMÓN que siento...  
 BENITA Los tomates...  
 RAMÓN en el alma.  
 BENITA podridos. (A. II, E. III)

Encontramos, pues, en primer lugar, la ridiculización de los tres modelos: don Luis, que se comporta como los maridos engañados de sus antiguas amantes; don Juan, que [163] resulta burlador burlado en manos de Clara; y Ramón cuyas palabras de amor reciben como respuesta perejil, perdices y tomates.

El prestigioso conquistador queda descalificado como integrante de la sociedad ideal, avalada por el matrimonio, según el esquema del pensamiento burgués, representado por la intachable Clara, que asume la moraleja a la obra:

«Lo que él con otros ha hecho,  
 cree que hacen todos con él;  
 y esa sospecha cruel  
 le tiene en continuo acecho.  
 Ella las mañan pasadas  
 del marido sabe ya;  
 y al menor paso que da  
 cree que ha vuelto a las andadas.  
 De manera que a uno y otro,  
 ¿de qué les viene a servir  
 tanto mundo? De vivir  
 eternamente en un potro.» (A. IV, E. XVIII)

Zorrilla había transformado la figura al gusto del discurso burgués, pero había mantenido su halo mítico. Un año más tarde, Ventura de la Vega la desmitificó por todos sus flancos. Zorrilla había hecho del héroe romántico un héroe cursi, pero válido para las perspectivas de su época. Vega creó con los mismos elementos una imagen de antihéroe multiplicada por tres.

Y aún hay más. La pérdida del componente mítico y el aburguesamiento de la figura se manifiesta en la mercantilización de los valores: a los mencionados comentarios de don Juan acerca de los gastos materiales del amor, se une la actitud de Ramón, que, enterado de que el padre de Benita es cosechero, decide, a pesar de sus convicciones donjuanescas, seguir el camino de su amo y casarse con ella. (272) El final de la obra pone en claro estos valores. La sanción que don Luis recibirá por su mal comportamiento ya no va a ser el fuego del purgatorio, sino la renuncia a una parte de sus bienes de fortuna. Ofuscado por sus celos, ha firmado un documento regalando a Clara una de sus fincas, con el ánimo de separarse de ella, dejándole la vida asegurada. Cuando el enredo se aclara, la dama traspasa el regalo, ya de su propiedad, a su hermana, presentando el hecho

como castigo: «El haber / dudado de tu mujer / te ha de costar el dinero.» (A. IV, E. última). [164]

Esta transformación del discurso amoroso romántico en discurso mercantilista burgués va desarrollándose a lo largo de la obra, iconizada en los dos objetos que desencadenan la trama: unos pendientes y una sortija. Clara sabe que don Luis ha comprado unos pendientes y espera en vano recibirlos. Ella, a su vez, ha comprado una sortija, descubierta por su marido al registrar sus paquetes, que no le entrega, esperando antes los pendientes. Pero don Luis ha dado éstos a Ramón para que los emplee en conquistar a Benita y, entre tanto, Emilia ha comprado en secreto la misma sortija para Antoñito. Al final del acto III, de forma espectacular, Clara y Luis descubren a un tiempo los pendientes en las orejas de Benita y la sortija en la mano de Antoñito, y ahí culmina el conflicto. La aclaración final del origen y destino de estos dos objetos, aclara también los malentendidos entre la pareja central.

Ahora bien, las joyas, en tanto que objetos de arte, tienen aquí un valor poetológico. En dos ocasiones se llama a las mujeres «alhaja» (Ramón a Benita y Luis a Clara), y, como es sabido, tanto la mujer como el ornamento de valor pueden asumir la representación metafórica de una determinada estética. Merece la pena observar con atención las características de estas dos joyas, presentes en todas las escenas fundamentales y punto de partida que da lugar a los equívocos que articulan la diégesis. Lo que, en ambos casos, pone el texto de relieve es que a su belleza se une lo económico de su precio. Así conocemos la existencia de los pendientes:

EMILIA ¿propósito, ¿Querrás  
explicarme qué fue aquello  
que te dijo el tirolés  
al oído, que al momento  
te hizo dejar los pendientes  
que ibas a llevar? Has hecho  
mal.  
CLARA Es verdad.  
EMILIA Tan baratos  
CLARA ¡Mucho!  
EMILIA ¡Y de un gusto tan nuevo! (A. II, E. VI)

Igualmente, se alaba en su presentación el bajo precio de la sortija:

EMILIA Por eso  
has comprado esta sortija.  
¡Qué linda!  
CLARA Y de poco precio.

De este modo, los valores mercantilistas del plano del contenido afectan también al plano de la expresión -el ornatus- que aparece así simplificado, abaratado pudiéramos decir, lo que lejos de ser valorizado negativamente por el texto, cobra nuevos valores a la luz del discurso burgués. Recordemos que los pendientes son «de un gusto nuevo». Y así se iniciaba una nueva poética que privilegiaba lo cotidiano, lo sencillo, lo considerado por la estética romántica de poco precio. [165]

Sabido es que *El hombre de mundo* conoció uno de los mayores éxitos de su época y que ciertas frases, como ocurrió con las del Tenorio, llegaron a hacerse populares, en especial una referente a los maridos engañados: «Todo Madrid lo sabía, / todo Madrid menos él». (273) Con esta obra se inició el nuevo subgénero teatral, que dio en llamarse «alta comedia», pero que, en realidad, tendía a bajar el tono altisonante en que estaba derivando el drama romántico.

Al mismo tiempo, la degradación de la figura de Don Juan, abría el camino a los futuros Álvaro Mesía, Juanito Santa Cruz y tantos otros donjuanes ironizados en la gran novela del último tercio de siglo. Ante el interés que en los últimos tiempos está despertando el estudio del donjuanismo en la literatura, se impone rescatar del olvido una obra que representa la primera interpretación abiertamente burguesa de la figura. Me atrevo a decir que se trata del tercer punto clave, después de las respectivas obras de Espronceda y Zorrilla, de la transformación de la cosmovisión novecentista española a través de la figura de don Juan. Es más aún: es el eslabón entre el pseudorromanticismo de Zorrilla -de inspiración burguesa disfrazada de romántica- y la actitud positivista que va a imperar en el discurso de la segunda mitad del siglo.

El hombre de mundo merece una mayor atención crítica, no sólo por tratarse de una comedia muy bien construida y muy válida dentro de su género, cualidades que no le ha negado ninguno de los pocos estudiosos que se han acercado a ella, sino sobre todo por tratarse de un paso decisivo en la transformación de la figura de don Juan en la literatura española. [167]

Un drama romántico alternativo: *Alfredo*, de Joaquín Francisco Pacheco  
Piero MENARINI  
Università di Bologna

El año de 1835 había empezado bastante mal para el recién nacido romanticismo español. En los primeros cuatro meses, si se excluye el estreno de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, en los teatros del Príncipe y de la Cruz se pusieron o repusieron en escena muchísimas comedias de Scribe, unos cuantos dramas y dramones traducidos del francés (*La cabeza de bronce*, *El hombre de la selva negra*, *Las cortes de Castilla*, *La quinta de Paluzzi*, etc.) y una cantidad sorprendente de refundiciones (*La vida es sueño* y *Con quien vengo vengo*, de Calderón, *El vergonzoso en palacio* y *Mari-Hernández la gallega*, de Tirso, *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, *La Numancia*, de Cervantes). Siguen atrayendo público tragedias ya hartamente conocidas como *Edipo*, de Martínez de la Rosa, *Blanca de Borbón*, de Gil y Zárate, y *Mélope*, de Bretón de los Herreros. Es evidente la oscilación entre repertorios diferentes: los empresarios parecen no tener claro aún cuál va a ser el gusto del público y tampoco parecen demostrar suficiente valor como para dirigirlo hacia la nueva escuela. Por ello cada vez que tienen dudas reponen *La huérfana de Bruselas*, *La pata de cabra*, *Treinta años* o *la vida de un jugador*, etc.

Pero ya a partir de finales de mayo el cuadro se presenta más

perfilado: además de dramas nuevos de Bouchardy y Delavigne, entre otros, y de las reposiciones de Macías, *La conjuración de Venecia* y *Don Álvaro*, ocupan las tablas madrileñas con vehemencia, pero no siempre con éxito, los dramas de Hugo (*Ángelo, tirano de Padua* y *Lucrecia Borgia*) y Dumas (*El bravo y la veneciana* y *Ricardo Darlington*, a los que hay que añadir la primera versión de *Antony*) (274). [168]

Según nuestros datos (275) en todo 1835 se estrenaron y/o editaron 57 obras nuevas (22 originales y 35 traducidas del francés), de las cuales sólo el 27,3 % eran dramas. De éstos pocos fueron los dramas originales (sólo 6 contra los 16 traducidos), pero de lo más interesante desde el punto de vista historiográfico: *El maniquí* (11 de julio), «drama original», y *Teresita o una mujer del siglo XIX* (escrito y editado después de *Don Álvaro*), «drama de costumbres morales», ambos de Covert-Spring; *Incertidumbre y amor* (1º de junio), «drama original», y *Un día del año 1823* (14 de agosto), «drama original», ambos de Ochoa; *Don Álvaro o la fuerza del sino* (22 de marzo), «drama original», del Duque de Rivas, y finalmente *Alfredo*, «drama trágico», de Pacheco. Dejando aparte *El maniquí* -del que no se sabe casi nada, pues ha desaparecido sin dejar más huellas que una reseña en *El Artista*-, (276) cada una de las otras obras parece intentar abrir un posible camino diferente para el naciente romanticismo español. Y, respecto al año anterior, cuando Macías y *La conjuración* aparecieron como «dramas históricos», la mayoría de los de 1835 sugieren definiciones más generales, y genéricas, como la de «drama original». *Teresita* inaugura la senda del romanticismo intelectual, ideológico y «socialista»; los dos dramas de Ochoa abren la posible vertiente del drama liberal volcado hacia lo contemporáneo; *Don Álvaro* la del drama del sino, sólo hasta cierto punto «histórico», y *Alfredo*, colocándose en la veta del drama satánico, propone la fusión entre el nuevo género (el drama histórico) y el que está suplantando (la tragedia). (277)

Estrenado en el Príncipe el 23 de mayo, tuvo tan poco éxito que permaneció en la cartelera nada más los tres días de la contrata corriente. Según la reseña aparecida en el *Eco del Comercio de Madrid*, «en la primera noche, sólo había la mitad de la gente cabe en el teatro», pero esto no impidió que al caer el telón se oyera «un concierto no muy acorde de palmadas y chicheos» que «a lo último degeneraron en descarados y sonoros silbidos». (278) Algo malignamente el periodista subraya que hubo aplausos al final del acto II, pero que «por haber sonado sólo en un punto del teatro demostraron [169] claramente que no eran del público». A pesar de su intención demoledora, esta reseña hace involuntariamente hincapié en algunos elementos importantes, que son exactamente los que hoy nos revelan cuán difícil era evaluar esta obra que se salía de las huellas trazadas por obras maestras como Macías, *La conjuración de Venecia* y *Don Álvaro*.

Sin detenernos en los aspectos de la puesta en escena, que debió de contribuir de manera escandalosa al fracaso del estreno, (279) no cabe duda de que muchos de los que al periodista le parecieron defectos de la obra, hoy se nos revelan como ensayos de algo quizá demasiado nuevo y complejo para que se pudiera apreciar en ese momento. Por ser tantos los «defectos» que se destacan en la reseña, nos ceñiremos sólo a uno, porque atañe a la estructura misma de la obra y, naturalmente, a su interpretación.

Según el Eco del Comercio, el fallo más evidente consiste en el hecho de que este drama «carece de argumento dramático propiamente dicho, o si tiene alguno, concluye enteramente en el 2º acto: todo lo demás es declamación, parola y entrar y salir hasta el 5º acto sin qué, ni para qué». La observación nos parece interesante pues de ella se infiere que el crítico ya tiene una idea propia y clara acerca de lo que debe ser un drama romántico: acostumbrado quizá a la mayoría de la producción francesa de segunda categoría que invadía las tablas madrileñas, él identifica el argumento con la acción y la acción con la incesante sucesión de situaciones dramáticas y golpes de escena. Su punto de vista parece evidente: la «nueva escuela» está produciendo obras que, aunque desarregladas, logran suscitar el interés del auditorio. Por ello el periodista queda desilusionado frente a este drama: «Nosotros creíamos ver [...] una de aquellas composiciones modernas, que aunque pecase algo contra lo natural y verosímil, nos divirtiese o al menos excitase nuestra curiosidad por lo nuevo y extraordinario de las escenas, por la lucha y vehemencia de las pasiones y por las situaciones dramáticas [...]; con lo cual hubiéramos dado una higa a las rigurosas unidades de Aristóteles. Nada de esto». (280) Este análisis tendría sentido (pero ninguna razón) si Pacheco hubiese querido escribir, como era razonable esperarse de un joven que tenía entonces 27 años, un drama histórico; sin embargo el periodista no se entera de que el autor escoge una fórmula dramática diferente, en la que la extensión trágica es determinante para entender que lo que el autor se proponía realizar era una mediación entre tragedia neoclásica y drama moderno. Dicho de otra manera, Pacheco comprende perfectamente que el drama está reemplazando a la tragedia e intenta homologar este pasaje acudiendo, sí, a efectismos a veces baratos, pero sin olvidar las rigurosas unidades de Aristóteles». En este sentido, entonces, la reseña se equivoca porque la obra en cuanto drama quizá carezca de argumento, pero en cuanto tragedia tiene demasiado: en cuanto drama trágico, al [170] contrario, ofrece un apreciable equilibrio entre las exigencias de reflexión y de modelo universal propias de la tragedia y las de acción pasional e individual propias del drama.

Todo ello sin contar que en Alfredo aparecen también todos los recursos que forman lo histórico según las nunca proclamadas reglas románticas: el tiempo remoto de la acción (siglo XII), un lugar que sea cruce de culturas y de misterios (el sur de Italia), las pasiones exageradas (el supuesto incesto de Alfredo y Berta), lo misterioso (la desaparición del padre del protagonista quince años antes), lo satánico (el personaje del Griego) y hasta la presencia de la sombra y voz de un muerto (las de Jorge, asesinado por Alfredo). Sin contar que cada acto, según la conocida costumbre editorial romántica, tiene un título propio: «El presentimiento», «La pasión», «El remordimiento», «La confusión» y «El crimen». Pero hay que añadir que en nuestro drama todos estos elementos no se presentan como desearía la reseña, es decir esparcidos de manera sobrecogedora a lo largo de una fábula llena de movimiento, sino en un lienzo de diálogos y monólogos en el que la acción no tiene sino la función de marco. En este sentido, por ejemplo, ese inquietante personaje que es El Griego no puede interpretarse sólo como personificación del «diablo», como subraya el periodista, sino como un doble de Alfredo, o la

proyección de su parte mala, del mismo modo que el regreso del padre Ricardo es la concreción de su parte buena. Igualmente la sombra de Jorge -que sólo ven Alfredo, Berta y El Griego (III, 11)- no puede interpretarse ingenuamente como la aparición de un muerto resucitado, sino una referencia a la sombra de Banco en el Macbeth de Shakespeare. (281) Y la voz del muerto que atormenta a Alfredo no supone una vuelta «al siglo de los duendes, brujas y almas en pena», (282) sino la introducción del sentido de culpa de una manera casi psicoanalítica, tanto es así que el mismo autor define esas apariciones como «fantasmas que él mismo se crea» (III, 10).

Pero vamos a ver ahora cómo concretamente realiza Pacheco esta contaminación o evolución de un género a otro. Para efectuar nuestro análisis seguiremos el tratamiento en el drama de las tres unidades pseudo-aristotélicas.

Unidad de lugar.

Como ya había planteado la comedia sentimental o lastimosa y se concretará en la mayoría de las obras románticas posteriores a Alfredo, Pacheco introduce en su drama dos diferentes geografías: una física y otra sentimental o interior.

Geografía física. En el primer parlamento del drama (I, 1), Alfredo nombra «las playas de Palestina», «la altiva cumbre del Mongibelo» (es decir el Etna), «las costas de [171] Sicilia» y el Oriente, cuna de felicidad o desgracia. El anciano Roberto, a su vez, cita la Tierra Santa, Sicilia e Inglaterra. Pero es el Peregrino/trovador de la esc. 2 el que nos propone un recorrido realmente extraordinario: antes de que salga a la escena se le oye cantar «la luna de Agar» entre «las palmas radiantes [de] Cedar» (I, 2); luego al contar su historia dice que es provenzal, pero que viene de Génova con rumbo a Chipre donde se está reuniendo la nueva cruzada para la Tierra Santa: nunca conoció esos lugares, y lo jura por un «báculo tocado en el sepulcro de Santiago y en el altar de San Marcos de Venecia»; finalmente concluye que los versos que antes cantaba los aprendió «en Alemania [de] un trovador inglés que tomaba de la Palestina» (I, 3). En I, 6 Alfredo decide liberar a sus esclavos sarracenos para que vuelvan «al África». Poco más tarde (I, 8) llegan de Palermo dos extranjeros, el cruzado Jorge y su hermana Berta: son ingleses y vienen de Palestina, donde tomaron parte en el sitio de Tolemaida, quedando luego presos en las mazmorras de Damietta. Sicilia y el Etna se habían nombrado también en la acotación inicial.

A pesar de la amplitud de este panorama, hay que notar que el autor no hace sino trazar, con cierta exactitud además, la ruta de las armadas que intervinieron en la 3ª cruzada: de Inglaterra a Marsella y de Alemania a Génova; luego a Mesina y Palermo; de ahí a Chipre y finalmente a Palestina. Puesto que todos esos lugares no son sino referencias orales, podemos afirmar que en el drama de Pacheco la unidad de lugar está casi respetada. Efectivamente toda la acción se desarrolla en la Sicilia imperial; más aun, cuatro de los cinco actos se ubican en un único lugar: el castillo de Alfredo. La única desviación es la del acto IV que se desarrolla siempre en «la falda del Mongibelo», pero al otro lado de la llanada de Palermo» (IV, 5) donde está situado el castillo mismo.

Hay que subrayar que, si el autor parece fiel a esta regla y casi

convencido de que no hay que distraer al público con repentinos cambios de decorado, de las citas anteriores se desprende que las indicaciones de lugar no se limitan tan sólo a dibujar una geografía física, sino también otra, que llamaremos sentimental. En este sentido los mismos lugares adquieren una diferente valoración. En la física el autor presenta esencialmente dos lugares en cierto sentido complementarios: Sicilia y Palestina (o Tierra Santa). El primero es donde están los personajes durante el tiempo de la acción con sus pasiones, intrigas y traiciones, y el segundo el de donde vienen o adonde quieren ir para realizar sus proyectos de expiación y santidad. Dicho de otra manera, Sicilia es al mismo tiempo tanto el lugar concreto de la acción como la sede de las aspiraciones de todos los personajes: de las ya realizadas o pasadas, en el caso de los que vuelven de Palestina, y de las por realizar o futuras, en el caso de los que, por razones diferentes, quieren hacerse «guerreros de Cristo» (I, 2). De la misma manera, Palestina puede ser el sitio real e histórico de la guerra santa, pero también el lugar metafórico e ideal del infierno (las mazmorras de Damieta) o del paraíso (la cima del Carmelo). Existe pues un movimiento continuo en el drama, pero más interior que físico. [172]

El castillo del Alfredo es por lo tanto el punto de encuentro no sólo de todas las rutas de la cruzada, sino también de los anhelos de salvación y de las obsesiones de perdición de cada personaje. Allí todo va a ser posible, porque a lo largo de ese recorrido se desplazan de un extremo a otro reyes, armadas y peregrinos solitarios, pero también pasiones, dudas y deseos. Es un mapa nuevo el que delinea Pacheco: un mapa de hombres en guerra contra otros hombres y también consigo mismos.

Salvando la constatación formal, desde luego significativa desde el enfoque romántico, de que vamos rápidamente bajando del norte al sur de Italia, con respecto a los dramas españoles anteriormente estrenados, se notará que la doble geografía de Alfredo presenta una potencialidad mayor. En la obra de Martínez de la Rosa, Venecia es el lugar histórico de los acontecimientos dramatizados, si bien utilizado también en sus vertientes de color local y de evocación de misterios (históricos también, desde luego, como el mismo carnaval o el Consejo de los Trece). En Don Álvaro las referencias geográficas son casi exclusivamente objetivas: unas históricas (p.e. la Veletri de 1744), otras tirando a lo pintoresco (p.e. el puente de Triana). Sólo el convento de los Ángeles se vuelve, al rematar el drama, un lugar interior, pero gracias sobre todo a elementos meteorológicos, es decir a esos truenos y relámpagos que reflejan en la naturaleza exterior el conflicto interior del protagonista.

En Alfredo estos mismos efectos escénicos (truenos y relámpagos) son al mismo tiempo: 1. la presencia concreta del Etna que se está despertando; 2. la rebelión de la naturaleza contra el crimen «contra-naturaleza» de Alfredo; 3. la irrupción de la ira del Cielo por negarse Alfredo al arrepentimiento; y 4. la señal de la victoria del infierno.

Unidad de tiempo.

En la acotación inicial nada se dice a propósito del tiempo de la acción, pero de los diálogos se deduce de manera muy clara que ésta se sitúa cronológicamente en la época de la 3ª cruzada, que tuvo lugar de



1190 a 1192. A pesar de que todos los personajes midan el tiempo, muy románticamente, por lustros, el autor ofrece en el acto I varios indicios que nos permiten ceñir aún más estos extremos. La fecha clave es la de la caída de S. Juan de Acri (la Tolemaida del texto), el 12 de julio de 1191. Ahora bien, al llegar al castillo de Alfredo, Jorge y Berta cuentan haber tomado parte en el cerco y toma de Tolemaida, por lo tanto en 1191. Antes habían declarado haber salido para Palestina «cuatro años hace», lo que significaría en 1187, es decir cuando Enrique II Plantageneto hizo voto para la cruzada y muchos ingleses empezaron a salir para Palestina con bastante antelación. Se puede suponer que el viaje de regreso de los dos hermanos comenzó casi inmediatamente después de la reconquista de Tolemaida, pero su galera se topó con la flota del Saladino y ellos quedaron «cautivados y cargados de cadenas» dos meses. En cuanto a Ricardo, el desaparecido padre de Alfredo al que todos creen muerto en Palestina, él había dejado Sicilia tres lustros antes (I, 1), atraído probablemente por las nuevas de la toma de Jerusalén (1175). [173]

Estos datos, que aparecen todos en el acto I, señalan por lo tanto que la acción de Alfredo empieza aproximadamente en el mes de octubre de 1191. En la prosecución del drama ya no hay referencias temporales explícitas, pero es posible computar la marcha del tiempo a través de la acción misma. Al empezar el acto II han pasado pocos días, así que siempre estamos en el otoño de 1191. El acto III debería situarse muy pocos meses más tarde, por tanto a finales de 1191 o principios de 1192. También pocos meses han transcurrido cuando empieza el acto IV, y finalmente el acto V se desarrolla sólo unos días después del anterior. La acción se concluiría pues hacia la primavera de 1192.

Aunque es evidente que Pacheco, por verosimilitud romántica, no tiene la menor intención de conformarse con las «inverosímiles» 24 horas canónicas de la unidad de tiempo, tampoco se desborda en los meses y años que separan, por ejemplo, las jornadas y hasta los diferentes cuadros de una misma jornada en el Don Álvaro. Al contrario hay que observar que en nuestro drama trágico cada acto tiene una unidad temporal muy rigurosa (tiempo real). En general el paso del tiempo sólo le sirve a Pacheco para justificar la transformación de los sentimientos y la manifestación de las pasiones. Por último hay que destacar que el autor, en este caso también como en el de la geografía, dramatiza dos líneas de evolución: una cronológica y objetiva, otra sentimental y subjetiva. En efecto el tiempo interior del drama es mucho más rápido que el cronológico; por ello los personajes, sobre todo a partir del acto IV, parecen haber envejecido todos bajo el peso de las pasiones y de los acontecimientos, e incluso manifiestan darse cuenta de ello, refiriéndose a la situación de los comienzos, es decir de unos meses antes, con expresiones como «en otro tiempo» (IV, 6).

Unidad de acción.

Fiel a su título y sobre todo a una tradición más bien trágica que dramática, la obra de Pacheco tiene un solo protagonista: Alfredo. Todos los demás personajes actúan por lo tanto exclusivamente en función de él, tanto es así que en las raras escenas en las que no aparece en las tablas sólo se habla de él (IV, 1-5). (283) Es evidente pues que, en cuanto a la acción, el drama es un modelo de ortodoxia: un solo personaje y una sola

acción. La novedad consiste en la falta de cualquier unidad en la índole o carácter del protagonista, que no corresponde a ninguna norma anterior. Su identidad es totalmente romántica: esquizofrénico como la mayoría de los protagonistas de la nueva escuela, es a veces liberal otras tiránico, sensible hasta las lágrimas y bestial hasta la [174] vulgar, piadoso y satánico, etc. Esto implica que las acciones producidas por Alfredo no tienen unidad alguna en sí mismas sino contradicción y oposición. (284)

Lo dicho anteriormente es prueba suficiente de que Alfredo quiere presentarse en el panorama teatral español de 1835 como obra innovadora exactamente por su semitradicionalismo. A pesar de su juventud y de no ser un profesional del teatro, Pacheco escribe su obra con gran madurez, consiguiendo una difícil evolución desde formas consolidadas hasta formas aún por definir. Con respecto a las normas llamadas aristotélicas hemos visto que Alfredo sería una tragedia; pero en cuanto a la variedad y calidad de los recursos dramáticos que utiliza es un drama. Lo trágico en efecto se desplaza del fatum tradicional, que aniquila al individuo desde afuera, hacia algo que le consume desde adentro. (285) En este sentido no sólo Alfredo supera a la tragedia tradicional, sino también se presenta distinto de la *Conjuración*, del *Don Álvaro* y del futuro *Trovador*, donde el fatum sigue condicionando a los personajes desde el exterior y es pues algo objetivo que imposibilita su voluntad. (286)

En Alfredo la fatalidad, tema que recurre desde el principio, es en cambio algo subjetivo: es la oscilación personal entre el bien y el mal (véase I, 1). Rugero en varias ocasiones le repite a su amigo Alfredo que «no nos impele una potencia irresistible... Siempre tenemos fuerza para defendernos... siempre, para quebrantar y sacudir el yugo de las pasiones» (II, 4). Está claro que Pacheco a través de Rugero afirma el libre albedrío y puede concluir su evaluación moral del protagonista con la afirmación: «Él es culpado... es culpado todo el que deja vencerse...» (IV, 2). Por lo tanto quien sucumbe a las pasiones y las llama fatalidad realiza ante-litteram lo que se llamaría remoción en psicoanálisis o, según la moral católica, falsa conciencia [175] para vaciar de toda responsabilidad los yerros o pecados propios, atribuyéndolos a causas externas.

En este sentido también Alfredo ofrece una novedad muy interesante: el romanticismo español, que es en general muy poco católico -o, cuando lo es, muy poco ortodoxo-, tiene en este drama una alternativa molesta por su sentido hondamente cristiano, puesto que rechaza de una manera tajante la naciente «teología del sino», es decir del hado y sus múltiples variantes léxicas, como nuevo dios ciego. (287) Prueba de ello es el acto V, en el que se introduce el tema del perdón como solución concreta para reconciliar a todos. Berta recobra su virtud, su paz y su salvación acogiendo el perdón de Ricardo: es el perdón y su aceptación lo que derrota a la supuesta invencibilidad del sino y permite a la joven pasar del naufragio de la pasión a la libertad de la voluntad. En cambio Alfredo -rendido a las insinuaciones satánicas del Griego, que afirma la imposibilidad del perdón porque «¿Somos por ventura dueños [...] de nuestra voluntad?» (V, 8)-, al rechazarlo enardece su desesperación y soledad, y encuentra su condena quitándose la vida al grito, naturalmente, de: «¡Maldición sobre mí!». En ese mismo instante, según la acotación que

remata el drama, «aparece el Griego de repente en el fondo: vese un momento sobre sus labios una sonrisa infernal, y desaparece. Cae el telón». Es decir que el mal pudo sólo con quien no supo ni quiso arrepentirse.

El enfoque cristiano de Pacheco, que se desarrolla sin devoción exaltada ni devocionismo pintoresco, nos permite comprender vanas cosas, entre ellas por qué el fatum de la obra, si lo hay, se identifica con lo satánico. Pacheco pone en escena la lucha que todo hombre debe encarar para escoger libremente entre las promesas de Dios y las seducciones del diablo. Por esta razón las personificaciones satánicas son dos, no una: el Griego, en su función de tentador que consigue triunfar, y Alfredo, el tentado que se deja vencer. Eso explica por qué no se hace nunca referencia a los intereses materiales del Griego (riqueza, poder, etc.): su único fin es la perdición de los hombres a través de la pasión/sexo. También se explica por qué para connotar la descripción de la relación de Alfredo con Berta (en aquella época tenida por incestuosa), pocas veces se utiliza el término amor, muchas pasión y muchísimas placer.

La prueba de que el drama trágico de Pacheco ha sido casi siempre interpretado de manera errónea porque nadie ha tenido en cuenta ese fondo cristiano, la tenemos en la conclusión de la reseña del Eco del Comercio, que define al protagonista como «el fatalista de Sicilia», y en la lacónica descripción de Cejador y Frauca: «drama de acción violenta, [176] de espíritu fatalista y antisocial». (288) Sin embargo hemos visto que ninguno de estos atributos («fatalista» y «antisocial») puede cuajar con el sentido religioso de la obra, sin detenernos sobre ese «antisocial» que, de aceptarse en cuanto juicio literario, realmente pondría en tela de juicio el Romanticismo europeo. Todo lo contrario, el autor quiso darnos con Alfredo un exemplum, al negativo por supuesto, de una moral muy firme que no acepta ni el hado ni la supuesta impotencia del hombre frente a él y al mal. También en este sentido Alfredo es un drama diferente: plenamente romántico, defiende una moral antirromántica, o por lo menos que se opone al modelo surgido en aquellos años con Don Álvaro. (289)

[177]

Mentiras que fueron veras. Sobre otra posible fuente de Don Álvaro o la fuerza del sino

Rosa NAVARRO

Universitat de Barcelona

Hablar de fuentes a propósito de Don Álvaro o la fuerza del sino es hacerlo del tejido con el que elaboró su extraordinaria obra el duque de Rivas. En todas sus ediciones, es obligado dedicar un apartado a este tema. No hay, por tanto, originalidad en mi punto de partida y sí, en cambio, el riesgo de atribuir un nexo de causa-efecto a un motivo literario presente en dos obras y cuya recurrencia pueda ser, sólo, fruto del azar. Como dice Alberto Blecua -que es quien ha analizado más hondamente las fuentes de la obra-, (290) a propósito de las coincidencias con *Les âmes du Purgatoire* de Merimée: «Podría tratarse de simples coincidencias motivadas por una poligénesis cultural; las escenas finales

[...] presentan paralelismos tales, que permiten descartar el azar como ingrediente genético». (291) Ojalá pueda convencerles de lo mismo con respecto a una nueva fuente.

En la raíz del Don Álvaro, hay fuentes populares y cultas. El duque de Rivas asumía en su creación la fuerza del recuerdo de los rancios cuentos y leyendas que nos adormecieron y nos desvelaron en la infancia», como le dice a Alcalá Galiano en su dedicatoria de la obra. (292) Pero también la tradición culta, desde Moratín o Jovellanos a Hugo o Dumas. Ermanno Caldera, después de recordar el influjo de Cervantes, Tirso y Calderón, subraya el significado del vínculo que tiene Don Álvaro con nuestro teatro clásico: «Se instauraba, pues, una relación nueva con ese teatro clásico del cual los teóricos del romanticismo español esperaban un renovado florecimiento, pero que sólo gracias al camino abierto por el Duque de Rivas vería reverdecer sus antiguos laureles, [178] por virtud de una obra que recogía no tanto sus contenidos y sus recursos como sus aspiraciones más profundas y por lo tanto más auténticas».

«Con ese espíritu -añade el ilustre hispanista-, Rivas se dirigió a la obra maestra de Calderón, a la que se hace referencia intencionadamente en las famosas décimas del monólogo de Don Álvaro, las cuales más que remedar pretenden emular las pronunciadas por el protagonista de La vida es sueño.» (293) Don Álvaro y Segismundo, ambos torturados por problemas existenciales, víctimas de voluntades ajenas y de su propio obrar.

Hoy no les voy a hablar de un héroe, sino de un mentiroso, del más famoso embustero de nuestro teatro clásico, que deslumbró a Corneille: el don García de La verdad sospechosa de Juan Ruiz de Alarcón.

Sería más coherente que eligiese, para codearlo con don Álvaro, al Pedro Alonso de El tejedor de Segovia, en realidad D. Femando Ramírez de Vargas, caballero al que las circunstancias llevan a convertirse en bandido. (294) En su primer enfrentamiento con el conde, que se ha encaprichado de Teodora, su amada, le recuerda al noble las obligaciones de su estado: «¿Corresponde / a los heroicos trofeos / de vuestra sangre esta hazaña?». Y éste le replica airado: «Basta, atrevido ¿qué es esto? / ¿A mí me habláis descompuesto? / ¿qué confianza os engaña? / Idos al punto.» Y en seguida añade el vocativo que le recuerda su origen: «Idos, villano; acabad.» Pedro Alonso intenta, mesurado, frenarle: «Tratadme bien y mirad / que soy, aunque tejedor, / tan bueno.» (La sombra de Peribáñez es aquí evidente). El conde le responde dándole un bofetón. Pedro abandona entonces sus intentos de evitar el enfrentamiento y, tras un «Hasta aquí / ha llegado el sufrimiento», saca la espada. (295)

Es fácil recordar el final de la escena VI de la jornada V en donde don Alfonso, el hermano estudiante de doña Leonor, reta a don Álvaro, y éste -ya religioso- resiste una y otra vez sus insultos. Se reporta incluso tras su arrebato provocado por la mención a su sangre impura. Y don Alfonso, que ya no encuentra palabras para afrentarle, le da también un bofetón. Don Álvaro, «furioso y recobrando toda su energía» -dice la acotación-, clamará:

«¿Qué hiciste?... ¡Insensato!

Ya tu sentencia es segura: [179]

¡Hora es de muerte, de muerte!

¡El infierno me confunda!»

(vv. 2098-2101, p. 181)

El bofetón tiene el mismo efecto en ambas escenas, pero es un lance esperable, teatralmente obvio, y no me atrevería a hablar aquí de asimilación del motivo teatral a través de la escena citada.

Pero dije que les iba a hablar de un mentiroso, el de otra obra de Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*. Don García, segundón de don Beltrán, que ha pasado a ser su heredero al morir su hermano, regresa de Salamanca, donde estaba estudiando, para incorporarse a la corte y desempeñar su papel de heredero de nombre y fortuna. El padre, al comenzar la obra, habla con el letrado que lo tuteló y le pregunta su opinión sobre su hijo, favoreciendo la sinceridad del letrado al decirle:

«Si tiene alguna costumbre  
que yo cuide de enmendar,  
no piense que me ha de dar  
con decirlo pesadumbre.» (296)

Si existe este diálogo, claro está, es porque el letrado nos enterará ya del vicio que va a caracterizar al personaje y que formula muy suavemente con una lítote: «no decir siempre verdad» (v. 156, p. 137). Para un caballero, que se define por ser fiel siempre a su palabra, no deja de ser un baldón. Como dice don Beltrán: «¡Jesús, qué cosa tan fea / en hombre de obligación!» (vv. 157-58). Y decide casarlo en seguida antes de que tamaño defecto se sepa en la corte.

En cuanto aparece en escena don García, verá bajar de un coche a una bella dama y se enamorará de ella: es Jacinta. Pero detrás desciende otra dama, también muy bella, Lucrecia. Lo subjetivo de la apreciación de la belleza para el enamorado llevará al equívoco que sustenta la obra. Tristán, el criado, preguntará al cochero el nombre de la más bella, y éste le dará el de Lucrecia, su señora, y además así opinan todos (menos don García).

Éste se acerca al punto a su dama y, aprovechando que cae -otro recurso muy teatral-, le ayuda a levantarse e inicia su cortejo. En seguida comprobaremos que el letrado decía la verdad porque don García miente con la misma facilidad con que habla. Le confiesa a Jacinta que lleva penando por ella más de un año (el criado en los apartes va corroborando la verdad que ya sabemos: llegó a la corte el día anterior). Y añade un dato que asombra a criado y espectadores, dice que es indiano:

«Cuando del indiano suelo [180]  
por mi dicha llegué aquí,  
la primer cosa que vi  
fue la gloria de ese cielo.»  
(vv. 489-92, p. 145)

Idas las damas, aparecen dos caballeros conocidos suyos y ensarta otras mentiras. Como ellos hablaban «de cierta música y cena / que en el río dio un galán / esta noche a una señora» (vv. 608-10), él inventa una fastuosa fiesta en el río y la describe maravillosamente con extrema profusión de detalles:

«Entre las opacas sombras

y opacidades espesas  
que el soto formaba de olmos,  
y la noche de tinieblas,  
se ocultaba una cuadrada,  
limpia y olorosa mesa,  
a lo italiano curiosa,  
a lo español opulenta.  
En mil figuras prensados  
mantel y servilletas,  
sólo invidiaban las almas  
a las aves y a las fieras.  
Cuatro aparadores puestos  
en cuadra correspondencia,  
la plata blanca y dorada,  
vidrios y barros ostentan...»  
(vv. 665-80, pp. 150-51)

Su capacidad fabuladora es extraordinaria. Como dirá don Juan, uno de los caballeros:

«¡Por Dios, que la habéis  
pintado  
de colores tan perfetas,  
que no trocara el oír  
por haberme hallado en ella!»  
(vv. 749-52, p. 152)

A don García le apasiona fabular. Cuando su criado Tristán le pregunte por la finalidad que persigue con tantos embustes, él le va a justificar uno por uno; pero el espectador siente que está improvisando la justificación, que primero está el mentir antes que su propio propósito. Justificará así su fingida condición de perulero, de indiano:

«Cosa es  
cierta,  
Tristán, que los forasteros  
tienen más dicha con ellas;  
y más si son de las Indias,  
información de riqueza.»  
(vv. 814-18, pp. 154) [181]

Su padre, como dijo, le busca rápidamente esposa, y escoge nada menos que a la dama de la que él se ha enamorado, Jacinta. Sin embargo, no olvidemos que él cree que se llama Lucrecia. Don Beltrán, antes de comunicarle su decisión, le sermonea y le demuestra que quien miente no es caballero. Don García, impertérrito, afirma: «Quien dice que miento yo, / ha mentido.» (vv. 1464-65, p.172). Pero, cuando su padre le anuncia su tratado casamiento con Jacinta, él inmediatamente reacciona y, para salvar su amor por la que cree que es Lucrecia, improvisa una compleja sarta de mentiras. Antes de empezar la genial fabulación, él se dice a sí mismo: «Agora os he menester, / sutilezas de mi ingenio.» (vv. 1522-23). Va a contarle a su padre que está casado y que, por tanto, ya no puede celebrar

nuevas bodas. Pero lo hace llevando a don Beltrán y a los espectadores a un espacio literario sumamente atractivo. Se inventa un noble padre con dos hijos y una hija bellísima, pero pobre. Precisamente le da esos dos hermanos para justificar su pobreza:

«Mas la enemiga fortuna,  
observante en su desorden,  
a sus méritos opuesta,  
de sus bienes la hizo pobre;  
que demás de que su casa  
no es tan rica como noble,  
al mayorazgo nacieron  
antes que ella dos varones.»  
(vv. 1536-43, p. 174)

Cuenta su enamoramiento, su cortejo y cómo consigue que ella le dé acceso a su aposento. Pero otra vez «la fortuna» hace que la noche de su cita se le ocurra al padre de la muchacha acudir al aposento de su hija:

«... siento que su padre viene  
a su aposento: llamole  
(porque jamás tal hacía)  
mi fortuna aquella noche.  
Ella, turbada, animosa,  
mujer al fin, a empellones  
mi casi difunto cuerpo  
detrás de su lecho esconde.»  
(vv. 1576-83, p. 175)

Hablan ambos, el padre le propone casarla, y ella sabe sutil y hábilmente capear la situación. Y cuando ya aquél estaba en el umbral de la puerta..., suena el reloj de don García -en su ficción, claro está-. El padre pregunta extrañado: «¿De dónde / vino ese reloj» (vv. 1605-06). Y ella, feliz improvisadora, como su creador, responde:

«Envíole,  
para que se le aderecen,  
mi primo don Diego Ponce,  
por no haber en su lugar [182]  
relojero ni relojes.»  
(vv. 1607-11)

Va a donde él está escondido para coger el reloj. Y prosigue don García:

«Quitémele yo, y al darle,  
quiso la suerte que toquen  
a una pistola, que tengo  
en la mano, los cordones.  
Cayó el gatillo, dio fuego,  
al tronido desmayose  
doña Sancha, alborotado  
el viejo empezó a dar voces.»

(vv. 1620-27)

Creo que en este momento la sucesión de coincidencias hace ya evidente mi propósito. Es fácil asociar la acotación de la escena VIII de la primera jornada del Don Álvaro: «Tira la pistola, que al dar en tierra se dispara y hiere al marqués, que cae moribundo en los brazos de su hija y de los criados, dando un alarido» (p. 101).

La invención de don García va por otros derroteros. Al creer a su amada muerta, sale de su escondite, saca su espada y se enfrenta a los dos hermanos y criados que ahí hace aparecer:

«A impedirme la salida,  
como dos bravos leones,  
con sus armas sus hermanos  
y sus criados se oponen;  
mas, aunque fácil por todos  
mi espada y mi furia rompen,  
no hay fuerza humana que impida  
fatales disposiciones;  
pues al salir por la puerta,  
como iba arrimado, así me  
la alcayata de la aldaba  
por los tiros del estoque.  
Aquí, para desasirme,  
fue fuerza que atrás me torne,  
y entre tanto mis contrarios  
muros de espadas me oponen.»

(vv. 1640-55)

Primero el reloj, después la pistola, ahora la alcayata de la aldaba... Como él dice, «fatales disposiciones».

Su amada, doña Sancha, vuelve en sí y cierra la puerta. Arriman ambos «baúles, arcas y cofres» (v. 1665). Pero es en vano. Les derriban la pared, rompen la puerta, y don García, «viendo cuán sin culpa suya / conmigo fortuna corre, / pues con industria deshace / cuánto los hados disponen» (vv. 1679-83), no tiene más remedio que pedir a la [183] familia la mano de la joven. Aceptan, y allí mismo los casan. Don García se dirigirá ya a su padre y concluirá así su fabulación:

«Mas en que tú no lo sepas  
quedamos todos conformes,  
por no ser con gusto tuyo  
y por ser mi esposa pobre;  
pero ya que fue forzoso  
saberlo, mira si escoges  
por mejor tenerme muerto  
que vivo y con mujer noble.»

(vv. 1704-1711)

Don Beltrán, que ha creído a pies juntillas lo que acaba de inventar su hijo, a pesar de saberlo mentiroso, sentencia:

«Las circunstancias del caso



son tales, que se conoce  
que la fuerza de la suerte  
te destinó esa consorte;  
y así no te culpo en más  
que en callármelo.»  
(vv. 1712-17)

Esa expresión «la fuerza de la suerte» me hizo pensar en que eran muchas las coincidencias para hablar de poligénesis, pero no voy a negar precisamente en este contexto el poder de la casualidad.

Las coincidencias se dan en planos distintos: no entre la vida «real» de don García y la de don Álvaro, sino entre la vida «ficticia» que se inventa don García y la «real» de don Álvaro. Ambos son así indianos, y a ambos los persigue la mala suerte. (Corneille hará que Dorante, su *Menteur*, diga que viene de las guerras de Alemania). Pobre es la familia de la inventada doña Sancha, y la pobreza del marqués de Calatrava nos la anuncia desde el comienzo el oficial: «¿Y qué más podía apetecer su señoría que el ver casada a su hija (que, con todos sus pergaminos, está muerta de hambre) con un hombre riquísimo y cuyos modales están pregonando que es un caballero?» (p. 84). Y asiente Preciosilla: «¡Si los señores de Sevilla son vanidad y pobreza, todo en una pieza!» (p. 84). Así no nos sorprende el deterioro de la sala de la casa de campo del marqués (como indica la acotación de la escena V de la primera jornada).

Dos hermanos tiene doña Sancha (sólo uno Orphise en *Le menteur*), y dos, doña Leonor, aunque ese hecho desempeñe un papel distinto en ambas historias. Y en esta recolección de elementos antes citados, tendría que enumerar de nuevo la sucesión de casualidades que componen la escena del aposento de doña Sancha y las que jalonan la vida trágica de don Álvaro. ¿Sedujo al duque de Rivas la fuerza de la suerte» que inventó don García? Las rayas de la mano de don Álvaro que le leyó Preciosilla -el [184] personaje cervantino- indicaban lo mismo que las de su amada, doña Leonor (a quien se las leyó la madre de la gitanilla): «negra suerte». Les persigue sin tregua hasta el final de sus vidas y de la obra. ¿Las mentiras de don García fueron veras en la pluma del duque de Rivas? Si así fuese, la genialidad de don Ángel de Saavedra quedaría subrayada por asimilar ese recurso cómico -los espectadores se reirían ante el enlace de casualidades que inventaba don García- y convertirlo en el desencadenamiento progresivo de la tragedia. El duque de Rivas pudo fijarse en el punto de vista de don Beltrán, el padre de don García, que cree en la verdad de tales casualidades y que subraya «la fuerza de la suerte».

Pudiera ser que un ente de ficción -el don García de Ruiz de Alarcón- hubiera contribuido con su gusto por fabular a que naciera otro, el espléndido don Álvaro del duque de Rivas. [185]

Don Juan Tenorio de Zorrilla: opiniones galdosianas y clarinianas  
Peter A. BLY  
Queen's University (Kingston)

La admiración que siempre sentía «Clarín» por la obra de Zorrilla es archiconocida, como lo es su intención, manifestada en carta a éste, de señalarla en un largo capítulo de su primera novela, por la incorporación de una representación de Don Juan Tenorio. (297) Para algunos críticos modernos, este homenaje literario ha cobrado ya una trascendencia mucho mayor, pues, en primer lugar, a través de él, según dicen, «Clarín» consigue resumir la trayectoria de la trama de la novela hasta ese punto, al igual que presagiar el desenlace trágico. (298) Segundo, no se pueden por menos de trazar paralelos temáticos entre el drama representado en las tablas y el que viven en la realidad diaria de Vetusta los personajes que lo contemplan, paralelos de ironía cómica en los casos de Álvaro y Víctor, de ironía trágica en el de Ana, para quien la poesía de la comedia de Zorrilla tiene que transformarse, ineluctablemente, en la prosa de la vida vetustense. (299) Son interpretaciones [186] muy acertadas y muy válidas, pero la intención original de Alas en esta escena, como queda expresada en el artículo, que en su propia defensa, dirigió contra el crítico francés, Bonafoux, era mucho más sencilla: había tenido la «idea de pintar el efecto que produce en el alma de cierto temple poético el Don Juan de Zorrilla, visto por primera vez en plena juventud». Es decir, pintar cómo gusta «toda la frescura brillante del drama», (300) situación algo excepcional, ya que la gran mayoría de los espectadores de aquel entonces lo habrían visto muchas veces antes y lo sabrían de memoria. Como lo había indicado una década antes el crítico Manuel de la Revilla, el mero conocimiento previo de la leyenda estorbaría la experiencia poética de la obra de Zorrilla, aun cuando fuese vista por primera vez. (301)

De acuerdo con su propósito, Alas prepara con mucho cuidado el estado anímico en el que Ana ha de experimentar la frescura poética de la obra dramática: unas pocas horas antes, ese mismo Día de Todos los Santos, la aparición de Álvaro a caballo ante la ventana de su casa le ha despertado las facultades receptoras: «Era una especie de resurrección de la imaginación y del sentimiento». (302) Como la apreciación del drama es una experiencia interior, el narrador omnisciente opta por transmitírsela a los lectores de dos modos: reproduciendo los mismos pensamientos de Ana o resumiéndolos en sus propias frases, como cuando, por ejemplo, dice: «El tercer acto fue una revelación de poesía apasionada para doña Ana» (2, 47). Ni por eso deja nuestro narrador de machacar, en apartes, en lo poético del drama de Zorrilla: «todo el vigor y frescura dramáticos que tienen» estas escenas, muchos no los «saben apreciar o porque conocen el drama desde antes de tener criterio para saborearle y ya no les impresiona, o porque tienen el gusto de madera de tinteros» (2, 46). Lejos de parodiar el texto de Zorrilla, Alas, como arrancándose -momentáneamente- la careta de narrador, no quiere dejar lugar a dudas acerca de lo que él cree que es el alto valor poético de Don Juan Tenorio. (303) [187]

Más el novelista asturiano quiere ir aún más lejos, como él mismo lo indicó en su contestación a la crítica de Bonafoux: «en Madame Bovary la escena del teatro es un episodio insignificante, de los de menos relieve; en mi novela es un largo capítulo en que se estudia el alma de La Regenta por muchos lados, un capítulo de los principales para la acción interna del libro.» (304) En efecto, el valor fundamental de este episodio teatral

en el capítulo XVI de *La Regenta* estriba en lo mucho que Ana identifica sus propios sentimientos amorosos hacia Mesía con los que oye pronunciar a doña Inés en las tablas. Su apreciación de la obra, entonces, no está exenta de consideraciones personales, egocéntricas, como lo apunta el mismo narrador, «y entonces, volviendo al egoísmo de sus sentimientos, deploraba no haber nacido cuatro o cinco siglos antes» (2, 45-46). El hecho es que Ana, al mirar la escena, se ve a sí misma en la figura de doña Inés, lo que le estorba, hasta cierto punto, la verdadera apreciación artística de la obra.

En realidad, no está contemplando la figura de Inés, sino la suya reflejada en el cuerpo de la actriz. Es, en cierta medida, una distorsión, de la que no es culpable ni capaz ese mismo público anónimo al que se refiere el narrador con cierto desdén en otra parte del capítulo XVI. Para que quede de manifiesto esta diferencia de enfoque interpretativo, Alas nos llama la atención sobre el momento en que el entusiasmado público del paraíso aplaude el gesto de Tenorio al arrancar la careta del rostro de su padre, y de repente Ana tiene que prestar atención a la escena en vez de mirar el palco de Mesía. El mismo actor, Perales, también queda algo sorprendido de este aplauso inesperado, como que no «era escena de empeño» (2, 43). Así se pone de relieve la apreciación genuinamente espontánea y artística de la representación, por parte del público del paraíso, que a la misma Ana le parecerá más adelante «mucho más inteligente y culto que el señorío vetustense» (2, 46), que «no iba[n] al teatro a ver la función, sino a mirarse y despellejarse de lejos» (2, 32). (305)

Para subrayar aún más el punto hasta el que llega Ana a distorsionar la apreciación artística del drama por esta identificación subjetiva con doña Inés, Alas hace que la semejanza física entre la actriz y Ana salte a los ojos de todos, aun de la misma Ana. (306) Lo que es más, la historia sentimental de esta actriz se parece, bastante más que la de [188] Ana, a la de Inés, ya que, hija de padres ricos, también se enamora de un hombre que la seduce y roba. Sin embargo, a diferencia de Inés y de Ana Ozores, ella se casa, aunque en secreto, con su don Juan, para luego, en ayuda del presupuesto conyugal, colaborar con él en las funciones teatrales. De modo que, en esta representación del drama de Zorrilla, la mujer de Perales está reviviendo, hasta cierto punto, los aspectos fundamentales de su propia historia, al paso que sirve de advertencia de lo que pudiera pasar, y va a pasar efectivamente, a la Regenta, como vislumbra ésta con cierto miedo gozoso. Pero dentro de esta galería de ficciones interconectadas -y Perales y su esposa son excelentes cómicos, grandes imitadores de otros actores, y grandes intérpretes de otros papeles- se destaca cierto detalle importante: la actriz «en algunas ocasiones se atrevía a ser original y hacía excelentes papeles de virgen amante» (2, 47), es decir, finge ser la virgen que ya no es:

Decía los versos de doña Inés con voz cristalina y trémula, y en los momentos de ceguera amorosa se dejaba llevar por la pasión cierta -porque se trataba de su marido- y llegaba a un realismo poético que ni Perales ni la mayor parte del público eran capaces de apreciar en lo mucho que valía. Doña Ana sí. (2, 47; el énfasis es nuestro).

Doña Ana, sí, porque este «realismo poético» lo está experimentando ella misma en su fuero interno. Oye en el tablado la exteriorización verbal de sus propios sentimientos, porque se identifica con la mujer representada, no con la que la representa. Reacción verdadera y artificial a la vez, por ser resultado de la experiencia dramática.

Este proceso de identificación con la figura literaria encarnada en la actriz culmina en el cuarto acto de la Primera Parte de Don Juan Tenorio, en palabras del narrador que son interesantes por lo que se leerá a continuación en una escena parecida de Fortunata y Jacinta. Este cuarto acto le resulta tan religioso a Ana que «el alma saltaba a las ideas más altas, al sentimiento purísimo de la caridad universal... no sabía a qué; ello era que se sentía desfallecer de tanta emoción» (2, 52: el énfasis es nuestro). Es que la imaginación y el sentimiento de Ana se han aunado para apreciar sinceramente el realismo poético del drama de Zorrilla, pero sólo en aquellos pasajes que tienen que ver con su propia situación sentimental. Tampoco es una apreciación completa del drama, pues Ana, después de que su marido le explica el argumento de la Segunda Parte, vuelve a casa: «prefirió llevar la impresión de la primera, que la tenía encantada» (2, 53; el énfasis es nuestro). (307) [189]

Por lo que a Benito Pérez Galdós se refiere, se ha de hacer constar que el nombre de Zorrilla no aparece en sus escritos periodísticos ni literarios más que en una determinada época. Curiosamente, en la primera etapa de su periodismo, de 1865 a 1868, cuando frecuentaba mucho los teatros madrileños, no mencionaba el drama de Zorrilla, ni siquiera en esos artículos que versaban sobre una reposición de la versión de la leyenda, de Mozart, Don Giovanni, o una encarnación contemporánea del tipo donjuanesco. (308) Ahora bien, durante el período que abarca la composición tanto de La Regenta como de Fortunata y Jacinta, es decir, entre 1884 y 1887, (309) se produce un fenómeno distinto: para los lectores argentinos de La Prensa Galdós dedica algunos artículos muy serios sobre el malísimo estado actual del teatro español. (310) El 4 de febrero de 1885 comentó la obra de Echegaray lo mismo que la ópera española. El 24 de noviembre del mismo año hizo observaciones muy pesimistas sobre la decadencia del teatro contemporáneo, crítica que se repite casi dos meses después, cuando -nótese, en plena composición de Fortunata y Jacinta- deplora: «Ya no hay autores; los pocos que quedan ya no escriben, por varios motivos, entre los cuales debe tenerse en cuenta el agotamiento de los asuntos» (pp. 191-92). Se contrasta esta decadencia actual con la gloria, no sólo del teatro del Siglo de Oro, sino también del teatro romántico de hace ocho lustros, en cuya nómina de autores no se puede dejar de incluir a Zorrilla «el más nacional de nuestros poetas» (p. 193) al que Galdós se referirá también en otro artículo, fechado del 3 de diciembre de 1887, haciendo hincapié en «sus vigorosos dramas legendarios» (p. 15). [190]

Pero de mayor interés para esta comunicación es que, ya terminadas las Partes Primera y Segunda de Fortunata y Jacinta, Galdós dedica una sección de su artículo del 2 de noviembre de 1886 a discutir, no a Zorrilla, como vuelve a hacerlo en 1889, con motivo de la coronación del poeta en Granada, (311) sino al mismísimo Don Juan Tenorio. (312) Así que el medio adoptado por Galdós para divulgar sus opiniones sobre la obra

maestra de Zorrilla no pudiera ser más distinto al de Alas: en vez de un capítulo de una primera novela publicada en España, Galdós prefiere las columnas de un periódico extranjero, por lo cual se habría de esperar unas opiniones quizá más directas y francas. Inicia su artículo, preguntándose por qué este drama se representa en los teatros de España y Sudamérica el Día de los Difuntos de cada año: «Es muy extraño que los que se pasan la tarde en los cementerios invadan por la noche los teatros para gozar del más mundano de los dramas». (313) A Galdós le resulta inconcebible que este interés en el drama de Zorrilla en tal día se explique por la presencia en ella de cementerios, tumbas o almas en pena, ya que son comunes a un sinfín de dramas románticos que no se habían vuelto a representar. (314) Luego pondera la popularidad del drama entre todos los [191] sectores de la sociedad española, sin que se note, como de parte del narrador de *La Regenta*, alusión alguna a la posible falsificación de la esencia poética del drama en los pasajes recordados por el pueblo: «Ninguna otra obra es vista, admirada y aplaudida con tanta buena fe y entusiasmo» (p. 209). Galdós concluye que el tipo audaz y arrogante que es don Juan Tenorio, «cautiva y enloquece a nuestro pueblo, en cuyo espíritu tienen cabida todas las rebeldías mezcladas con cierta generosidad y cierta nobleza fachendosa» (p. 209). (315) Sin entrar en detalles, Galdós elogia, lo mismo que Alas y el narrador de *La Regenta*, la frescura y vida del drama: «¡Qué encanto el de la versificación siempre florida, sonora» (p. 209). A diferencia de su gran amigo ovetense, sin embargo, Galdós sí cuestiona la validez teológica del desenlace, que resulta ser

«un laberinto lógico que no tiene salida. Don Juan, ¿debe ir al cielo o al infierno? ¿Qué hay que hacer para salvarle? Este es el escollo que el poeta debía haber evitado, negándose a las exigencias de aquella parte inocente del público, que quiere que todo acabe bien y haya boda, aunque sea en el cielo» (p. 209). (316)

En resumidas cuentas, al punto de comenzar la composición de *Fortunata y Jacinta*, al igual que durante la misma, (317) Galdós reflexionaba, digamos que con una regularidad inusitada para el período 1870-1885, sobre el estado del teatro español contemporáneo en comparación con el del Siglo de Oro y aun con el más reciente del romanticismo español, cuya obra culminante había sido también el objeto de su meditación seria, si no de un análisis detallado. Y por más señas, esta misma obra había sido incorporada de una manera parcial, pero muy importante, en la primera novela larga de un colega muy íntimo. ¿Cabe preguntar si Galdós qua novelista reaccionaba a estos estímulos teatrales en la propia novela que estaba escribiendo por esas fechas?

Para un novelista tan interesado en el teatro durante toda su vida, no deja de extrañarnos, que muy raras veces en sus novelas sociales contemporáneas escogiera [192] Galdós el local de un teatro para un episodio -con la excepción de *Fortunata y Jacinta* (y después *Miau*)- cuando, como lo indicaba «Clarín» a Bonafoux, abundaban las novelas, como *Guerra y Paz*, por ejemplo, en que se incluían episodios localizados en un teatro. (318) Además, nunca les ofrece a los lectores una descripción detallada del interior del teatro o de la obra representada, como era el

propósito de Alas en La Regenta. (319)

Hay que aclarar, desde el principio, que lo que se presenta en el teatro, el Real, al que los Santa Cruz toman un abono a un palco principal, no es el drama, sino la ópera. En La Regenta este género de teatro «era el delirio de aquellos escribanos y concejales» del palco de Ronzal que «pagaban un dineral por oír un cuarteto que a ellos se les antojaba contratado en el cielo y que sonaba como sillas y mesas arrastradas por el suelo con motivo de un desestero» (2, 41). Galdós parece aludir a este grupo vetustense cuando el narrador describe, con los mismos tonos satíricos que empleaba su homólogo clariniano, a la figura del gran melómano, Federico Ruiz, sentado en el palco de Juanito Santa Cruz,

«con la cabeza echada atrás, la boca entreabierta, oyendo y gustando con fruición inmensa la deliciosa música de los violines con sordina. Parecía que le caía dentro de la boca un hilo del clarificado más fino y dulce que se pudiera imaginar. Estaba el hombre en un puro éxtasis. (320)

No se interesan ni los padres Santa Cruz ni Jacinta en lo más mínimo en la música. Para Barbarita, como para los burgueses y aristócratas de Vetusta, el ir a la Opera significa observar a los otros asistentes para hablar de ellos al volver a casa. Si Jacinta va a la Opera, es para que sus hermanitas solteras la cataran. Muy diferente es el caso de su marido, gran aficionado a la música y abonado, con sus compinches, a diario a un palco alto de proscenio. Así que Galdós utiliza el local del teatro con el fin exclusivo de poner de manifiesto lo muy obsesionada que está Jacinta por tener un bebé que criar. A semejanza de Ana Ozores, Jacinta ocupa un palco que hace frente al de su amante donjuanesco, quien, en su caso, es su propio marido, Juanito. Pero, a éste no le ve, [193] mientras que en La Regenta, Ana ve a Mesía sentado en su palco durante el primer acto del drama, después del cual pasa a sentarse al lado de ella.

Si la visión que tiene Ana de sí misma, transfigurada en la de doña Inés, es producto de su imaginación y sus sentimientos, lo mismo puede decirse del sueño de Jacinta, pero con una marcada diferencia: Jacinta no sueña despierta. Al comenzar el cuarto acto de la ópera se queda dormida, incapaz de resistir el aburrimiento de la música wagneriana. Pero el sueño tiene un realismo extraordinario, ya que era

«uno de esos sueños intensos y breves en que el cerebro finge la realidad con un relieve y un histrionismo admirables. La impresión que estos letargos dejan suele ser más honda que la que nos queda de muchos fenómenos externos y apreciados por los sentidos» (1, 290; el énfasis es nuestro).

A este sueño tan real parece que le falta el elemento llamado poético que caracteriza al ensueño de Ana, puesto que el sentimiento de sublimación religiosa que experimenta ésta es sustituido por uno de sensualismo erótico, al conseguir finalmente el niño-hombre del sueño que Jacinta le sacase el pecho para darle de mamar. Sin embargo, no cabe duda de que la experiencia es de las más intensas para la esposa de Juanito Santa Cruz, y por ende, de las más poéticas:

«Pasaba mucho tiempo así, el niño-hombre mirando a su madre, y derritiendo lentamente la entereza de ella con el rayo de sus ojos. Jacinta sentía que se le desgajaba algo en sus entrañas» (1, 291; el énfasis es nuestro).

Pero cuando le toca la cara al niño, la madre que sueña con ser Jacinta cree que es la de una estatua, y este contacto con una superficie de yeso es lo que la hace despertar con un gran sobresalto. ¿Se podría ver en esta alusión a una estatua un recuerdo -muy indirecto, por supuesto- a la del Comendador de Don Juan Tenorio, que no aparece en la versión truncada que del drama da «Clarín» en su novela?

Para Alas, la poesía de Zorrilla es el gran estimulante que pone en marcha la imaginación y el sentimiento de Ana, ya despertados, en el decimosexto capítulo de *La Regenta*, al contrario de lo que prefiere Galdós en *Fortunata y Jacinta*, donde Jacinta «hizo una cortesía de respeto al gran Wagner, inclinando suavemente la graciosa cabeza sobre el pecho» (1, 290). Galdós hace caso omiso del contenido de la ópera, ya que no le hace falta alguna para resaltar la motivación psicológica de la heroína de su novela.

En el prólogo que escribió para la tercera edición de *La Regenta*, publicada en 1901, Galdós pone el dedo en los defectos principales de Ana Ozores, «señora tan interesante como desgraciada»: «es víctima al fin de su propia imaginación, de su sensibilidad no [194] contenida», (321) precisamente las dos facultades humanas puestas de manifiesto en su contemplación parcial del drama de Zorrilla. Asimismo confesó Galdós que, para él, muchas veces, el leer las obras que publicaban los colegas era una forma de recreo en el que se veía «cómo se hacen o cómo se intenta su ejecución; es buscar y sorprender las dificultades vencidas, los aciertos fáciles o alcanzados con poderoso esfuerzo», (322) a base de lo cual Stephen Gilman pretendía que existiera una clase de coloquio entre los dos novelistas, por no hablar de plagios o de influencias. (323) A mi modo de ver, en la visita de Jacinta al Real, Galdós se propone, no imitar lo que con éxito había conseguido hacer su gran amigo en el teatro de *Vetusta*, sino más bien sugerir una rectificación del enfoque temático: el «realismo poético» de las experiencias de las dos mujeres es resultado del fuerte desarrollo de su imaginación y sentimiento durante las respectivas funciones teatrales a las que asisten. Pero, por muy atractiva y encantadora que sea la poesía de un drama tan famoso como *Don Juan Tenorio*, y esto lo había reconocido muy públicamente Galdós en los artículos de *La Prensa*, para él una obra de arte no puede constituir en sí misma la única fuente de tales corrientes vivenciales. La ópera de Wagner sólo le proporciona a Jacinta, al igual que el drama de Zorrilla a Ana, los márgenes sobre que desbordarse sentimientos e imaginaciones bastante despertadas anteriormente. No obstante eso, en el análisis final, los dos novelistas llegan a las mismas conclusiones: las reacciones hipersensibles sí que son de un «realismo poético», porque les son exclusivamente propias e íntimas. Mas pese a lo atractivo y emocionante de este «realismo poético», no puede pretender ser total, objetivo ni permanente. [195]

Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900

Marta PALENQUE

Universidad de Sevilla

Entre ser periodista y literato, construir ficción y difundir información, entre la tribuna política o la cátedra y la prensa no hay límites definidos a lo largo del siglo XIX, y esta ambigüedad permanece, aunque matizada, en los primeros años de la presente centuria. La reflexión en torno a los rasgos particulares del oficio periodístico, así como a su modelo de escritura, está inmersa en el debate que se produce en toda Europa, por los años 80 y 90, acerca del papel de la prensa en la sociedad. Los periodistas, hasta la fecha habían sido a la vez periodistas y políticos, colaboradores de prensa y literatos u hombres de ciencia, etc. El interrogante que entonces se abre plantea cuáles eran, o debían ser, los rasgos específicos del periodismo como forma de comunicación, y cuáles los de un oficio y una forma de escritura que, hasta entonces, se habían caracterizado por el hibridismo y el carácter misceláneo de lo que ofrecía, por el préstamo proveniente de diversas manifestaciones culturales (literatura, ciencia, moda, etc.). Las firmas que toman parte en esta polémica son muy conocidas y de gran relevancia cultural, pero, en casi todos los casos, no porque fuesen exclusivamente periodistas, sino literatos además de colaboradores de prensa; es el caso de Juan Valera. Los que participan de la discusión son conscientes del creciente poder de la prensa, de la seria competencia que presenta a cualquier otra forma de comunicación o cultura (entre ellos el libro), y del influjo que puede tener sobre sus lectores. Todo ello se agrava en el caso español, donde el triste papel jugado por la prensa ante el desastre del 98 levanta palabras de condena y repulsa ante un medio que mal informó al público y que, ciego por el que se pensaba un imperio invencible, minimizó las fuerzas del adversario. Tras la derrota, la culpa y la vergüenza domina en crónicas y editoriales.

El problema crece cuando, a principios de siglo, hace quiebra el modelo periodístico decimonónico (al mismo tiempo que el sistema político y cultural de la Restauración) y la prensa se diversifica. Los que se sienten periodistas comienzan a defender su oficio y redactan libros como el de Rafael Mainar, *El arte del periodista* (1906), un manual para hacer prensa, pero, también, la defensa del oficio y del estilo periodísticos. La creación de las Asociaciones de la Prensa -1882, en Málaga; 1895, en [196] Madrid- se entiende en este mismo marco de reivindicación de la propia personalidad y los intereses comunes.

Pero los inicios de este debate, la crispación con que se trata, son producto del proceso de industrialización de la prensa llevado a cabo durante la Restauración. (324) La interdependencia entre literatura y periodismo es particularmente conflictiva y conduce a una relación de amor y odio, resultado de su mutua necesidad.

Si las críticas hacia la prensa son moneda corriente desde el Siglo XVIII, (325) éstas van a multiplicarse a lo largo del siglo XIX, en paralelo con su creciente capacidad para difundir información o cualquier forma de cultura. El nacimiento en 1874 de los suplementos literarios con



la aparición de Los Lunes de El Imparcial, dirigido por Isidoro Fernández Flórez «Fernanflor», marca una inflexión decisiva en estas relaciones, pues no se trata ya sólo de la inserción de textos literarios en publicaciones de carácter misceláneo donde lo ficticio tiene una parcela reservada (el término literatura está en su título), y que puede ser calificada como «prensa literaria», (326) ni tampoco de la salida del folletín (aquí en su acepción de forma narrativa), habitual en los diarios desde las primeras décadas del siglo, sino de la consideración exclusiva de la literatura como un producto capaz de atraer nuevos lectores en la cada vez más fuerte prensa diaria. Una inflexión, además, por otras dos razones: una, porque las tiradas de estos diarios indican el aumento del potencial receptor (El Imparcial, 41.000 ejemplares diarios en 1880, más de 50.000 en 1885, sobrepasa los 100.000 en 1900; El Liberal y El Globo, 22.724 y 23.870 en 1880); (327) otra, por lo que significa en cuanto a la demanda de textos literarios o artículos sobre literatura. También, y como es sabido, la literatura ocupa de igual forma las columnas del diario dedicadas a la información, fuera ya de los exclusivos suplementos, produciéndose una curiosa contaminación entre lo informativo y lo ficticio e, incluso, condicionando el [197] asunto que tratan las piezas literarias (328) o, por razones de espacio, apoyando la proliferación de géneros caracterizados por su brevedad, como es el caso del cuento o el artículo de costumbres. (329) Por último, surgen en estos diarios nuevos géneros de difícil caracterización pero que se consideran exclusivos de la prensa como la crónica, el reportaje, la interviú y el artículo de fondo, que insisten en la difícil distinción entre los géneros literarios y un posible, en aquellas fechas, género periodístico. En el caso de la crónica, el ejemplo del Diario de un testigo de la guerra de África (La Época, 1859), de Pedro Antonio de Alarcón, evidencia su hibridismo en fecha temprana; lo mismo puede encontrarse en otras posteriores, publicadas en El Liberal, El Imparcial, etc. (330) Además, hay que añadir a lo dicho la realidad de las redacciones españolas. A diferencia de las norteamericanas, pioneras y modélicas, que tendieron a favorecer la información sobre la literatura desde muy pronto imponiendo un estilo particular, las españolas se caracterizan por una curiosa amalgama que, en gran parte, como cuentan en clave de sátira Carlos y Ángel Ossorio y Gallardo en su Manual del perfecto periodista (1891), (331) es producto de la falta de especialización: el periodista tiene que saber de todo porque cualquier sección le puede ser encargada. Este curioso libro traza los tipos característicos de las redacciones españolas y ofrece interesantes y divertidos modelos de escritura de cada una de las secciones del periódico. En todas, dicen, la norma es el todo vale, siempre en el deseo de atraer al lector; y en ello cuenta mucho la imaginación y el saber adornar lo narrado.

Vuelvo ahora al planteamiento inicial de este trabajo: ¿hay un género periodístico con rasgos particulares frente a otros géneros literarios?, ¿se trata simplemente de estos mismos géneros literarios adaptados a la periodicidad del diario?, ¿dónde están los límites?, y, teniendo en cuenta las acusaciones de que el periódico pervierte el idioma y maleduca el gusto del público -que ya se adivina en el XVIII-, acostumbrándole a productos de escasa calidad, ¿merece su consideración de género especial

de la literatura? [198]

En el intento de ofrecer la realidad de estos interrogantes, voy a utilizar dos fuentes: por un lado, los manuales de preceptiva literaria, que comienzan a incluir el «artículo periodístico» o el «periodismo» de forma reiterada en la década de los setenta. Aunque ya hay algún precedente en 1856, los analizo desde 1877 hasta 1903. Por otro, los discursos de recepción en la Real Academia Española: no será hasta los noventa cuando la docta corporación admita a periodistas en su seno; y los llamo periodistas porque, pese a ser -era de esperar también literatos, defienden en sus discursos la personalidad particular y relevante de ese oficio. (332) En concreto, me serviré de los discursos de Eugenio Sellés (1895) e Isidoro Fernández Flórez, «Fernanflor» (1898), junto a las contestaciones de José Echegaray y Juan Valera, respectivamente. (333) (Adviértase que en estos textos se utiliza el término literatura tanto en el sentido amplio de «Arte de la palabra, todo lo escrito» como de «expresión estética de valor ficticio».)

Empezando por los discursos, tanto el de Eugenio Sellés como el de «Fernanflor» apoyan la realidad de un género periodístico. Sellés, con criterios propios de la época naturalista, afirma que el periodismo «es la forma novísima de la literatura, la literatura de la actualidad, la que no opera como el arte en los seres muertos de la historia, o fingidos de la imaginación, sino que opera en vivo, en los cuerpos palpitantes de hombres y sucesos reales y existentes». Se pregunta a continuación si es, en sí mismo, un género literario, para terminar: «Ensalzado por unos, que le conceden más de lo que él pide; ofendido por otros que le niegan lo que se le debe; utilizado por sus mismos enemigos, que así lo reconocen como potencia social, hemos de concordar en que es un género de literatura, aunque los preceptistas no lo hayan empadronado en su censo». Pero en la definición que aporta a continuación evidencia la dificultad de tal empresa y abunda, precisamente, en la ausencia de rasgos específicos al indicar que este nuevo género sería una suma de oratoria, poesía, historia, novela, crítica y drama: «el periodismo lo es todo en una pieza, [199] arenga escrita, historia que va haciéndose, efeméride instantánea, crítica de lo actual, y por turno pacífico, poesía idílica cuando se escribe en la abastada mesa del poder, y novela espantable cuando se escribe en la mesa vacía de la oposición». En definitiva, reclama que se le conceda «fuero literario, como a las otras artes de la palabra, a la palabra en pie de guerra y en combate diario». (334) Más tarde, intenta matizar los rasgos de estilo de la que llama «literatura del periodismo», y lo hace rechazando acusaciones más que aportando cualidades:

«Dícese que es rebelde a la gramática, contrabandista de locuciones y palabras extranjeras, corredora de frases hechas, tomadas de ese idioma peculiar, o mejor dialecto de la política y de la mala oratoria parlamentaria.

Apártense los escritos de gala y de torneo trabajados en el reposo y la soledad del estudio; éstos igualan a los buenos de la literatura profesional.

Pero el estilo de batalla y de diario no es en verdad un modelo de bien decir. Tampoco puede serlo [...]. En literatura como en religión el arrepentimiento y la enmienda llevan a la gloria: quien

escribe al vapor de la máquina encendida no vaga para arrepentirse ni enmendar.» (335)

No se entiende, además, la distinción que establece con respecto a los que llama «escritos de gala» (¿se refiere a los artículos de fondo u opinión, asimilables a la «literatura profesional»?). ¿Hay, pues, modelos de escritura distintos e híbridos? Nada dice Sellés.

Años después, en 1898, Isidoro Fernández Flórez dedicaba su discurso de recepción a «La Literatura de la Prensa» y, tras reivindicar su figura como «apóstol» por ser el introductor de los suplementos literarios en España, indica que para ser periodista no hace falta más preparación que «tener metido el castellano en la médula de los huesos», (336) y aconseja al futuro periodista que se eduque para su oficio escribiendo versos («Las dotes más estimadas en el periodista son la concisión y el agrado, y la versificación, por lo tanto, debe de serle recomendada al neófito como un solfeo, como un deporte de la prosa»); (337) al mismo tiempo señala otro aprendizaje esencial: aprender a contar. Las disparidades entre literatura, en su sentido estético, y el periodismo sólo [200] parecen apoyarse en la creencia de que pertenecen a oficios distintos; por lo demás, se proponen más semejanzas que antagonismos. Entre hacer cuentos y hacer crónicas no parece mediar distancia, redundando en lo que aportan los diarios del momento según apunté, y los rasgos de estilo parecen, igualmente, ser los mismos en la información cotidiana:

«El verso es un tisú y tiene, por tanto, los hilos mágicos con que debe tejerse la literatura periodística: los hilos del color y de la luz. Color y luz se pide hoy, sobre todo, al escritor de cuentos y de crónicas, y hasta en la información de grandes sucesos». (338)

Para «Fernanflor», buen conocedor de las redacciones periodísticas, el profesional de la prensa escribe tanto artículos como cuentos, crónicas y críticas; y todo ello, sin renunciar a un estilo cuidado y artístico. Su finalidad es, ante todo, salvar a la prensa tras el desastre del 98, renegando de un estilo caracterizado como rápido y descuidado, porque son los que podrían ser esgrimidos como propios de la labor informativa que había suministrado durante la guerra. En cualquier caso, es indicativo de la confusión generalizada, además del complejo de inferioridad del periodista, que quiere elevar su oficio recordando su maridaje con la creación literaria.

Quien sí lo tiene muy claro, según acostumbra, es Juan Valera: si bien opina que ser periodista es un oficio particular, niega la existencia de un género periodístico. En su concepto, «Se llama periodista el literato que escribe con frecuencia o de diario, casi de diario, en un pliego o gran hoja volante, que se estampa periódicamente y que se difunde entre el público [...]». Si el artículo de prensa tiene una vida efímera, el elevado número de compradores de tal hoja motiva que este tipo especial de literato tenga un gran poder, lo que no ocurre con el libro. Para Valera, simplemente, «el libro es un medio de publicidad, y el periódico es otro». El escritor puede valerse de uno u otro, pero no hay diferencias entre ambos, como lo prueba -dice- el que de una serie de artículos se

haga a menudo un libro, y de fragmentos de libros se hagan artículos.  
(339)

De acuerdo en esto con Sellés, aunque para afirmar lo contrario, puntualiza que todos los géneros, tonos y maneras de decir caben en el periódico y que no se pueden abstraer condiciones particulares al estilo periodístico. El «arte de decir mucho en pocas palabras» es también propio de Leopardi o de Luciano, termina. (340) Entiende, finalmente, [201] Valera que la Real Academia premia al recién investido «Fernanflor» por ser «buen escritor, sea o no periodista, considerando el periódico como medio de publicación de toda obra literaria y no como género especial de literatura». (341)

Sí están de acuerdo Eugenio Sellés, defensor del género periodístico, y Juan Valera, contrario a aceptar su existencia, en la importancia decisiva que la prensa había alcanzado en estos años en la difusión de los textos literarios. Sellés advierte el amplio abanico genérico que ha ocupado los nuevos diarios, más receptivos a la literatura que la vieja prensa política, de modo que incluye ahora textos antes reservados a las revistas misceláneas ilustradas. Y, en este sentido, la prensa se asemeja y supera, por diferentes motivos al libro: «Con este concurso, la prensa va siendo una manifestación literaria no menos importante que otras por su calidad y más leída por su baratura, con detrimento posible del libro, pero con beneficio seguro de la cultura popular». (342) El periódico, afirma, «es el libro del pobre». También advierte la posibilidad de que, sin control, se convierta en un pervertidor de las costumbres. Lo mismo dice Juan Valera haciéndose eco de las acusaciones vertidas sobre la prensa:

«El que no lee más que periódicos, si no hubiera periódicos, no leería nada. Y tal vez no pocos sujetos, al leer los periódicos, se sienten estimulados, y deseosos de conocer mejor los asuntos que ligeramente se tocan en ellos. En la mente de estos lectores se despierta o se aviva el deseo de leer, y por haber leído periódicos, acaban por buscar libros y por leerlos.» (343)

Tanto Eugenio Sellés como Juan Valera apuntan que en las preceptivas literarias no se menciona ningún género periodístico; lo que al primero le parece un error que hay que enmendar y, al segundo, la prueba de su dependencia de la creación estética. Sin embargo, son varias las preceptivas que incluyen comentarios acerca del periodismo o del artículo periodístico. De un total de diecinueve consultadas, que cubren un arco temporal comprendido entre 1841 y 1903, nueve realizan consideraciones sobre la prensa, si bien sólo una, la de Francisco Jarrín, de 1893, se refiere al género periodístico de forma individual; las restantes, incluyen su escritura en la oratoria o la didáctica, añadiendo, en algún caso, especificaciones concretas debidas a las características particulares de su difusión. (344) [202]

En conjunto, estas preceptivas reflejan la evolución de los modelos periodísticos. No extraña, así, la vinculación que establece Coll y Vehí, en 1856, entre elocuencia periodística y oratoria política, o que se considere al artículo periódico como una variante del discurso parlamentario en tiempos del predominio de la prensa política o de

partido. (345) Esta relación se repite en las de Manuel de la Revilla y Pedro Alcántara (1877) e Hipólito Casas (1880), aunque éstas ya sólo señalen que rasgos de estilo como la elocuencia y gallardía son propios de lo periodístico. Además, lo conectan con la Didáctica, de tal manera que el artículo figura sumado a las cartas, obras teológicas y filosóficas, morales y jurídicas, etc. Es también su cualidad didáctica la reseñada por Isidoro Frías (1881) y Pedro Muñoz y Peña (1883), aunque, abundando en el que comienza a ser su vario contenido por estas fechas, matizan que cada una de sus secciones tiene que ser estudiada dentro de los géneros literarios correspondientes. De forma novedosa y significativa, ambas dedican espacio a la descripción del periódico, y subrayan su asombrosa y múltiple difusión, que alcanza a ambos sexos y a todas las clases sociales. (346)

Los dos autores aventuran una preceptiva para los periódicos, habida cuenta las especiales circunstancias de su publicación, diferenciando para ello entre diarios y revistas. Para Frías, además, la condición popular del público del periódico condiciona su estilo, enfrentando periódico y libro: el primero debe tener poca profundidad y estilo ligero; el segundo, debe ostentar cultura en fondo y forma. (347) Las revistas, por el contrario, pueden hacer gala de mayor altura. Los comentarios de Frías nos remiten a la [203] época previa a la industrialización de la prensa, que da lugar, de forma paulatina, a la elevación cultural de los periódicos. Y piénsese que ese carácter popular señalado por Frías para el diario podría provenir de la importancia que en él tienen el folletín y los chascarrillos satíricos.

Más preciso es Muñoz y Peña cuando indica que todas las composiciones que se incluyen en el periódico, pertenezcan a uno u otro género de literatura, adquieren rasgos peculiares al proyectarse para aparecer en sus páginas; pasarían entonces a definirse por su brevedad, el efecto pasajero que producen y el público mayoritario a que se destina (e insiste en su calidad popular). En cuanto a las clases de formas periodísticas, detalla: artículo de fondo, literario, de costumbres, crítico, revistas, folletines, comunicados sueltos y gacetillas, y da definiciones de cada uno. (348)

Poco aportan a lo dicho las preceptivas de Flórez-Villamil (1900) y Méndez Bejarano (1902). Para el primero el periódico es sólo un medio de difusión de las obras literarias, sin que éstas pierdan su carácter propio, y aprovecha para criticar el mal uso del idioma que se hace a veces en ellos. (349) El segundo, llevado por su conocida animadversión hacia todo lo moderno, insiste en esto último y sitúa el periodismo a medio camino entre la Didáctica y la Oratoria, y le niega valor literario, exceptuando las revistas. (350)

Sólo Francisco Jarrín, en 1893, dedica un apartado individual al género periodístico. Claramente, sus palabras se insertan en la polémica sobre el papel de la prensa en la sociedad a que aludía más arriba, y se hace eco tanto de lo exagerado de considerarla, en la línea extrema del momento, como «apostolado» o como «lepra social». Para él los rasgos de este nuevo género son la síntesis, variedad y popularidad; la primera, porque resume, dice, todos los géneros literarios. Y pasa a diferenciar los modelos de escritura según la variedad periodística y su contenido,

distinguiendo entre artículos (que subdivide según su contenido) y crónicas. Acerca de los «de fondo» señala su carácter híbrido, pues son, en ocasiones, plenamente literarios y conectan con otros géneros. Con respecto a cada uno se dan someras normas de redacción.

Alude Jarrín a otras secciones del periódico: Variedades y Folletín; la primera importante, dice, para que todo periódico resulte ameno e instructivo. Aquí se incluirán artículos de costumbres y poesías. [204]

Francisco Navarro Ledesma (1903) destaca la personalidad artística independiente del periodista, para cuya educación ofrece una serie de normas, pero, sin precisar, sólo establece los que para él son los únicos dos géneros periodísticos: el diario y la revista.

Las preceptivas, pues, ilustran el vario contenido de la prensa desde sus inicios, tienden a marcar su desarrollo hacia la profesionalización, pero manifiestan, también, la realidad de sus confusos límites con la creación estética. La Historia de la Literatura debería ocuparse de estudiar tales textos, sólo clasificables por el medio en que aparecen y ahora en una tierra de nadie. La progresiva y fundamental importancia que la prensa adquiere a lo largo del XIX, el condicionamiento que ejerce sobre la materia literaria, lo justificaría, igual que en el siglo XVIII se consideran las cartas, artículos de polémica, etc. Si se recuerdan los artículos de Larra, y si se apela al hibridismo del Diario de un testigo de la guerra de África, se podría hacer lo mismo con otros tantos textos dispersos por la prensa decimonónica. [205]

Adiciones a un catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX

Juan A. RÍOS CARRATALÁ

Universidad de Alicante

La tarea de elaborar catálogos de autores es tan arriesgada como necesaria. Todos los que nos dedicamos a la historia de la literatura conocemos la importancia de unas obras que a menudo se convierten en referencia inexcusable para nuestras investigaciones. Autores semidesconocidos, títulos de difícil localización, datos de estrenos o ediciones, trayectorias biográficas y un largo etcétera de informaciones suelen estar recopiladas en unos tomos fruto de un arduo y poco reconocido trabajo. La carencia de más catálogos especializados por géneros y épocas es, además, una rémora que dificulta o imposibilita numerosas investigaciones. Por lo tanto, la publicación de cualquiera de estas obras ha de ser recibida con beneplácito porque se puede convertir en un eficaz instrumento de trabajo.

Sin embargo, los riesgos también son evidentes. A las dificultades con que se suelen enfrentar unos autores que trabajan en una red de bibliotecas y archivos todavía deficiente, se suma el hecho de que es difícil dar por culminada la elaboración de cualquier catálogo. Por muy exhaustivo que sea, siempre aparecerá algún nuevo dato o será preciso corregir otro ya incluido. La necesidad de publicarlos entra en relativa contradicción con el hecho de ser unos trabajos que nunca se pueden dar por culminados. No obstante, las adiciones o correcciones deben ser consideradas como algo lógico y hasta indicativo de la pertinencia del

catálogo. Sólo aquellos trabajos de escaso interés y que apenas son consultados se sitúan al margen de este proceso de ampliación y corrección, que debe quedar plasmado en las posibles reediciones.

En este sentido quisiera sugerir algunas adiciones al reciente Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX publicado por Tomás Rodríguez Sánchez (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994). Una obra útil, como la de Jerónimo Herrera Navarro dedicada al teatro del siglo XVIII (351) y editada por la misma institución, pero que se enfrenta al riesgo de recoger los datos de una actividad que se multiplicó hasta extremos espectaculares durante el período decimonónico, sobre todo en sus últimas décadas. Y, como ocurre con otros géneros, es en el mundo literario de las provincias donde ese fenómeno adquiere unas proporciones hasta ahora poco conocidas y valoradas. Los casos de Madrid, Barcelona y [206] unas pocas ciudades más tal vez los conozcamos relativamente bien, pero no cabe duda de que en las numerosas Vetustas y Orbajosas de la España decimonónica proliferaron legiones de poetas, novelistas y dramaturgos. Intentar catalogarlos es una tarea imposible por la pérdida irreparable de buena parte de la documentación necesaria, pero todo acercamiento histórico a las letras del período ha de tener en cuenta esta realidad. Por lo tanto, investigaciones como la de Tomás Rodríguez Sánchez deben enfrentarse a un difícil reto partiendo de un minucioso escrutinio de otros catálogos de ámbito local o regional.

Así se hace en buena medida en el citado trabajo. El doctor Amancio Labandeira Fernández da cuenta en el Prólogo de los materiales bibliográficos utilizados y el propio autor explica la metodología empleada para intentar ser exhaustivo dentro del género y la época seleccionados. Sin embargo, por error comprensible dado el volumen de información manejado, hay un fallo que afecta gravemente a un ámbito que conozco por trabajos publicados hace ya algún tiempo: la provincia de Alicante. (352) Aparte de otros catálogos de carácter más general, se ha utilizado la edición del Ensayo biográfico bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia de Manuel Rico García. (353) Los dos volúmenes publicados en 1888 y 1889 son, sin embargo, la primera parte de un trabajo de más de 15.000 folios repartidos en 14 tomos e inédito hasta 1987. El paciente y voluntarioso erudito local llevó a cabo una incansable labor que se extendió a otros ámbitos de la cultura provincial (354) hasta su fallecimiento en 1913, sin que por falta de apoyos pudiera ver publicados los tomos que deberían haber completado la citada edición. Gracias al Instituto de Cultura «Juan Gil Albert» de la Diputación Provincial de Alicante, actual propietario de la obra manuscrita, junto con otros compañeros pude participar en la edición de una versión abreviada de los miles de folios escritos por Manuel Rico García completando así una tarea interrumpida en 1889. (355) Sin embargo, Tomás Rodríguez Sánchez no tuvo en cuenta esta edición y sólo utilizó los citados volúmenes.

La consecuencia de este comprensible error bibliográfico en el que también han incurrido otros especialistas es obvia: faltan autores y las entradas correspondientes a otros carecen de datos básicos como el lugar de nacimiento o las referencias bibliográficas de las [207] obras publicadas e inéditas. Tomás Rodríguez Sánchez incluye 59 autores alicantinos en su catálogo con indicación del lugar de nacimiento (véase

Apéndice I), pero otros 11 aparecen sin que se aporte dicho dato (véase Apéndice II). Por último, hay 49 dramaturgos alicantinos de la época de la Restauración que fueron catalogados por Manuel Rico García, y no figuran en el trabajo de Tomás Rodríguez Sánchez (véase Apéndice III). En consecuencia, y de acuerdo con los criterios cronológicos utilizados por este último, hay un total de 119 autores alicantinos, de los cuales sólo 70 han sido parcial o totalmente catalogados.

Las cifras pueden parecer espectaculares para una provincia como la de Alicante. Pero no lo son tanto si tenemos en cuenta la actividad literaria desarrollada sobre todo en la segunda mitad del siglo y la minuciosidad del trabajo de Manuel Rico García. Aunque su formación fuera autodidacta y la metodología empleada caótica, circunstancia que nos hizo incurrir en algunos errores cuando preparamos la citada edición, este oscuro funcionario local recogió hasta la más mínima huella de la actividad literaria desarrollada por los alicantinos. (356) Desde un artículo en la prensa local hasta un poema publicado o leído con motivo de una festividad pasando por informes sobre los más variados e insólitos temas, la redacción de cualquier texto constituía un motivo suficiente para justificar la condición de autor. Así se comprende que tantos personajes locales engrosaran los folios de su catálogo. No hay ningún criterio de selección. Todo el que escribiera, lo publicara o no, tenía derecho a formar parte de un trabajo fruto de un elemental positivismo y un amor a lo alicantino.

No creo que el caso del teatro en la provincia de Alicante sea diferente o que haya una predisposición especial de mis antepasados hacia las artes escénicas. (357) La razón de esta proliferación de autores hay que buscarla en la propia tarea de Manuel Rico García. Si en cada provincia hubiera habido un sujeto de similares características, si se hubieran conservado sus trabajos, estoy seguro de que en estos momentos un catálogo como el de Tomás Rodríguez Sánchez contaría con varios cientos más de autores. Por desgracia, el caso de este oscuro erudito local es poco frecuente. Y es probable que algunos trabajos similares se hayan perdido o hayan quedado olvidados, como de hecho lo estuvieron los 15.000 folios redactados por Manuel Rico García o los otros miles que dedicó a diferentes temas locales con similares intenciones y criterios. El resultado es lamentable para cualquier historiador de nuestra literatura, sobre todo para aquellos que consideramos imprescindible ir más allá de las grandes figuras y tener en cuenta la a veces intensa vida literaria de las provincias, especialmente en un período como el de la segunda mitad del siglo XIX. [208]

No obstante, también en el caso de Alicante las pérdidas son irreparables. Una gran parte de los títulos reseñados en el catálogo de Manuel Rico García ha desaparecido definitivamente. Esta circunstancia es lógica en lo que respecta a los manuscritos, pero resulta lamentable que las ediciones conservadas sean una minoría. A pesar del trabajo de búsqueda realizado por un equipo de bibliotecarias alicantinas, (358) de consultas propias en diferentes bibliotecas nacionales y de que un equipo de investigadores ha recopilado y catalogado toda la prensa provincial, (359) apenas conservamos una parte significativa de lo publicado en Alicante durante el siglo XIX. Por lo tanto, muchas veces la única



referencia es la de Manuel Rico García, escrita a menudo gracias a la información facilitada por los propios autores en respuesta a una especie de formulario que les remitía el incansable erudito.

No creo que estas pérdidas incluyan importantes obras o que nos impidan conocer a destacados autores. Pero para el historiador hay otros centros de interés al margen de la calidad literaria. Los textos conservados nos dan a veces una información fundamental para comprender la mentalidad de aquellos cientos de autores provincianos, nos permiten saber cómo captaban las tendencias y los géneros para intentar imitarlos dentro de sus posibilidades. Una información imprescindible para argumentar una verdadera teoría de la recepción y trazar con rigor la sociología del mundo literario de aquella época. Piénsese, por ejemplo, en lo poco conocido de una actividad tan extendida como la de las representaciones particulares o domésticas, a las cuales iban destinados bastantes de los textos escritos por los alicantinos. Por desgracia, estamos ante unas pérdidas que nos obligan a trabajar con demasiadas hipótesis o a centrarse en un número muy limitado de autores y obras que constituyen un canon no siempre paradigmático.

En cualquier caso, y al margen del hecho puntual que supone la adición de una serie de autores al catálogo de Tomás Rodríguez Sánchez, sería conveniente que las decenas de jóvenes investigadores que realizan sus tesinas y tesis en las universidades volcaran su atención en estas áreas desconocidas de nuestras letras decimonónicas. Catálogos, vaciados de publicaciones periódicas, investigaciones sobre autores de segunda fila, recuperación de muchos textos de interés aparecidos en la rica prensa de la época... son algunas de las directrices que podríamos recomendar a nuestros jóvenes investigadores. Creo que merece la pena siempre y cuando se supere el localismo o el provincianismo que a menudo limitan el valor de estos trabajos. El objetivo no debe ser el rescate de unos valores locales que se suponen injustamente olvidados, sino aportar una tesela más del mosaico que constituye nuestra historia literaria del siglo XIX. Si no lo completamos corremos el riesgo de estar construyendo sobre el vacío o a partir de una subjetividad basada en el azar. [209]

#### APÉNDICE I

Relación de autores alicantinos incluidos como tales en el Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX de Tomás Rodríguez Sánchez:

- Alarcón Maciá, Vicente
- Andrés, Juan
- Arniches y Barrera, Carlos
- Ausó Monzó, Manuel
- Blasco y Moreno, Rafael
- Botella y Andrés, Francisco
- Calvo Rodríguez, Carmelo
- Campos Vasallo, Rafael
- Cantó Villaplana, Gonzalo
- Capdepón Maceres, Mariano
- Caracena y Torres, Pascual
- Carbonell Botella, José
- Carratalá, Rafael
- Clavel y Bosch, Tomás

- Cortés y Fuster, Juan M<sup>a</sup>
- D'Aigueville y Gómez, Nicolás M<sup>a</sup>
- Díez Coves, Asunción
- Domingo, Francisco \*
- Espí y Ulrich, José
- Espinós y Moltó, Víctor
- Flores, Antonio
- Gadea y Grau, Rafael León
- García Pastor, José
- Gea Martínez, Rufino
- Gómez García, Carmelo
- Guijarro y Esclapez, José
- Jover Pierron, Nicasio Camilo
- Just y Valentí, Francisco
- Llofriú y Segrera, Eleuterio
- Llorente de las Casas, Luis Gonzaga
- Loma Corradi, Luis \*\*
- López, Joaquín M<sup>a</sup>
- Maestre Pérez, Tomás
- Martí y Peydró, Pedro
- Martínez Colomer, Vicente
- Martínez Torrejón, Antonio [210]
- Mestre y Pérez, Tomás
- Milego Inglada, José Mariano
- Miguel, Vicente Eugenio
- Montengón y Paret, Pedro
- Mora Picó, José Victoriano
- Muñoz Maldonado, José
- Pacheco y Vasallo, Cristóbal
- Palanca y Roca, Francisco \*\*\*
- Pascual Caracena, Francisco Antonio
- Pérez Aznar, Juan
- Pérez Sánchez, José
- Peyret y Bosque, José
- Pons Semper, José
- Puig Pérez, José
- Puig Pérez, Julio
- Rico y Amat, Juan
- Saquero, Antonio
- Soriano, Francisco
- Thous Orts, Gaspar
- Tordera y Lledó, Francisco
- Trigo y Samper, Carlos
- Villaplana, Melchor
- Villaplana y Sempere, Antonio
- Zapater y Ugeda, José

\* Figura Francisco Domingo natural de Alcoy (Valencia). Debería corregirse, pues es Francisco Domingo Roca natural de Alcoy (Alicante).

\* El nombre correcto es Blas de Loma Corradi.

\*\*\* Este autor valenciano figura, por error, como alicantino al

considerarse que Alcira está en la provincia de Alicante.

Buena parte de las entradas de los autores arriba relacionados deberían ser revisadas a la luz del trabajo del erudito alicantino. Los tomos manuscritos de Manuel Rico García añaden una importante información no recogida por Tomás Rodríguez Sánchez para los dramaturgos que estrenaron o escribieron durante la segunda mitad del siglo XIX. Debe tenerse en cuenta que los datos relacionados con autores fallecidos antes de 1830 fueron obtenidos por Manuel Rico García de otros repertorios bibliográficos, por lo que su aportación se circunscribe a los autores cuya fecha de nacimiento -dato que tomaba para su peculiar clasificación- es posterior a 1810-20 aproximadamente. [211]

#### APÉNDICE II

Relación de autores alicantinos incluidos en la obra de Tomás Rodríguez Sánchez sin indicación del lugar de nacimiento y otros datos. A la derecha se da el número de la página del Ensayo biográfico bibliográfico... de Manuel Rico García donde aparecen reseñados:

- Alemany y Limiñana, Juan Bautista, p. 234.
- Arques Escriñá, Joaquín, p. 247.
- Asencio Más, Ramón, p. 330.
- Campos y Carreras, Antonio, p. 82.
- Cid Rodríguez, Francisco, p. 347-8.
- Hernández de Padilla, Cayo, p. 374.
- Mingot y Gozalvez, Pedro, p. 394.
- Rubert y Mollá, Manuel, p. 285.
- Sánchez y Palacio, Ricardo, p. 159.
- Sellés González, Salvador, p. 169.
- Tafalla Campos, Vicente, p. 194.

#### APÉNDICE III

Relación de autores alicantinos no incluidos en el catálogo de Tomás Rodríguez Sánchez y presentes en el de Manuel Rico García, con indicación de la página de este último:

- Alofrín, Rafael, p. 234.
- Ayarra, Alonso, p. 330.
- Belda Gómez, Francisco, p. 188.
- Borrás y Mario, José, p. 338.
- Botella Carbonell, Juan, p. 334.
- Bruneto García, Manuel, p. 337.
- Brunetto, Eulalio, p. 340.
- Cabrera Ivars, Francisco de Asís, pp. 181-3.
- Calatayud, Antonio, p. 346.
- Campillo y Balle, Ginés, pp. 37 y 345.
- Cánovas Martínez, Luis, pp. 216-7.
- Charques Navarro, Rafael, pp. 205-6.
- Collado Pallarés, Francisco, pp. 238-9.
- Coloma Pellicer, José, p. 349.
- Estañ, Pascual M<sup>a</sup>, p. 353.
- Esplá, Trino, p. 354.
- Ferrándiz y Ponzó, José, p. 233.
- Gálvez y Cruz, Ramón, pp. 150-1.
- Garriga Lillo, José M<sup>a</sup>, p. 366. [212]

- Garrigós y García de Terol, Adamina, p. 246.
- Gómez Meseguer, Higinio, p. 367.
- Guillén Pedimonti, Emilio, p. 372.
- Hernández Villaescusa, Modesto, pp. 239-40.
- Jordá Martínez, Edilberto, p. 225.
- Juan Ocaña, Aquilino, pp. 166-7 y 378.
- Lagier, Ramón, pp. 112-3.
- Laliga Gorguez, Francisco, pp. 236-7.
- Llofriú, Rafael de, p. 382.
- Maciá Orts, p. 388.
- Mayor Morales, Gaspar, p. 388.
- Miquel y Nadal, Francisco W., p. 221.
- Mira Perceval y Muñoz, Antonio, pp. 395-6.
- Montero Pérez, Adalmiro, pp. 244-5.
- Mora Bellver, José, p. 403.
- Morcat Aleman, José, p. 193.
- Morón Limiñana de Azor, José Agustín, pp. 398-9.
- Orts Ramos, Ramón, pp. 220-1.
- Pastor Aicart, Juan Bautista, pp. 173-4.
- Plaza, José Juan, p. 203.
- Puig Caracena, José, p. 417.
- Ramírez Payá, Vicente, pp. 268-9.
- Ruiz Cárcelos, Sebastián, p. 428.
- Serrano, Francisco, pp. 272-3.
- Soler y Mora, Juan de Dios, p. 191.
- Tarín, Jaime, p. 438.
- Torres y Mas, Manuel, p. 192.
- Truyol Solano, Francisco, p. 439.
- Vera Navarro, Joaquín, pp. 206-7.
- Villar Miralles, Ernesto, pp. 175-6. [213]

Traducciones de teatro italiano en la colección Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero (1866-1869)

(360)

Antonio MARCO GARCÍA

Universitat Pompeu Fabra

En la historiografía literaria, el fenómeno de la traducción ha permitido que unas obras que reflejaban el gusto estético de una época fueran conocidas en otro tiempo; y que una cultura enriqueciera su caudal literario con la recepción de creaciones que originalmente estaban escritas en otras lenguas. Las traducciones han actuado, como afirma Claudio Guillén, «como una forma de comunicación ternaria que abraza segmentos diferentes en el tiempo y en el espacio». (361)

En España, la presencia de las literaturas europeas se ha convertido en una característica constante a lo largo del tiempo. Gran número de obras extranjeras han sido traducidas y se han publicado en volúmenes sueltos; aunque, también las revistas culturales y las colecciones monográficas han facilitado el conocimiento de muchos autores europeos en

la vida cultural española. Estos son los caminos más convencionales en la difusión de obras literarias. (362) La recepción de la literatura europea, y concretamente del género teatral, (363) ha representado la posibilidad de que las renovaciones estéticas se afianzaran en la literatura española. [214]

El último tercio del siglo XIX fue un momento favorable, cuando la burguesía se convertía en una clase social con gran poder adquisitivo. En su afán por prosperar, sus miembros otorgaban una gran importancia al papel de la cultura, a la vez que se vivía una época de crisis, de cambios políticos y sociales: el final del reinado de Isabel II, la revolución burguesa de 1868, la Constitución de 1869, y la regencia del general Serrano. Con la finalidad de satisfacer las necesidades literarias de este público, aparecieron diversas empresas culturales (periódicos, revistas, y colecciones) que reflejaban, formal y estéticamente, la cultura europea del momento. Imprentas y editoriales de Madrid, como las de Victoriano Suárez, Perlado, Páez y Cía., Daniel Jorro, Rodríguez Serra, Rivadeneyra, Fernando Fe, o Hernando; de Valencia, como Mariano Cabrerizo, y Sampere; y de Barcelona, como Montaner y Simón, Salvador Manero, Bergnes de las Casas, Juan Gili, o Espasa, adaptaban las novedades técnicas de composición, tipografía y comercio del libro, que circulaban por el resto de Europa. Hipólito Escolar afirmó que:

«El libro sufrió a lo largo del siglo XIX una gran transformación paralela a los cambios sociales, como sucedió en el resto de Europa, y fue dejando de ser un instrumento al servicio de las clases superiores para buscar la satisfacción de las necesidades de sectores más amplios e incluso de personas humildes, con escasos recursos económicos y pobre formación intelectual. [...] El libro español incorporó las grandes novedades traídas por el industrialismo y la mecanización que, al abaratar los costes, facilitaron su adquisición a grupos sociales más amplios.» (364)

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la mejora económica que se dio en la sociedad catalana y el poder que adquiría su burguesía motivaron que creciera un notable interés por las cuestiones culturales y literarias. Consecuentemente, las editoriales de Barcelona empezaron a disputar su liderazgo comercial con las madrileñas. A lo largo del siglo XIX, la producción editorial barcelonesa se fue aproximando a la de Madrid. La burguesía catalana respaldaba esta efervescencia económica y cultural de raíz europeísta. Como declara Escolar:

«A finales del siglo la producción de Barcelona se aproximó a la de Madrid, quizá porque en la burguesía catalana, que había mejorado su situación económica, se despertó gran interés por las cuestiones culturales. Los empresarios de artes gráficas se preocuparon de importar las nuevas técnicas y produjeron libros muy bellos porque, además, acogieron las nuevas tendencias artísticas.» (365)

Entre los años 1866 y 1869, la editorial barcelonesa de Salvador Manero publicó una colección de piezas teatrales en ocho volúmenes, con el

título de Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero (366), en 4º mayor, encuadrada en tela, según el estilo de este [215] tiempo y el gusto de la nueva clase social. La edición ofrecía una presentación de calidad, con el propósito de estar dirigida a este público burgués.

Era una nueva aportación en el campo literario español, como lo fue la Biblioteca selecta, portátil y económica, La novela contemporánea ilustrada, Teatro Nuevo Español, (367) Biblioteca clásica española, o la Biblioteca de Autores Españoles, editada por Rivadeneyra. En el caso de Teatro selecto se trataba de una recopilación de originales y de traducciones al español, de obras dramáticas de grandes autores europeos. Así, el teatro español, francés, inglés, alemán, italiano y eslavo, era recuperado en la España romántica de la segunda mitad del Siglo XIX. (368)

El criterio de selección de las obras se reflejaba en el título de la colección con los términos «antiguo», «moderno», «nacional», y «extranjero». Se optó por dos oposiciones: «antiguo» versus «moderno», que comportaban un valor netamente temporal, y no estético (que sería la utilización de «clásico» en lugar de «antiguo»); y «nacional» versus «extranjero», por la diferencia lingüística, geográfica y cultural, en la que intervenía la traducción «como un componente del sistema histórico literario». (369) Estos cuatro adjetivos, como binomios, marcaron la división de los volúmenes: los I, II y III correspondían al teatro «antiguo español» de los siglos XVI y XVII; el IV, al teatro «antiguo extranjero» de los siglos XVI y XVII, en inglés y en lenguas eslavas; el V, al teatro «antiguo extranjero» de los siglos XVII y XVIII, en francés; el VI, al teatro «moderno extranjero» del siglo XIX, en francés; el VII, al teatro «moderno extranjero» de los siglos XVIII y XIX, en alemán e italiano; y el VIII, al teatro «moderno español» de los siglos XVIII y XIX.

Los responsables de la colección Teatro selecto fueron Francisco José Orellana, (370) que se ocupó de los tomos I, II, III, VIII (teatro «antiguo español») y IV (teatro «antiguo [216] extranjero», inglés y eslavo); y Cayetano Vidal y Valenciano, (371) de los volúmenes V, VI y VII (teatro «antiguo extranjero», francés; «moderno extranjero», francés; y «moderno extranjero» alemán e italiano).

En 1869 se publicó el volumen VII, que correspondía al teatro alemán e italiano de los siglos XVIII y XIX, cuya selección se debía a Cayetano Vidal y Valenciano. Su dedicación en el campo literario y lingüístico avalaba la elección de los títulos, de las traducciones, las notas, observaciones y algunas bio-bibliografías añadidas, dentro del gusto estético del Romanticismo. En las «Notas» que acompañan a estas traducciones de piezas dramáticas italianas, Vidal y Valenciano declara que:

«El teatro italiano que durante más tiempo que el francés permaneció en mantillas, reduciéndose todo su repertorio a farsas groseras y hasta indecentes, en que lucían sus gracias y chocarrerías los tradicionales Polichinela, Arlequín, Pantalón y otros por el mismo patrón cortados, no ofrece como aquél un genio de primer orden que con poderoso esfuerzo logre sacar la literatura dramática del estado de abyección a que se encuentra reducida, e imprimirle al propio tiempo rasgos de grandeza, que lleguen a

hacerla objeto de estudio e imitación.» (372)

Ordenadas según el autor y la fecha de su primera edición o representación, se publican once traducciones españolas de obras teatrales italianas. El elenco de dramaturgos italianos (373) estaba determinado por la trascendencia que habían tenido en la Historia del teatro, y por el prestigio que mantenían a través del tiempo: (374) Pietro Metastasio, (375) el [217] nombre helenizado de Pietro Trapassi (1698-1782), Vittorio Alfieri (1749-1803), Carlo Goldoni (376) (1701-1793), Vincenzo Monti (1754-1828), Alberto Nota (1775-1847), Silvio Pellico (1789-1854) y Alessandro Manzoni (1785-1873).

Del teatro melodramático de Pietro Metastasio se elige la pieza titulada *Ciro reconocido* (1736), en traducción del abate Teodoro Cáceres y Laredo (s. XVIII). Ésta se había publicado en «Barcelona, Oficina de Pablo Nadal», existía una adaptación de A. M<sup>a</sup> Quadrado, y otra traducción de Benito Antonio de Céspedes, en el tomo II de las Obras dramáticas de Pietro Metastasio. (377) De las novedades teatrales de Alfieri, (378) se seleccionan tres tragedias de tema político: *Virginia* (1777-1783), de la que no se menciona el nombre del traductor, pero que corresponde a la traducción en endecasílabos asonantes de Dionisio Solís, seudónimo de Dionisio Villanueva y Ochoa (1774-1834), consejero de los teatros de Madrid. Esta traducción había sido publicada por la Librería de Repullés, en 1813, y estrenada el 5 de noviembre del mismo año, en el Teatro del Príncipe, de Madrid. *Merope* (1783), traducida, en 1833, por el dramaturgo y poeta Juan Eugenio de Hartzenbusch (1806-1880), que presenta unas variantes respecto a la que ya había sido impresa en el primer volumen de *Eco de los folletines* (Madrid, 1854); (379) y *Roma libre* (1886-1887), título que corresponde a la obra original *Bruto primo*, en traducción del escritor y sacerdote Antonio Saviñón (s. XVIII-XIX), que se había representado en Cádiz, el 30 de septiembre de 1812, al proclamarse la nueva Constitución. (380) En 1814, se puso en escena en Madrid, (381) ciudad en la que se publicó por la «Imprenta que fue de García» en 1820. [218]

De Goldoni, (382) se prefieren dos piezas de teatro cómico, que habían aportado diversas reformas en el campo de la dramaturgia: *Un lance inesperado* y *El café*, traducidas por Telesforo Corada. De Monti, se eligen dos tragedias de gusto neoclásico, con reminiscencias shakespearianas y alfierianas: *Cayo Graco* (1802), que se había representado en el Teatro del Príncipe, de Madrid, el 7 de diciembre de 1813; y *Aristodemo* (1787). Ambas fueron traducidas por el naturalista Agustín Juan de Poveda (1770-1856).

De Nota, se elige la comedia *El filósofo solterón* (1811), de corte goldoniano con elementos del drama «larmoyant». La traducción es de Víctor Vela del Camino. De Pellico, la tragedia *Francesca de Rímimi* (1814), que fue uno de los mayores éxitos de su tiempo. El traductor fue Telesforo Corada. Y de Manzoni, la tragedia histórica titulada *El conde de Carmañola* (1816-1820), cuya traducción se debe al mismo Corada.

El teatro de Alfieri, Goldoni y Manzoni proponía un gusto estético, una preceptiva dramática, a la vez que aportaba una serie de novedades y reformas a la escena italiana, cuyas repercusiones se encuentran en la creación teatral de otros autores de menor importancia como Monti, Nota y

Pellico, respectivamente. Todos ellos, junto a Metastasio, habían gozado de un gran prestigio en su época, que aún conservaban en el último tercio del Siglo XIX (383), cuando, en 1869, fueron elegidas estas obras suyas para la colección Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero.

En esta selección también aparece el propósito del editor de reflejar el gusto del momento, de compartir la estética romántica que aún perduraba en la sensibilidad y las costumbres de la sociedad burguesa de este tiempo, (384) cuando, paradójicamente, el teatro español buscaba, como señala Ruiz Ramón, otras vías para «liberarse del peso del romanticismo que, formal y temáticamente, dominaba la escena». (385)

Las traducciones de teatro italiano que se recogen en este volumen VII parecen seguir la pauta de ser «traducciones directas», dada la similitud lingüística entre el italiano y el español; además, los títulos han sido respetados, salvo una excepción. Las restantes traducciones que aparecen en esta colección, como afirma [219] Schneider (386) respecto a las alemanas, son el resultado final de versiones francesas intermedias. Sólo la realización de estudios sobre la procedencia de las traducciones teatrales, (387) la circulación de los textos, las versiones intermedias, el resultado de las traducciones dramáticas, y el análisis detallado de cada título, permitiría aclarar las respectivas fuentes, las posibles fases intermedias, conocer el proceso de divulgación, y toda la problemática que comportan las traducciones. (388)

El tomo VIII de Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero confirma el hecho de que, además de la representación o la edición suelta de una obra, las colecciones de piezas dramáticas traducidas también fueron otro camino en el proceso de recepción y difusión de la dramaturgia italiana en la literatura española del Siglo XIX. (389)

## Segunda jornada

El modo irónico y la literatura romántica española

Ricardo NAVAS RUIZ

University of Massachusetts

Afirma D. C. Muecke [1969] en un libro de cita obligada en todo estudio sobre el tema que es la ironía como la niebla: huye de las manos cuando se la cree mejor sujeta. Previene así contra tomas fáciles de posición ante su naturaleza y contra afirmaciones tajantes sobre su presencia o ausencia en un texto. Su condición escurridiza burla inesperadamente al que piensa haber dado con ella o, por el contrario, le permite manifestarse sorpresivamente cuando se niega su existencia. Como ilustración de la tesis, pero sobre todo en cuanto puedan servir de introducción a los objetivos de este trabajo, quizá resulte oportuno comenzar con tres opiniones sobre la ironía romántica relativas a la literatura hispánica del siglo XIX.

Hace ya muchos años decía J. T. Reid [1934] que en el romanticismo español no había existido la ironía romántica según la define Friedrich Schlegel, salvo quizá en Espronceda. Ciertas digresiones de El diablo



mundo en las que el autor juzga su obra o se parodia a sí mismo y algunos comentarios del mismo sobre don Félix de Montemar en *El Estudiante de Salamanca* caerían dentro de esa zona irónica que acota el distanciamiento consciente de creador y obra o la objetivización crítica. Lo predominante en España, concluía Reid, fue la sátira tal como la ejemplifica, entre otros, Manuel Bretón de los Herreros.

Octavio Paz [1965], bastante más tarde, escribía en referencia al mismo movimiento: «Entre nosotros falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o a la invectiva: disgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior; diálogo insensato entre el yo finito y el espacio infinito o entre el hombre mortal y el universo inmortal. Tampoco aparece la alianza entre sueño y vigilia; ni el presentimiento de que la realidad es una constelación de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora como la facultad más alta del entendimiento. En suma, falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad.» Evidentemente, aunque no lo especifica, Paz se refiere a la ironía romántica. [224]

Hay algo en estas dos afirmaciones que no deja de producir cierto desasosiego. Reid y Paz coinciden en mantener que en España, -y por supuesto Hispanoamérica-, no existió la ironía romántica. Cabe preguntarse: ¿no existió realmente o se ignora su existencia? ¿Se molestaron ambos críticos en explorarla, aplicando rigurosos criterios de identificación? Resulta un tanto sospechoso en el caso de Reid decir que, si se excluye a Espronceda, no la hubo. Ello equivale a que, si se lo incluye, la hubo. Paz ha ocultado astutamente la raíz alemana de su definición de ironía, quizá por imperativos del género ensayístico, y se ha lanzado a una generalización sin fundamento.

Implicando, por el contrario, la existencia de tal ironía en el romanticismo español, Iris Zavala [1994] sostenía recientemente: «Carecemos de un estudio de la ironía romántica y sus formas y funciones [véase el sugerente de Finlay (1988) y el número especial de *Poétique* (1978)...]. La ironía romántica, ligada a la gramática, la lógica y la retórica, nos abre el camino a los aspectos cognitivos de la ficción, alejándonos además del peligro siempre presente de la paráfrasis.» Esta actitud representa un evidente progreso, si bien necesita algunas matizaciones. Zavala está en lo cierto en cuanto a la carencia de un estudio sobre la ironía romántica en España, si alude a un estudio teórico de la misma o a un estudio de sus manifestaciones en conjunto; pero no, si alude a estudios aplicados específicos, por muy limitados que sean. Baste recordar el de Pallady [1990]. Las recomendaciones iniciáticas [Finlay y *Poétique*] son más bien restrictivas y suponen un extenso conocimiento previo de otros trabajos esenciales. Por lo demás, la ironía romántica, más que a lógica, se liga a la epistemología y aun la metafísica, abriendo en efecto un camino a aspectos cognitivos, pero no sólo de la ficción, sino de toda la producción artística.

Hablar de ironía en general y de ironía romántica en particular requiere, pues, andar con tiento. Cada afirmación sobre ella necesita ser cuidadosamente sopesada y contrastada. La bibliografía es abrumadora. Más de doscientos títulos de libros registran las bases informáticas de la

biblioteca Widener de la Universidad de Harvard. El número de artículos de los veinte últimos años supera los dos millares. Y es que, como reconoce Behler [1990], la importancia de una de ellas, la romántica, es extraordinaria porque de un modo u otro «es inseparable de la evolución de la conciencia moderna.» Ante tan complejo panorama, un trabajo de las proporciones del presente sólo podría aspirar a algo sumamente modesto, como así es; pero, paradójica o irónicamente, eso tan modesto es a la vez sumamente ambicioso en sí mismo: establecer unos límites teóricos del concepto e intentar probar la existencia de la ironía romántica en el romanticismo español con atención preferente a la poesía.

#### 1. Límites teóricos del concepto.

Dice Dane [1991] que la palabra ironía no aparece con una definición rigurosa y unívoca. Es más bien un término variable, un arma crítica que se aplica a diversos [225] fenómenos literarios, el producto de las interpretaciones dadas por diferentes escuelas separadas en el tiempo y el espacio. Definir la ironía no puede ser otra cosa que describir su historia y, a la inversa, trazar su historia supone acotar sus definiciones. La crítica literaria en su intento por abarcarla suele perseguir su desarrollo desde los orígenes griegos hasta el presente, aislando momentos particularmente significativos. Existen estudios modélicos para ciertas épocas y países: Ribbeck [1876] y Thompson [1926] para el mundo clásico; Strohschneider-Kohrs [1960] para la Alemania romántica; Knox [1961] para Inglaterra de 1500 a 1755. El libro de Dane [1991], a su vez, representa un meritorio esfuerzo por trazar las líneas maestras de lo que podría ser una historia comprensiva o general de la ironía en Occidente.

Una historia ideal y un tanto simplificadora de la ironía distinguiría dos momentos fundamentales en la cristalización del concepto: de Grecia al siglo XVIII y desde el siglo XIX al presente. En el primero se perfila y concretiza la llamada ironía retórica; en el segundo, la ironía romántica. Pero debe quedar claro que no hay ruptura entre los dos, sino que se enriquecen y complementan. La ironía retórica se halla, aunque se niegue ocasionalmente, en la base de la romántica y ésta, a su vez, aporta una profundidad desconocida a algunos aspectos de aquélla.

No cabe aquí ni siquiera insinuar los complejos problemas que plantea la ironía retórica en cuanto a su definición, clasificación, funcionamiento lingüístico o comportamiento social. Baste decir solamente a modo de resumen histórico que, desde su aparición en algunos diálogos de Platón para designar la táctica argumentativa asociada con Sócrates, la palabra fue adquiriendo connotaciones más amplias gracias a los comentarios e intentos de ordenamiento realizados por filósofos, gramáticos y retóricos. Entre ellos han de recordarse por su importancia primordial en la materia Aristóteles, Anaxímanes, Cicerón, Quintiliano, Donato, Isidoro de Sevilla. Al fin del largo período, en las postrimerías del siglo XVIII, el concepto se halla bien delimitado y descrito como un mecanismo esencialmente retórico que subsume estos componentes:

- a) como figura de lenguaje, consiste en engaño [en latín «dissimulatio»], esto es, un proceso verbal por el que se significa algo distinto a lo que se dice;
- b) como tropo, implica cambio de sentido. Se asimila a la alegoría, de la

que pasa a ser una clase. Concepto muy popular en la Edad Media y el Renacimiento, aplicado a la interpretación de textos: lectura superficial frente a lectura profunda;

c] como estilo de vida y razonamiento, se encarna Sócrates. Este posee la sabiduría bajo una apariencia tosca [imagen del sileno] y argumenta fingiendo ignorancia para minar astutamente la seguridad del adversario;

d] como forma de ingenio, se acerca a la broma, el gracejo, el humor, la sátira. Identificación frecuente en los siglos XVII y XVIII.

Conviene enfatizar lo que todas estas vertientes, salvo quizá la última, tienen en común: la oposición entre la apariencia y la realidad. Porque es partiendo de aquí como Friedrich Schlegel iba a sentar las bases para transformar un mecanismo retórico en algo [226] transcendental, en un instrumento epistemológico y una técnica artística. Sus observaciones fundacionales sobre la ironía, contenidas en los «Fragmentos» del Liceo [1897] y el Ateneo [1898], el «Diálogo sobre la poesía» [1800] y el polémico ensayo «Sobre la incomprendibilidad» [1800], llevadas a la práctica en su novela Lucinda [1799], dieron origen a una serie de comentarios favorables y desfavorables que precisaron y añadieron profundidad al nuevo concepto. La ironía se puso de moda dentro de ese contexto excepcional que representa la cultura alemana desde fines del siglo XVIII hasta bien mediado el XIX. Tieck, Solger, Mülller, Hegel, Heine y, desde fuera, Kierkegaard, entre otros, debatieron el tema. Y desde entonces hasta el presente otros muchos han enriquecido lo que Schlegel bautizó como ironía romántica.

No es tarea fácil resumir la complejidad de pensamiento que se esconde tras este término. Intentémoslo conscientes del riesgo de toda simplificación y de toda síntesis. La ironía romántica aparece en un momento en que hace crisis el viejo orden, sustentado en el clasicismo, la monarquía y la religión. Aparece justamente como resultado de nuevos valores que proclaman una ideología abierta, basada en la libertad individual, la pluralidad del universo y la problematicidad de la realidad. Muecke [1969] concluye adecuadamente que la ironía romántica es la respuesta del artista a la constatación de las contradicciones implícitas en la nueva visión del mundo instaurada a lo largo del siglo XVIII. Kierkegaard [1841] había ya avanzado la tesis de que la ironía, tal como Schlegel la entendía y él veía personificada en Sócrates, surge siempre en épocas críticas para denunciar y destruir el orden vigente: Atenas socrática, renacimiento, romanticismo. De algún modo, según él, cumple un papel semejante al de las fiestas carnalescas que permitían contemplar el otro lado de las cosas.

Su fundamento, con todas las matizaciones o limitaciones que sea preciso establecer, se halla en la dramática posición a que se vieron abocados algunos pensadores alemanes ante las tesis expuestas por Fichte en *Wissenschaftslehre* [1794], según ha tratado de probar con respecto a los orígenes del romanticismo en general Eichner [1982]. De un lado, les seducía la prepotencia de un yo ilimitado, originador de la realidad y garante de la libertad; pero de otro, les perturbaba la negación de la existencia del no-yo con la inherente aniquilación de naturaleza e historia. Fue Schelling quien, en su *System der Naturphilosophie* [1798/1799], dio expresión a esfuerzos aislados de otros varios, entre

ellos Friedrich Schlegel, para proclamar el poder de la naturaleza y su condición imperfecta, orgánica y evolutiva. En este sentido ha dicho bien Bourgeois [1974] que la ironía romántica «no es otra cosa que una actitud del espíritu ante el problema de la existencia, una toma de posición filosófica en la cuestión fundamental de las relaciones entre el yo y el mundo.»

Leyendo, en efecto, los «Fragmentos» de Schlegel o su «Diálogo sobre la poesía,» se descubren términos como paradoja, contradicción, ambigüedad, síntesis de antítesis, libertad del yo creador, combinación de contrarios, en relación con la ironía romántica, y otros como progresivo, universal, espejos múltiples, juego, [227] parábasis, caos, en relación con la poesía del presente, en los que cabe reconocer respuestas a los dos supuestos recién señalados. Sobre ese fondo, comentado y enriquecido, se ha elaborado la teoría de la ironía romántica en cuanto técnica artística e instrumento de análisis estético.

Mediante la ironía, con su juego de seriedad y broma, de verdad y mentira, de unión momentánea de contrarios, el artista refleja la naturaleza múltiple y contradictoria de la realidad. Con ella puede descubrir, como un rayo fugaz e iluminador, el entramado inextricable de bien y mal, realidad e idealidad, apariencia y consistencia que forma la tela misma del universo. Con ella, en palabras del mismo Schlegel, se posibilita «una reflexión poética multiplicada como en una serie de espejos,» cada uno de los cuales ofrece un fragmento de la realidad en una sucesión infinita de perspectivas. En otros términos, la ironía romántica permite romper la solidez impenetrable de la materia o del espíritu, - que son lo mismo -, y reducirla a pedazos sueltos y frágiles.

Pero, al hacerlo, el artista se convierte automáticamente en juez y señor de esa materia, de la realidad. Su yo se sitúa en el centro del proceso artístico. Como señala Muecke [1969], proclamado el yo fichteano como realidad suprema, se transforma en un infinito creador en lucha contra el no-yo finito y limitador al que puede manipular. El poeta se hace Dios, según había anticipado Shaftesbury. Bourgeois [1974] aclara: la ironía romántica niega la seriedad del mundo exterior y afirma el poder creador del sujeto pensante, es la borrachera de la subjetividad transcendental. De este modo, la ironía romántica se extiende dentro del campo de acción de uno de los principios esenciales de la modernidad, la preeminencia del sujeto.

Las consecuencias de tales asertos son incalculables. Se produce una agudización de la conciencia pensante. El artista se distancia de su propio yo, sometiéndolo a un exhaustivo autoanálisis, buscándose en la contradicción entre su imagen ideal y su realización empírica. Se exagera como nunca el sentimiento del abismo entre lo concebido y lo creado, dando origen a la aparición de lo que Hyppolite [1946] llama isotopía de la conciencia infeliz. La búsqueda implacable de ese yo puede llevar al desdoblamiento del mismo en espejos que lo reflejen diversamente. Es así como comienza a popularizarse la figura del otro, el doble o los dobles, que asumen más de una vez su propio nombre en el pseudónimo.

Pero esa lucidez que el artista ejerce sobre sí mismo se aplica asimismo al no-yo, a la materia recreable. Bien es verdad que, en pura aplicación de la doctrina fichteano, esa materia o no existiría o sería

inalcanzable. No se llega, sin embargo, a tal extremo. De algún modo, el artista cuenta con el mundo exterior cuya naturaleza desea también conocer como su propio yo. Y sobre él ejerce la reflexión. El ironista, como un «ojo vivo,» trata de sorprender la autenticidad de las cosas por detrás de sus apariencias. El motivo de la máscara cobra singular importancia: hay que quitarla para saber lo que esconde. [228]

Ese examen implacable se realiza finalmente con igual severidad sobre la obra creada. La ironía se interpone entre ella y el creador para permitir a éste el enfriamiento del entusiasmo inspirador, en palabras del mismo Schlegel, y consecuentemente el necesario distanciamiento que facilita el control y la reflexión sobre lo que se está haciendo. El autor, dueño en todo momento de su producto, puede juzgarlo, comentarlo, problematizarlo, o puede igualmente manipularlo, interviniendo en él, destacando su condición de ficción y juego, estableciendo diferentes niveles de realidad, permitiendo finales abiertos. Con ello se rompe la llamada falacia artística, esto es, la idea de autonomía y autoexistencia de la creación, enfatizando su total dependencia de la voluntad creadora. Se acaba asimismo con el ideal de obra cerrada, compacta, coherente con unas normas rígidas. Schlegel observa que muchos de estos procedimientos son tan antiguos como la literatura misma y se dan en grandes genios, Aristófanes, Cervantes, Shakespeare.

Estos principios, nuevos en su formulación, viejos en la práctica, son los que Schlegel propugna como el fundamento del arte romántico, de la literatura de su tiempo. Con ellos, como ha analizado muy sagazmente Finlay [1988], se rompen una serie de códigos semióticos que habían presidido hasta entonces el quehacer artístico. Precisamente esa ruptura inhabilita a la semiótica tradicional para describir el fenómeno de la ironía romántica. Hecho fundamental que acarrea los otros es la negación de la existencia de una norma absoluta que los justificaba, remplazada por una serie de normas relativas y variables, ligadas a una relación autor / texto / contexto / intérprete, no fáciles de identificar y definir.

Frente al concepto tradicional de representación artística que implicaba la existencia de un algo exterior contra el que aquella podía medirse, la ironía romántica proclama la autorreferencialidad. El yo refleja al yo. Nada hay fuera de él. Hegel y Kierkegaard lo vieron muy bien: aquél se irritó contra Schlegel por tal actitud. Desde el punto de vista de la expresión, la palabra vale en sí misma, no por su capacidad de evocar un referido. En el discurso sólo hay cadenas de significantes sin significados fijos: no es posible definirlos, sino a lo más remplazarlos por otros en una sucesión infinita. El lenguaje, tal es la consecuencia más dolorosa, es incapaz de representar la realidad. El arte, como Adorno asume en su *Asthetische Theorie* [1970], es igual a sí mismo, es una reflexión autónoma, nada tiene que ver con lo que hay fuera de él.

Frente al absoluto y la totalidad, la ironía romántica enfatiza la asistematicidad, el flujo, aunque dentro de ciertos cauces. Schlegel había afirmado que «igualmente fatal para la mente es tener un sistema o no tener ninguno. Hay que decidir combinar los dos.» Por eso hace suyos el fragmento y el diálogo como géneros ideales para lo que se propone. Su estructura abierta le permite plasmar sin rigidez sus reflexiones o sus intuiciones y saltar de tema a tema sin conexiones constreñidoras. En

nombre de la asistematicidad Schlegel propone también el fin de los límites genéricos y tonales: en [229] una obra cabe mezclar risas y lágrimas, comedia y tragedia, lírica y costumbrismo, diálogos, cartas, narraciones, monólogos. El polimorfismo y la politonía reemplazan a la unicidad.

En otro nivel que afecta a la constitución misma de la materia, la ironía romántica sustituye el principio encadenante de causalidad por el flexible de concurrencia espacio-temporal y suprime el concepto de cronología. No hay que buscar cuidadosamente el establecimiento de causas en el discurso porque las cosas suceden casualmente o simplemente suceden sin que nada las relacione. No hay acciones encadenadas, sino puro devenir. Esto es, al menos, lo que percibe la mente y debe reflejar en la obra. Por otro lado, en la mente no existe una linealidad temporal, sino saltos que llevan del pasado al presente, del presente al pasado sin respetar fechas precisas. El discurso, en consecuencia, debe proceder de la misma manera.

## 2. La ironía romántica y la literatura romántica española.

Mientras en Alemania se llevaba a cabo tan profunda reflexión sobre el fenómeno artístico, nada semejante ocurría en España. La sátira literaria a lo Moratín fustigaba a los malos escritores, a los pedantes, ciertas maneras de estilo, en tanto que la crítica operaba dentro de parámetros neoclásicos con los criterios del buen gusto y las reglas. La penetración paulatina de las ideas de Augusto Schlegel desde las traducciones y comentarios de Böhl de Faber en 1814 abrió el camino a nuevas orientaciones que poco a poco se hicieron eco de las nuevas medidas del juicio estético, algunas de las cuales ya implican la labor de zapa de la ironía romántica: la relatividad de las reglas, la especificidad nacional del arte, la justificación de géneros mixtos como el drama. Pero en nadie parece reflejarse el conocimiento directo y exacto de algo llamado ironía romántica. En este sentido, aunque no en otros, Friedrich Schlegel era un desconocido.

Repasando los artículos y tratados de crítica española del siglo XIX, sólo un modesto trabajo de Gustavo Adolfo Bécquer parece querer aproximarse tímidamente al concepto, si bien con otro nombre y sin ninguna intención programática: «La ridiculez» [Gaceta Literaria, 14 marzo 1863]. Bécquer, seguramente sin tener conciencia de ello, califica la ridiculez con una serie de notas que fueron aplicadas a la ironía romántica por adversarios y amigos: es «una cosa horrible que hace reír. Es algo que mata y regocija... Es Mefistófeles, con peor intención y menos profundidad, que se burla de todo lo santo... Es un monstruo que nos tiene tendida una red inmensa y oculta.» Nadie, dice, conoce su código. Afecta a la literatura, a la vida social, al comportamiento de las personas. Pero el escritor español se queda ahí, no va más lejos.

Ante tal situación, sería fácil caer en la tentación de Octavio Paz y concluir que en España no existió la ironía romántica durante el romanticismo. Y de este modo añadir una carencia más a las muchas que se le suponen al movimiento en su vertiente [230] española. De una manera u otra no deja de acechar siempre la propuesta de Edmund King [1962] sobre su superficialidad, su vacuidad, su retoricismo: aquí no hubo romanticismo verdadero porque no se sufrió la crisis que llevó a él; simplemente se lo

adaptó por ser una moda. Pero, contradiciendo todas las expectativas, lo cierto es que la ironía romántica, aunque no se la nombre, impregna fuertemente la práctica de la literatura romántica en España, si no su fundamento teórico. Cómo llegó hasta ella, es algo que en este momento no parece posible dilucidar. No cabe duda de que algunos españoles vivieron la crisis espiritual del momento contra lo que avanzó King. Por lo demás, el ejemplo de otras literaturas es el camino más probable de acceso. Lo que sigue es apenas un esbozo o rastreo superficial de formas de ironía romántica en el romanticismo español cuyo desarrollo exigiría muchas más páginas que las presentes.

Si algún escritor encarna en el romanticismo español la ironía romántica en su vida y en su obra, ese escritor es Mariano José de Larra. En su temprano «El café» [1828] establece ya algunas postulados inconfundibles de la misma, sin mencionarla, por supuesto: el escritor se define como un observador distanciado de su objeto. Lo ve, lo busca, lo examina; pero en todo momento se siente fuera de él, sin pertenecer, espectador y no actor. Ello le permite la búsqueda sin compromisos de la verdad, aun a sabiendas de que el resultado último es el desengaño. Este distanciamiento puede ser documentado a lo largo de casi todos sus artículos. En «El día de difuntos de 1836» [1836], por ejemplo, Larra camina exactamente en la dirección opuesta a la de los otros, no hacia fuera, sino hacia dentro. Por eso puede ver desapasionadamente lo que ellos no ven: la ruina de España, su propia ruina.

La búsqueda de la verdad, por su parte, lleva a Larra a escoger entre sus imágenes favoritas para la caracterización de la existencia la del carnaval o la máscara. En «El mundo todo es máscaras» [1833], el baile de disfraces proporciona ocasión al escritor para una reflexión filosófica sobre las varias caretas que adopta la gente en tanto que el fingido viaje con Asmodeo por Madrid le descubre otras muchas mentiras. Todo es máscaras, concluye, el carnaval es una constante social, un estado permanente de ocultación e hipocresía, no un mecanismo liberador, como se supone. Esta duplicidad esencial de la vida en todas sus formas constituye el fondo de sus mejores ensayos. Así en «La nochebuena de 1836» [1836], basado precisamente en la costumbre de las saturnales de permitir decir la verdad a un criado, contrasta amargamente apariencias y realidades: la fiesta de espiritualidad que debía ser la Noche Buena con la pura orgía en que se ha convertido, el espíritu con la materia a través de la cual se expresa, la felicidad externa con el desasosiego íntimo.

Lo que Larra descubre en definitiva es la maldad radical y las contradicciones del ser humano. «La vida en Madrid» [1834] ofrece en esta dirección una visión que cualquier ironista romántico suscribiría como propia no sólo por su contenido, sino por la asombrosa capacidad irónica que revela. Porque no es tanto la denuncia del sin sentido metafísico de la vida, de sus paradojas, de las incoherencias de la civilización [231] y del aburrimiento de la sociedad madrileña, lo que importan, cuanto esa sutil sonrisa con que se van dejando al descubierto los absurdos de Dios y de los hombres, la inconsistencia de sus supuestos órdenes. Si la ironía nace en épocas de crisis, Larra representa en España la crisis general de valores de Occidente y la crisis específica del país en su circunstancia político-social.

La ironía romántica ofrece en Larra otras representaciones. No escasa importancia tiene el desdoblamiento del yo mediante una serie de pseudónimos, cada uno de los cuales lo identifica bajo una luz determinada a la vez que le permite observar la realidad bajo condiciones específicas. No es lo mismo ser Duende, o explorador curioso, que Pobrecito Hablador, o denunciante habilidoso de la censura, ni mucho menos Fígaro, dueño del oficio y consciente de una obligación histórica. Con alguna reserva, dada la larga tradición, podría entrar también en la técnica su predilección por la carta, género abierto y capaz de acoger las más diversas materias.

Pero, incuestionablemente, es la actitud de Larra ante el código lingüístico lo que lo sitúa mucho más decididamente dentro de las preocupaciones de los ironistas románticos. En «Las palabras» [1834], «Por ahora» [1835] y «Cuasi» [1835] denuncia la ambigüedad del signo lingüístico y su incapacidad para reflejar inequívocamente la realidad. Larra reduce a lenguaje la condición humana: el hombre es fundamentalmente palabras; pero no las usa para su función primaria que es la comunicación, sino que las manipula a su capricho. Ello es posible porque no existe un código inalterable, las palabras carecen de referido fijo e identificable, pueden significar las cosas más diversas, contribuyen a la ceremonia de la confusión. En otros términos, tras la palabra no hay otra referencialidad que la que le asigna el sujeto o lo que es lo mismo, no hay un objeto. Ello equivale a admitir la autorreferencialidad: ante el hombre, que es palabras, ante las palabras que emplea, se abre el vacío, un mundo modelado por su propia conciencia.

Nadie esperaría encontrar ironía romántica en escritor tan reiterada y falsamente acusado de superficial como José Zorrilla. Y, sin embargo, en él aparecen varios de sus recursos. No me detendré en ciertas actitudes del poeta ante la vida que revelan la contradicción y el absurdo de que está hecha, como cabe analizar en su poema simbólico «El niño y la maga» [Poesías, 1839]. Tampoco en la imagen de la máscara, presente en su ambiciosa meditación, «A una calavera» [Poesías, 1838], que se emplea en Don Juan Tenorio [1844] con una interesante función, diversamente interpretada por la crítica. Ni siquiera en la aspiración a la obra total con la mezcla de todos los tonos y registros tan evidente en las leyendas con sus saltos de lo descriptivo a lo narrativo, de lo lírico a lo dramático.

Zorrilla fue particularmente sensible a la función del poeta, como he puesto de relieve en *La poesía de José Zorrilla* [1995]. Ello le llevó a encarar ciertos fenómenos integrables dentro de los postulados de la ironía romántica acerca de la reflexión del [232] artista sobre sí mismo y su obra. De los escritores románticos españoles, él es el único que ha identificado al artista con Dios: «Quien por ser como Dios, como Dios crea,» sostiene en «A los individuos artistas del Liceo» [Poesías, 1838]. Bien es cierto que posteriormente restringe un tanto tan atrevida afirmación y se inclina más al papel de representante y traductor de la divinidad. Pero ello no obsta para ver en él al introductor, o mejor, anticipador en España de una idea de largas consecuencias: la asimilación de las creaciones mentales del hombre a las de Dios. Zorrilla, por supuesto, no llegó a las conclusiones extremas de los idealistas alemanes ni a las que, en la línea de éstos, deduciría brillantemente Unamuno.



La capacidad de autorreflexión de este ser excepcional que, como Dios, puede examinarse y examinar su obra, se documenta en Zorrilla de tres maneras. En «La noche y la inspiración» y en «La noche inquieta» [Poesías, 1838], presenta el vallisoletano al poeta en vela intelectual. Frente al misterio de la noche, mientras el mundo reposa, permanece él en un estado de duerme-vela que le permite ver lo que nadie ve, su propia conciencia que flota libre sobre el cuerpo, sus terrores subconscientes, la verdad de la nada que el día esconde, un mundo fantástico, informe, de seres grotescos. Es esa vela intelectual la que propicia el momento creador, cuando el genio plasma en su obra las intuiciones, quizá concretizaciones, de su propio espíritu, analizando su conciencia y las visiones que le suministra. Ambos poemas bastarían para anular la afirmación de Paz, anotada anteriormente, sobre la falta de estados de duerme-vela en la poesía romántica española.

Si en este procedimiento Zorrilla desdobra su yo con la inmersión en lo que podría llamarse el mundo del subconsciente para analizar el lado oscuro del mismo, más tarde acudió a otro de clara raíz irracional igualmente. En Una historia de locos [1852] el escritor se inventa un doble loco que corresponde exactamente al autor: pálido como él, ha vivido su misma vida, ha escrito las mismas obras. Si hay una diferencia, es el triunfo del real frente a la locura y el fracaso del sosia. Pero esto es irrelevante. Lo importante es que mediante este personaje de ficción logra proyectarse en él quizá como otro ente de realidad dudosa, juzgarse al juzgarlo y enjuiciar su propia obra a través de los juicios de aquél. Descubierta la estrategia, Zorrilla volverá a emplearla para distanciarse convenientemente de sí mismo en diversas ocasiones.

Para reflexionar sobre su producción y aun sobre sí mismo, Zorrilla ha recurrido finalmente al método más tosco y directo de hablar de ella o de sí. No me refiero a las numerosas notas y observaciones que acompañan algunas ediciones de su obra ni tampoco a sus opiniones en Recuerdos del tiempo viejo [1879]. Aludo a su inmersión deliberada como autor en su creación para orientar su interpretación, justificar sus opciones o dar una imagen propia. Los ejemplos son numerosos. Baste uno muy simple. En «El capitán Montoya» [Poesías, 1840] interviene para subrayar la insuficiencia del poeta en su intento por describir la fiesta de bodas o, en el fin, para indicar que ha escogido uno determinado entre los posibles de la tradición. [233]

Este tipo reflexión abre la puerta a la ruptura de la falacia artística, que es su consecuencia inmediata, si no lo mismo. Dos rosas y dos rosales [1859] la encama de modo sobresaliente. Zorrilla proclama su derecho a encauzar la historia según le parezca. Él ha creado el género leyenda y puede, libre, sin sujeciones a preceptos inexistentes, caminar a su capricho, situar la acción donde le plazca, no dar explicaciones de los actos de sus personajes, caer en «excesos excéntricos,» o en un momento dado, proclamar la monotonía del estilo narrativo frente a la viveza del diálogo y remplazar la forma típica de la leyenda por la del drama. El autor interviene en muchos otros momentos, mostrando al lector que él es el constructor, el dueño de los hilos ocultos. La obra es su frágil criatura, sin autonomía y sin más coherencia que la que quiera darle.

Con ser tan evidente la ironía romántica en Espronceda, insinuada ya

por Reid [1934], sólo recientemente ha merecido un análisis detallado [Pallady, 1990], si bien se trata más de catalogación de formas que de discusión interpretativa. Ha ocurrido con este escritor un fenómeno interesante. La crítica ha descrito exhaustivamente todas sus estrategias operativas y su visión del mundo. Se conoce en sus mínimos detalles su concepción contradictoria de la existencia, el contraste entre ideal y realidad, entre ilusión y desengaño, entre deseo insaciable y satisfacción imposible, las antítesis para las que no hay más síntesis que la muerte. Se han señalado sus intentos de obra total o universal, como diría Schlegel, en *El estudiante de Salamanca*, con su mezcla de estrofas y versos, su fusión de lo narrativo, lo lírico, lo descriptivo, lo dramático, lo epistolar, lo sublime, lo costumbrista. Pero no se ha dicho, según creo, que todo eso responde a lo que se llama ironía romántica.

El uso del término, sin embargo, podría abrir un camino a una exégesis unitaria que no parece existir en la crítica tradicional y sus categorías habituales, sobre todo, en relación con *El diablo mundo* [1840]. ¿Cómo dar coherencia a creación tan dispar, de tonos tan distintos, llena de interrupciones impertinentes, que aun pasa por modelo de fragmentación y falta de objetivo? El propio poeta confesó [I, v. 1356 ss.], en una declaración típica de manipulación irónica, que se proponía ofrecer un poema emblema de nuestro mundo y sociedad, de revuelto asunto, varias formas, diverso estilo, diferentes géneros, subordinados a su propio humor y gusto. Su primer crítico, Ros de Olano, reforzando la intención del escritor, destacó en el prólogo a la primera edición de la obra esa coexistencia de tonos, esa variedad comparable a la de la superficie de la tierra. Desde entonces se ha reiterado la impresión de hallarse ante un conjunto monstruoso, como dijo Juan Valera [1854], con partes aisladas admirables. Sólo Martinengo [1862] llegó cerca de una clave para tanta contradicción al aplicar el concepto de polimorfismo a su interpretación.

El polimorfismo es precisamente lo que para Schlegel debe definir la literatura romántica. Si *El diablo mundo* había de ser emblema del mundo en el siglo XIX, Espronceda no podía concebir su poema como un conjunto cerrado y armónico, sino [234] como un espejo roto cuyos fragmentos reflejarían las caras múltiples de la realidad como muecas inconexas de un todo quebrado, que no era posible recomponer: Dios y el diablo, lo sobrenatural y lo cotidiano, el blando sueño y la dura vigilia, el amor con sus goces y tormentos, la cárcel y el palacio, los ricos y los pobres, la política y el baile callejero, la inocencia y el crimen tenían que caminar abrazados en la obra literaria como abrazados van por la vida. Y ello forzaba técnicamente a la mezcla de tonos, registros, géneros, dialectos en un abigarrado mosaico colorista. Empeñarse en explicar *El diablo mundo* con categorías tradicionales sólo conduce a su anulación, a su degradación, a su incomprensión.

En el contexto de la ironía romántica resulta innecesario debatir si «A Teresa» se integra o no en la estructura del poema. Cierto es que existe en éste una línea argumental que le da cierta unidad narrativa, la que cuenta las aventuras de un protagonista imaginado como real, Adán. En relación a ella, ese canto queda fuera. Pero también queda fuera la introducción: no se sabe muy bien qué tienen que ver los diablos y sus disquisiciones filosóficas con el rejuvenecimiento y posteriores andanzas

del protagonista. Ambos episodios son indudablemente autónomos con respecto a una determinada historia; pero, ¿lo son con respecto a la economía del conjunto? ¿No sería imposible sin ellos la inmersión en otra realidad no alcanzable en el transcurso del discurso dominante: lo sobrenatural y el amor idealizado? Su justificación no está en si se insertan o no en un punto específico del desarrollo de otro proceso, sino en si se insertan o no en la totalidad intencional del autor, en su capacidad para potenciar algo de lo que son a la vez independientes y complementarios.

Espronceda, como Zorrilla, muy dentro de los postulados de la ironía romántica, se proclama dueño de su obra a la que puede ordenar, dirigir, manipular, según su propio gusto, conforme un tanto arrogantemente dejó claro en el texto citado previamente. Lo que él decidió hacer como tal dueño fue romper por completo un código literario vigente, el de la obra compacta y uniforme. La estructura de *El diablo mundo* es no tener ninguna, si se atiende al código transgredido. Numerosas digresiones, ampliamente descritas por la crítica en cuanto a su contenido, rompen a cada momento la falacia artística, dejando evidente al lector el juego autorial, su mando sobre la materia literaria. El yo del poeta salta inquieto a la menor oportunidad dentro de la obra imponiendo su presencia suprema hasta en la trivialidad.

Ese yo, que en la «Introducción» emerge en vela intelectual sorprendiendo los misterios de la noche, es el «ojo vivo,» el que se enfoca igualmente en las cosas minúsculas, en una supuesta historia real, en los secretos de los diablos o en su propio dolor de amante traicionado. Ese yo es la unidad, el que conjunta dentro de las categorías de la ironía romántica los distintos niveles de realidad, porque eso es lo que hay en *El diablo mundo* que hace imposible su explicación conforme a un código literario tradicional. Sólo en la conciencia del yo supremo se funden realidad literaria, que sería la historia de Adán, realidad vital con el canto «A Teresa» como centro, [235] realidad fantástica con el mundo demoníaco en primer plano, como formas inextricablemente revueltas de la existencia. En *El diablo mundo* Espronceda, como otros ironistas, confunde y mezcla las aristas del universo y obliga al lector a reflexionar sobre la fragilidad de los límites de las cosas: ¿es más real la literatura o la vida, las experiencias o las visiones, Espronceda o Adán, los diablos o Teresa? ¿No es todo proyección de los delirios del yo? ¿No es inevitable su coexistencia?

El licenciado Torralba [1888] de Ramón de Campoamor, último objetivo de este rápido cuanto incompleto análisis, implica un salto en el tiempo y salir de la época romántica. Elegir esta obra tiene, sin embargo, una justificación: en ninguna otra dentro de la literatura española decimonónica se muestra quizá con tanta lucidez y habilidad el poder corrosivo de la ironía romántica. En los umbrales del siglo XX El licenciado Torralba avanza un moderno y desolador mensaje de nihilismo. Por lo demás, el escritor asturiano en muchas maneras permaneció fiel a sus raíces románticas dentro de su larga carrera de escritor. De hecho, cuando la crítica califica *El licenciado Torralba* y *El drama universal* [1869] de poemas metafísico-simbólicos, no hace otra cosa que apuntar a un género nacido, como el autor, a comienzos del siglo XIX.

Campoamor tenía una ventaja, si se lo quiere ver así, frente a Larra, Zorrilla y Espronceda, para internarse en el territorio de la ironía romántica: poseía una amplia formación filosófica. Como todavía se tiende en general a pasar como sobre ascuas en el tema, no estará de más invocar la autoridad de Juan Valera, quien se ocupó por extenso de la filosofía campoamoriana en «Cartas al señor don Ramón de Campoamor sobre su libro *Lo absoluto*» [1865] y en «*Metafísica a la ligera*» [1883]. Llegó a decir que entre los pocos pensadores originales de España destacaban Campoamor y Balmes. Hay que aceptar las palabras sin ironía, pese a las reticencias de generaciones posteriores. Esa formación, aparte lo que pudiera haber de temperamento, le permitió intelectualizar los problemas, objetivizarlos, encararlos con una actitud reflexiva más que visceral. A Espronceda en *El diablo mundo* se le siente gritar de protesta; Larra llora de impotencia; Campoamor sonrío comprensivo y distante en control del dolor de la existencia.

La historia de Eugenio Torralba no ofrecía en sí más interés para un lector de fines del siglo XIX que lo que en ella pudiera haber de pintoresco o documental. Contarla llanamente no suponía ningún desafío para un escritor inteligente; transformarla en algo significativo, en una experiencia metafísica, en una indagación sobre temas candentes era cuestión más complicada. ¿Cómo logró Campoamor esa transformación? Hubo de efectuar una serie de operaciones, la mayor parte de las cuales caen dentro de los procedimientos de la ironía romántica. El paso más elemental y sencillo fue alejarse de la anécdota y enfatizar el análisis, reducir a un mínimo lo episódico y centrarse en unas pocas incidencias, algunas posiblemente inventadas, que le permitieran encarar el funcionamiento interior del extravagante médico y nigromante del siglo XVI: los amores con Catalina, la creación de muliércula, el proceso inquisitorial. [236]

Hecho esto, a Campoamor se le planteó cómo dar credibilidad a un personaje histórico excéntrico, dotado de facultades tan negativamente connotadas como la de volar, más loco que malvado en la opinión de algunos de los inquisidores que lo juzgaron en Cuenca. Recurrió para ello al único medio posible: invertir el juicio heredado. Convierte a Torralba en filósofo y lo equipara al maestro de la ironía, Sócrates. Como éste, posee aquél un demonio familiar, aunque aquí sea ángel, Zaquiél, y somete a exploración la naturaleza de la realidad. Tal inversión, inocente en apariencia, implica consecuencias importantes. Porque equiparar a Sócrates y Torralba supone igualar entidades culturales de distinto orden y consecuentemente destruir categorías bien establecidas: se ponen al mismo nivel un sabio ilustre y una especie de alquimista desconocido, una filosofía consagrada y unos experimentos esotéricos. En el fondo responden al mismo anhelo humano de encontrar la verdad y, consecuentemente, a la misma categoría de inutilidad.

Con ello Campoamor entraba de lleno en uno de los mecanismos epistemológicos de la ironía romántica, la negación de ciertas jerarquías. Mediante tal estrategia se mina un principio fundamental del pensamiento occidental en el que se ha basado su propio progreso, el de la selección cualitativa, abriendo una ventana nueva a la crítica de los sistemas. ¿Por qué son unos aceptados y otros excluidos? ¿Cuál es la marca de la superioridad, si hay alguna? ¿Por qué Sócrates y no Torralba? Preguntas

así no asombran a nadie familiarizado con la retórica de la modernidad y la postmodernidad, aunque todavía inquietan e irritan a muchos. En la España de Campoamor conferir validez a las indagaciones de Torralba por la misma razón que la tienen las de Sócrates resultaba atrevido, por lo menos.

El autor dignificó, pues, al personaje a costa de rebajar valoraciones consagradas. El camino a la crítica e incluso ridiculización de tales valoraciones quedaba despejado. No me detendré en la audacia de llamar tonto a Platón, de destacar lo mofletudo o rechoncho de los ángeles, de reducir la ciencia a saber que en invierno hace frío, u otras muchas burlas conscientes y sistemáticas de entidades consideradas importantes. Allí están, es cierto, punteando el tono dominante de El licenciado Torralba; pero el propósito de Campoamor era más ambicioso que dar muestra de observaciones ingeniosas o chocantes y sólo de la mano de la ironía romántica podía lograrlo.

Sócrates, que según Kierkegaard [1841] simboliza admirablemente al ironista romántico, atacó el orden social de Atenas representado por los sofistas con una doctrina marginal, la del no sé nada. Campoamor hace que Torralba someta a juicio los valores de su tiempo desde actitudes no menos marginadas: el escepticismo pirronista, el goce vital del hedonismo, la nigromancia. Uno y otro ven el mundo en que viven desde fuera, distanciados. Con su proceso de experiencias y observaciones, Torralba desmonta uno a uno todos los códigos éticos y filosóficos vigentes. El amor se derrumba en sexo y aburrimiento. Materia y espíritu, en lucha permanente, no bastan a explicar la existencia. La religión yace reducida a bien de museo: en el cielo hasta los ángeles se [237] aburren; el infierno, vacío, ha sido trasladado de lugar. El orden moral no interesa a nadie. La ciencia, el arte, la historia son productos reemplazables de consumo. Pero, a pesar de la inanidad de todo ese tinglado moral de la civilización, el hombre es cruel y brutal: mata en nombre de ciertos principios. Ante el espectáculo trágico de los procesos y ejecuciones inquisitoriales, Torralba sufre finalmente la náusea existencial, el asco absoluto de la vida, y se abraza a la gran Nada como respuesta final de su búsqueda, como solución a tanto absurdo, a tanta pesadilla.

Pero Torralba es un ser mediatizado. A otra altura, desde otro afuera, desde otra distancia, Campoamor, el autor, está observando y comentando su aventura existencial y se ve obligado a intervenir, no para corregir lo que es experiencia intransferible del personaje, sino lo que pueden ser sus conclusiones. En primer lugar, el protagonista queda transferido a otra época: lo que dice sólo parcialmente corresponde al siglo XVI, es más bien ideología decimonónica. El anacronismo sirve en este caso para anular la historia: la condición humana es invariable. Seguidamente, frente a sus intentos inquisitivos, se impone como única verdad la fuerza del instinto y la naturaleza: todo lo demás es cultura reemplazable. Y finalmente, la conclusión nihilista queda relativizada mediante la ambigüedad irónica. Cuando muere Torralba, cree oír la voz de Catalina que lo llama. ¿Verdad? ¿Alucinación? La sonrisa del ironista acentúa la contradicción última del ser: nada y esperanza, negación y búsqueda.

Bibliografía citada

- Behler, E., *Irony and the Discourse of Modernity*, University of Washington Press, 1990.
- Bourgeois, R., *L'ironie romantique*, Grenoble, 1974.
- Dane, J. A., *The Critical Mithology of Irony*, University of Georgia Press, 1991.
- Eichner, H., «The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism», *PMLA*, 97 (1982), pp. 8-30.
- Finlay, M., *The Romantic Irony of Semiotics*, Berlin, Mouton, 1988.
- Hyppolite, J., *Genese et structure de la phenomenologie de l'esprit*, 1946.
- Kierkegaard, S., *El concepto de ironía con referencia constante a Sócrates*. (Tesis de doctorado, 1841).
- Knox, N., *The Word Irony and Its Contexts 1500-1755*, Duke University Press, 1961.
- King, E., «What is Spanish Romanticism», *Studies in Romanticism*, 2 (1962), pp. 1-11. Martinengo, A., *Polimorfismo nel «Diablo mundo» de Espronceda*, Turín, Botega d'Erasmus, 1962.
- Muecke, D. C., *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1969.
- Pallady, S., *Irony in the Poetry of José de Espronceda*, Lewinston, Edwin Mellen, 1990.
- Paz, O., «El caracol y la sirena», *Cuadrivio*, México, Mortiz, 1965.
- Poétique*, 36 (noviembre 1978). Número dedicado a la ironía.
- Reid, J. T: «Romantic Irony and Satire», *Hispania*, núm especial (1934), pp. 81 -96. [238]
- Ribbeck, O., «Uber den Begriff des eiron,» *Rheinisches Museum*, 31 (1876).
- Strohschneider-Kohrs, I., *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1960.
- Thomson, J. A. K., *Irony: a Historical Introduction*, London, Allen and Unwin, 1926.
- Valera, J., «Del romanticismo en España y de Espronceda», *Revista española de Dos Mundos*, 1854.
- Zavala, I., *Romanticismo y Realismo. Primer suplemento*, en F. Rico, ed., *Historia y crítica de la Literatura Española*, 5. 1, Barcelona, Crítica, 1994. [239]

Bretón de los Herreros, poeta

Patrizia GARELLI

Università di Bologna

En un ensayo sobre los artículos de costumbres de M. Bretón de los Herreros, presentado el pasado marzo en el congreso 'El Costumbrismo Romántico', que se celebró en Nápoles, (390) señalé la necesidad de considerar con mayor atención la actividad poética del autor, menos conocida y valorada que la cómica, que ya cuenta con una abundante bibliografía.

Según el detallado catálogo compilado por Cándido Bretón y Orozco, la producción poética de don Manuel compite en fecundidad con la teatral. (391) De hecho, consta de 386 poesías a las que tenemos que añadir dos

largos poemas joco-serios, *La vida del hombre* (1843-1844) y *La Desvergüenza* (1856). Esta última obra marca el abandono de la actividad poética de Bretón, que precede en pocos años a su retiro de la escena teatral. A pesar de tratarse de poesías de diferentes tipos y metros -romances, letrillas, redondillas, quintillas, décimas, sátiras, epigramas, odas y sonetos- (392) la mayor parte pertenece al género satírico, que Bretón prefiere por su valor ético (393) y que considera más adecuado a su propio temperamento, recordado por sus contemporáneos como alegre y jovial. [240]

En su totalidad, la producción poética de Bretón es poco apreciada por los estudiosos, que la consideran un infeliz e inmotivado abandono del género que le era congenial, es decir la comedia.

Apreciado unánimemente por su virtuosismo métrico, Bretón es considerado un excepcional versificador, (394) a pesar de que se le reproche haber concedido sobrada importancia al aspecto formal de sus composiciones, por haberse empeñado tercamente en la búsqueda de difíciles rimas e inusitadas asonancias. (395)

En general, se reputa a don Manuel por un mediocre poeta, (396) no sólo por sus composiciones líricas, sobre todo las juveniles anacreónticas, sino también por sus poesías satíricas, consideradas más divertidas que incisivas, (397) hasta llegar a poner en tela de juicio su intención ética. [241]

Creo que la mayoría de las críticas sobre la poesía de Bretón nace porque se considera que la prolificidad incide negativamente sobre la calidad de sus composiciones. Entre éstas, tenemos que reconocerlo, muchas, quizás demasiadas, son las de circunstancia. Esto no debe atribuirse simplemente a la moda contemporánea, a la que, trabajador incansable, no ha sabido sustraerse, sino también a la sincera manifestación de su cariño por un amigo o de su gratitud hacia una actriz.

En mi opinión, los estudiosos subestiman a Bretón porque juzgan que ha malgastado sus dotes de versificador, dedicándose especialmente a la poesía satírica, que un prejuicio difundido considera inferior a la lírica.

Aunque no considero las poesías de Bretón a la altura de su comedia, creo que son dignas y merecedoras de una mayor valoración en el amplio y multiforme panorama poético de la primera mitad del siglo XIX.

Si bien es justo apreciar el virtuosismo de Bretón, no me parece correcto aseverar que este sea el objetivo prevaleciente de sus composiciones. Lo confirma la alta estima que el autor ha tenido de la Poesía, considerada, con Horacio, género vedado a los mediocres. (398) Lo prueba también al haber ridiculizado a los poetas improvisados en varias composiciones poéticas. (399) Pero, principalmente, nunca ha considerado la poesía como mero hecho técnico, aunque estuviera orgulloso de su propia habilidad, realzada por la admiración y el cariño del Marqués de Molins y de Mesonero Romanos. (400) Al contrario, ha despreciado los manuales de métrica, que define «miserables recursos», convencido, como afirma en un artículo, de que: «la teoría de la rima está al alcance de todo el mundo, pero ni cátedras, ni libros la enseñan». (401)

Tampoco puede decirse que Bretón se ejercite en el campo poético para demostrar su habilidad de versificador. En efecto, ya lo había probado con

sus comedias, como ya se sabe, a partir de la muy apreciada Marcela o ¿A cuál de los tres? (1831) en verso [242] polimétrico. Basta recordar que en 1828, al debutar como poeta con *El furor filarmónico*, -apasionada defensa del teatro nacional, asechado por el éxito de la ópera italiana- había representado ya numerosas comedias y gozaba de la fama de excelente poeta cómico. De hecho era comparado con los grandes del Siglo de Oro, que él reconocerá como maestros en el discurso que pronunció en 1837 al ingresar en la Real Academia.

Aunque contamos con escasas noticias sobre la formación literaria de Bretón, joven autodidacta obligado a dejar sus estudios por vicisitudes familiares, sabemos que él deseaba ser poeta, antes de decidirse por el teatro. El propio autor nos ha dicho que inició a poetar desde niño (402) y que compuso en su adolescencia, miles de versos, lamentablemente perdidos y probablemente, inspirados en la poesía festiva de Gerardo Lobo y de Diego de Torres según Molins. (403) Además, al tratar de adaptarse al docto ambiente del 'Parnasillo', en el que, para su orgullo, había sido admitido, compuso varias anacreónticas, por ejemplo *El vino consolador*, *La ocasión perdida*, *El invierno*. Estas han sido juzgadas por Flynn (404) mediocres imitaciones de la escuela salmantina y particularmente de Meléndez Valdés. Sin embargo, para nosotros, son originales, debido a una gracia maliciosa que más bien que a Batilo, don Manuel debe a su coterráneo Villegas, al que recuerda en el artículo de costumbres *La castañera*. (405)

Descartando la opinión de que la poesía representa para el autor una indebida desviación del teatro, creo que la precoz, si bien todavía genérica atracción de Bretón por ella, se convierte en consciente empeño de poeta satírico en el momento en que él madura la decisión de dedicarse a la comedia. En este momento se apropia del ideal de su venerado maestro Moratín y de todos los ilustrados: mejorar al hombre y la sociedad. Tanto en su comedia, como en su producción satírica, Bretón asigna a la poesía -que considera particularmente apreciada por la sensibilidad poético-musical de los españoles- la tarea de hacer más eficaz, por agradable, el propio mensaje ético-didáctico. (406) [243]

Me parece que el virtuosismo métrico de Bretón, visto desde la óptica ilustrada, no puede ser considerado un fin en sí mismo. Resulta por lo menos curioso comprobar que los estudiosos que tanto aprecian la pericia métrica del autor en sus comedias la critiquen en su producción poética.

La sociedad madrileña de la primera mitad del siglo XIX es la verdadera protagonista de la poesía bretoniana, como por otra parte lo es de sus comedias y de sus artículos de costumbres. Con su profundo rigor moral, que proclama en la sátira *El anónimo*, (407) Bretón honesto y activo burgués, se empeña en denunciar la falsedad de sus contemporáneos tanto en la vida pública como en la privada. Esto lo demuestra la sátira *La Hipocresía*: «¡Alerta! diré sólo; que en España / De día es flor la que de noche ortiga; / Y entre el grano se esconde la cizaña, / Y el que más te acaricia, más te engaña». (408) En la sátira *El Carnava1*, (409) la falta de una relación sincera entre los hombres, que han renunciado a su propia dignidad, lleva a Bretón a comparar la sociedad contemporánea con una perenne fiesta mascarada, en la que cada uno lleva la careta que más le conviene.



Bretón, satisfecho de una vida digna, laboriosa y alentada por el amor de sus seres queridos, condena la presunción y el arribismo de sus compatriotas en la epístola *Sobre las costumbres del Siglo*, (410) con la que ganó la rosa de oro en un certamen promovido en 1841 por el 'Liceo Artístico-Literario' de Madrid. De acuerdo con el pensamiento ilustrado, el poeta reputa que el egoísmo no puede llevar a una vida verdaderamente feliz, ya que ésta nace sólo del respeto de la dignidad del hombre y del espíritu de fraternidad, como afirma en la inspirada oda *La Beneficencia*: «Dentro del alma el bienhechor encuentra / Mayor ventura, el galardón más alto, / Y el hombre inicuo su mayor verdugo / Dentro del alma». (411)

No hay ambiente o categoría social que escape a la investigación crítica del poeta, especialmente severo hacia el medio literario y teatral que conoce mejor por formar parte activa en él. En la sátira *Los escritores adocenados* (1833), condena el «rudo publicismo» de su época; la carencia de una seria preparación por parte de los actores, la [244] abundancia de malas traducciones, escritas sólo por finalidades económicas: «Traducir es más fácil y más breve; / Y quizás el librero más te pague / Cuanto sea tu escrito más aleve». (412) Debido a su formación neoclásica, Bretón se muestra muy crítico hacia los contemporáneos poetas románticos, que define «... misántropos / Plañidores y epilépticos», (413) cuya sensibilidad, sobre todo por su innato pragmatismo, no puede compartir, como lo reconoce con sutil ironía en la letrilla *¿Soy poeta?*: «No me tira de los pies ningún fantasma nocturno; / Ni chiquillos tres a tres / Devoro como Saturno; / Ni me sumerjo en el Ponto; / Ni a los cielos me remonto / Dialogando con los ángeles. / Hombre soy y en mi planeta / Paso lo dulce y lo amargo / Sin embargo/ Tengo humillos de Poeta». (414)

Muy atento a la dignidad profesional de los actores -defendida en numerosos artículos- Bretón, en la sátira *Los malos actores* (415)(1834), los invita a una mayor preparación, para apoyar al teatro nacional, asechado por el extranjero y particularmente por la ópera italiana.

La reticencia de Bretón a expresar sus ideas políticas, tanto en el teatro como en los artículos de costumbres, cede en su producción poética; basta pensar que al argumento ha dedicado un entero canto de *La Desvergüenza*. En este poema el autor, ya anciano, ha tratado de organizar sus ideas sobre la vida y la sociedad, dispersas en muchas composiciones durante su larga y casi ininterrumpida actividad poética. En el romance *Mi dama*, (416) Bretón declara su amor por la justicia y la libertad del que ha dado prueba alistándose muy joven en la guerra de independencia. A este respecto, nos parecen particularmente significativas las numerosas letrillas jocosas-políticas de Bretón, sobre todo por haber aparecido en buena parte en el periódico «*La Abeja*» (1834-36) y por lo tanto estar dirigidas al gran público, frente a la opinión de Molins que las considera mero alarde métrico. (417) La letrillas documentan la atención del poeta hacia los acontecimientos de su tiempo y son también prueba de la evolución de sus ideas que de liberales en su primera juventud se convierten en moderado-conservadoras, sin nunca haber cambiado su profunda adhesión a la legítima monarquía, asechada por los carlistas que él ridiculiza en *El tran-tran*. (418) [245]

Bretón fija en su poesía hasta los aspectos más prosaicos de la vida cotidiana, que le confieren un difuso color costumbrista. Casi no hay

ambiente o categoría social que pueda escapar de la mirada crítica de Bretón. Él no se limita a condenar los grandes vicios de la sociedad, sino que además censura algunas de sus costumbres. Veáse, por ejemplo, la sátira *La manía de viajar* (1845) dedicada al Marqués de Molins, donde Bretón, aludiendo a las frecuentes ausencias de su amigo de la capital, añora la vida de sus antepasados, contentos con su tranquilidad casera que él, como buen burgués, prefiere: «¿Qué dirían los padres de mi abuelo / Si volvieran al mundo en nuestros días? / Contentos con su hogar y con su cielo, / Sólo usaban la mula y la gualdrapa / Para dar un vistazo a su majuelo». (419) También en el romance *El baile*, oponiéndose a la moda de las danzas francesas, se declara a favor del «brioso bolero», del «saleroso fandango», del «polo jaleador», a los que reivindica como genuinas expresiones del pueblo español, al que se muestra orgulloso de pertenecer: «Esto será de mal tono, / Y vulgar, y ¿qué sé yo?...; / Pero es fruta de mi tierra, / Y yo soy muy español». (420)

En la poesía bretoniana, ya perfectamente caracterizada, a pesar del exiguo espacio de la estrofa con el que el poeta puede contar, desfila, sobre todo en las letrillas, una variada gama de tipos pertenecientes a la sociedad madrileña de la primera mitad del siglo XIX. Puede decirse que estas ágiles y festivas composiciones, del atrayente estribillo, viven en relación simbiótica con su comedia, algunas veces tomando de esta material para tipos o situaciones, otras ofreciéndole nuevos personajes, que no esperan otra cosa que vivir en las tablas. Entre ellos, don Gil, noble sin un real en *Catálogo de ridiculeces*, (421) pariente cercano de don Fulgencio, protagonista de la comedia *Un novio para la niña* (1834); don Luisillo, el súbdolo jugador de *Ristra de verdades*, (422) émulo de don Esteban, personaje de *Achaques a los vicios* (1825) o, aun más, la melindrosa *Celestina*, a la que corresponde la dengosa *Petronila de Medidas extraordinarias* (1837). Algunas composiciones como, por ejemplo, el romance *Uno de tantos*, (423) casi un entremés en verso, revela su don de comediógrafo y da al autor motivo para criticar el mal gusto de los madrileños en materia teatral.

El tono de la censura bretoniana, aun en las sátiras, se mantiene bondadosamente irónico, a pesar de unos inicios impetuosos e indignados que parecen burlarse del furor [246] de algunos personajes del drama romántico. (424) Esto constituye una declarada elección del autor, tantas veces reivindicada en sus poesías. Bretón evita los ataques demasiado duros y personales, alejándose de Quevedo, al cual reprocha la mordacidad en el romance que le dedica (425) por estar persuadido de que ésta no responde al fin ético didáctico de su poesía. Bien lo comprueba en *La Desvergüenza*: «... hace más guerra al vicio (así lo entiendo) / En franco estilo sazónada risa, / Que aparato retórico estupendo / Perdido con el eco en la cornisa. / Desnuda ofende la verdad más santa, / Pero el tono de chungu a nadie espanta». (426)

Por otra parte, aunque el autor censure a la sociedad en que vive, está dispuesto a ironizar sobre algunas de sus propias manías. Sobre su aspecto físico, en la sátira *A un pretendido retrato del autor*, (427) y hasta sobre imprecisados amores juveniles evocados en las poesías amatorias y galantes. Para Bretón el amor no tiene nada que ver con la pasión romántica que condena en la letrilla *Exorcismos*: «... ¿Morirme de

amores / Como se murió Macías? / ¡No en mis días!» (428) En cambio en Ventura conyugal celebra las serenas alegrías familiares: «Huyendo de tribunas / Y de áulicos salones / A la quietud me atengo / De mi casita pobre. / Aquí con mi morena / Fiel, cariñosa y dócil / Tal soy, que me envidiaran / Los príncipes del orbe». (429) En la sátira Defensa de las mujeres (430) (1828) Bretón ha exaltado el derecho de la mujer a ser más considerada por el hombre, hasta el punto de que «censores ignorantes» llegaron a acusarlo de instigar a ésta al adulterio, según afirma Cándido Bretón y Orozco. (431) No obstante, nuestro autor mantiene en sus poesías una actitud crítica respecto a la mujer, según afirma en el poema La vida del hombre, donde le atribuye el causar al hombre «... más penas que placeres». (432) [247]

El ritmo apremiante de la poesía de Bretón revela el ansia de no poder analizar todas las problemáticas que le interesan. Muchas veces él lanza sin coherencia lógica diferentes argumentos que la brevedad de la estrofa no le permite profundizar y da una impresión de superficialidad que los estudiosos no han dejado de evidenciar. No es raro que Bretón establezca un verdadero coloquio con el lector, como si previniera sus objeciones y, en algunos casos, se transparenta en él el temor de no estar a la altura del compromiso moral que ha asumido: «La torpe Hipocresía que envenena / La humana sociedad ¿se irá al abismo / Sólo porque el poeta la condena? / No, no presumo tanto de mí mismo». (433)

Para nosotros el aspecto que hace que la mayor parte de la poesía bretoniana sea inconfundible, es el lenguaje. Este es, de hecho, semejante al de los personajes que hicieron famosa su comedia: quizá demasiado coloquial y, en algunos aspectos, de dudoso gusto. Como ejemplo, valga el haber definido «métrica estangurria» (434) la manía de hacer poesía de sus contemporáneos. Muchas veces Bretón cae en el prosaísmo que le dicta su exigencia de claridad y que el autor defiende así: «Porque me entiendan me afano / Y aunque parezca mancilla, / Quiero hablar en castellano, / Pues mi lengua es de Castilla». (435)

El de Bretón es un lenguaje burgués como la sociedad a la que se dirige y en el que encontramos expresiones coloquiales y hasta la jerga de algunas profesiones y ambientes como lo demuestra el romance La política aplicada al amor, misiva amorosa «escrita en estilo parlamentario». (436)

Para hablar de los límites de la poesía de Bretón habría sido suficiente cederle a él mismo la palabra. No es casual que, después de la edición de 1831, haya hecho desaparecer muchas de sus composiciones juveniles, bucólicas y de circunstancia. Nuestra intención, en cambio, ha sido y esperamos haberlo logrado, mostrar su coherencia ética alimentada por su profunda desilusión respecto a la sociedad contemporánea, insatisfacción y malestar que está en la base de toda su múltiple actividad literaria. [249]

El Victor Hugo romántico en la España realista

(437)

Francisco LAFARGA

Universitat de Barcelona

Aun cuando el estudio de conjunto sobre la presencia y la recepción de Victor Hugo en España -es decir, un estudio amplio y generoso en el tiempo y rico en profundidad y detalles- esté todavía por hacer, contamos ya con algunos estudios parciales, circunscritos a alguna época o a algún género u obra.

El período más atendido -como es natural- es el ocupado por el Romanticismo. Son conocidos -por su carácter fundador- los trabajos de Adelaide Parker y E. Allison Peers, de 1932-1933, (438) que ofrecen un panorama bastante rico en detalles de la acogida de V. Hugo en España y de la influencia ejercida por su obra literaria hasta 1845, fecha que los autores justifican por su decisión de limitarse al período romántico y no adentrarse en la vasta cuestión de la inspiración más o menos directa que Hugo pudo ejercer en los neorrománticos. (439) Con todo, la lista de traducciones que dan en apéndice llega hasta 1863.

Los trabajos de estos dos investigadores sirvieron de punto de partida a otros estudios que insistieron en los años sucesivos en aspectos -por lo general- concretos. El teatro aparece como el género privilegiado de la producción hugoliana, tanto en el ámbito de la teoría dramática como en el de las realizaciones, de un modo particularísimo Hernani. (440)

[250]

Son menos abundantes los estudios relativos a «Hugo en España» en la segunda mitad del siglo XIX y durante el XX. Salvo algunas excepciones, que abarcan períodos amplios, (441) se trata de análisis puntuales, en relación con determinadas presencias hugolianas en escritores célebres, como Bécquer, Ayguals de Izco, Zorrilla o García Lorca, (442) o con traducciones concretas, como las realizadas por Blanco Belmonte o por los Machado y Villaespesa. (443)

Tal vez la época más desatendida en el panorama de esta línea de estudio sea la segunda mitad del siglo XIX, y esa falta de atención resulta más llamativa cuanto que se trata de un período contemporáneo a V. Hugo, fallecido en 1885.

En las numerosas traducciones de nuestro autor publicadas a partir de 1850 -o sea, fuera de la época romántica- se encuentran versiones de obras contemporáneas -o casi-, aunque también las composiciones anteriores, del período plenamente romántico, tienen su lugar, tratándose en algunos casos de reediciones de traducciones anteriores.

Por el enfoque que me he propuesto en este trabajo y que queda reflejado en el título, no me ocuparé del primer tipo de traducciones mencionado, el de las obras contemporáneas, muchas de las cuales, como es sabido, contribuyeron a cimentar la imagen de un V. Hugo liberal, republicano y anticlerical que iba a tener amplia repercusión en los movimientos progresistas que se sucedieron en España a partir de los años 1860. [251]

Me ceñiré a las versiones de sus obras realizadas entre dos fechas a mi modo de ver significativas en la historia de la traducción de V. Hugo en España: 1860 y 1886-1888. La primera corresponde a la publicación de las Poesías selectas de Victor Hugo por Teodoro Llorente, con prólogo de Emilio Castelar; la segunda, a la edición de las Obras completas de Victor Hugo en traducción de Jacinto Labaila. (444) En el primer caso, se trata de un trabajo de juventud -tenía 24 años- de quien iba a ser uno de los

grandes personajes del mundo literario español del último tercio de siglo; en el segundo, nos hallamos ante una obra magna y ambiciosa, ante uno de los raros ejemplos de traducción de obra completa de un autor extranjero moderno en España.

La versión de Llorente contiene, como valor añadido, un prólogo de Emilio Castelar -personaje, por otro lado, con distintas vinculaciones con V. Hugo-, en el que, tras hacer grandes elogios del autor francés («El nombre de V. Hugo eleva grandes ideas en la mente y despierta sublimes sentimientos en el corazón», p. 5), se refiere a la traducción del poeta valenciano, ponderando las dificultades que ha sabido vencer:

«En su traducción, que es bellísima, se conserva esa libertad, esa inagotable flexibilidad, esa riqueza de giros y de ideas que forman el carácter plástico del poeta. El que conozca a Victor Hugo en el original, su atrevimiento en las formas, su profundidad en el fondo, sus giros dificultosos, su originalidad, sus antítesis señaladísimas y profundas, su menosprecio de toda traba, sus continuos neologismos, la admirable facilidad con que pasa de un tono a otro tono, de un estilo a otro estilo; el que haya leído al autor en el original comprenderá cuántas dificultades habrá encontrado y habrá vencido su traductor para amoldarlo al genio acompasado, al metro armonioso, al ritmo grave, a la manera solemne y algo monótona, pero siempre majestuosa, de nuestra lengua. Pero ha salido de su empresa bien y la literatura española le debe este testimonio de agradecimiento.» (p. 8)

Con todo, el propio Llorente, haciendo años más tarde examen de esta traducción, es muy severo consigo mismo y sus palabras contradicen el tono amable y benévolo de Castelar:

«Veía claras y patentes las faltas de mi traducción. Para expresar con exactitud el sentido de la poesía original, descuidé la forma; no brillaban en ella la galanura y la gallardía propias de la versificación castellana. Arrepentime de haber dado a la estampa obra tan imperfecta.» (445)

De hecho, en la antología a la que pertenece esta cita los poemas de V. Hugo (que ocupan 80 páginas) son distintos de los incluidos en la versión de 1860. [252]

Entre las traducciones publicadas en el período considerado sobresalen por su número las de piezas dramáticas, fenómeno nada sorprendente si se tiene en cuenta la inmensa fama de Hugo como autor teatral y la importancia del teatro como lugar idóneo para la experimentación del Romanticismo.

Tres dramas -Lucrecia Borgia, María Tudor y Angelo- se publicaron en 1868 en una gran colección teatral. (446) Al final del volumen puede leerse una amplia nota sobre V. Hugo en la que se pasa revista a su formación literaria, a los inicios de su carrera y a su producción -especialmente en el género teatral-, y se hace una severa crítica a sus ideas literarias y a los principios de «la que se llamó escuela romántica». (447)

La actitud más que distanciada de los editores de la colección

respecto del Romanticismo no impidió que incluyeran en la misma tres dramas de V. Hugo, amén de otros de A. Dumas.

Actitud algo más favorable se vislumbra en las palabras de Josep Roca y Roca, traductor del Ruy Blas publicado en 1875. (448) Tras tributar grandes elogios al autor en punto al estilo, disposición de los elementos, fuerza expresiva y caracterización de los personajes, el traductor adopta cierto distanciamiento respecto del Romanticismo, aunque salvando al poeta y a su composición dramática:

«Escrito el drama en una época en la cual el movimiento ha absorbido a la reflexión, cuando el teatro se llena más por el afán de sensaciones que por el de embelesarse en la admiración de galas poéticas y de bellezas literarias, se comprende que se pague en el Ruy Blas preferente tributo a la moderna escuela, uno de cuyos apóstoles es su autor, y que desde la primera escena se deslice hasta el desenlace sembrado de efectos, de contraposiciones, de contrastes, creciendo y engordándose su interés [...]. Mas esta cualidad, a la cual otros autores suelen sacrificar las restantes condiciones de toda obra dramática, no eclipsa en el Ruy Blas bellezas de un orden distinto.» (449)

Otras producciones dramáticas publicadas en traducción en la época -sin pretender agotar el tema- fueron Ruy Blas (1878), Los burgraves (1881), pieza escasamente traducida dado su fracaso inicial en Francia, y dos volúmenes de Dramas (1884-1887), que contenían ocho piezas en una edición bellamente encuadernada y con la efigie de V. Hugo coronada [253] de laurel. (450) Mención aparte merecen dos ediciones bilingües, en italiano y castellano, de distinto signo. Una de ellas es el libreto de la ópera María Delorme, con música de J. Bottesini, representada en el Liceo de Barcelona en 1864; (451) la otra es una versión de Lucrecia Borgia realizada para que la representara la diva italiana Adelaide Ristori en 1874. (452)

Del mundo novelesco del Hugo romántico se publicaron en la época que nos ocupa dos traducciones de Nuestra Señora de París: una de 1861 atribuida por Palau a Joaquín María de Tejada (que no he logrado localizar), (453) y la de J. Alonso del Real de 1885, publicada, según reza la portada, «a los ocho días de la muerte de su autor», (454) excelente ejemplo de aprovechamiento editorial de un acontecimiento ampliamente difundido y comentado por la prensa, aun cuando debemos creer que el proceso de traducción se habría iniciado un tiempo antes. (455) Esta edición cuenta con unos «Apuntes biográficos» que contienen algunos rasgos de su vida, de sus últimos momentos y de su testamento, así como la relación de sus obras. Van precedidos por una ardiente declaración de republicanismo por parte del editor Alonso del Real:

«Si no temiéramos ofender la veneranda memoria del gran poeta de la república universal, cuyo espíritu acaba de explayarse entre las inmensidades del espacio, con una fórmula realista, exclamaríamos: «¡Víctor Hugo ha muerto! ¡Viva Víctor Hugo!». [...] V. Hugo ha gozado de la inmortalidad a la que acaba de nacer después de haber presenciado la [254] muerte de dos Imperios, la de dos reinados y dos restauraciones, en el claustro temporal de

la republicana Francia de 1885.» (p. V)

También Bug Jargal, una de sus novelas de juventud, conoció dos ediciones en la época: una de ellas a partir de una versión anterior, publicada en 1840, y otra nueva, de 1881. (456)

La obra que, curiosamente, alcanzó enorme difusión, tanto en la época romántica como posteriormente -si nos atenemos al número de traducciones y ediciones- fue *Le dernier jour d'un condamné*. Su carácter de alegato contra la pena de muerte justifica su inclusión en un compendio carcelario, la *Historia del Saladero* de Francisco Morales Sánchez, publicada en 1870. (457) Por otra parte, su carácter literario facilitó, a ojos de traductores y editores, su publicación conjunta con dos poemas de Espronceda de temática vecina (*El reo de muerte* y *El verdugo*). Así apareció, por ejemplo, en la versión de 1875 de Mariano Blanch, reeditada en 1879. (458)

Para terminar este rápido -e incompleto- repaso a la presencia editorial de V. Hugo en la España de la época mencionaré un curioso volumen de Perlas literarias, conjunto de pensamientos elegidos y traducidos por Eusebio Freixa en 1884, con el que se propone «popularizar en España por medio de un pequeño libro al alcance de todas las inteligencias y fortunas la esencia de las inmortales obras literarias producidas por el más grande de los pensadores contemporáneos». (459)

La obra que, según lo dicho más arriba, me servirá para cerrar esta época es la edición de *Obras completas* publicada en 1886-1888 en 6 volúmenes de gran formato con un total de 4.630 páginas. La obra va precedida de un «Estudio crítico-biográfico» (t. 1, pp. v-viii) fechado en octubre de 1886 y se concluye con una «Postdata» de octubre de 1888. En la primera, el traductor y editor Jacinto Labaila, (460) tras establecer un paralelo entre Voltaire y V. Hugo, insiste en la relevancia del autor en los distintos géneros literarios, aduciendo citas de Zola, Castelar y otras autoridades, Y termina continuando un símil que Hugo había [255] escrito en *Notre Dame de Paris*: «Si el Dante es en el siglo XIII la última iglesia bizantina y Shakespeare es en el siglo XVI la última catedral gótica, Víctor Hugo es en el siglo XIX el palacio de la Exposición Universal: en él se encuentran esparcidos en diferentes departamentos todos los elementos de la inteligencia en su estado de progreso» (t. 1, p. viii). La «Postdata» consta de varias partes en las que alude al proceso de traducción, a la estructura de la obra y al carácter y al genio de V. Hugo. En este contexto la más interesante resulta la primera, en la que Labaila enmarca su traducción y pondera las dificultades de la misma, empezando por la propia finalidad de su trabajo:

«Creemos haber dado a conocer a Victor Hugo en España bajo todos sus aspectos, siendo conocido hasta ahora sólo por las novelas, por algunas poesías y dramas, por fragmentos, por traducciones descoloridas o recortadas, o por su fama de apóstol de la democracia europea.» (t. 6, p. 669)

Se pregunta luego qué es traducir a V. Hugo, y responde:

«No creemos que sea traducir, literariamente hablando, concretarse a poner en castellano el significado material

de cada palabra francesa y muchísimo menos tratándose de autor tan excepcional: traducirle literariamente es sorprender sus pensamientos al través de sus nebulosidades, sacarlos de la oscuridad en que están sepultados muchas veces, apoderarse de ellos y verterlos al idioma patrio. Traducir a Victor Hugo es no olvidar nunca el alto vuelo de su estilo y procurar que en castellano no aparezca nunca bajo y rastroso: esto en algunas ocasiones es difícilísimo de evitar, porque entremezcla con palabras marquesas palabras plebeyas -como él las llama-, palabras que si en francés, por la índole de la lengua, no deslucen el estilo, en castellano le hacen decaer y le empobrecen.» (t. 6, pp. 669-670)

Y alude luego a los conocimientos que se necesitan para traducirlo: «no basta poseer medianamente la lengua francesa para traducirle a conciencia; es necesario tener conocimiento de las palabras arcaicas [...]. No basta tampoco poseer el francés antiguo; se necesita además poseer varios idiomas: el latín, el castellano, el inglés, el alemán y el italiano [...] el que se atreva a traducirle debe ser literato y además de literato poeta...» (t. 6, p. 670). Dificultades que recuerdan las que el propio Hugo encuentra en la traducción de Shakespeare y a las que se refiere en el prólogo que escribió para las versiones shakespearianas hechas por su hijo François-Victor. (461)

La traducción de Labaila, a pesar de su carácter de «obra completa», (462) no agotó ni todas las posibilidades de la obra hugoliana ni el interés de las generaciones sucesivas por seguir traduciendo o retraduciendo a V. Hugo. Su relevancia radica en su propia [256] magnitud y en el hecho de haber aparecido en los años inmediatamente siguientes a la muerte del autor, cerrando un período en la historia de la traducción de Victor Hugo en España. [257]

Bécquer y el Romanticismo catalán: literatura y topografía

Joan ESTRUCH TOBELLA

I.B. Sant Andreu (Barcelona)

Tres son los textos becquerianos que están ambientados en Cataluña: dos leyendas, La cruz del diablo (1860) y Creed en Dios (1862); y un artículo periodístico, «Sepulcro de Raimundo Berenguer en la catedral de Gerona» (1866), que, aunque de menor interés literario, nos servirá para completar nuestro análisis.

El problema que intentaremos resolver en primer lugar es si la ambientación de estos textos obedece a un conocimiento directo, a la presencia del escritor en los lugares en que sitúa sus relatos o si, por el contrario, se trata de un conocimiento indirecto, basado en fuentes escritas. La cuestión, no resuelta por los estudiosos, afecta no sólo a la biografía del escritor, sino también a su técnica compositiva. Si las leyendas catalanas fueran fruto de una estancia del poeta en Cataluña, nos hallaríamos ante una técnica de tipo realista, basada en la observación directa. Si se sustentaran en fuentes escritas, tendríamos que inclinarnos por una técnica basada en la imaginación, una imaginación, eso sí, apoyada



en una documentación que la hace verosímil.

Ante todo, nos referiremos a las distintas soluciones planteadas hasta ahora por los especialistas. Son mayoría los que optan por considerar que la ambientación de *La cruz del diablo* permite afirmar que Bécquer estuvo en Cataluña y conoció de visu los lugares en los que sitúa sus narraciones. (463) Esta creencia ha llegado a tener plasmación material por medio de una placa conmemorativa que certifica el paso del poeta sevillano por Bellver. (464) [258]

Quien más ha intentado demostrar la presencia de Bécquer en Cataluña y, por tanto, el sólido realismo ambiental de las dos leyendas catalanas, es Joan Pous i Porta, (465) quien únicamente se apoya en conjeturas extraídas de la lectura de los tres textos becquerianos ambientados en Cataluña. Las fórmulas de probabilidad aparecen en abundancia a lo largo de su estudio, que va aportando datos no comprobados: Bécquer, «probablemente» acompañado de García Luna, Nombela y Rodríguez Correa, llegó en el verano de 1860 a Cataluña desde Aragón, pasando por Lérida y el valle del Segre hasta negar a Bellver. Visitaron Sant Martí dels Castells, que Pous identifica con el castillo del señor del Segre, y «probablemente» Talló, antiguo monasterio que se correspondería con la vivienda del ermitaño que aconseja a los lugareños la manera de deshacerse de la armadura diabólica, etc. Seguidamente Bécquer se dirigiría hacia Gerona, pasando por Ripoll, Sant Joan de les Abadesses y Castellfollit de la Roca, donde se encuentran las ruinas del castillo del Cos, que Pous identifica con el castillo de Montagut, residencia del protagonista de *Creed en Dios*. El templo de Sant Joan Les Fonts sería el marco en el que Bécquer situaría la irreverente actuación de Teobaldo. Por último, el viaje proseguiría hasta Gerona, donde el poeta visitaría la catedral y, en especial, el sepulcro de Ramon Berenguer, que describiría en un artículo de *El Museo Universal* seis años después. Pous termina diciendo que «probablemente» Bécquer visitaría otros lugares de Cataluña: Montserrat, Barcelona, Poblet... De este modo, los textos literarios quedan convertidos en documentos autobiográficos.

Por lo que se refiere a *La cruz del diablo*, al lector atento no le pasa por alto que en la leyenda se hace una referencia explícita a que el narrador y sus compañeros se dirigen a la frontera, que no puede ser otra que el paso fronterizo de Puigcerdà. (466) Esta referencia, por sí sola, invalida la tesis de que el poeta, desde Bellver, se dirigió hacia Gerona. Y si la aceptáramos como dato autobiográfico, nos forzaría a planteamos un supuesto viaje del poeta a un lugar indeterminado de Francia. Por lo demás, las restantes indicaciones paisajísticas y topográficas de *La cruz del diablo* no son tan exactas y precisas que permitan afirmar que Bécquer tuvo que obtenerlas de visu. En vano buscaremos en Bellver el castillo del señor del Segre. Tampoco nos ayuda mucho la referencia a la antigua línea divisoria entre el condado de Urgel y el más importante de sus feudos» (p. 87), ya que tal división siempre quedó lejos de Bellver, situado en el interior del condado de Cerdeña. Por otro lado, parece arriesgado identificar «el más escondido y lóbrego de los paradores de Bellver» (p. [259] 89) con Cal Patanó, lugar donde se habría alojado el poeta, ya que ello presupone aceptar que en 1860 en Bellver habría varios albergues, cuestión sumamente dudosa. A todo ello hay que añadir la inexistente cruz

diabólica y un inverosímil ayuntamiento con «altas bóvedas» (p. 100). De todo ello podemos extraer la conclusión de que las referencias topográficas de La cruz del diablo son erróneas o demasiado imprecisas, y por sí solas no pueden probar la presencia de Bécquer en la Cerdaña.

Por otra parte, si analizamos la descripción de Bellver que inicia la leyenda, observaremos que enseguida aparece el adjetivo «pintorescas», aplicado a las orillas del Segre. Bécquer se dispone, pues, a trazar un cuadro literario, una de esas descripciones de gran fuerza plástica que caracterizan su estilo. Más adelante tropezamos con la comparación «como las gradas de un colosal anfiteatro de granito», aplicada a las montañas del Pirineo. Esta expresión aparece en una obra becqueriana anterior, la Historia de los templos de España, dentro de una descripción paisajística que antecede a la de la basílica de Santa Leocadia, extramuros de Toledo. (467) El paralelismo entre ambas descripciones no se limita a esta coincidencia aislada. En la de la vega del Tajo, como en La cruz del diablo, Bécquer se sitúa en el atardecer, y el panorama que traza se parece bastante al de la vega del Segre. Cuando el narrador llega ante las ruinas de la basílica, se encuentra ante una gran cruz de hierro. La contemplación de las ruinas le sume en un estado de ensimismamiento, del que, como en la leyenda, lo saca el guía que lo ha conducido hasta allí. Así pues, la descripción de Bellver está hecha más con elementos literarios que topográficos.

Pasemos ahora al análisis de las referencias topográficas de Creed en Dios, todavía más imprecisas que las de La cruz del diablo, lo que ha provocado una notable desorientación por parte de los estudiosos que han intentado ubicar la leyenda en un lugar concreto de la geografía catalana. Está claro que Bécquer ambienta la leyenda en Cataluña: los topónimos y los nombres de persona son catalanes, y, además, se habla de la virgen de Montserrat. Sin embargo, las referencias topográficas de Creed en Dios no permiten asegurar que Bécquer estuviera en alguno de los más de siete Montagut que existen en la geografía catalana, tal como hemos estudiado en otro lugar. (468) Como en otras leyendas, el poeta toma libremente datos históricos y geográficos para crear con ellos el ámbito más apropiado para sus fantasías.

Nos queda por examinar el realismo topográfico de «Sepulcro de Raimundo Berenguer en la catedral de Gerona», artículo ilustrado por un dibujo de Ruiz y que se publicó en El Museo Universal en 1866. No merece un análisis muy exhaustivo, ya que claramente manifiesta que ha sido elaborado mediante fuentes indirectas. La descripción de la catedral es muy somera y genérica, válida para cualquier catedral gótica, sin que se entre en detalles, ni siquiera para describir el sepulcro, que el lector ya podía ver en el grabado. A esta descripción se añade un breve resumen de la historia de Ramón Berenguer, así como de la [260] leyenda acerca de su muerte, que Bécquer toma de «documentos sacados a la luz en nuestros días por escritores diligentes y eruditos». (469) Resulta, pues, totalmente aventurado basarse en las referencias topográficas de ese texto para sostener, como hace Pous, que Bécquer visitó la catedral de Gerona después de su supuesta estancia en Bellver.

Veamos ahora lo que los biógrafos más reconocidos de Bécquer han dicho sobre la posible presencia de Bécquer en Cataluña. Rica Brown, al

hablar de la ambientación de La cruz del diablo, dice que se trata de «lugares que el autor pudo conocer». (470) Por su parte, Robert Pageard indica que la leyenda tiene por marco los Pirineos catalanes, pero añade que «Bécquer no visitó nunca esa región». (471) El mejor aval de la escueta aseveración de Pageard es que no existe documentación al respecto.

Así pues, resulta evidente que la tesis de la presencia de Bécquer en Cataluña se apoya tan sólo en la interpretación «realista» de los datos, sumamente imprecisos, que aparecen en los textos becquerianos de ambientación catalana. Por tanto, mientras no se descubra nueva documentación, hay que considerar que Bécquer no estuvo en Cataluña. Fuentes tradicionales y fuentes literarias.

Una vez descartada la presencia física de Bécquer en Cataluña, surge el problema de dilucidar qué fuentes utilizó el escritor para dar color local a sus leyendas catalanas. Antes de entrar en detalles, hay que destacar la extraordinaria capacidad que el poeta demuestra a la hora de crear con su imaginación ambientaciones verosímiles, incluso cuando, como en El caudillo de las manos rojas, sitúa su ficción en la remota India, logrando que muchos lectores creyeran que el subtítulo, «tradición india», era una errata por «traducción india». (472) Pero la imaginación de Bécquer no sólo se pone de manifiesto en la recreación de escenarios que no pudo conocer, sino también en la construcción de escenarios ficticios a partir de datos tomados de la realidad. El beso constituye un buen ejemplo de cómo manipula la topografía toledana, que tan bien conocía, para crear el marco más idóneo para sus fantasías. (473)

Sin embargo, no sólo se trata de imaginación o de inspiración, es decir, de cualidades innatas e intuitivas. En El caudillo de las manos rojas se percibe un importante trabajo de [261] documentación. Imaginación y documentación, en Bécquer, no se presentan separadas o enfrentadas, sino perfectamente ensambladas. No hay que olvidar que trabajó como periodista profesional durante largos años, escribiendo todo tipo de textos: crónicas parlamentarias, artículos políticos, crónicas de sociedad, gacetillas diversas, etc. El periodista de la época tenía que redactar las noticias a partir de informaciones muy escuetas, sin imágenes, y que apenas podía contrastar. Se trataba, pues, de una labor muy cercana a la creación literaria.

En un artículo periodístico de El Museo Universal sobre los combates que la escuadra de Méndez Núñez sostenía en el Pacífico (1866), Bécquer reflexiona sobre el exceso de imaginación con que ciertos periodistas recreaban desde Madrid las noticias que les llegaban de Sudamérica:

Verdad es que la fantasía no se detiene en barras, y lo que no ve lo presume, y lo que no acierta a presumir lo inventa. Merced a este procedimiento, no faltan detalles en algunas publicaciones, y noticiero hay que relata lo acontecido con más pormenores que si hubiese presenciado la acción desde el tope de la Numancia. De estas relaciones prematuras debe desconfiarse siempre. (474)

Es evidente que el rigor profesional que Bécquer exige a los periodistas no lo aplica a relatos de ficción como los suyos, en los que la imaginación podía volar con mayor libertad. Una imaginación que

intentaba, sin embargo, hacerse verosímil, creíble a los ojos del lector del periodo postromántico, escéptico y racionalista. (475) Y, para lograrlo, era fundamental la creación de una atmósfera y de un contexto creíbles. Tanto La cruz del diablo como Creed en Dios se basan en materiales folclóricos, como la leyenda del mal caballero, muy extendidos por toda Europa. Pero parece lógico suponer que si Bécquer eligió Cataluña como escenario de sus relatos es porque las fuentes que manejó eran de procedencia catalana.

Una de las influencias más fuertes y constantes en Bécquer es la de los Recuerdos y bellezas de España (1839), de Pablo Piferrer, que inspiró directamente la concepción de la Historia de los templos de España, así como aspectos parciales de las leyendas becquerianas. Además de la obra de Piferrer, Bécquer pudo conocer Monserrate, de Victor Balaguer, (476) que contiene una serie de leyendas sobre la famosa montaña. Una de las leyendas reproducidas por Balaguer, «Beremundo el Rojo» tiene especial interés para nosotros. Se trata de una de las múltiples versiones de la leyenda del mal caballero: Beremundo, señor del castillo de Montserrat, era «el hombre más cruel, el señor más tirano [262] y el guerrero más indómito de que nos hablan las crónicas» (p. 55). Después de relatar algunas de sus fechorías, Balaguer adopta el punto de vista narrativo de la «balada» en que dice inspirarse: «¡Huid, huid, bellas niñas! Huid las que estimáis en algo la paz del hogar doméstico...» (p. 58). El recurso ya había sido utilizado por Piferrer. (477) Y también lo utilizaría Bécquer en Creed en Dios: «Niñas de las cercanas aldeas, lirios silvestres que crecéis felices al abrigo de vuestra humildad...» (p. 162).

Balaguer prosigue contando las fechorías que cometen los bandidos, que se dedican a saquear los pueblos cercanos a Montserrat. Vale la pena transcribir la caracterización de estos forajidos:

«Los treinta tienen su vivienda en una de las cimas más altas de la montaña de la Virgen, en el mismo castillo de Monserrate, morada un día de nobles adalides... El castillo de los señores de Monserrate es ahora una guarida de bandidos... Todos los que hablan de los treinta lo hacen con terror, y si alguna vez se atreven los campesinos a citar el nombre de su capitán, es en voz baja... Pero ¿quién era ese temido capitán? Era... nadie lo sabía a punto fijo, pero todos lo sospechaban. Era Beremundo el Rojo. ¿Y quién otro podía ser el jefe de atlética estatura y de rostro siempre encubierto que en los ataques de castillos y saqueos de los pueblos capitaneaba la banda de los treinta, sino el castellano de Collbató?... Un día apareció en la comarca una banda de salteadores, casi todos árabes, capitaneados por un jefe misterioso que, con el rostro siempre encubierto guiaba sus correrías, presidía los saqueos y mandaba los asaltos... Largo tiempo se ignoró, pero se supo después que el castillo de Monserrate, colocado en una de las peñas más inaccesibles de la montaña, era el que les servía de morada. Empezose entonces a creer que Beremundo, el señor de Monserrate que en Collbató vivía, tenía pacto con los treinta, y esta creencia fundada motivó el temor de que fuese el mismo castellano el misterioso jefe de la banda.» (pp. 59-61 y 62-63).

En La cruz del diablo Bécquer caracteriza en términos muy parecidos al temido señor del Segre y su banda (pp. 95-96). Es también parecida la reacción inicial de los pueblos sometidos a las tropelías de Beremundo o del señor del Segre. En el relato de Balaguer, «unos y otros elevaron sus quejas al conde Barcelona. Pero las amonestaciones del conde no hallaron eco en Beremundo el Rojo, que le negó toda obediencia y continuó con sus raptos y orgías» (p. 62). En el relato de Bécquer, los villanos «apelaron a la justicia del rey; pero el señor se burló de las cartas-leyes de los condes soberanos, las clavó en el postigo de sus torres y colgó a los farautes de una encina» (p. 92).

Siguiendo el relato de Balaguer, Beremundo secuestra a Berta, la esposa de su hermano, y después la asesina. El espectro de Berta se le aparece de noche en su habitación. Para olvidar el terror que esta aparición le ha causado, invita a sus bandidos a una cena, que se desarrolla «en medio de los báquicos cantares, de las blasfemias y carcajadas» (p. 75). Del mismo modo, los bandidos del señor del Segre «en mitad de la loca y estruendosa orgía, entonaban sacrílegos cantares en loor de su infernal patrono» (p. 93). En plena juerga, Beremundo oye los toques de la campana del monasterio vecino, en los que cree [263] percibir los nombres de su cuñada y su hermano. Enloquecido, huye fuera, pero, sin darse cuenta, vuelve a su propio castillo, penetra en la capilla y cae desmayado ante la tumba de su padre. Al día siguiente, sus bandidos lo encuentran en la capilla, «y sólo se abrieron sus labios para pedir un sayal de anacoreta» (p. 82). Balaguer concluye así su relato:

«Desde entonces, los treinta desaparecieron de la comarca, el castillo de Monserrate fue demolido, y en su lugar se fundó más tarde la ermita que actualmente llaman de San Dimas, y en una de cuyas cuevas inmediatas, llamada hasta hace poco «cueva del castillo o del castellano», concluyó penitentemente sus días Beremundo el Rojo, el bastardo, el temido jefe de los treinta.» (p. 82).

Este final presenta notables coincidencias con el del protagonista de Creed en Dios. En efecto, Teobaldo, señor de Montagut, después de realizar su fantástico viaje por los cielos, regresa a su propio castillo, lo encuentra convertido en monasterio, y solicita ser admitido en él como monje para purgar sus pecados. Si se admite la influencia de la leyenda de Victor Balaguer en Creed en Dios, cobra pleno sentido la referencia a la virgen de Montserrat que Bécquer, de manera no totalmente necesaria, introduce en su leyenda.

Los relatos folclóricos acerca del mal caballero, como el de Roberto el Diablo, muy extendidos por toda Europa, constituyen el sustrato de las dos leyendas catalanas de Bécquer, tal como ha estudiado Rubén Benítez, pero también lo son del relato de Victor Balaguer. Fue igualmente Rubén Benítez quien relacionó Creed en Dios con una de las derivaciones del tema del mal caballero, la del cazador maldito. Aunque no se pronuncia respecto a la cuestión de la posible estancia de Bécquer en Cataluña, Benítez parece apuntar a que el poeta conoció la versión catalana del tema, el mito del Comte Arnau, directamente de fuentes folclóricas: «Bécquer debió conocer pues una versión tradicional -quizá catalana en la que la cacería

fantástica queda reducida a un galope sobrenatural, como ocurre en el mito del Comte Arnau». (478) Lo que ahora nos interesa es señalar que, de acuerdo con nuestra tesis de que Bécquer no visitó Cataluña, Creed en Dios tuvo que inspirarse en fuentes escritas. En efecto, el poeta no necesitaba trasladarse al Principado para conocer la leyenda del Comte Arnau, puesto que los románticos catalanes la habían convertido en una de las tradiciones más emblemáticas del folclore catalán. (479) El que la recopiló y la dio a conocer entre sus amigos fue precisamente Pablo Piferrer, y pronto se difundió a través de varios libros. En sus Observaciones sobre la poesía popular, Milá i Fontanals reprodujo en catalán una canción tradicional con los diálogos entre el malvado conde y su virtuosa esposa. (480) No sabemos si Bécquer conoció esta versión, pero en todo caso no la aprovechó para sus obras. En cambio, la versión que Balaguer ofrece en otra de sus obras, Amor a la [264] patria, (481) resulta mucho más cercana a Creed en Dios. Balaguer describe en prosa y en castellano la fantástica carrera nocturna del conde, condenado a salir a cazar cada noche durante toda la eternidad. Esta versión, que se subtitula «imitación de una balada alemana», contiene fragmentos parecidos a los de la leyenda becqueriana:

«Los cazadores se precipitan como un huracán llevando al conde a su cabeza. Los campos, los bosques, las colinas y las montañas ven pasar con asombro a todos aquellos hombres en desatada carrera. Es una carrera loca, insensata, vertiginosa, infernal. No corren, vuelan: no parecen hombres, sino demonios. Cruzan como el rayo y lo atropellan todo como un desbordado torrente que baja de la montaña.» (p. 158).

La descripción nos recuerda la «infernál comitiva» de Teobaldo (p. 165). Y la última imagen del fragmento nos remite a esos bandidos de La cruz del diablo, que saqueaban los valles y descendían «como un torrente a la llanura» (p. 95). Pero prosigamos con la versión de Balaguer. Arnau va a buscar a su amante, una monja llamada Adalaiza:

«Hay un caballo negro preparado. Adalaiza monta en él y cabalga junto al conde. Se precipitan furiosos a la cabeza de los suyos. La luna brilla y alumbra la fantástica carrera. ¡Sus! ¡Sus! ¡Halalí! ¡Halalí! ¡Halalí! La caza va a ser buena.» (p. 159. *Cursiva nuestra*).

El «caballo negro» coincide con «el corcel negro como la noche» (p. 166) que llevará a Teobaldo por los cielos; y lo mismo ocurre con la «fantástica carrera», sintagma que aparece exactamente igual en Creed en Dios (p. 167). El «halalí» de Balaguer lo encontramos transcrito como «alalí» en Bécquer (p. 164).

Además de estas interrelaciones temáticas y lingüísticas, en el conjunto de Amor a la patria encontramos otras conexiones indirectas con Creed en Dios. Por ejemplo, los recursos apelativos que tratan de imitar los cantos de los trovadores: «Prestadme vuestra atención, bellas damas, oídmeme todos, nobles caballeros...» (p. 137). O bien, la profusión de topónimos compuestos (Castellfollit, Montserrat, Montblanc, Bellpuig...) que pudieron ser la base de los topónimos utilizados por Bécquer:

Montagut, Fortscastells. Por último, el libro de Balaguer contiene un poema en catalán dedicado a la virgen de Montserrat, virgen que Bécquer introduce en su leyenda (p. 170).

Si, de acuerdo con lo que hemos ido exponiendo, Bécquer mantuvo estrechos contactos con las obras de los románticos catalanes, cabe preguntarse por la vía, el canal de transmisión por el que le llegaron esas obras. En primer lugar, hay que referirse a Victor Balaguer (1824-1901), que vivió muchos años en Madrid, ejerciendo de enlace político entre la burguesía catalana progresista y las instituciones centrales del Estado. No es probable, sin embargo, que Balaguer y Bécquer llegaran a conocerse personalmente, ya que no pudieron coincidir en Madrid antes de 1868, y después, durante los dos años que le [265] quedaban de vida al escritor sevillano, debieron de moverse en escenarios bien distintos, marcados por las opuestas afinidades políticas de ambos.

Existen otros posibles enlaces entre Bécquer y el romanticismo catalán. Augusto Ferrán, de ascendencia catalana, comenzaría a relacionarse con el poeta sevillano en Madrid en el verano de 1860. (482) No conocemos los vínculos que Ferrán mantendría con la literatura catalana, pero en su entorno familiar tenemos a otro intelectual catalán, su cuñado Florencio Janer (1831-1877), casado con Adriana Ferrán. (483) Robert Pageard, al hablar de las posibles fuentes de *La cruz del diablo*, ha señalado que la presencia de Augusto Ferrán pudo favorecer la redacción de esta leyenda. Puede suponerse también que las pláticas con Ferrán o Janer, así como los libros o referencias que poseían, hayan proporcionado a la imaginación de Bécquer los alimentos necesarios». (484)

Así pues, podemos concluir que las leyendas catalanas de Bécquer no responden a un conocimiento directo del folclore catalán -lo que nos obligaría a especular respecto a un supuesto viaje a tierras catalanas-, sino a un profundo contacto del poeta con la literatura romántica catalana, que, por su firme tradicionalismo, era muy afín a su ideología. Las obras de Piferrer y de Balaguer, sumadas a la influencia directa de Janer, fueron las probables fuentes que nutrieron su imaginación y que le proporcionaron materiales narrativos, cuando menos, para sus dos leyendas catalanas. Lo más notable es que, una vez más, el poeta sevillano se muestra capaz de elaborar unas narraciones en las que la imaginación y la realidad se funden de manera admirable, recreando, no de manera fotográfica, sino literaria, escenarios catalanes perfectamente verosímiles. [267]

Literatura «regional» o literatura «nacional»: la posición de Rosalía de Castro

Horst HINA

Universität Freiburg

El carácter bilingüe de la obra de Rosalía de Castro representa con toda evidencia una dificultad a la hora de una lectura desde una perspectiva española. La lectura al nivel de la literatura gallega parece mucho más fácil de realizar: Rosalía sigue siendo considerada hasta en la crítica más reciente como la personificación misma de su país, como la voz

de Galicia, (485) como fundadora de la literatura gallega moderna. El hecho de que parte de esta obra esté escrita en castellano, no ha perjudicado sobremanera este modo de ver, ya que, como apunta Basilio Losada Castro con cierta lógica en su artículo de la Gran Enciclopèdia Catalana, hay que atribuirlo a «condicionaments de l'època», (486) en otras circunstancias culturales, toda la obra hubiera estado probablemente redactada en gallego.

No es mi intención la de poner en tela de juicio tal visión de las cosas, ni mucho menos, sino de intentar una visión de la obra de Rosalía a partir de la literatura española, intento que me parece imprescindible para poner de manifiesto todo el alcance de esta obra cuyo carácter polifacético muchas veces no ha sido apreciado en su justo valor. En la crítica rosaliana, es verdad, no falta cierto malestar acerca de una interpretación demasiado unilateral; ya en los años cincuenta, José Luis Varela, en su conocido estudio Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX, observa que ha sido una desventaja para la autora que sus paisanos de España y de América la hayan festejado como la «cantora de su país», (487) sin darse cuenta del mensaje «universal» de esta obra. Además, Varela alude a la sobrevaloración, según él, de los Cantares gallegos, obra que no considera como «específicamente rosaliana» (ibid.), y exige una «crítica nacional» que intenta realizar a través de la inserción del conjunto de la obra rosaliana en el contexto poetológico de la época. Se podrá también hacer hincapié en un [268] libro de índole muy diferente, el esbozo biográfico que hace Salvador de Madariaga en Mujeres españolas de 1974, libro estimulante sin duda, donde habla, a partir de consideraciones tanto psicológicas como literarias, de la «castellana que esta gallega llevaba dentro», especulando incluso sobre el problema si lingüísticamente «el gallego le manase del alma a más hondo nivel que el castellano», (488) y va hasta considerar la poeta de la «Castellana de Castilla» como una castellana «de verdad», un poco a la manera del mismo Miguel de Unamuno.

Una posibilidad de tal perspectiva nacional de la cual habla Varela podría ser una perspectiva de historia de la literatura. En el siglo XIX, ocurre aquel fenómeno, capital en la historia de las letras españolas, que es la diferenciación del espectro literario con los «renacimientos» de las literaturas periféricas. Ahora, según Víctor Balaguer, España tiene una literatura «nacional» y cinco literaturas «regionales» (para él, también la portuguesa es «regional»). La dicotomía entre literatura «nacional» y literaturas «regionales» es un tema altamente polémico en la época de la Restauración, ya que implica la necesidad de una reconsideración del panorama literario español. A Rosalía, es preciso situarla dentro de este debate para comprender su posición en la historia de la literatura española de su siglo. En este aspecto, hay que señalar que es precisamente su obra gallega la que provoca reacciones «nacionales» casi inmediatas, iniciando así el proceso de recepción de la obra de Rosalía, mientras su obra castellana pasa casi inadvertida hasta muy entrado ya el siglo XX.

En mi libro Castilla y Cataluña en el debate cultural, (489) he esbozado aquella polémica acerca de las nuevas literaturas peninsulares. No quiero añadir nada a ello, pero sería interesante, al lado de la polémica político-cultural, profundizar en el aspecto puramente literario



de estos «regionalismos». El término se generaliza a partir de los años ochenta, y los discursos de recepción de Balaguer en las Academias madrileñas (con las respectivas respuestas de Amador de los Ríos y de Castelar) pueden constituir el punto de arranque de un debate «nacional» acerca del fenómeno. Se trata aquí principalmente de literatura catalana, pero la obra de Rosalía puede integrarse sin demasiadas dificultades en aquel debate.

De Rosalía, tenemos pocos textos teóricos; una razón más para aprovechar lo mejor posible los pocos textos teóricos existentes, y principalmente los prólogos a sus dos libros de poesía en lengua gallega. El prólogo de *Cantares gallegos*, de 1863, es sumamente aclarador. El uso de la lengua gallega -Rosalía utiliza aún el término de «dialecto»-, la justifica por su deseo «pra cantar as bellezas da nossa terra», (490) y, en [269] general, como defensa e ilustración de su «infeliz patria» (491) que considera acaso «o mais formoso e dino de alabanza». (492) «Tierra», «patria», «provincia»- he aquí el vocabulario característico de una corriente cultural muy difundida al menos desde los años treinta en España y que ya Pablo Piferrer, en sus *Recuerdos y bellezas de Cataluña*, ha llamado «provincialismo». (493) Manuel Milá y Fontanals, en su discurso inaugural de los *Jocs Florals* de 1859, los primeros de su género -seguidos dos años más tarde por los *Juegos Florales de La Coruña*- había dicho en su habitual modestia que quien no ama a su provincia, no puede amar a su nación. Rosalía no habla del amor a la nación (no se quiere política), pero el espíritu de su texto la sitúa dentro de la línea de aquel «provincialismo». La fuerza de este sentimiento se manifiesta en un indudable anticastellanismo, evidente en el conocido poema «Castellanos de Castilla», escrito poco después del poema de Balaguer «Los quatre pals de sang», con su refrán de «Ai, Castella castellana / No t'hagués conegut mai!», poema al cual alude también Emilia Pardo Bazán en su discurso de homenaje a Rosalía. Balaguer, en sus *Poemas completos* de 1867, había justificado este pasaje como reivindicación de una España que no sea dominado por Castilla, y había declarado al mismo tiempo su adscripción a una Cataluña española. Es verdad que tales sutilidades no se encuentran en el prólogo de Rosalía, más bien limitada a la sola visión de Galicia.

Las «Dos palabras de la autora» a *Follas novas*, de 1880, nuevamente contienen alusiones hostiles a Castilla, causante de injusticia. En cuanto a su nuevo libro de poesía gallega, la autora parece plenamente consciente de la importancia de esta obra sin duda capital en la poesía del siglo. Está dedicado «as multitudes de nosos campos», es decir al pueblo de Galicia, que «tardaran en ler estos versos, escrito a causa deles», (494) es un libro que sin duda necesitará décadas para llegar hasta su verdadero destinatario. En cierto sentido, se presenta así como fundamento de toda una literatura -la gallega-, casi como su garante. Sorprende tanto más que la misma autora declara también que difícilmente escribirá más versos en su lengua materna. Lo declara un año antes de la memorable riña alrededor de la «prostitución hospitalaria» (495) que le disgustó tanto que insistió con vehemencia en aquella decisión. No declara que abandona la poesía en sí, sino la poesía en su lengua materna. Desde luego, es la vuelta a la lengua «nacional», que se concretará con *En las orillas del Sar*. [270]

La edición de *Follas novas* (con editor madrileño, no hay que

olvidarlo) contiene un prólogo de Emilio Castelar que se suele pasar por alto y que, en realidad, es una de las primeras manifestaciones -y manifiestos- a favor de la poesía rosaliana. No hay la mínima duda de que Castelar haya captado plenamente la trascendencia de la obra, «un astro de primera magnitud en los vastos horizontes del arte español», (496) obra que por sí misma sería suficiente para fundamentar toda una literatura. Castelar reconoce, a través de la particularidad de la obra, su misma universalidad. Esta universalidad se revela también en su carácter social, y a partir de aquí, Castelar defiende las exigencias políticas inherentes en la obra: «Para matar el provincialismo exagerado no hay medio como satisfacer las justas exigencias provinciales». (497) Culturalmente, Castelar ve la necesidad de la «coexistencia» -según «la ley de variedad»- de la literatura «nacional» con las literaturas -«brillantísimas»- de algunas regiones de España.

Esta visión de la «coexistencia» en la «variedad» -¿una complementariedad?- no se limita en aquel momento al solo Castelar. Balaguer, en 1883, evoca la idea de la gran nacionalidad española que integraría armoniosamente las literaturas regionales». (498) En relación con las literaturas «regionales», la postura de Marcelino Menéndez y Pelayo es particularmente significativa. Consciente siempre con gratitud de su experiencia intelectual catalana, y a pesar de su reticencia frente al catalanismo político, trabaja a favor de la plena integración de las literaturas «regionales» al concepto de literatura española. Su estudio *Horacio en España*, de 1878, es ejemplar en tal sentido: habla de la «escuela catalana» como una de las «escuelas peninsulares», y además como acaso «la más gloriosa», (499) con el desfile de sus poetas, filólogos y filósofos. Para tal visión integradora es significativo también su «programa» de literatura española del mismo año 1878, impresionante panorama multilingüe de la literatura hispánica desde la época romana. En algún momento, para Menéndez y Pelayo, la lengua no era más que «la vestidura de la forma». (500) Hay que añadir que en la literatura catalana de su tiempo, Menéndez y Pelayo subraya su carácter bilingüe: Milá por ejemplo es considerado como un «gran literato español más bien que peculiarmente catalán», (501) y más aún, lo considera dentro de Cataluña como «castellanista fervoroso y convencido». (502) Sin duda, esta manera de ver podría también [271] aplicarse a Rosalía (cuya grandeza no parece haber sido reconocida por Menéndez y Pelayo, como recordará Azorín).

Desde luego, literatura «nacional» y literaturas «regionales» se integran en un concepto global de literatura española. Las literaturas «regionales» (en la lengua «nacional» o las «regionales») son vistas como manifestaciones de la gran literatura española. La historia de la literatura española del padre Francisco Blanco García, de 1891, es también una prueba de tal posición. El tercer volumen de esta obra se consagra precisamente a las literaturas «regionales» implicando tanto las que lo son por la sola distancia del centro y no por el idioma, es decir las literaturas hispanoamericanas, y las que lo son tanto por su distancia como a veces por su idioma distinto, es decir las peninsulares.

Es cierto que dentro de este panorama se podrá detectar también una corriente más bien hostil al movimiento literario regionalista, una corriente reforzada por la creciente politización del regionalismo en los

años ochenta por parte de federalistas y regionalistas sobre todo de índole catalanista. La publicación de *Lo catalanisme* de Valentí Almirall, en 1886, provoca violentas reacciones, entre las cuales la intervención de Núñez de Arce en el Ateneo de Madrid en 1888, diatriba poco diferenciada en contra del conjunto de estas tendencias a las que reprocha su «exclusivismo» excesivo y por supuesto su tendencia anticastellanista; en cuanto al problema del idioma, denuncia el «culto fanático» y el fin irrealista de los «dialectos» regionales. Su discurso es sin duda una clara reivindicación de la lengua «nacional» frente a los idiomas regionales que tanto en Cataluña como en Galicia adquieren una nueva dignidad literaria.

Esta visión crítica de los regionalismos se nota también, aunque de manera más matizada, en el texto que tiene una importancia innegable en la historia de la recepción de la obra de Rosalía: el discurso de Emilia Pardo Bazán con motivo del homenaje a Rosalía en el año de su muerte, publicado tres años después, en 1888, con unas anotaciones que refuerzan la crítica del regionalismo y que reflejan el ambiente que acabamos de señalar. El regionalismo, para Pardo Bazán, no parece viable, y principalmente por cuatro razones: los idiomas regionales perjudican al idioma «nacional» pues por esta división de lenguas el estudio de la literatura española se haría más difícil; los idiomas «regionales» tienen una limitada esfera de acción; el forzoso «exclusivismo» (el término que utiliza Núñez de Arce) tendría efectos negativos; y al fin, la tendencia innata de la lengua «nacional» sería de extinguir paulatinamente los «dialectos» (argumento que de modo similar aparece también en Núñez de Arce). Los regionalismos constituyen un «atavismo» como indica claramente Pardo Bazán, y están en contra de las tendencias de la época moderna. Hay que señalar que la autora hace una clara diferencia entre los movimientos catalán y gallego: al primero lo elogia efusivamente, considerándolo a la altura de cualquier literatura contemporánea, mientras su postura frente al segundo es más bien reservada. [272]

Así, las condiciones para una valoración objetiva de Rosalía no son muy positivas. Rosalía es vista principalmente como poeta lírica, y la poesía, según Pardo Bazán, es «forma primaria» en literatura, (503) comparada con otros géneros más conformes a la modernidad. Aquí también se entrevé aquel «atavismo» que Pardo Bazán cree detectar en las literaturas regionales. Entre las obras de poesía de Rosalía, Pardo Bazán valora como superior precisamente los Cantares gallegos, «lo mejor que Rosalía ha producido y lo más sincero de la poesía gallega»; (504) Frente a los Cantares gallegos, las Follas novas con todas sus innovaciones» quizás podrán «revelar más ciencia, pero no mayor tino»; (505) la imagen de Rosalía se encuadra en el aspecto regionalista, cuya máxima encarnación son los Cantares gallegos, y por otro lado el regionalismo parece una forma de literatura al fin inferior a la literatura «nacional», como se desprende claramente del conjunto del artículo de Pardo Bazán. Por cierto, Pardo Bazán aprecia el «dialecto» con su «dejo grato y fresquísimo» (506) la capacidad de la literatura regional de establecer un puente entre las letras cultas» y la «poesía popular», pero por otro lado la autora se pregunta si los procedimientos de la crítica pueden del todo aplicarse a tal literatura, que -según Menéndez y Pelayo, que cita aquí- «antes de

juzgados, son sentidos». (507)

En oposición con la literatura regional, la literatura «nacional» -en la cual además Galicia nunca se habría distinguido hasta aquel entonces- es la literatura a la altura de la vida moderna, y el castellano es «nuestro verdadero idioma». (508) No es que Pardo Bazán no aprecie a Rosalía, todo lo contrario, pero este elogio se revela como altamente ambiguo, como una literatura de un nivel al fin y al cabo inferior. Rosalía queda reducida al ámbito de su región, fuera de la alta esfera de la literatura nacional. Manuel Murguía, como señala con razón Juan Paredes Núñez, (509) parece haberse dado cuenta rápidamente de aquel peligro y ha polemizado contra ella.

El rechazo de las «innovaciones» de Rosalía por parte de Emilia Pardo Bazán reforzó la tendencia ya iniciada anteriormente (aunque con connotaciones distintas) de encerrarla dentro de la literaria «regional», de tal modo que a comienzos del nuevo [273] siglo, Azorín pudo presentar a una poeta casi desconocida y mal comprendida fuera de Galicia. Mientras que el mismo Azorín, en *El paisaje de España visto por los españoles* (1917), destaca también el tópico del «profundo sentimiento del ambiente y del paisaje de Galicia», (510) inigualable en Rosalía, insiste en *Clásicos y modernos* (1913) en la dimensión nacional de Rosalía que considera como «uno de los más grandes poetas castellanos de la decimonona centuria», (511) y denuncia «la incompreensión de la crítica española moderna», (512) que había ignorado a Rosalía completamente (está ausente de las antologías de Valera y Menéndez y Pelayo). Con el rótulo de «precursora» de la revolución poética moderna, Azorín le atribuye además con bastante éxito un sitio en la evolución de la literatura española de su tiempo. El mismo Murguía, en su prólogo de una edición de *En las orillas del Sar* se refiere a este término que le parece una primera consagración de Rosalía al nivel nacional.

El proceso del pasaje de la literatura «regional» a la literatura «nacional» (con toda la complejidad que estos conceptos significaban en su tiempo y en la actualidad) todavía parece inconcluso. Al menos hay que señalar unos intentos de solución del problema en la crítica de las pasadas décadas. Una solución podría ser, sin duda, la necesaria inclusión del conjunto de la obra de Rosalía en la crítica, y no solamente la obra castellana, tal como lo había ya intentado Varela en la obra citada, por supuesto con otros enfoques metodológicos. Otro intento ha sido el de ocuparse más a fondo con la obra castellana de Rosalía, y precisamente con la obra en prosa ignorada casi completamente por la crítica hasta la actualidad. Como se sabe, ya Gómez de la Serna había celebrado *El caballero de las botas azules* como «una de las más bellas novelas del siglo pasado en lengua castellana», (513) y había subrayado las descripciones madrileñas. En esta misma dirección, se sitúa Salvador de Madariaga que subraya el aporte de Rosalía en el campo de la narración filosófica en el cual, según él, Rosalía ha hecho en España lo que hizo Voltaire para Francia en el plano del cuento filosófico. Madariaga propone lo que no se ha hecho todavía hasta la fecha: es decir, hacer circular las novelas de Rosalía en ediciones separadas para tener la prueba de su éxito en el público lector.

El modo acaso más prometedor de integrar más a fondo la obra de

Rosalía en la literatura «nacional» es el de proceder de manera comparatista. Cristina Dupláa (514) ha [274] señalado justamente como se suele menospreciar el aporte de las literaturas «regionalistas» a la literatura española del XIX, principalmente a la del Romanticismo y del Realismo. Las relaciones interhispánicas en todo el siglo XIX son una prueba de ello, como por ejemplo la relación entre Pereda y Narcís Oller. En el caso de Rosalía, me parece que el estudio de la traducción, tal como lo ha iniciado Claude Poullain (515) es particularmente instructivo, la traducción en el sentido lo más amplio posible, por ejemplo de *En las orillas del Sar*, como traducción de *Follas novas*, dentro de los límites evidentes del sujeto, pero también en el sentido estricto, como estudio de versiones, y además como actividad traductora, ya que los textos gallegos reclaman la traducción para su universal conocimiento. En este plano, no solamente el castellano podrá ocupar su papel de lengua universal y mediadora de las literaturas peninsulares, sino que también recuperará su papel de integración de lo que se ha llamado en el siglo XIX la literatura española. [275]

En torno a unos poemas poco conocidos de Vicenta Maturana  
Sara PUJOL RUSSELL

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

El 5 de junio de 1859, el diario *La Discusión* da la noticia de la muerte de Vicenta Maturana: «Acaba de fallecer -dice- en Alcalá de Henares Doña Vicenta Maturana, decana de las poetisas españolas, que poco antes de morir ha tenido el placer de ver reunidas en una linda edición sus obras poéticas, elogiadas por toda la prensa». (516)

Años más tarde, en 1893, en el Certamen Internacional de Chicago, Maturana figura como claro exponente de la cultura de la mujer española del siglo XIX, al lado de nombres como los de María Rosa Gálvez, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cecilia Böhl de Faber, Carolina Coronado, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, entre otras; además del de la Reina Doña María Josefa Amalia de Sajonia con sus dos colecciones de versos manuscritos. (517)

Efectivamente, J. de la Rosa había dedicado en marzo del mismo año un artículo a «la patriarca de nuestras poetisas», (518) a raíz de la publicación de la tercera edición de sus poesías, cuyo elogio va destinado -como es de rigor en la crítica del momento- a ensalzar aquellas cualidades que debe poseer la poética femenina: corrección, ternura y delicada sencillez. Más adelante, señala que «es curioso observar en él paso á paso la marcha que en ese largo periodo [1820-1859] ha seguido el gusto poético y las costumbres en nuestro país». (519)

En una emotiva oda, *A la orilla del mar una noche de luna*, Maturana nos dice: «Quiero, pulsando la lira, / Cantar el secreto hechizo / Que el mar, el campo y la noche / Derraman en mis sentidos.» Y dirigiéndose a la luna: «Yo cedo á tu influjo, y canto. / [...] Astro hermoso, los acentos / Con que yo te solemnizo / Tal vez honrarán mi nombre / Y [276] triunfarán del olvido, / Y cuando tu luz refleje / Sobre mi sepulcro frio, / Quizás le verás de flores / Y noble laurel ceñido.» (520) En los versos leídos

tenemos claramente expuestos, por una parte, algunos de los principales motivos que estructuran los temas de su producción lírica; por otra, la conmovedora confesión de un deseo de eternidad.

¡Cuánto y qué frío olvido depara a veces la historia literaria! ¡Qué rigor en forma de silencio! Un silencio que adquiere visos de destino irónico -ese hado del que tanto hablaría y esa ironía amarga a la que tantas veces recurrió- y que ha enmudecido su voz poética y su nombre. ¡Qué tristeza para quien fundamentó su salvación personal en el canto!

Vicenta Maturana nació en Cádiz en 1793. Los deberes militares del padre obligan a la familia a continuos traslados. A los cuatro años vive en Madrid, donde aprende francés, dibujo y baile. En 1807, Sevilla va a ser el lugar de residencia hasta la muerte de su padre, acaecida en la batalla de Bailén en 1809. Creo que este breve periodo es fundamental en su formación literaria. Entra en contacto cultural con la «escuela de Sevilla», hecho decisivo en su evolución artística y cuya herencia puede rastrearse en muchos de sus poemas, sobre todo en los publicados en su primera colección poética. Un primer exilio le lleva a Lisboa donde residirá hasta 1811 en que vuelve a España. En ese tiempo ha muerto también su madre. Ya en España, recibe una pensión vitalicia y en 1816 es nombrada camarista de la Reina María Josefa Amalia de Sajonia, cargo que ocupará hasta 1820 en que se une en matrimonio con el Coronel José María Gutiérrez. En 1833, su marido y su hijo de trece años se enrolan en las filas carlistas. Un nuevo exilio les conduce a Francia hasta 1836, año en que de nuevo regresa a España. En 1838, muere el marido y establece otra vez su residencia en Francia hasta 1847. Los últimos años de su vida los pasó en Alcalá de Henares.

De manera muy breve, estos serían los datos imprescindibles para una primera aproximación no sólo biográfica sino también para una correcta comprensión de su obra. Para más información debemos recurrir a los trabajos de Adolfo de Castro, (521) R. de la Huerta Posada, (522) Manuel Serrano y Sanz, (523) Julio Cejador (524) y, el más reciente, de Gloria Rokiski. (525) [277]

Los repertorios y manuales con contenido bio-bibliográfico (526) -J. I. Ferreras, (527) Juan P. Criado, (528) M. Serrano y Sanz, (529) Cejador, (530) y A. Palau (531)- dan fe de la producción literaria de Vicenta Maturana.

Teodoro o El Huérfano agradecido, novela publicada como anónima, que según Reginald Brown (532) fue editada en Madrid en 1825 por la imprenta de Verges. Cejador da el mismo año, pero curiosamente al reseñar las obras de la Reina María Josefa Amalia le atribuye una novela con el mismo título, mismo lugar y mismo año. Otras novelas son: Sofía y Enrique (533) (1829) y Amar después de la muerte. (534) Palau cita, además, otra obra: Las fiestas de Tolosa en 1837. (535)

Como introducción general a su quehacer narrativo nos sirven las palabras de Ferreras, que también pueden ser útiles en un análisis de su poesía: «En la tendencia que podemos llamar sensible y quizás sentimental pero que sólo con precaución se asoma al romanticismo que está a punto de nacer, se inscribe la obra de Vicenta Maturana.» (536) [278]

Por lo que se refiere al género poético, centro de mi interés, Serrano y Sanz y Cejador son los que dan información más extensa y citan

las siguientes obras: Ensayos Poéticos (537) (Madrid, 1828), Himno a la luna (538) (Bayona, 1838), Poesías (539) (París, 1841), Poesías (540) (Madrid, 1859). Criado sólo menciona la edición de 1859. Hidalgo y Ovilo ni siquiera nombran a la autora. Palau, por su parte, añade una nueva edición de Poesías (541) publicada en París el mismo año de 1859, dato que no puedo confirmar ni desmentir puesto que no me ha sido posible localizar ningún ejemplar de este volumen.

Consultando fuentes más recientes, por ejemplo el Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana, (542) dirigido por Ricardo Gullón, observamos una información incompleta, haciendo sólo referencia a los Ensayos Poéticos de 1828 y a la edición francesa de 1841, obviando las demás ediciones. Más estupor causa la ausencia del nombre de Maturana en el magnífico manual bio-bibliográfico, Escritoras españolas del Siglo XIX (543), de María del Carmen Simón Palmer.

Si atendemos a las historias de la literatura del siglo XIX, la figura de Maturana queda relegada al campo inerme del olvido, a excepción del Manual de literatura española de Pedraza: «Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado son sólo la vanguardia -dice- de un amplio grupo de poetisas repartidas en diversas tierras y cenáculos. Los nombres más célebres, además de los citados, son: los de Vicenta Maturana, María Josefa Massanés, Robustiana Armiño, etc.» (544). [279]

Algo parecido ocurre con las antologías. Sólo la reciente de Jorge Urrutia recoge un fragmento del Himno a la luna (545).

A todo ello hay que sumar, para tener fiel medida del estado de la cuestión, la inexistencia de artículos o monografías (hecha salvedad del ya citado de Rokiski) que estudien su labor poética y aporten luz propia y noticia justa de sus valores y también -¿por qué no?- de sus carencias y limitaciones, de su contribución a perpetuar una tendencia, la neoclásica, en pleno siglo XIX alternándose con rasgos innovadores de corte romántico. Imitación y estilo personal se combinan dando un fruto que quizá merezca un análisis detenido. Es un eslabón más que puede ayudarnos a comprender no sólo la producción poética femenina posterior, que eclosionará a partir de 1841, sino el complejo entramado de la difícil poética de la primera mitad de siglo.

Quizá haya contribuido, de manera decisiva, a su casi total exilio del panorama literario español la dificultad que entraña localizar ejemplares de algunas de sus obras. Ya Serrano y Sanz califica su Himno a la luna como «folleto raro porque su autora recogió la mayor parte de los ejemplares» (546). Gloria Rokiski al hablar de la novela Teodoro o El huérfano agradecido afirma que «no hemos localizado ejemplares». Lo mismo manifiesta del volumen Poesías de 1859, y dice: «deducimos que se trata de una nueva edición de los Ensayos poéticos, aumentada con los últimos trabajos de Vicenta» (547). Nada dice, en cambio, de la edición de 1841. Todo ello atestigua una anómala permanencia de las obras de Maturana y una pervivencia literaria sembrada de vicisitudes.

Hace algunos años vinieron a convivir conmigo, de manera fortuita, tres de las ediciones poéticas de la autora. Entre ellas, la primera, la de 1828, y la, parece ser, rara edición de 1859. Me propongo, pues, dar breve noticia de sus contenidos.

Ensayos poéticos es un título frecuente en los libros de poemas del

siglo XIX, sobre todo en las décadas de los 40 y 50, pero ya a principios de siglo encontramos muestras de esa particular preferencia. Basta pensar, por ejemplo, en Juan Bautista Arriaza (548) (1811) o en Estanislao de Cosca Vayo (549) (1826). El mismo Arriaza, en la «Advertencia del autor», explica [280] el porqué del título: «El título de Ensayos Poéticos manifiesta bien el verdadero aspecto baxo el qual desea el Autor se miren sus producciones» (550). Justificación que, con unas palabras u otras, será válida y revalidada en casi todas las obras que fijan ese título. Maturana, en 1828, elige el mismo término Ensayos. La primera página reza «Poesías de Celmira». El «Prólogo» es iluminador en cuanto al origen de su vocación literaria, en cuanto a los temas tratados, en cuanto a la finalidad («para pintar mis propios sentimientos, los que la amistad me ha confiado ó las escenas de la naturaleza, que mas impresión me hacen, y que me causan momentos de inspiración [...]»), y en cuanto al modo y estilo de sus versos que dice pergeñados sin aliño ni cultivo alguno. Era la ineludible manifestación previa, así como el deber de considerar la poesía con un fin pragmático en sí mismo y sin más valor que el que pueda tener como pura expansión personal, y jamás con un pretendido fin de carácter estético ni tampoco de proyección social o pública: «[...] sirviéndome esto solo de alivio y de un recreo en medio de las ocupaciones análogas á mi sexo. Por tanto siempre he juzgado mis versos como unos borrones informes y defectuosos [...]» (551). Discurso este que será repetido inevitablemente en todos los prólogos femeninos, si bien el análisis respectivo de sus obras pone al descubierto, en la mayoría de los casos, rigurosos conocimientos técnicos y un bagaje de lecturas clásicas y contemporáneas. No es distinto el caso de nuestra autora.

¿Por qué publicar? La respuesta a esta pregunta ocupa lugar preeminente en las mentadas introducciones. Suelen repetirse moldes, pero la voluntad individual suele quedar más a salvo en este punto. Maturana publica «casi con las órdenes de S.M. la Reina Doña María Josefa Amalia» (552) para evitar los rumores que se basaban en falsas atribuciones, plagios e interferencias entre las composiciones poéticas de ambas, lo que alentaba un clima poco ventajoso para su relación personal.

Ensayos Poéticos reúne 72 poemas originales, agrupados y clasificados según tipo de composición o estrofa y en este orden: 28 odas, 6 letrillas, 4 romances, 3 poemas en liras, 1 canción, 1 octava, 1 elegía, 20 sonetos, 2 sátiras, 4 décimas, 1 poema en ovillejos, 1 poema en séptimas. Hay que sumar a esta nómina un romance de «Fileno» (553) dirigido a la autora.

La composición versal de las odas, género más utilizado, oscila en número variable de versos y metros. El más corto tiene 8 versos y el más extenso, 92; pero la extensión más regular fluctúa entre 20 y 36. Por lo que se refiere al tipo de versos utilizados, los más frecuentes son los heptasílabos. Únicamente cuatro odas utilizan el hexasílabo y dos, el octosílabo. Versos seriados, con rima asonante en pares, se suceden configurando cada poema. Sólo uno tiene articulación estrófica en tres octavillas agudas, con primer y quinto [281] versos sueltos. En todos los poemas el recuento final es múltiplo de cuatro, número que pauta el movimiento conceptual e imaginístico del texto.

La transición y evolución temática se desarrolla fundamentalmente en núcleos combinados de cuatro y ocho versos, y en algunas ocasiones, las



menos, de doce. La estructura de las odas es siempre ternaria. Tres grandes partes que corresponden: primero, a una introducción, que suele incorporar el elemento vocativo, la presentación del tema eje de la composición o la descripción del objeto poético; segundo, al cuerpo y desarrollo del contenido central del poema; y tercero, a la conclusión final, que actúa como cierre enlazando casi siempre con la introducción. A su vez, cada una de estas tres grandes partes engloba otras partes o núcleos internos de contenido que son los auténticos conductores de la evolución del poema. Así, para tener un referente como ejemplo, en La manzanita (554), tenemos tres partes, a las que llamaremos A, B y C, de modo que A, introducción, se ajusta a cuatro versos; B se compone de tres unidades conceptuales de 8 versos cada una; y C la conclusión, también reúne cuatro versos. Este caso demuestra la construcción ternaria incluso dentro de una sección estructural. Idéntico parámetro se da prácticamente en casi todas las odas. Así ocurre, por citar otro ejemplo, en la hermosa oda XIX titulada La inquietud (555): A consta de una unidad de 4 versos, B y C de tres unidades de 8. Si bien esto es lo habitual, puede darse el caso, como ocurre en la logradísima oda La amenaza del amor (556), de distribución distinta. Así, A tiene disposición de 4-8-8, B de 8-8-8-8, y C de 4. Cada unidad cumple su función temática integradora: A es la introducción del objeto poético (4 vv.); la descripción de Cupido, con metáforas bien elaboradas a partir de sustantivos como fuente, aura y floresta (agua, aire, tierra) (8 vv.); la acción de Cupido, basada en esos mismos elementos (mirarse en la fuente, mover las aguas, posarse en un chopo) y amenaza final (8 vv.). En B se introduce el diálogo con la interrogación de Cupido a Celmira sobre su renuncia al amor (8 vv.); Cupido da cuenta de su poder sobre la naturaleza y constata la esclavitud a que se ven sometidos el ruiseñor, el león y el pescado, representando cada uno de ellos de manera simbólica el aire, la tierra y el agua -los mismos elementos, pues, que habían aparecido en A-, y todos ellos bajo la acción de fuego=Amor (8 vv.); en tercer lugar, Cupido le relata el desprecio que de ella recibe e introduce la amenaza al igual que en la tercera subparte de A (8 vv.) y, en último término, la respuesta de Celmira a Cupido que, en la línea epicúrea, desdeña las desventajas que conlleva la pasión amorosa (8 vv.). C actúa como conclusión, registrando lo que debe rehusar para librarse del fatal desafío. Es una oda de estructura técnicamente muy rica, sustentada en la antítesis y el paralelismo -algo bastante común en sus composiciones-, y reforzada por un buen empleo de la metáfora y por una precisa utilización del ritmo, con un claro predominio, como corresponde al tema, de la variante trocaica. El léxico es [282] fluido, riguroso y sensual, jugando con el contraste, la aliteración y el símbolo. Todo ello es buena muestra del canon retórico y estético imperante.

En casi todas las odas hay la presencia, como es de rigor, de un «tú». El tono es invocativo, dirigiéndose a un amplio abanico de interlocutores: sujetos reales o ficticios (Fileno, Cloe, Juana, el esposo -«mi bien»-, los pastores), elementos de la naturaleza (paloma, jardín, golondrina) o, también, el amor, la musa o, incluso, toman voz apostrofada sus propios versos.

Otras veces, Maturana emplea la alteridad poética como recurso

dialogístico; y otras, actúa como mera observadora o como partícipe de diálogos entre entes de ficción. Encontramos también siete odas en las que no interviene ningún destinatario. El yo se erige como centro del poema exclusivamente para describir la naturaleza que contempla, recordar la felicidad de otro tiempo, o para alabar a un personaje público o reflexionar en voz alta con fin moralizante múltiple.

En muchos casos, una versión de los tópicos literarios del «locus amoenus» y del «menosprecio de corte y alabanza de aldea» sirve como telón de fondo para la meditación, casi siempre con dosis didáctica, sobre el amor, la amistad o la soledad; o para ensalzar la virtud y la sencillez frente al vicio y la disipación moral. La meditación se alterna con el consejo brindado a quien escucha o con la exhortación a escuchar el fluir de la naturaleza. Son también frecuentes las invitaciones y ruegos a participar de una celebración campestre con los correspondientes ingredientes de canto, baile y vino. No faltan en el escenario las habituales divinidades mitológicas. Menos interés literario ofrecen los poemas «de circunstancias» relativos a sucesos relacionados con la Casa Real. Tienen un valor biográfico y sociológico.

Si bien el elemento subjetivo queda muchas veces diluido o aparece a intervalos, varias son las odas en las que figura como elemento principal, concretamente en aquellas en las que la reflexión metapoética o la expresión del sentimiento amoroso personal se convierten en tema central.

Temática parecida desarrollan, por lo general, letrillas, romances, lirás y sonetos. No obstante, en algunas de estas composiciones percibimos un cambio paulatino hacia planteamientos y expresiones de carácter intimista. El impresionante romance V, Contestación a Fileno, reúne de manera condensada todos los temas enunciados hasta ahora e incluye, además, el personal y subjetivo. Con quejumbrosa pero todavía serena sinceridad le dice al amigo: «No quieras romper la nube / Que irá existencia rodea. / Soy infeliz; mas la causa / No adivinarla pretendas / Que mil veces ni yo misma / He podido comprenderla. / Muchas pasiones tiranas / Nos combaten con fiereza».

La pena amarga y el dolor íntimo, la infelicidad y la desazón ocupan poco a poco, en forma de introspección personal expuesta a cualquier mirada, ese ámbito poético hasta [283] ahora reservado a la exaltación y celebración de la fiesta y la dicha gozosa. La última lira (557) de Mi situación habla por sí misma: «Y por siempre privado / Mi corazón de paz y de ternura, / Por decreto del hado / Fallece condenado á noche oscura. / Y solo al fin la calma y el reposo / Hallará en el sepulcro tenebroso» (558). ¿No son estos ya ingredientes románticos?

La elegía titulada, muy significativamente, La desesperacion se erige como sinfonía de su más profundo sentir. Un tono sostenido, pero intensamente dramático, y un léxico desatado presentan matices que son absolutamente nuevos en su producción lírica, pero además son, en cierto modo, innovadores en el panorama literario español del momento. No quiero decir con ello que el nuevo registro destierre al neoclásico, pero sí que asume un papel mediatizador. Basta leer algunos versos: «No deseo la luz del claro día, / Ni escuchar al romper la fresca aurora, / De las aves la dulce melodía / [...] / Solo busco en la selva mas lejana / Tétrico albergue, asilo tenebroso, / No pisado jamas de huella humana. / Quiero

que al cielo cubra la tormenta / Que al mirar combatida la natura / Parece que se templen mis dolores» (559).

La rosa, la violeta, el jazmín y la tierna madreSelva; el jilguero, el haya (todos ellos códigos de intercambio y expresión amorosa); la fuente y el río son sustituidos por «irritado mar», «vientos bramadores» o «abismo» (560), por citar tres ejemplos correlativos. Por otra parte, el diálogo ficticio se sustituye, progresivamente, por un monólogo personal que es autoexamen y examen del mundo: «¿Fuiste, corazón mio, artificioso, / Falso, ingrato, insensible ó solapado» (561).

Varios sonetos vendrían a confirmar y a reforzar lo expuesto, pero no puedo ahora, por razones evidentes, detenerme en ellos.

Por último, las sátiras son prelude de la ironía, crítica unas veces, amarga otras, que impregnará muchos de los poemas de la tercera edición de sus poesías.

Esta primera entrega de las poesías de V. Maturana fue bien acogida por el público y se agotó en breve. La segunda edición, la publicada en París en 1841, la dio a la prensa como recurso para atender a la educación de sus hijos huérfanos y expatriados. Quizá el [284] hecho de que fuera una edición destinada exclusivamente para el comercio de libros de América (562) puede explicar la rareza actual del ejemplar. Se trata de una segunda edición sin cambios.

Cuando vuelve definitivamente a España en 1847, los amigos la instan a que publique una tercera edición. Ella se resiste pensando «cuán pobre papel harían mis versos, acostumbrado el público á las bellísimas composiciones de las Sras. Avellaneda, Coronado y otras, que tanto honran con sus obras á la literatura española» (563). La solicitud de sus hijos la decide, por fin, a hacer pública la tercera edición de sus poesías.

La colección Poesías (564) (1859), en la que desaparece el epígrafe «Poesías de Celmira», contiene íntegramente y sin variantes textuales -sólo algunos cambios ortográficos y signos de puntuación se ven modificados- los mencionados Ensayos poéticos, 45 composiciones inéditas (por lo que sé hasta ahora, sólo una había visto la luz en el Correo Literario y Mercantil), dos traducciones de textos franceses y los tres primeros cantos del Himno a la luna, que la autora mira como inédito pues «por circunstancias particulares, que me es doloroso recordar, tuve que recogerle y dejarle sin circulación» (565).

Los nuevos poemas se agrupan también por géneros y estrofas, excepto el primero que es un soneto dedicado Á la muerte de S.M. la Reina de España D<sup>a</sup>. María Josefa Amalia de Sajonia y que abre el libro como homenaje póstumo. Le siguen 2 anacreónticas, 13 odas, 7 romances, 3 letrillas, 1 poema en cuartetas, 1 canción, 2 décimas, 2 sátiras, 2 poemas en estrofas sáficas, 1 soneto y 10 poemas sin etiqueta. Observemos cómo el empleo del soneto ha desaparecido casi por completo, el uso de la letrilla ha disminuido y, en cambio, siguen en pie las odas y romances.

Todas las odas están escritas en series de versos, ahora octosílabos, y mantienen la misma estructura que antes he comentado. Los temas y los interlocutores, cuando los hay, son completamente distintos. Pierden en diversidad y ganan en intensidad. Una luna, ahora sí, personificada (por cualidad y por acción) -rasgo este importante y distintivo- se convierte en receptora y cómplice de anhelos y tristezas. El sueño esquivo o la

fortuna vengativa son otros destinatarios de las penas de la poetisa. La poesía Maturana se ha ido convirtiendo en una poesía personal y autobiográfica, en la que el dolor, la soledad, la ausencia de esperanza y la muerte son el sentido último, que viene condicionado por el exilio, la pobreza y el constante infortunio. La ficción literaria deja paso a la realidad y a la vida individual, que se convierten ahora en verdadero tema [285] literario. Su poesía ha ganado en profundidad e interés. Ha adquirido voz propia, alejándose -aunque no siempre- de los cánones y modelos iniciales que le sirven como fuente a sus primeras creaciones. Meléndez, Reinoso, Lista, Arriaza, son sólo algunos de los nombres de cuya lira podemos oír todavía el eco.

Son otros ecos, nuevos ecos, los que impregnan ahora el nuevo estilo de Maturana. Así, por ejemplo, tres de los romances incorporan la variante oriental. Los otros formulan una dura crítica, basada en el recurso de la ironía, a la situación de la mujer en la época. La ironía, a veces mordaz y lacerante, va a ser el modo crítico para censurar usos y costumbres, vicios y debilidades, corrupción social y religiosa.

Los rasgos de factura neoclásica y los rasgos de corte romántico o, incluso, «realista», se repelen o se asocian en función del contenido y de la finalidad del poema. La queja «realista» y el desahogo angustiado de un alma que se resiste a una realidad transida de desencanto.

Conociendo las consecuencias que sus juicios y diatribas le podían acarrear, en uno de sus últimos poemas escribe a su hija: «¿Para qué quieres que el númen / De nuevo invoque, hija mia / [...] / Amarga sátira solo / De mis labios volaría, / Entregándome al impulso / Que en mi alma predomina. / Mordáz, yo no fuera amada, / Pero sí fuera temida: / A ser odiada, prefiero / Mirarme desatendida. / Deja, hija mia, en silencio, / Que se consuma mi vida.» (566)

Consciente de la necesidad de un análisis pormenorizado que ahora no puedo ofrecer, ojalá mi intervención haya contribuido, al menos, a reparar en una mínima parte su nombre, sus versos y su olvido.

[287]

¿Hubo literatura costumbrista en los primeros lustros del siglo XIX?

Rinaldo FROLDI

Università di Bologna

Acerca del problema del origen y de la naturaleza del costumbrismo como género literario se tienen opiniones discordantes.

Si por costumbrismo se entiende la observación y la representación en clave narrativa, poética o teatral de las costumbres características de cada comunidad o ambiente social, es evidente que en todo momento de la literatura antigua y moderna existen manifestaciones que exponen tal actitud hacia la realidad: sólo citaré, a modo de ejemplo, por lo que concierne a la literatura española, algunos clásicos conocidos de todos: el Rinconete y Cortadillo de Cervantes, ciertas escenas del teatro de Lope, la picaresca y sobre todo algunos textos (para entendernos, los de Liñán y Verdugo, Juan de Zabaleta, Francisco Santos) donde sin embargo el motivo inspirador y el fin último de las composiciones es evidentemente la formación moral y religiosa obtenida a través de la observación y la crítica de ciertos aspectos de la realidad social que a ella se subordinan: ésta última no es la protagonista, el generador primario de la

construcción narrativa. También con relación al siglo XVIII se ha hablado de manifestaciones de costumbrismo, aunque haya sido diferenciando la primera parte del siglo y la segunda.

Es evidente que el uso del término «literatura costumbrista» es en este caso muy lato. Pero también es evidente que cuanto mayor extensión se da al término, éste corre el riesgo de convertirse en genérico; al comprender textos muy distintos entre sí, obliga a distinciones y clasificaciones en su interior que hacen difícil individuar el carácter específico de un género literario que resulta, por lo tanto, indefinido.

A esta interpretación de carácter extensivo se opone un concepto de costumbrismo más restringido: el fenómeno se conecta al siglo XIX y más precisamente su nacimiento se sitúa alrededor de los años 1820-1830 y su desarrollo se coloca en época romántica para después enganchar con el llamado «realismo» de la segunda mitad del siglo XIX. [288]

Hay, además, quien piensa que se pueden anticipar los orígenes de la experiencia literaria del costumbrismo a la segunda parte del siglo XVIII.

En ocasión de un reciente congreso organizado por Ermanno Caldera en Nápoles el pasado mes de marzo sobre el tema El costumbrismo romántico, una intervención mía identificaba en la segunda mitad del siglo la presencia de algunas anticipaciones del fenómeno ligadas principalmente al surgimiento de una nueva concepción del periodismo (podemos remontarla a El Pensador) que apunta ahora a la formación de una opinión pública asumiendo una actitud dialogante entre autor y lector que favorece una continua atención a la realidad circunstante, no exenta de preocupaciones éticas, conductas que a pesar de todo no salen del ámbito de una mentalidad que ya no está exclusivamente ligada a los valores metafísicos absolutos, y aspira a la promoción y a la mejora social según directivas laicas.

Esta acentuada atención a la realidad, a lo que nos rodea y no puede dejar de interesarnos, constituye un indudable documento de un nuevo concepto de mimesis, como la crítica ha puesto de relieve, empezando por los ensayos de José Escobar, (567) y se manifiesta sobre todo en artículos de periódicos, pero, por lo que concierne a la observación de las costumbres, también en algunos textos narrativos (pienso sobre todo en Los enredos de un lugar, de Fernando Gutiérrez Vegas, y en El ropavejero literario, de Desiderio Cerdonio, además del anónimo El tiempo de ferias o Jacinto en Madrid, (568) donde afloran retratos de ambiente, de tipos humanos, de costumbres vivazmente representadas y juzgadas según la mentalidad ilustrada).

Concluía observando que a finales de siglo se había formado un ambiente cultural favorable a nuevas iniciativas literarias (piénsese en el surgimiento de la llamada novela sentimental y del teatro patético) y que habría podido desarrollar formas independientes de narrativa breve caracterizada por la observación de costumbres, aunque no he podido constatar la presencia de un género costumbrista bien definido en la conciencia de los autores y autónomamente estructurado.

Tampoco cambian estas características en los textos publicados en los primeros años del siglo XIX, que algunos retienen asimilables al género costumbrista, por ejemplo los dos artículos firmados «Diógenes» que aparecen en 1803 en El Regañón general con los [289] títulos de La

Tertulia y La petimetra en el templo, (569) en los cuales se satirizan «las dulzuras encantadoras de la sociedad», el lenguaje de moda, los bailes a la francesa y la inmodestia de las mujeres.

Igualmente sucede en el artículo publicado en el mismo año de 1803 por Justino Matute y Gaviria en El Correo de Sevilla, (570) sátira de la corrida que según Montgomery (571) por un lado presenta ecos del famoso panfleto Pan y toros y por otro lado parece preludiar el conocido artículo de Larra.

También en 1803 Antonio San Román publica El alcarreño en Madrid, (572) que se propone sólo «La diversión del lector»: una exigua trama narrativa, la de un lugareño de la Alcarria que se aloja unos días en Madrid, ofrece la ocasión de presentar las costumbres degeneradas. El lugareño volverá a su pueblo sin envidiar la vida de la corte.

En 1807 aparece el Viaje de un curioso por Madrid, (573) breve narración de Eugenio de Tapia, obra parecida a la anterior: un lugareño llega a Madrid y observa y juzga la ciudad. Se extiende en multitud de rápidos bosquejos de la vida madrileña porque el protagonista, que evidentemente representa al autor, está convencido de que «para conocer las costumbres de este pueblo» es necesario «tratar con toda clase de gentes» y así aparecen los polícastros ignorantes y charlatanes de la Puerta del Sol, las muchachas de vida alegre, los cocheros inoportunos, los curanderos liantes, los tenderos deshonestos, hombres y mujeres ocupados en conversaciones chismosas en los cafés a veces lujosos pero sucios, las chiquillas apasionadas de novelas sentimentales, los abogados picapleitos: en fin, tantos retratos esbozados con sátira en el fondo benévola aunque un poco hiriente.

También de 1807 data un texto que ha escapado, por lo que me consta, a la atención de los estudiosos, un manuscrito que Foulché Delbosc publicó, sin decirnos la proveniencia ni indicarnos el lugar de conservación, en la Revue Hispanique en 1905. (574) [290] Se titula Los vicios de Madrid y, como la obra recién citada, muestra y critica los innumerables vicios de los habitantes de la capital con un incisivo espíritu crítico de clara descendencia iluminística. Suscitan interés también las frecuentes alusiones literarias a autores y textos contemporáneos.

No hay duda de que en todos los textos citados de los primerísimos años del siglo se puede advertir una intensificación de las anticipaciones del costumbrismo que ya hemos visto que son propias de finales del siglo XVIII.

Pero al agravarse la crisis política y con el estallido de la llamada «guerra de Independencia» el proceso se interrumpió dejando sitio a una literatura completamente distinta, la literatura de combate, muy lejana del espíritu que inspiraba el costumbrismo.

A la guerra siguió el retorno del absolutismo y con él aparecieron las rígidas leyes que endurecieron la censura y limitaron las publicaciones periódicas. El regreso a la libertad de prensa sólo tuvo lugar en el breve período del Trienio Liberal, en el que hubo una recuperación de la literatura política, cuyo mayor exponente fue sin duda Sebastián de Miñano. En su obra se ha pretendido individuar elementos costumbristas pero, como oportunamente ha indicado Claude Morange, (575)

éstos constituyen sólo fragmentos de su producción de profundo compromiso político y social, fragmentos que «pueden calificarse de costumbristas sólo si se desgajan del conjunto».

Muy distinta es la actitud del jovencísimo Mesonero Romanos (diecisiete años) cuando en 1822 publica *Mis ratos perdidos*, o ligero bosquejo de Madrid en 1820-21, (576) doce cuadros de vida madrileña que obedecen a un intento claramente indicado por el autor en el Prólogo de la obra: «mi idea al escribir... no ha sido otra que manifestar el efeto que en mi producen algunas de nuestras costumbres».

Me parece que aquí aflora explícitamente por parte del escritor la conciencia de estar creando un género literario nuevo. Y a partir de este momento pienso que se puede hablar con propiedad de literatura costumbrista, que sobre todo en los periódicos encontrará la ocasión de difundirse.

En el género nuevo, respecto al intento moral y satírico, predomina el interés literario, que después se reforzará en contacto con experiencias incluso teóricas de la literatura francesa. Se trata de la mirada atenta que el autor da a la realidad para presentarla al lector recreada por él mismo, no juzgada según una determinada ideología [291] y, a diferencia de la actitud iluminística, observada sin preocupaciones sociales y lejos de una sensibilidad humanitaria.

Con el regreso del absolutismo guardará silencio la literatura de combate y se acentuará por parte de la literatura la búsqueda de una autonomía. Al fondo quedará el recuerdo del reciente pasado trágico.

Se ha observado que «todo el costumbrismo español parece nacido de una crisis de nacionalidad» (Montesinos) (577); sí, no se ha extinguido la preocupación nacional, pero ahora el concepto de nación es bien distinto del que tenían Cadalso y el mismo Forner, estudiado por Maravall. (578)

Para los secuaces de Mesonero Romanos el concepto de nación parece que se tiene que buscar en la exploración de la realidad de todos los días, incluyendo la más recóndita, de una España que presenta diferencias pero que busca una identidad unitaria y la encuentra en la comunión que se trata de establecer entre la realidad de la moderna vida urbana propia de la burguesía emergente y la más escondida del pueblo, del barrio popular, de la modesta vida familiar más ligada al pasado, a las viejas tradiciones.

En ausencia de un debate ideológico que suscite problemas y proponga soluciones, el burgués se complace en observar lo que le parece pintoresco, lo que le suscita interés por diferenciarse de sus modos de vida: una realidad que puede ofrecer la ocasión de una simpática sátira y al mismo tiempo una nación diferenciada de las demás y con una clara identidad propia.

No me parece que haya dudas de que con estas ideas los costumbristas pertenecen al ala que podríamos definir tradicionalista del Romanticismo, como bien ha observado Donald Shaw (579), desde luego no al ala revolucionaria si se exceptúa, naturalmente, la personalidad de Larra, que, desde el punto de vista ideológico, es heredero del pensamiento ilustrado.

En conclusión, opino que se debería asignar en el plano histórico al fenómeno costumbrista un ámbito restringido y reconocerlo maduro en las

conciencias de los autores y del público en el momento en que, después de las luchas ideológicas sofocadas por un régimen opresivo, se da un repliegamiento hacia la interioridad y la literatura ofrece a la clase emergente una visión «literaria» de la realidad. [292]

Lo que ha habido antes y que algunos han calificado igualmente como costumbrismo es sólo la anticipación de ciertos elementos que volveremos a encontrar reelaborados y reconducidos a una unidad en el género una vez que éste se constituye.

Por otra parte, reconducir todos los fenómenos literarios a un momento y a ámbito delimitado y preciso, sin extensiones desviantes, me parece que es una condición esencial para entender mejor el fenómeno mismo.

[293]

George Borrow y el Realismo costumbrista español

Jesús FERRER SOLÀ

Universitat de Barcelona

«La razón y la experiencia enseñan, que para formar cabal concepto de una pequeña comarca, y poderla describir tal como es, bajo el aspecto material y moral, es necesario estar familiarizado con la lengua, pasar allí larga temporada, abundar de relaciones, estar en trato continuo, sin cansarse de preguntar y observar.»

Jaime Balmes: El Criterio (1843)

Miguel de Unamuno, con *En torno al casticismo* (1895, en *La España Moderna*), parece identificar con acierto un abstracto concepto persistentemente instalado en el siglo XIX y que, próximo al costumbrismo, oscila entre lo folklórico y lo paródico, entre el tópico social y la antropología psicológica, participando un poco de todo ello, sin llegar a concretarse en algo específico. El ensayo unamuniano pretende esclarecer, a la luz de su época -los prolegómenos del 98- la presencia de unos factores esenciales, constantes y, por así decir, eternos, que configuran la idiosincrasia de una determinada sociedad; aquí el carácter español queda fijado en la noción de «lo castizo», bajo una óptica decididamente crítica: se menosprecia el trabajo riguroso en detrimento del simple voluntarismo ingenioso, se impone una aparatosa presunción social que no responde a una auténtica vertebración de lo colectivo, no se ha acabado con la marcada disociación entre ciencia y arte, un irresponsable arbitrio de tertulia ociosa sustituye frecuentemente al razonamiento lógico o universitario, el más cerril individualismo se impone sobre cualquier empresa comunitaria y un excesivo ensimismamiento social ahoga la tan necesaria europeización. Aparecen de este modo categorías ideológicas que, aplicadas a la realidad de la primera mitad del siglo XIX, pueden esclarecer importantes aspectos de la obra de Borrow. Vista esta como una expresión estética de acentuado costumbrismo, aunque muy matizada por impresiones de indudable realismo crítico, incidirá con frecuencia en conceptos como caciquismo, Inquisición, censura, luchas fratricidas, atavismo tribal, heroico idealismo o ancestrales prejuicios heredados.

Repasando brevemente la biobibliografía de George Borrow, cabría



recordar que este escritor inglés (East Dereham, 1803-Oulton Broad, 1881) ingresa en 1833 en la Sociedad Bíblica Británica y Extranjera y, comisionado por esta, iniciará una intensa campaña de difusión proselitista de la Biblia protestante por Rusia, Portugal y España. [294] Registrando sus andanzas por nuestro país, publicará en 1842 *La Biblia en España* -libro significativamente subtítulo «Viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la Península». Se trata de una obra de singular interés documental y humano, sin ninguna pretensión erudito-libresca y en la que se alterna la realidad autobiográfica con sucesos novelescos de una clara intencionalidad pintoresca y folklórica. Poco antes, su libro sobre los gitanos españoles -*The Zincali*, 1841-, había dado sobrada prueba de su obsesión antropológica por las formas rituales de la más primitiva expresión popular; de regreso a Gran Bretaña, publicará las curiosas -aunque menores- novelas *Lavengro* (1851) y *The Romany Rye* (El caballero gitano, 1857) -de signo autobiográfico-. Autor en lengua inglesa, si bien perfectamente incorporado a nuestra cultura a través de las traducciones de sus obras a cargo de Manuel Azaña, George Borrow -ampliamente conocido en su época como «Don Jorgito el inglés», en un claro ejemplo de indudable asimilación popular- representa un eslabón clave en la clásica dialéctica «realismo/costumbrismo», puesto que su obra participa de ambos conceptos, enjuiciados aquí bajo esa noción «moderna» que hemos aproximado al casticismo unamuniano posterior, y que sirve para probar la voluntad tipificadora de Borrow respecto a la sociedad española de su tiempo. José F. Montesinos, en *Costumbrismo y novela*, señala: «El costumbrismo tipifica casos y personas, mientras que la ficción (realista, se entiende) los singulariza.» (580) El caso que nos ocupa oscila entre la tipificación y la singularización, entre la descripción costumbrista y el realismo crítico; en suma, entre el documento y la novelización que hacen de, sobre todo *La Biblia en España*, una muestra inmejorable de una particular «literatura de viajes» en la que lo importante no son las vicisitudes del recorrido aventurero, ni la descripción de monumentos artísticos, ni el tratamiento lúdico de acciones o personajes, sino la ideología -progresista, ilustrada, positivista, como veremos- que impregna ese itinerario.

La escenografía en la que se enmarca *La Biblia en España* es claramente romántica: un paisaje frecuentemente amenazador -que recuerda las conocidas ilustraciones de Gustave Doré-, gran proliferación de castillos en ruinas -Borrow se confiesa admirador de la paradigmática obra de Volney (*Les ruines*, 1791)-, lóbregas posadas, solitarios parajes, misteriosos conventos, salteadores de caminos y bandidos diversos. En numerosos momentos hallamos la clásica iconografía del más avanzado romanticismo; comienza el libro, por ejemplo, con el presentimiento trágico de un marinero a bordo del buque que lleva a nuestro protagonista a Lisboa; un tenebroso pasaje este que recuerda la impresionante majestad tétrica del fantasmagórico navío de *La narración de Arthur Gordon Pym* (1838) de Poe. Pero junto a esta parafernalia más o menos convencional, el lector asiste a la inmediatez de las mínimas necesidades de Borrow, sus preocupaciones «de intendencia», sus gestiones administrativas y aun políticas -será fríamente recibido por Mendizábal y no mucho mejor por sus

sucesos en el cargo-, en un relato que alterna la pequeña épica cercana al «episodio nacional» con el intimismo de la voz del protagonista, entusiasmado o abatido a ratos, en su peregrinar misionero [295] por España. Y es que Borrow es, a la vez, autor y personaje principal de su propia acción, en un desdoblamiento falsamente autobiográfico, porque lo pretendido no es tanto la exposición de una serie de acontecimientos personales como la crónica de una realidad novelesca, ficticia, mixtificadora y felizmente deformada. Sentado esto, es evidente que esta literatura se inscribe en la técnica de la construcción del yo, del sí mismo narrador, en un claro ejercicio de egotismo intelectual. A este respecto E. Thomas señala en su libro sobre nuestro viajero -George Borrow, the man and his books-: «El principal estudio de Borrow fue él mismo, y en todos sus mejores libros él es el asunto principal y el objeto principal.» (581) Y en parecido tono detalla Manuel Azaña: «Tres son los temas de la obra (La Biblia...): la difusión del Evangelio, Don Jorgito el inglés y España.» (582)

Centrándonos en esta última cuestión cabe destacar cómo Borrow identifica al inicio mismo del libro, es decir, en cuanto pisa suelo español, el característico orgullo hidalgo, solemne y aristocrático de sus pobladores:

«A un español podéis sacarle hasta el último cuarto con tal que le otorguéis el título de caballero y de hombre rico, pues la levadura antigua es tan fuerte en él como en los tiempos de Felipe el Hermoso; pero guardaos de insinuar que le tenéis por pobre o que su sangre es inferior a la vuestra.» (583)

Obsérvese el tono confidencialista, de guía experimentado y cómplice que adopta Borrow para con el lector, no olvidando en ningún momento el fingido carácter funcional, práctico, de su obra. Y recalca la condición honradamente miserabilista de la pobreza, como un hecho incorporado de modo natural a la propia mentalidad social: «España, lo digo en su honor, es uno de los pocos países de Europa donde nunca se insulta a la pobreza ni se la mira con desprecio. A ninguna puerta llamará un pobre donde se le despida con un sofión, aunque sea la puerta de una posada; si no le dan albergue, despídenle al menos con suaves palabras, encomendándole a la misericordia de Dios y de su madre. Así es como debe ser», (584) sentencia Borrow. Este se deja llevar con frecuencia de un radical populismo, partícipe por igual del típico costumbrista y la stampa romántica; véase esta comparación entre clases sociales: «Un español de la clase baja, sea manolo, labriego o arriero, me parece mucho más interesante que un aristócrata. Es un ser poco común, un hombre extraordinario.» (585) Arcádica mitificación [296] que viene a contrastar con la imagen dura, de un destructivo fatalismo, en la mejor línea de la tradicional España negra, cuando Borrow alude a un secular encanallamiento de la vida colectiva: «... muchas gentes de países extranjeros lamentan las tinieblas en que yace España, y las crueldades, robos y muertes que la afean» (586) o «Me acordé de que estaba en España, tierra predilecta de estas dos furias: asesinato y robo, y de la facilidad con que dos viajeros fatigados e inermes podían ser víctimas suyas», (587) se inquieta Borrow en la tensa paz del solitario camino.

Todo esto colisiona lógicamente con la mentalidad de Borrow, porque en su configuración ideológica muestra residuos de la Ilustración dieciochesca -se admira, por ejemplo, con fascinación de arbitrista, de un eficaz ingenio hidráulico-, muestra una solidaria tolerancia -es el caso, entre otros muchos, del momento en que se apiada sentidamente del asesinato revolucionario de unos jesuitas o cuando reiteradamente lamenta del absolutismo papista romano-, hace gala de una abierta mentalidad comunicativa, abominando de los prejuicios idiomáticos y excluyentes de los españoles o se constituye en feliz utopista de una época mejor, donde el tradicional y decimonónico concepto de «lo justo y benéfico» vendrá de la mano de la propagación del texto bíblico no anotado:

«La existencia misma del Evangelio era casi desconocida en España, y (que) necesariamente había de ser empeño difícil inducir a los españoles, gente que lee muy poco, a comprar una obra como el Nuevo Testamento, de primordial importancia para la salud del alma, es cierto, pero que ofrece pocas esperanzas de diversión a los espíritus frívolos y corrompidos. Esperaba yo presenciar los albores de una época mejor y más ilustrada y me regocijaba pensando que en la infeliz y desalumbrada España se vendía ya el Nuevo Testamento, aunque en corta cantidad, desde Madrid hasta las más distantes poblaciones gallegas, en un trayecto de casi cuatrocientas millas.» (588)

Sorprende este positivismo racionalista al contrastarlo con el enfoque novelesco, aventurero y un tanto atrabiliario con el que Borrow se autorretrata. Fascinado por el atractivo de una existencia de lances pendencieros, duelos y desafíos, valora con esencial vitalismo la calculada dureza de unas inquietantes vivencias; con una clara actitud de decadente diletantismo concreta así su interés por la marginación y el contratiempo:

«La perspectiva de un encarcelamiento no me atemorizó gran cosa; las aventuras de mi vida y mis inveterados hábitos de vagabundo me habían ya familiarizado con situaciones de todo género, hasta el punto de encontrarme tan a gusto en una prisión como en las doradas salas de un palacio, y aún más, porque en aquel lugar siempre [297] puedo aumentar mi provisión de informaciones útiles, mientras que en el último el aburrimiento se apodera de mí con frecuencia.» (589)

Quizá la tópica flema británica -acaso otra convencional connotación casticista- contribuya a explicar el atractivo que presenta para Borrow una romántica «mala vida». A pesar de esta engreída arrogancia, nuestro héroe no acostumbra a exponerse gratuitamente y, en este recorrido de aprendizaje personal, en esta especie de itinerario iniciático que es su viaje por España, y que tanto debe a una clara ascendencia picaresca, Borrow se ha percatado de que el auténtico peligro no radica en un bandolerismo que en ocasiones puede llegar a ostentar rasgos de verdadera gentileza y caballerosidad, sino en los asendereados avatares políticos de la época; en curiosa conversación con un contertulio, da muestras de un

prudente accidentalismo político:

«-Mire, buen hombre -respondí: yo soy, invariablemente, de la misma opinión política de la gente a cuya mesa me siento o bajo cuyo techo duermo, o, por lo menos, jamás digo cosa alguna que pueda inducirles a sospechar lo contrario. Gracias a este sistema me he librado más de una vez de reposar en almohadas sangrientas o de que me sazonaran el vino con sublimado.» (590)

Intrigas partidistas, guerras civiles, conspiraciones de cierto calibre jalonan el recorrido de nuestro viajero, que ha incorporado a su particular sistema de reconocimiento del mundo español la pericia sobrevivencial del relativismo político.

Las referencias literarias explícitas no son frecuentes, exceptuando alguna que otra desafortunada mención al conde de Toreno, a Martínez de la Rosa o al duque de Rivas; pero resulta de gran interés lo bien que ha asimilado Borrow el Quijote, hasta el punto de que incorpora comparativamente ciertas escenas de esta novela, como punto de referencia literario y aun humano con el que consolarse de sus vicisitudes; perdido en la noche, trasunto de una desorientación acaso más profunda, podemos leer: «Hórrido maullar de gatos saludaba nuestros oídos desde los tejados y desde los rincones oscuros, y me acordé de la llegada nocturna de Don Quijote y su escudero al Toboso y sus inútiles pesquisas por las desiertas calles en busca del palacio de Dulcinea.» (591) En todo esto aparece una evidente identificación mimética con el personaje del hidalgo manchego. En *Life, writings and correspondence of George Borrow* (1899), de W. Knapp, se reproduce una carta que el caballero danés Hasfeldt, amigo de Borrow, le dirige refiriéndose a esta cuestión en los siguientes términos: [298]

¿No le ha chocado a usted nunca cuánto se parece usted al buen hidalgo Don Quijote de la Mancha? A mi juicio, podría usted pasar fácilmente por hijo suyo.» (592)

Y es que en *La Biblia en España* se desarrolla un denso proceso de literaturización, de acomodo estético a la realidad vivida, aplicando su autor los códigos de una lírica retórica a las vivencias cotidianas. En un momento del viaje, en tierras de Badajoz, encuentra unas lavanderas aplicadas a su labor y en una curiosa «metáfora» -por así decir- imaginativa y mediativa, compara el trabajo de estas mujeres con su propio menester evangelizador:

«Pensé que había cierta semejanza entre mi tarea y la suya; yo estaba en vías de curtir mi tez septentrional exponiéndome al candente sol de España, movido por la modesta esperanza de ser útil en la obra de borrar del alma de los españoles, a quienes conocía apenas, alguna de las impuras manchas dejadas en ella por el papismo, así como las lavanderas se quemaban el rostro en la orilla del río para blanquear las ropas de gentes que desconocían.» (593)

Rasgos de reflexiva intimidad dotan al relato de un particular lirismo, que lo aleja por momentos de los lances aventureros, los

contratiempos habituales y los tonos retóricamente estetizantes.

En el prólogo a la obra el mismo Borrow sintetiza con el acierto de un nostálgico balance, no exento de conmovedora emotividad, una incisiva valoración de su misión en España. Calibra pros y contras de su experiencia y, con la irónica salvedad de sus habitantes, pretende retratar equilibradamente y con toda brevedad la esencia tribal de un país:

«En España pasé cinco años, que, si no los más accidentados, fueron, no vacilo en decirlo, los más felices de mi existencia. Y ahora que la ilusión se ha desvanecido ¡ay! para no volver jamás, siento por España una admiración ardiente: es el país más espléndido del mundo, probablemente el más fértil y con toda seguridad el de clima más hermoso. Si sus hijos son o no dignos de tal madre, es una cuestión distinta que no pretendo resolver; me contento con observar que, entre muchas cosas lamentables y reprensibles, he encontrado también muchas nobles y admirables; muchas virtudes heroicas, austeras, y muchos crímenes de horrible salvajismo; pero muy poco vicio de vulgar bajeza, al menos entre la gran masa de la nación española, a la que concierne mi misión.» (594)

Borrow, acaso sin pretenderlo, identifica algunos de los más señalados rasgos castizos de la mentalidad romántico-española, a la luz de un costumbrismo que introduce notas de un incisivo realismo crítico; sin llegar al desarrollo novelístico [299] propio de este género, ejemplifica una singular integración entre ambos conceptos, dentro de un proceso tipologizador de ciertas formas sociales.

La figura literaria de George Borrow, cuya revitalización se propone desde la brevedad de este trabajo, genera la imagen de uno de los más importantes viajeros decimonónicos, ineludible por la riqueza de sus planteamientos estéticos, la vivacidad de sus observaciones, el rigor de sus juicios y aun la simpatía de su propia personalidad. Así se autodefine, en explícita, sintética y jacarandosa proclama:

«Yo soy el que los manolos de Madrid llaman Don Jorgito el Inglés. Acabo de salir de la cárcel, donde me encerraron por propagar el evangelio del Señor en este reino de España.» (595)

Tipos ausentes en Los españoles pintados por sí mismos: Doce españoles de brocha gorda

Enrique RUBIO CREMADES  
Universidad de Alicante

Con la aparición en 1843 del primer volumen de Los españoles pintados por sí mismos (596) se inicia en España un largo recorrido que nos conduce a la colección costumbrista homónima en el título publicada en el año 1915. (597) En este paréntesis de tiempo las colecciones costumbristas imitaron en un principio a la dirigida por el conocido empresario y editor Ignacio Boix. Tanto Los valencianos pintados por sí mismos (598) como Los españoles de ogaño (599) muestran en sus prefacios o notas introductorias

la deuda contraída con *Los españoles pintados por sí mismos*. De igual forma la huella de los maestros del costumbrismo de la primera mitad del siglo XIX se percibe en colecciones posteriores que no sólo describirán las costumbres españolas, sino también americanas. (600) En todas estas colecciones el colector o colectores imprime su peculiar talante en aquellos aspectos del mosaico social-costumbrista que a su juicio debían figurar en la obra, escogiendo para tal empresa personas reputadas y conocedoras del tipo analizado. En lo que respecta a *Los españoles pintados por sí mismos* es obvio que más de un tipo del tejido social de mediados del siglo XIX no encuentra acomodo en ella, bien por desconocimiento o intencionadamente. En una época de auténtica efervescencia política, como puede ser la España coincidente con la publicación de *Los españoles*, se deja en olvido el contenido [302] político que posibilitó una cadena de sublevaciones, levantamientos y guerras civiles que provocaron la revolución del 68.

Desde una óptica semejante Antonio Flores observó que la magna colección costumbrista *Los españoles* no actuaba como ente receptor de todos los tipos y escenas de la España de su época, de ahí su interés y preocupación por ofrecer a los lectores una galería de tipos ausentes en la colección de Ignacio Boix. Antonio Flores en la dedicatoria que figura al frente de *Doce españoles de brocha gorda*, (601) fechada en Madrid, el 19 de Agosto de 1846, da por finalizada una obra enraizada tanto en su contenido como enfoque con *Los españoles pintados por sí mismos*. En el Prólogo el autor del libro manifiesta repetidamente cuál fue su intención:

«Cuando los Españoles dijeron que se iban a pintar a sí mismos y vi yo que efectivamente daba a luz sus retratos, metí en la buhardilla mi máquina y exclamé: -¡Adiós mi dinero! esta gente ha conocido la intención y quiere dejarme sin oficio ¿Si ellos se retratan a sí mismos, quién mejor ha de callar por modestia sus virtudes, ni ha de conocer mejor sus vicios? - No me quedaba otro recurso que el de alquilar mi máquina a los que quisiesen servirse de ella; pero ese oficio, y el de los diputados que dan su voto al que antes lo ha menester, allá se van, y resolví quedarme quieto, renunciando por siempre a la profesión de fotógrafo. Pero quiso Dios que se terminase la colección de *Españoles pintados* y viendo yo que por ser el acto voluntario todos los pájaros de cuenta habían huido de llevar allí sus retratos, subí corriendo al caramanchón y abrazado a mi daguerreotipo, cual otro Sancho Panza a su amado rucio, exclamé: -¡Ven acá tú, espejo de justicia, pincel de desengaños, paleta de claridades! ¡Sacúdete las telarañas, amigo franco, censor incorruptible, fiscal infatigable, juez imparcial, fotógrafo desinteresado! Prepara los trebejos, daguerreotipo de mi alma, que ya nos cayó que hacer por unos días; y si tú me prestas tu poderosa ayuda, hemos de bosquejar en cuatro brochazos ese puñado de *Españoles sin pintar* que se escurrieron entre los pintados.» (602)

Antonio Flores ya había manifestado con anterioridad a la fecha de 1846 su interés por los tipos y escenas de la vida española. Colaborará en *Los españoles* con los artículos *El barbero*, *La santurrona*, *El hortera*, *La*

cigarrera y El boticario. Con anterioridad dirigió la revista El Laberinto, (603) publicación que nace a raíz de la venta que del Semanario Pintoresco Español llevó a cabo Mesonero Romanos a Gervasio Gironella. (604) Venta que propició la ausencia de los habituales redactores del Semanario para colaborar en la revista dirigida por [303] A. Flores. Desde las mismas páginas del Semanario se observa la desazón de su actual propietario por la ausencia de nombres famosos que encontraban mejor acomodo en las páginas de El Laberinto. Cabe señalar también que paralelamente a la publicación de Los españoles la imprenta del Panorama Español inicia una colección costumbrista -Álbum del Bello Sexo o Las mujeres pintadas por sí mismas- (605) que tendría, como su título indica, la función de analizar a la mujer de mediados del siglo XIX. La colección cumple su objetivo tan sólo en la primera entrega, con la publicación del artículo La dama de gran tono, debida a Gertrudis Gómez de Avellaneda. La segunda y última colaboración ya no es debida a pluma femenina, sino al propio Flores, autor en esta ocasión del artículo La colegiala. A partir de este momento surge una clara contradicción, pues la colección que debía constar de dos volúmenes con cuarenta tipos cada uno, prescinde de las mujeres y encomienda su colaboración al mismo Flores.

Es evidente, pues, que con tales precedentes literarios Doce españoles de brocha gorda actuara como marco receptor de unos tipos y escenas harto conocidos en la sociedad de la época. Mosaico social que tendría su mayor acierto en la elaboración por parte de Flores de su conocida obra Ayer, Hoy y Mañana. (606) En Doce españoles se evidencia por primera vez el trasvase de la escena o cuadro de costumbres a la novela realista, adelantándose así a los postulados emitidos por Fernán Caballero y a lo expuesto por Galdós en su discurso de ingreso en la Real Academia. Flores señala que «nuestro daguerreotipo es un espejo claro y franco, ante el cual no existen embozos ni caretas», (607) todo se refleja tal cual es, con sus defectos y deformaciones. Ello hará posible que Flores disponga inicialmente su material costumbrista de forma aislada, sin ilación alguna. Sin embargo el desarrollo de los cuadros y su posterior engarce conseguido gracias a la creación de una peripecia argumental propiciará el primer relato costumbrista nacido al amparo de Los españoles pintados por sí mismos. Flores no muestra esta intención al principio, pues concluida su novela se justificará ante los lectores con las siguientes palabras:

«Lo primero que me arrojarás a la cara será el título de novela que lleva la obra, envuelto en el prólogo de la misma que sólo anuncia una serie de cuadros de costumbres; pero como a ti mismo te ha de ocurrir que no ha estado en mi mano impedir que el caballero de industria necesitase del granuja, de la Cuca y de la Jamona, para explotar el cariño de la duquesa, me ahorras el decirte que esa ha sido la causa de que los cuadros aparezcan ligados entre sí, formando una cosa que yo me apresuré a llamar novela, para que mientras la leyese no te horrorizara el saber que todo aquello era verdad y que estaba pasando mientras tú lo estabas leyendo.» (608) [304]

La incidencia de Los españoles pintados por sí mismos es patente también en La Gaviota, considerada por los estudiosos del siglo XIX como

el primer relato realista. En el prólogo de la citada novela la autora señala que «es indispensable que, en lugar de juzgar a los españoles pintados por manos extrañas, nos vean los demás pueblos pintados por nosotros mismos». (609) Nada más oportuno al respecto que el ofrecimiento de Flores a sus lectores, consciente de que su libro estaría respaldado no sólo por la reputación de sus escritos anteriores insertos en *Los españoles*, sino también por la fuerte incidencia que por aquel entonces tenía entre el público este tipo de obras. De esta forma Flores indica cuáles son los doce tipos de brocha gorda que han de protagonizar su escrito, correspondiendo a cada uno de ellos un suplente. Los propietarios serán los siguientes: El granuja, El alma desterrada, El primo, La cuca, El caballero de industria, El marica, El alabardero, La vergonzante, El señor mayor, La jamona, El aficionado y Sor María Magdalena de San Vicente Paul. Los correspondientes suplentes serían, respectivamente, los tipos que a continuación enumeramos: El ahijado, La niña nerviosa, El inglés, La viuda escedente, El haragán, El hijo de siete madres, El sargento de 1808, La andaluza, El doceañista, La soltera de treinta y cinco, El ignorante y La niña de cera. Toda esta galería de tipos aparece perfectamente engarzada en el Madrid urbano de la época, en un contexto que parece recrear lo dictado por Mesonero Romanos en su *Manual de Madrid*. La descripción de barrios, iglesias, conventos, asilos, plazuelas, calles, costanillas, etc. se enlaza sutilmente con las aventuras y desventuras de los respectivos tipos costumbristas analizados. De ahí que no sea singular encontrarse con la castiza plazuela de la Cebada, núcleo urbano tradicional del viejo Madrid, situada entre la concurrida calle de Toledo y el Humilladero, arterias urbanas descritas por los maestros del género, como en el caso de Mesonero Romanos en su artículo *La calle de Toledo* o, posteriormente, por novelistas, como Galdós en *Fortunata y Jacinta*.

El primer tipo que asoma en las páginas de *Doce españoles de brocha gorda* -El granuja- brilla por su ausencia en *Los Españoles pintados por sí mismos*. Flores en su descripción detallada entronca con un escenario y tipos de ilustre tradición literaria: el mundo de la picaresca. Al igual que el cuadro cervantino *Rinconete y Cortadillo* el lector conoce las necesidades y penurias de una pandilla de rapaces que azuzados por el hambre ponen en práctica un ingenio poco común. Patata, Conejo, Pepitaña, Lebré y Pito se erigen en cofrades de un mundo que no encuentra su acomodo en las páginas de *Los españoles*. Incluso cabe señalar la importancia que el autor del libro concede a las múltiples variantes del idioma para ofrecer de esta forma un retrato veraz y objetivo. El lenguaje de germanía, gitanismos, vulgarismos propios de las zonas más ínfimas de Madrid, distorsiones sintácticas y toda suerte de vocablos propios del Madrid castizo fluyen en las conversaciones de estos pícaros con total espontaneidad. Voces como fundiendo, peñascaró, jeta, perdis, rebatiña, jopa, andorga, tripicalleros, tunarras, sopandas, chulé, [305] parolí, buchí, etc., introducen al lector en un mundo real, pleno de vida, aunque inaccesible por la peligrosidad de sus moradores.

No menos interesante es la aparición por estas fechas de un tipo, la cuca, que es consecuencia directa de las contiendas políticas o enfrentamientos civiles de la época. Su actuación podría entroncar con el artículo que Serafín Estébanez Calderón publica en *Los españoles*: La



celestina; sin embargo, el artículo de El Solitario en nada se asemeja al tipo de celestina descrito por Flores, pues todo su ingenio, astucia y excelentes formas están dirigidos al mundo de la política. Ella actúa de tercera, de mediadora, granjeándose la simpatía de los bandos rivales y enriqueciéndose a costa de la buena voluntad de sus clientes. Su familiaridad con diversos personajes de la nobleza no es obstáculo para que conozca, igualmente, los estratos sociales más bajos del Madrid de mediados del siglo XIX:

«Amiga de todas las personas notables presas por carlistas, asistía diariamente a las cárceles, vendiendo consuelos y ganando amigos, hasta que llegó a adquirirse el dulce nombre de Madre de los encarcelados. Cuando hablaba con los carlistas, decía que sólo por servir a su amo y señor el rey D. Carlos V podía ella hacer el sacrificio de tratar con los pícaros negros... A los liberales empleados en el gobierno de aquella época les hacía creer que sus relaciones con los carlistas podían servir a los leales para averiguar las inicuas tramas de los palomos... Para acreditarse con ambos partidos vendió secretos de unos y de otros, cobrando siempre comisión de ambos.» (610)

Significativa es también la presencia de tipos en Doce españoles de brocha gorda que por diversas causas no tuvieron su descripción detallada en las colecciones costumbristas decimonónicas. Nos referimos a D. Pepito María Truquiflor, un tipo de brocha gorda conocido con el nombre de El marica. Truquiflor es un personaje asaz inteligente, heredero en parte de los comportamientos puestos en práctica por lindos y petimetres de épocas pasadas. Su odio al matrimonio y a las mujeres es proverbial, aunque nunca manifestado con sarcasmo y virulencia. Su pavoneo continuo, su exquisita limpieza y cuidado vestido armonizan perfectamente con una fluida conversación plagada de anécdotas y refranes no poco ocurrentes a fin de corroborar sus aseveraciones contra el sexo opuesto.

Cabe destacar también aquellos tipos cuyo protagonismo está evidenciado por su porte físico, como el cuadro que da vida doña Leonor Gamuza, representante genuino de las jamonas de la época:

«A veinticinco pasos... es una joven de veinte abriles, robusta, pero esbelta; de ojos pardos, pelo castaño, facciones delicadas, color rosado y una sonrisa tan graciosa, que cautiva a los habitantes de los pisos terceros, cuando pasa Leonor por una calle... A doce pasos y medio... ya es otra la decoración. Los veinte abriles son treinta marzos... el talle ha perdido lo esbelto y sólo conserva la robustez... los ojos pardos son casi azules, el pelo castaño no es sino rubio, el color rosado tiene sus manchas blancas y la sonrisa no es tan espontánea como pudiera serlo si los labios no anduvieran ocupados en esconder la [306] dentadura... A boca de jarro o a tiro de abrazo... ya no hay decoración. Los treinta marzos son cuarenta eneros, la robustez es gordura, los ojos siguen siendo azules, pero cristalinos, el pelo rubio enseña el cráneo más de lo regular... el color rosado existe, pero en divorcio... el blanco y el carmín se han interpuesto, pero no se han mezclado... Sólo queda intacta esa tinta llamada no sé

que, a la cual debe Leonor el título de buena moza con que aún la saludan los pocos amigos que no la llaman jamona...» (611)

Los tipos nacidos a raíz de los nuevos cambios sociales encuentran feliz acomodo en *Doce españoles*. El tipo conocido con el nombre de caballero de industria no es otro que el elegante, cuya única misión es vivir de las mujeres y estafar a las personas. Su porte, ademanes y astucia denotan la falsedad de su comportamiento, convirtiéndose, según la ocasión requerida, en tierno amante o en destructor de honras ajenas. Calavera y corrupto sabe mejor que nadie pulsar la fibra sentimental para conseguir sus propósitos.

El resto de los españoles de brocha gorda no tienen la misma proyección e importancia que los señalados hasta el momento presente. Alguno de ellos se presenta de forma embrionaria; sin embargo tendrán una cierta entidad en las colecciones costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX, como es el caso de la niña verviosa, tipo descrito por Flores en su novela y objeto de estudio en *Las españolas pintadas por los españoles* gracias al artículo de Pascual Ximénez Cros. (612) El caballero de industria o la cuca encontrarán a partir de la publicación de *Doce españoles* el justo lugar que le corresponde, tanto en la colección citada en estas últimas líneas como en *Los españoles de ogaño*. (613)

La galería de tipos analizada por Flores es complemento de lo descrito en *Los españoles pintados por sí mismos*. La peripecia argumental está siempre en función de los mismos, aunque en el soporte de la peripecia se filtren situaciones y elementos propios del folletín. Si prescindimos de los ingredientes de los relatos folletinescos -madres solteras, matrimonios secretos, paternidades dudosas, orfanatos, misteriosas revelaciones, etc.- el lector tendrá siempre un retrato fiel del Madrid de mediados del siglo XIX.

[307]

El viaje a París y Londres de Ayguals de Izco

Luis Federico DÍAZ LARIOS

Universitat de Barcelona

Los Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841, de Mesonero Romanos, son una puesta al día del libro de viajes por el extranjero que les había precedido. En la advertencia que abre el cap. III, El Curioso parlante declara que no se propone escribir un «viaje crítico ni descriptivo» ni «convertir(se) en (su) propio cronista», ni, «puesto que se precia de hombre honrado, sacrificar la verdad al fútil deseo de cautivar la risa de sus lectores». (614) Se ajusta, pues, a la exigencia ética del escritor y a la utilitaria de su obra, aunque renuncie al «gran caudal de juicio y buena crítica» de los Ponz, Flórez y Villanueva que había citado más arriba. Tampoco caerá en el subjetivismo ni se dejará llevar por la fantasía, como los «viajeros poetas» que acercan sus relatos a la ficción novelesca, sobre todo cuando recorren España. Sin embargo, a pesar de sus protestas, lo cierto es que Mesonero los tiene muy presentes: «Justo será (...) y aún conveniente -había escrito antes- probar a entrar en la moda de los viajeros franceses (...) pero en gracia del auditorio sea todo ello reducido a las mínimas dosis de unos pocos artículos razonables». (615)

El influjo del Curioso Parlante perdurará durante una década al menos. (616) Los Viajes de Fr. Gerundio, de Modesto Lafuente (1842), el Manual del viajero español de Madrid a París y Londres (1851), de Antonio María Segovia, y La maravilla del siglo. Cartas a María Enriqueta, o sea una visita a París y Londres durante la famosa exhibición de la industria universal de 1851, de Wenceslao Ayguals de Izco, (617) demuestran la vigencia de la receta de Mesonero por encima de sus variaciones.

A Mesonero debe Ayguals la técnica pictórica con que observa y describe tipos y escenas, fiel a la mimesis costumbrista, por decirlo con la fórmula de Escobar. (618) Con El [308] Estudiante comparte el acontecimiento que justifica el viaje. (619) Pero difiere de ambos en la voluntad ficcionadora y en las intenciones últimas, explícitamente adoctrinadoras. Su forma de cartas dirigidas a una joven homónima de la protagonista de Pobres y ricos o la bruja de Madrid y aficionada a leer novelas del autor (620) apunta afinidades con lo novelesco, subrayada por la ambigüedad misma del género empleado, que confirma el censor al juzgarlo. (621) La propuesta democrática y utópica determina su contenido ideológico, afín también a la novela de dos años antes.

La maravilla del siglo presenta una estructura tripartita: la primera parte comprende el itinerario del narrador desde Madrid hasta su destino; la reseña de la Exposición Universal constituye la segunda; finalmente, las reflexiones sobre la muestra industrial que se exhibe en el Palacio de Cristal forman la tercera parte. Se trata, en definitiva, de tres maneras de viajar en una doble dimensión espacial y temporal. En la primera, espacio y tiempo son reales y se suceden casi a la vez que el narrador registra sus impresiones, transita por caminos y calles, visita edificios y asiste al discurrir de la vida cotidiana. En la segunda, al predominar la descripción sobre el relato, el presente reemplaza al tiempo sucesivo, y el viajero, que ha llegado a su destino, limita sus desplazamientos al recinto ferial. En la tercera parte, en fin, la contemplación del espectáculo lleva al visitante a la reflexión en clave política y social, pretendiendo persuadir al lector a participar en el viaje ideal hacia un futuro en que se cumplan las aspiraciones progresistas de un mundo mejor.

Un curioso prólogo programático sirve para introducir a María Enriqueta, receptora del epistolario. El diálogo entre Ayguals y la joven establece los papeles respectivos. El autor, sujeto de una experiencia real y verdadera, actúa de narrador implícito; y de narrataria, con sus puntos de lectora y criterio despejado, la amiga.

La presencia de María Enriqueta es instrumental. Funciona como mero intermediario con el lector. Es un tipo, protagonista de la escena en el salón isabelino donde se desarrolla su conversación con el autor y donde realidad y ficción se confunden. Al anunciarle Ayguals el viaje del día siguiente, ella le deja marchar con la condición de que le escriba un relato detallado, y así «cuanto usted vea lo veré yo también» (t. 1, p. 11). Se trata de un elemental artificio literario cuyo verdadero objeto se desvela enseguida. María Enriqueta será quien reciba las cartas que, aunque familiares, han de ser leídas por todo el mundo». «Debe usted escribir un libro muy interesante, amigo mío, un libro de una oportunidad inmensa» (ibid.). «Puede usted lucirse y dar cima a un trabajo concienzudo [309] que satisfaga todo género de exigencias» (ibid.). Y a continuación,

descubriendo el juego: «Vea usted, pues, de escribirme todas sus cartas con esmero, y publicarlas después para que sirvan de solaz e instrucción a sus lectores» (t. 1, p. 12). La forma, la «modesta verdad» del lenguaje en atención al narratario -«no olvidaré nunca que escribo a una tierna amiga»-; el sentido utilitario de la aventura, «ocasión excelente para lucir sus ideas de fraternidad y reconciliación» (t. 1, p. 14), establecen con toda nitidez el objeto mismo del libro reportaje que el lector tiene en sus manos.

En 48 cartas, más una última epilodal a modo de envío una vez vuelto de su periplo, Ayguals cuenta su gira de algo más de tres meses. Las treinta primeras, fechadas entre el 17 de julio y el 18 de septiembre, registran el itinerario desde Madrid hasta la frontera (cartas I-III), el recorrido por tierras galas (IV-VI) y la descripción de París (VII-XXX), adonde llega coincidiendo con el recibimiento que la ciudad dispensa a la delegación de la Exposición Universal de Londres.

El lector contemporáneo encontraría muchas semejanzas en las seis primeras con las jornadas correspondientes de Mesonero y Lafuente. Como éstos, Ayguals empieza por las pinceladas costumbristas de la salida de la diligencia y continúa con el obligado paso por Burgos y el País Vasco, cuya frondosa vegetación y agradable trato de sus gentes elogia. También evoca el final de la guerra carlista al atravesar el campo del convenio, cerca de Vergara, en donde aún no se ha colocado el monumento que diez años antes Lafuente echaba de menos; o traza un apunte del balneario de Cestona. No falta tampoco la contemplación de los nobles edificios, testigos de pasados esplendores, y de la generosa naturaleza, junto a la velada crítica a los gobiernos contemporáneos, incapaces de impulsar el progreso del país. Los lugares comunes continúan en el camino de París: la magnificencia de Burdeos, rodeada de su hermosa campiña; los grandes puentes que cruzan el Garona en un alarde técnico; la emoción al notar el movimiento del ferrocarril...

A la altura de 1851, Ayguals debía de ser consciente de la escasa novedad que ofrecían estas descripciones, sobradamente conocidas por los relatos de viajeros anteriores. Por ello abrevia, adivinando la impaciencia del lector por llegar a París: «Aún nos faltan cincuenta y ocho leguas que recorrer, no se asuste usted; (...) las haremos (...) sin detenernos en Angulema para preguntar en qué casa nacieron Margarita de Valois y Ravailac, que asesinó a Enrique IV; ni en la antiquísima Orleans, ni aun para contemplar la estatua de la célebre Pucelle, Jeanne d'Arc» (t. 1, p. 48). Además, para amenizar la relación de unas jornadas tediosas, se vale de recursos que tienen el sello de su personalidad de novelista y publicista divulgador de saberes enciclopédicos. Por ejemplo, en su afán de instruir a su joven amiga, aprovecha cualquier ocasión para contar una anécdota curiosa o un episodio histórico, y transcribe en ocasiones fragmentos de obras ajenas. Así, cuando refiere su paso por Bayona y recuerda los lamentables manejos de Napoleón y la familia de Carlos IV, cede la palabra al conde de Toreno, de cuya Historia del levantamiento, guerra y revolución de España cita un párrafo (carta IV, t. 1, p. 41). A lo largo de este epistolario el lector encuentra abundantes muestras de este tipo, en muchos [310] casos procedentes de obras y artículos de autores contemporáneos, lo que sin duda diversifica los

puntos de vista del relato.

Otro recurso frecuente es el de la confianza al lector. Ayguals no limita su papel al de espectador más o menos objetivo de una realidad ajena, sino que en ocasiones se introduce él mismo, como una figura más, en el paisaje observado. Es el caso de sus paseos solitarios por los scottianos alrededores de los baños de Cestona: «En la fuente del Amor» de esta romántica fronda -escribe- «paso largas horas, y en ella he empezado y pienso concluir una novela que se me antoja ha de gustarle a usted, porque es sumamente sentimental» (carta II, t. 1, p. 34). En otras ameniza con una anécdota trivial la seriedad de un momento de cierta trascendencia histórica. Así, después de dedicar las cartas VII y VIII a las fiestas ofrecidas por el ayuntamiento de París a los delegados de la exhibición londinense, traduciendo los discursos en el texto y reproduciendo los originales en sendas notas, refiere el lance del diplomático que se ve comprometido por las exigencias de una cocotte empeñada en acompañarle a las recepciones oficiales (t. 1, pp. 97-99). Con éstas y otras estrategias Ayguals suele acertar a mantener la atención de Enriqueta, a veces mediante el brusco paso de lo meramente informativo y descriptivo a la expresión íntima, iluminando el objeto examinado con la chispa de lo vivido. En la carta IX, formada en su primera parte por una reseña histórica de Versalles seguida de la descripción de los bosquecillos y jardines hermosados por grupos escultóricos, el autor va levantando acta de cuanto ve, hasta que no puede contener su emoción ante tanta belleza y declara: «Parecíame transportado a una de esas mansiones fantásticas tan poéticamente descritas por Hoffmann» (t. 1, p. 108). Como en otros ejemplos similares, la impresión personal remite a referencias artísticas o literarias, con una deliberada manipulación efectista del lector, inducido a revivir una sensación ya experimentada literariamente.

Igual que en otros viajes influidos en mayor o menor grado por el de Mesonero, el costumbrismo es uno de los ingredientes básicos de La Maravilla del Siglo, que vivifica la simple guía monumental e histórica. Son frecuentes las escenas y los tipos que aparecen en estas cartas. En ellas asistimos a bailes populares, como el de Asnières (carta X), al que concurren las grisettes, y de alta sociedad, como el del Hotel-de-ville en honor del Lord Mayor (carta XII); visitamos los bulevares (carta XVI), llenos de «cafés suntuosos», de los «mejores restaurants», de los «principales teatros»... Un lujo reservado al público adinerado: «No parece -comenta Ayguals- sino que el prefecto de policía haya prohibido a los pobres pasar por allí para que no quieran proceder inmediatamente a la ley agraria o proclamar el comunismo» (t. 1, p. 185). Pero el autor de Pobres y ricos o la Bruja de Madrid no es un simple turista que se deje embaucar por los itinerarios oficiosamente recomendables con paradas en los lugares más deslumbrantes. Sus preocupaciones sociales de novelista influido por Sue y de demócrata republicano que ha bebido en las doctrinas de Fourier y Saint-Simon no se conforman con el lujoso espectáculo de la Madeleine, Capucines, Italiens, incluso Montmartre... Sigue adelante por Saint-Denis y Saint-Martin, «el paseo de las masas inelegantes y provinciales, mercantiles y mal calzadas» escribe (t. 1, p. 186). Todavía puede empeorar el panorama si se continúa hasta la Porte Saint-Denis, donde está a punto de [311] retroceder «porque es inmensa la variedad de

asquerosas blusas, de trajes pingajosos, de obreros, de carros, de mujeres desaliñadas, de chiquillos mal criados y viejos insolentes». Y apostilla: «La inepticia de la Grande-Ville brilla aquí a la luz del sol» (Ibid.).

Todo el recorrido parisino de Ayguals implica el sistemático contraste entre dos mundos que comparten un mismo espacio, pero cada uno en su nivel. Así sucede también con los teatros, los mejores lugares para «estudiar la sociedad parisiense» (t. 1, p. 189). Las páginas que dedica a actrices, autores, críticos y público son muy interesantes y útiles por su mezcla del mejor costumbrismo, próximo a Larra a veces, con la pura información sobre la cartelera de 1851, por la que no muestra gran entusiasmo: «Muchos son los literatos dignos de veneración y respeto que atesora la capital de la Francia (...); pero estos mismos varones que descuellan en distintos géneros de las bellas letras, rinden a veces tributo al mal gusto del público francés, y sólo así puede concebirse que el autor del Vaso de agua y otras mil recomendables producciones haya podido escribir La Goton de Béranger, que por sus extravagancias está alborotando actualmente al público del teatro de Variedades». Y sentencia: «El estado de la literatura dramática en Francia es tan lastimoso o más que en España» (Carta XVII, p. 206).

Todo esto se lee con agrado por más que recuerde casi siempre al lector algo sabido, repetido por los viajeros que han precedido a Ayguals en su crónica parisina. Su novedad radica en el interés que muestra por los más humildes y desvalidos, incorporando al libro de viajes una preocupación social acorde con la dimensión de novelista seguidor del Sue de Los misterios de París, aunque virado ya hacia Kock, cuyo magisterio se dejaba sentir en Pobres y ricos. (622) De ello queda constancia en varias cartas. He citado antes la X, verdadera escena de costumbres populares construida mediante el contraste entre la descripción del bullicioso baile de las «modistillas», fáciles presas para buscadores de aventuras amorosas, y el incierto futuro que les espera. Tras un diálogo en que se enumeran sus cualidades -virtuosas, cuidadosas y aseadas, sinceras, económicas y frugales- surge la cruda realidad de que forman un grupo social explotado por los dueños de los talleres de costura, y que compensan pasar «su vida clavadas en una silla haciendo labor» entregándose a apasionados romances con amantes poco escrupulosos, queriendo encontrar en la vida la fantasía de las novelas a las que son tan aficionadas. El irónico diálogo, que había dibujado la sonrisa del lector, acaba helándosela cuando concluye sarcásticamente:

«(...) todos los días ponen en evidencia que llevan sus pasiones hasta el heroísmo (...) arrojándose al Sena, o tirándose desde la ventana de un cuarto o quinto piso, o asfixiándose con carbón encendido en su pobre morada». (t. 1, p. 122). [312]

No hay que esforzarse mucho para encontrar en estos tipos femeninos los antecedentes reales de creaciones literarias que culminan en Isidora Rufete o Tormento. Concuera con este cuadro el de la carta XV en que, al repasar las elegantes galerías comerciales del Palais Royal, fija su mirada en «infinitud de señoritas ataviadas con primorosa donosura, con elegancia exquisita y hasta con lujo fascinador» (t. 1, p. 178). Pero se

engañaría quien cayera en las redes de sus miradas, porque «aquellas graciosas beldades salen en busca del prójimo para venderle sus caricias» (ibid., p. 179). Otra vez el contraste: en medio del brillante marco, la corrupción y el envilecimiento. Ayguals no se limita a pintar el tipo, sino que ahonda en sus circunstancias. La seducción es efecto de la miseria en que viven las costureras, para las que «sólo hay (...) tres caminos que conducen todos a un abismo espantoso: la indigencia, la prostitución y el suicidio» (ibid.). Son, pues, víctimas de un orden social que leyes justas debería reformar: «Bastaría (...) que los gobiernos protegiesen a las clases menesterosas para disminuir en gran manera, si no extirpar del todo, esa prostitución escandalosa que es el semillero de todo linaje de crímenes» (ibid., pp. 179-180).

Ayguals no es un revolucionario, un subversivo difusor de ideas desintegradoras como le había acusado la prensa conservadora, sino un reformista, un socialista demócrata ciertamente moderado dentro del amplio abanico de posiciones que cabían bajo tal denominación a mediados de siglo. (623) Estaba convencido de que las «costumbres (...) horriblemente viciosas de la sociedad parisiense» (ibid., p. 179) -de la que era un trasunto la madrileña para la que escribía- podían transformarse con pactos entre ricos y pobres.

Ese afán armonizador vertebraba La maravilla del mundo. Con frecuencia aplaude la caridad y reconoce la importancia de las instituciones benéficas para aliviar la pobreza y la enfermedad de los humildes -son muchas las páginas dedicadas a este tema- (624),

«pero esta sociedad tiene aún altas obligaciones que cumplir si ha de llevar a cima el gran bien de la prosperidad universal, y el más urgente de estos deberes es PROPORCIONAR TRABAJO A TODOS LOS BRAZOS ÚTILES; PERO UN TRABAJO SOPORTABLE, QUE LEJOS DE  
ASESINAR AL HOMBRE LE FACILITE LOS MEDIOS DE UNA  
SUBSISTENCIA  
TRANQUILA.» (625) (Carta XXI, t. 1, p. 247).

Puesto que «en el pueblo trabajador (...) se halla lo más sublime de la virtud» (ibid., p. 253), bastaría tan sólo proporcionarle trabajo justamente remunerado para redimirlo de la miseria y el vicio y hacerlo feliz. La industrialización resulta el medio fundamental para resolver el problema, y fomentarla es misión de los gobiernos responsables. De este modo [313] se reducirá la desigualdad social y, con el aumento de la producción, un mayor número de ciudadanos alcanzará las ventajas del progreso.

Estas ideas utópicas y un tanto inocentes, de procedencia libresca y sustrato ideológico de sus primeras novelas, (626) son confirmadas por la realidad durante su estancia en Londres. Desde la primera carta (XXXI, 20 de septiembre de 1851) muestra la fascinación que le produce Inglaterra. Ayguals se esponja en su asiento del wagon del ferrocarril que cruza el paisaje interrumpido por la oscuridad de los túneles: «¡Ya no hay obstáculos para la inteligencia humana! ¡Ya nadie es capaz de contener el impulso de progreso que tanto honra al presente siglo!» (t. 2, p. 4). Su admiración crece cuando el tren atraviesa la frontera. Mientras los

controles aduaneros continúan vigentes en Francia, «con cuyas operaciones se manifiesta aún en el más lamentable atraso» (ibid., p. 5), en la «privilegiada nación» inglesa «se permite viajar sin pasaporte, documento que debiera abolirse en todas partes por vejatorio sin que impida a los criminales hacer toda suerte de excursiones» (ibid.).

Progreso técnico y libertad, ideal fórmula democrática que el viajero se encarga de señalar constantemente a su amiga María Enriqueta como base del adelanto que Inglaterra ha logrado por su sabia combinación de mecanización industrial y desarrollo comercial, «una de las más asombrosas maravillas de una civilización que toca en la cima del apogeo» (XXXI, t. 2, p. 15). Las cartas que integran el segundo volumen del libro están dedicadas a mostrar la eficacia de esta síntesis, a la que no es ajeno el carácter de los británicos, quienes, comparados, ventajosamente casi siempre, con los franceses, son propuestos como modelo para los españoles.

Antes de ahora pocas ocasiones había tenido el lector español de informarse sobre las formas de vida inglesas. Me parece significativo que aquí Ayguals use más la palabra civilización que costumbres, al contrario de lo que se advierte en el tomo dedicado a París. Sospecho que con tal cambio de matiz el escritor quiere distanciarse del modelo de viajero acuñado por Mesonero porque la realidad que anota en su correspondencia es muy distinta. (627) Ello no quiere decir que no encuentre defectos, vicios y pobreza. Como en París, la prostitución abunda y obedece a las mismas causas, pero en general la mujer, sobre todo en las clases medias y acomodadas, recibe una educación esmerada y es una excelente madre de familia (carta XXXIV). Tampoco falta el contraste entre las grandes fortunas de los ricos y la miseria de los pobres (ibid.), pero abunda un nivel medio, debido al «espíritu de socialismo, en el buen sentido de esta palabra (...) que ha elevado el comercio y la industria de Londres a la inconmensurable altura en que vemos florecer [314] estos dos pomposos árboles de prosperidad y extender sus ramas benéficas por toda Gran Bretaña». (Carta XXXV, t. 11, p. 86). (628)

Estas cartas y las siguientes preparan la parte central de este tomo y que da título a la obra:

«(...) ese glorioso templo de las ciencias y de las artes  
ese inmenso museo enciclopédico, (...) ese palenque de la sabiduría  
humana, (...) ese benéfico santuario de la fraternidad universal,  
esa verdadera MARAVILLA DEL SIGLO que conmueve al mundo, en una  
palabra, del magnífico Palacio de Cristal» (Carta XXXIX, t. 2, p.  
178). (629)

Ayguals identifica el pabellón de la muestra londinense con los más emblemáticos monumentos de la Antigüedad. La maravilla de mediados del siglo XIX comparte con ellos su grandeza singular, pero revela un ánimo distinto del que inspiró las del pasado, porque no ha sido alzada para honrar a un dios, sobrevivir en la muerte, recordar a un hombre amado, disfrutar del ocio o iluminar las noches de los navegantes: el Palacio de Cristal es el templo a la concordia de las naciones, a la paz que hace posible el progreso. Y su nuevo espíritu, anhelo de futuro, se refleja en su construcción:

«Su bellísima arquitectura es de un orden enteramente



nuevo, de un orden lleno de poesía que no debía hermanarse con el tosco yeso. Hubiera podido erigirse de mármol, de pórvido, de jaspe; pero no hubiera habido tanta novedad en su construcción, ni tanta donosura, ni tanta economía sobre todo. Con sólo hierro y cristal se ha edificado el más suntuoso palacio del mundo». (Carta XL, t. 2, p. 185).

Si un período cultural se define por la conjunción de una estética y una ideología, qué duda cabe que el autor de esas palabras veía en el Glass Palace la expresión artística de una nueva era en que todos los países podían entenderse mediante la exhibición de sus productos fabriles:

«(...) lengua prodigiosa que se habla con las manos, esta lengua divina, cuya sintaxis se apellida el genio de la invención, dará el triunfo a la humanidad entera, y tanto los necios utopistas del comunismo como los secuaces de la opresión, conocerán en breve que el viejo mundo, lejos de ser devorado por las mezquinas pasiones, se verá remozarse, fecundizarse y labrar su prosperidad eterna por los progresos de la inteligencia humana y el trabajo». (Ibid., p. 188). [315]

El recorrido por el grandioso pabellón de acero y cristal constituye el segundo viaje, sobre el que el autor comenta a su corresponsal: «¿Puede darse cosa más fantástica, amiga mía, que un delicioso viaje amenizado por todo linaje de atractivos sin una sola de las molestias que suelen acibarar la vida del viajero?» (carta XLIII, t. 2, p. 244). Gracias a la convocatoria fraterna de Inglaterra a las demás naciones, en el Palacio de Cristal se vive la ilusión de recorrer el mundo sin moverse de Hyde Park, en una especie de paraíso que, a diferencia del bíblico, «maravilla de la Divinidad, (...) es una maravilla de la inteligencia humana» (ibid., p. 245). Son múltiples las asociaciones de 'viaje' y 'espacio maravilloso de la exposición' que permiten vislumbrar un futuro optimista en donde se «afiance el triunfo de la civilización bajo la égida sacrosanta de la libertad» (ibid., p. 246). Se sugiere así el tercer viaje, al final del cual los hombres depondrán sus diferencias:

«No haya distinciones degradantes (...), odios perturbadores entre pobres y ricos, desaparezcan para siempre los ominosos dictados de nobles y plebeyos, no haya más que ciudadanos libres, individuos todos de una gran familia, sin privilegios para unos ni vejaciones para otros, si se quiere la prosperidad de las naciones. De esta santa unión, de esta armonía evangélica acaba de surgir en Londres la gran maravilla que todos admiramos». (Carta XLVIII, t. 2, p. 361).

Lamennesiano difuso con puntas de cabetiano, Ayguals contempla la muestra londinense al principio de la etapa de estabilización conservadora y de gigantesco avance económico e industrial tras las crisis de 1848, y se distancia por igual de revolucionarios y capitalistas, creyendo descubrir en la Inglaterra de Palmerston una sociedad en vías de superar la lucha de clases y ejemplo para las demás naciones. El activo publicista aplaude admirado el espectáculo que le ofrecía la maravilla del siglo,

porque en ella -fruto del esfuerzo común de la riqueza y el trabajo y de la fraternidad universal- veía realizadas las aspiraciones sociales proclamadas en sus novelas. (630)

El continuo juego de ambigüedades y ficción que mueve el relato no debe distraer del verdadero sentido de este viaje real y simbólico que documenta el encuentro de un romántico social con la revolución industrial. Al darle forma de epistolario dirigido a una joven de la alta burguesía, el autor parecía señalar a la clase que, a imitación de la inglesa, podría impulsar un orden más justo que liberara a España de convulsiones revolucionarias. Pero, como es bien sabido, ese mensaje pacifista y evangélico fue más subversivo que conveniente en la enrarecida atmósfera del medio siglo.

[317]

Don García Almorabid, de Arturo Campión, y la novela histórica de fin de siglo  
(631)

Enrique MIRALLES

Universitat de Barcelona

De anacrónico le parecía en las postrimerías del siglo a doña Emilia Pardo Bazán el cultivo de la novela histórica, con ocasión de la obra que acababa de publicar Arturo Campión, Don García Almorabid. Crónica del siglo XIII, (632) y la verdad es que no le faltaba razón a la ilustre escritora, (633) si la lectura había de atenerse al modelo walterscottiano, prácticamente agotado después de una larga y fructífera existencia. Ceñido el juicio a la valoración del curso de unas aventuras, hay que decir que el libro del fuerista navarro, con su ambientación medieval, donde los personajes apelan al código del honor, presumen de rebeldes, hacen ostentación de heroísmo y furor patriótico, y se desahogan en largos parlamentos, quedaba muy lejos de los gustos burgueses que venían gozando desde hacía tiempo de las excelencias del realismo y naturalismo. Algo tan evidente, pues, apenas merecía ser subrayado por la autora de Los pazos de Ulloa, a quien le bastaba con indicar «que ya están mandados retirar a la guardarropía los birretes, cotas, dalmáticas, sobrevestas, capuces y demás arreos propios de la Edad Media». (634)

¿Por qué, entonces, el escritor navarro se decidió a favor de un género trasnochado? ¿Acaso porque era el que mejor se avenía a su condición de historiador? ¿O bien, porque era el más propio para la exaltación de unos ideales conservadores, como los que él propugnaba? Las dos razones resultan igual de válidas, pues de lo que no tenemos dudas es de su aversión a la estética imperante, hija de un positivismo, aunque también ambas pueden englobarse en una explicación más general, un deseo, por parte del [318] novelista, de que su creación literaria estuviera al servicio de una causa a su entender más noble, de orden político: la lucha por la autonomía regional del pueblo vasco-navarro. Hacia esa instancia, que trasciende cualquier valor artístico, habremos de dirigir el análisis que dé explicación del texto y extraiga las conclusiones pertinentes. Así, entre otras varias, entender el fenómeno de una pervivencia de la narrativa histórica en el último tercio del siglo XIX, dado que el ejemplo de Campión no parece excepcional. Juan Ignacio Ferreras, por ejemplo, en su conocido estudio sobre la evolución del género hasta 1870, no puede

obviar que la novela histórica siga aún vigente en lo que resta de centuria, con un centenar de autores que todavía se entregan a su cultivo; pero el crítico se desinteresa de ellos, porque «estudiar la novela histórica aparecida con posterioridad a 1868, o a 1870, sólo puede obedecer a un deseo de perfeccionamiento. A partir de 1870, la novela española es resueltamente realista, o lo que es lo mismo, a partir de 1870 la novela histórica no puede ya ser española». (635)

En mi opinión esta tesis posee escaso fundamento, pues se basa en los conceptos lukacsianos de la desaparición del héroe y del universo románticos, fruto de la asunción al poder de una burguesía que reclama otros modelos narrativos para sus aspiraciones culturales. En la visión de la dinámica histórica de la pasada centuria no creo que se deba reducir el movimiento burgués a un mero triunfo de clase, ya que esto implicaría un comportamiento homogéneo dentro de la escala social y geográfica de un sector que hubiera conseguido implantar un aparato político hecho a su medida. Si hubiera ocurrido así, se entendería, en efecto, que los ideales románticos no tuvieran cabida en la Restauración, pero entonces, ¿cómo se explica que en este mismo seno social, al menos en lo que se refiere a Cataluña y el País Vasco donde el proceso de industrialización era el más avanzado, fuera cobrando todo su vigor la corriente mitográfica del pre-nacionalismo romántico, sustentada en el rechazo a algunos principios del liberalismo, como eran el librecambismo en materia económica, el parlamentarismo en el terreno político y el centralismo en el judicial y administrativo? Trazar una frontera abismal entre Romanticismo y Realismo simplifica en exceso un panorama de por sí mucho más complejo y sólo se justifica por el deseo de atajar entre espacios y tiempos literarios híbridos, marginales o periféricos. Piénsese, si no, en el desarrollo y evolución de unas formas narrativas, como son las leyendas, tradiciones, romances y novelas, todas ellas de carácter histórico bajo un cuño romántico, que proliferaron en las páginas de numerosas revistas y diarios del último cuarto de siglo. Centrándonos únicamente en el ámbito literario vasco-navarro, el del círculo de Campián, cabría citar, entre otros títulos y autores, novelas como *Amaya o los vascos en el siglo VIII* (1879) de Navarro Villoslada, la obra, quizá, más sobresaliente del género; *El Baso Jaun de Etumeta* (Tolosa, 1882), de Juan Venancio Araquistain; *Jaun Zuría o el caudillo blanco* (Bilbao, 1887) de Vicente de Arana; *El castillo de Arteaga y la Emperatriz de los franceses* (Bilbao, 1890) de Juan E. Delmás. Leyendas y tradiciones, como las contenidas en *Oro y Oropel* (Bilbao, 1876), *Los últimos iberos* (Madrid, 1882) y *Leyendas del Norte* (Vitoria, 1890), de Vicente de Arana; *Tradiciones vascongadas. [319] Segunda Parte* (Bilbao, 1890), de Araquistain; *El paladín de las Navas* (Pamplona, 1891) de Arturo Cayuela; la *Colección de leyendas* (Bilbao, 1880), de Juan E. Delmas; las *Leyendas alavesas* (Zaragoza, 1897-1898), de Díaz de Arcaya; *Tradiciones vascongadas. Segunda parte* (Bilbao, 1899) de José María Goizueta; *Tradiciones y leyendas navarras* (ed. Pamplona, 1916, pero publicadas en revistas vascas en los años ochenta), de Juan Iturralde; *Los primeros cristianos de Pompeyópolis. Leyenda de San Fermín* (Pamplona, 1882) de Nicasio Landa; *Ecós de mi patria* (Pamplona, 1900) de Hermilio de Olóriz; y *La Dama de Amboto* (Vitoria, 1872) de Sotero Manteli. Y de los romances, aparte de los numerosos sueltos, escritos buena parte

de ellos para concurrir en los Juegos Florales, las siguientes colecciones: Romancero alabes (Vitoria, 1885) de Ricardo Becerro de Bengoa; El romancero de Navarra (Pamplona, 1876) de Olóriz; o los Cantos, romances y leyendas (1889) de Arturo Cayuela. El mismo Campi3n fue autor tambi3n de diversas leyendas, publicadas en los medios period3sticos, que posteriormente fueron reunidas en tres de las doce series de que consta su Euskariana. (636)

A la vista de este r3pido recuento, se me antoja aventurado recluir el postromanticismo a una fase meramente epigonal y de escaso inter3s para la historia literaria. La vitalidad que pose3an estos g3neros citados, habida cuenta de su proliferaci3n, invita a pensar que no s3lo persist3an por la fidelidad que les pod3a prestar un p3blico urbano m3s o menos residual, sino por la raz3n bien clara de su instrumentalizaci3n a favor de la causa regionalista, en tanto veh3culo propagador de mitos. (637) La novelizaci3n de la vida de Garc3a Almorabid, cabecilla de uno de los bandos enfrentados en la guerra civil de Pamplona del siglo XIII, por parte del historiador navarro, se justifica por este designio pol3tico de recrear un episodio crucial en la cr3nica de su ciudad, a fin de que el conocimiento de los hechos pasados avivara en el 3nimo de sus lectores afines su esp3ritu patri3tico y les sirviera de lecci3n para los tiempos presentes. [320]

Fue Arturo Campi3n un hombre polifac3tico y de amplia cultura, que sobresali3, m3s que por su labor literaria, por sus estudios hist3ricos, pol3ticos y filol3gicos en torno a cuestiones referentes al Pa3s Vasco y a su lengua. (638) De 3l hizo el mejor elogio otro compatriota suyo, Carmelo de Echegaray, en esta sencilla declaraci3n: «Arturo Campi3n ha consagrado siempre su inteligencia y su pluma a la defensa de los ideales que constituyen, en su sentir, el alma del pueblo vasco». (639) Hab3a nacido en Pamplona en 1853 (¿1854?) y, aunque en sus a3os juveniles mostr3 inclinaciones por la causa republicano federal, a partir de la ca3da de la Rep3blica su ideolog3a se tom3 conservadora y desde esa 3ptica desarroll3 todo su pensamiento regionalista. El fuerte acento de este 3ltimo provino de la desafortunada aprobaci3n de la ley del 21 de julio de 1876, que reprimi3 los fueros vascos, excitando los sentimientos de muchos ciudadanos como el de nuestro novelista, quien a partir de entonces iba a empe3ar todos sus esfuerzos en la reivindicaci3n de los derechos hist3ricos de su pueblo, las cuatro provincias que conformaban el Laurac-bat (Vizcaya, Guip3zcoa, 3lava y Navarra). Director del peri3dico madrile3o La Paz, desde sus columnas promov3 la creaci3n de la Asociaci3n Euskara de Navarra, de la que, una vez fundada, lleg3 a ser Secretario en 1878. Colabor3 asimismo en la mayor parte de las revistas y diarios vascos, como El Arga, El Eco de Navarra, la Revista del Reino de Navarra, Lau Buru, la Ilustraci3n Navarra, y Euskal-Erria, entre otros, desde donde difund3 sin tregua su ideario pol3tico; dirigi3 la Sociedad de Estudios Vascos y la Academia de la Lengua Vasca, y form3 parte de numerosas entidades locales y nacionales de car3cter cultural. Al final de su vida abandon3 la actividad p3blica y se dedic3 exclusivamente a la labor investigadora. Su obra comprende 15 vol3menes y casi toda ella, como ya se ha indicado, est3 consagrada a la exaltaci3n de los valores del pueblo vasco, a revisar su historia y a defender su autonom3a frente a la

política centralista de los gobiernos de la Restauración. En el terreno novelístico, además de la novela que nos ocupa, dio a luz Blancos y negros (Guerra en la paz), en 1898, y La bella Easo, en 1909. Murió este escritor en 1937.

El tema que inspira a Don García Almorabid procede de un poema del trovador provenzal Guillermo Anelier (Annelier, en la novela) en tomo a las guerras civiles de Pamplona que se prolongaron varios años y alcanzaron su culminación con los sangrientos [321] sucesos de 1276. El texto (640) había sido descubierto en la biblioteca del monasterio de Fitero (al que se referiría Bécquer en su leyenda El Miserere) en 1844 por el benemérito navarro Pablo Ilaguerrri Alonso, el cual lo editó tres años después, añadiéndole un prólogo explicativo y diversas notas eruditas (G. Anelier, La guerra civil de Pamplona. Poema escrito en versos provenzales por Guillermo Aneliers de Tolosa de Francia e ilustrado con un prólogo y notas por Don Pablo Ilarregui, Pamplona, Impr. de Longas y Ripa, 1847, 183 pp.). Apenas tuvo difusión, hasta que el gobierno francés, interesado en el hallazgo, encargó una traducción a Francisque Michel. (641) Esta sí alcanzó mayor resonancia desde la misma fecha de publicación, en 1856. (642) Dentro de nuestras fronteras tardaría aún en divulgarse. Lo fue gracias al detallado resumen que hizo de su contenido Juan Iturralde y Suit, mentor y amigo de Campión, en las páginas de la Revista Euskara (1882-1883). (643) La afinidad ideológica que unía a los dos historiadores navarros y la índole del tema despertaron el interés del último por trasladar a la ficción el episodio histórico, imaginando los lances, de acuerdo con el testimonio del poeta provenzal y los datos suministrados por los estudiosos del texto.

La trama da comienzo en los días inmediatos al estallido bélico, con la llegada del nuevo gobernador, Eustaquio de Beaumarché (Bellamarca), y concluye con el saqueo de la ciudad a cargo de las tropas francesas a finales del año 1276. Esta guerra civil venía larvándose desde hacía más de un siglo, a partir de que los francos se asentaran en la capital navarra en 1129, poblando el Burgo de San Saturnino de Iruña o San Cernín y siendo gratificados por Alfonso del Batallador con unos privilegios, el llamado Fuero de Jaca; entre otros, el que allí no residiera «ningún Navarro, clérigo, soldado ni infanzón». A partir de entonces la convivencia de estos advenedizos con los habitantes de los demás concejos de la vieja Navarrería, cada uno con su jurisdicción propia, se vio alterada con relativa frecuencia. En las fechas próximas a los lamentables episodios de que nos va a dar cuenta el relato, eran cuatro los barrios de Pamplona: la ciudad de la Navarrería, ocupada por la población más indígena; el barrio de San Nicolás y los [322] burgos de San Miguel y de San Cernín. (644) En 1276 ocupaba el trono la princesa doña Juana, niña a la sazón de cuatro años, que se había refugiado en París con su madre doña Blanca, reina regente, bajo el amparo del monarca francés, D. Felipe, dado los peligros que amenazaban al Reino, sumido en revueltas interiores y fácil presa de los deseos anexionistas de las coronas de Aragón y de Castilla. Dos años antes, y tras la muerte del rey don Enrique I (22 de julio de 1274), había sido nombrado gobernador D. Pedro Sánchez (Sanchiz), en las cortes celebradas el 27 de agosto en Olite, con la oposición de D. García Almorabid. La rivalidad entre ambos caudillos provocó al cabo la

destitución de Pedro Sánchez de su cargo y el nombramiento, en la primavera de 1276, de un nuevo gobernador, Eustaquio de Beaumarché, militar francés de prestigio, pero las tensiones no desaparecieron, sino que se agravaron, debido a que las poblaciones de los concejos de San Miguel y de la Navarrería no acataron su autoridad por su condición de extranjero, en tanto que los residentes de San Nicolás y del Burgo de San Cernín se le mostraron adictos. Los primeros comenzaron entonces a levantar fortificaciones y colocar máquinas de guerra en la parte fronteriza del burgo de San Cernín, y ante el principio de asedio, el gobernador no tuvo más remedio que solicitar ayuda armada al monarca francés para defender a sus leales.

Sobre este telón de fondo inventa Campián una historia particular, cuyo personaje central es el que da título a la novela, don García Almorabid, Almoravit en el poema, un rico-hombre que lideraba el sector de la población de la Montaña, descontenta con los advenedizos burgueses. Dotado de una fuerte personalidad, el autor nos lo presenta con rasgos donde se acentúa un presunto patriotismo, a la par que una mala catadura moral de hombre cruel, violento y cobarde en las situaciones extremas, tachas todas ellas conciliadas con su acción política de procurar alianzas con el rey de Castilla. Junto a este personaje, desempeñan asimismo un papel en la rebelión, aunque menos destacado, otros nobles navarros, como don Pedro Sanchiz de Montagut, señor de Cascante, el antiguo Gobernador arriba citado, adicto a la Corona de Aragón; Gonzalo Ibáñez de Baztán; Jimeno de Oarritz, y Pascual Gomitz. En otra escala social, de fuerzas al margen de la ley, figura Pedro Martínez de Oyan-Ederra, de sobrenombre Azeari Sumakilla, cabeza de una cuadrilla de bandidos saqueadores de la región, exponentes además del lado más violento de una etnia indígena. En el otro bando, el de los sitiados, la figura más destacada es la de Aymar Cruzat, hombre adinerado y deseoso de una paz que redundara en la prosperidad futura del reino.

Paralelamente a la acción épica, el autor inventa una historia amorosa entre Blanca, hija de D. García, y Raúl, primogénito de Aymar. Herido este en un lance junto a la [323] mansión de la doncella, es recogido y cuidado de sus heridas por la hermosa joven, lo que da lugar a que brote el amor entre ambos. Las rivalidades familiares les obligan, sin embargo, a llevarlo en secreto, hasta que deciden casarse sin el consentimiento de sus progenitores. Cuando don García se entera de esta unión toma venganza contra su huésped, ordenando su asesinato. Encomienda la acción al bandido Pedro Martínez, pero cuando este iba a ejecutarla, descubre que el ricohombre había sido el causante de la desgracia que le había arrastrado a la vida delictiva, por lo que opta por dar muerte a los dos enamorados. De esta forma, se frustra la esperanza de una feliz solución política, en cuanto la unión de esta nueva pareja de Romeo y Julieta encamaba una posible reconciliación entre los dos bandos.

Tras este lance, la guerra civil termina por estallar. Al principio, la suerte parece inclinarse a favor de los ruanos, los pobladores de la Navarrería, que inician el asedio sobre el burgo de San Cernín, pero sus habitantes consiguen resistir a la espera del auxilio militar francés demandado por el gobernador. El rey castellano, por el contrario, aliado de don García prefiere quedar al margen del conflicto, de modo que los

sitiadores, una vez avistan las tropas enemigas, muy superiores en número a ellos, ven ya su causa totalmente perdida. Antes de que las tropas extranjeras entren a saco en la ciudad, Almorabid y el resto de los cabecillas emprenden la huida en secreto, abandonando a los suyos a su malhadada suerte, pero el ricohombre no consigue escapar, pues en su fuga se encuentra con el bandido Pedro Martíniz, quien acaba con su vida en un arrebato de odio por haber mancillado su honor.

Este es, en breves palabras, el argumento de la obra. Desde un punto de vista estrictamente literario, adolece, principalmente en su curso narrativo de graves defectos, debido a la torpe ilación de los episodios y a la tosca factura de la voz autorial, pero también posee algunos aciertos, ya en la caracterización de don García, en la cuidada ambientación histórica, en las pinceladas paisajísticas que magnifican una naturaleza salvaje y violenta, o en la plasticidad de determinados cuadros, a la manera de la novela gótica, como el del comienzo, ambientado en el interior de la catedral; el del macabro asesinato de los dos jóvenes (cap. XV), o el del saqueo de Pamplona (cap. XXII). Sobresale asimismo el lenguaje narrativo en el esfuerzo de Campión por remedar unos moldes lingüísticos medievales, en los discursos y fraseología sentenciosa que pone en boca de sus personajes. En todo caso, aun teniendo en cuenta tales méritos, la obra no reclamaría un mayor interés, si no fuera, como ya indicamos anteriormente, por su tardía adscripción a un género periclitado, del cual se pretende hacer uso como complemento historiográfico en aras de un objetivo regionalista.

Los dos motivos principales que articulan la trama épica son, de una parte, el enfrentamiento civil que asola la ciudad y que será causa de la pérdida de la autonomía del reino navarro, y de otra, la responsabilidad de don García en estos hechos, fruto de sus ambiciones personales. La fragilidad de la corona convertía al territorio en un preciado botín que se disputaban las monarquías de uno y otro lado de los Pirineos, cada [324] una de las cuales contaba con sus partidarios dentro de cada bandería. Nadie, salvo D. Gonzalo Ibañez de Baztán, va a erigirse en defensor de los derechos ancestrales y de la independencia de su pueblo frente al acoso de los reinos vecinos. Desde la autoridad moral que le confiere su patriotismo, el noble navarro puede proclamar con orgullo el grito unificador de «¡Nabarra!», así como de increpar a los otros dos adalides, D. Pedro Sánchez de Montagut, señor de la Ribera, y don García, merino de las montañas, con la acusación de que «estáis tocados de extranjerismo» (p. 30), por sus alianzas con los poderes vecinos y porque ambos habían cometido la traición de casarse con sendas champañesas. Él, por el contrario, puede enorgullecerse de su parentesco: «Yo soy navarro todo de una pieza, por mi linaje, por mi enlace y por mis aficiones» (ibid.). Para mayor abundamiento en su fervor patriótico, don Gonzalo tenía depositadas todas sus esperanzas en la Reina-niña, la auténtica heredera de la corona y única legitimada para el trono. Con este sentir, aparece clara la significación del personaje como prototipo del buen navarro, cuyo ejemplo habría de ganar la estima de la Historia, pero no sucederá así, en los planes del autor, razón por la que este no le concederá el papel esperado, ya que de lo contrario el rumbo de los acontecimientos hubiera sido otro menos catastrófico. En su carácter le

impone una tacha que merma las demás virtudes y es su falta de astucia e inteligencia política; de ahí que aparezca incapaz de imponerse a sus iguales y de lograr que estos dejen a un lado sus viejos enfrentamientos en bien de una causa común: «Era D. Gonzalo guerrero esforzado, pero desprovisto de dotes políticas (...) franco y sencillo en extremo y débil de carácter, juzgaba de la lealtad ajena por la suya propia» (p. 132).

Todo lo contrario de los otros dos caudillos, D. Pedro y D. García, de tan ilustre prosapia como aquél, pero más hábiles y decididos en su resolución de alcanzar el poder, sin reparar en medios. En ellos han depositado su confianza los ruanos, gente sencilla de la Navarrería, como la nodriza de Blanca, Jordana de Oyan-Ederra, «mujer franca, ingenua e infanzona» (p. 117), perteneciente a uno de los más limpios linajes de las tierras de Aranaz y Burunda, quien «compartía el odio de sus coterráneos contra lo extranjero y procuró infiltrárselo en el corazón a Blanca, a quien meció en su niñez con canciones euskaras, y entretuvo, más tarde, con historias y leyendas euskaras, y habló siempre en lengua euskara» (p. 117); o como el venerable pastor que acoge a don García en su huida, prototipo del hombre rústico exaltado por los legendistas vascos, que vive feliz en medio de su pobreza, contemplativo de una Naturaleza a la que juzga la obra bella de Dios» (p. 253) y de talante pacífico y generoso.

Aunque no todos los villanos cifran tan altas virtudes. Los hay que representan con su salvajismo y violencia las fuerzas desatadas de una raza ancestral sin civilizar. Tal el grupo de bandidos, (645) comandados por el Azeari Sumakilla, Martíniz, gente feroz y [325] sanguinaria. El novelista nos ofrece sumariamente la semblanza de cada uno y las fechorías de que blasonan. El cabecilla encarna la figura mítica en el folklore vasco del Rey de los montes, así como su concubina, Domenga de Aresso, semeja a la legendaria Baso-andere, la señora de los bosques del Pirineo, igual de indomesticada, si cabe, que él. El novelista nos describe a uno y a la otra de la siguiente forma: él, anciano, «pero muy verde aún y fornido, alto y recio de cuerpo, venerable por su barba, del todo cana, que le caía hasta la mitad del pecho y sus largas guedejas de plata ensortijadas sobre los hombros» (p. 43); ella, «una mujer de unos treinta años, de ojos oscuros y grandísimos, carnes blancas y apretadas de marmóreos reflejos, alta, robusta, especie de faunesa cuyos gruesos labios, rojos y húmedos, opulento pecho y abultada nuca, guarnecida de espesa mata de cabellos negros, denotaban sensualidad y fuerza» (p. 40). Ambos aparecen, en definitiva, con su grado de animalización, como «reminiscencia de las primitivas emigraciones euskaras» (p. 42).

La idea que se desprende de esta galería de tipos es que el pueblo vasco-navarro resulta una raza de caracteres heterogéneos, (646) pues en el seno de una población pacífica y de sobrias costumbres, anida una minoría donde aún se hacen visibles las huellas de un antiguo primitivismo. (647) Una comunidad vasca, en la que se juntan dos poblaciones, [326] la autóctona y la foránea, esta última representada por los habitantes del Burgo de San Cernín, de origen francés, aparte de un pequeño núcleo de judíos. De igual forma que Navarro Villoslada nos lanza en su Amaya el mensaje de que vascos y godos habían de hacer causa común frente al enemigo exterior, en este caso los sarracenos invasores de la Península, Campión apuesta también por la integración de todos los que



residen en mismo territorio y constituyen un solo pueblo, que debe mantener a toda costa su independencia frente a sus vecinos, más poderosos. (648) Por otra parte, los burgueses de San Cernín procedían del Midi francés, de lugares como Cahors, Carcasona, Tolosa y Beziers, condados independientes antes de ser absorbidos por la monarquía expansionista francesa. El ejemplo de Aymar de Cruzat y de su hijo resulta muy revelador a este respecto. El mancebo es un joven de espíritu «llano y afable» que procura integrarse en la Vasconia, su nuevo país, mostrándose sensible a sus encantos, tal como se le relata a Blanca: «de su regreso de Francia y de la impresión que causaron en su alma los agrestes paisajes de los valles del Pirineo (...) comprendió por qué las canciones euskaras manifestaban un júbilo tan loco y una melancolía tan honda» (p. 119). Admite, por lo tanto, el novelista navarro, desde su óptica burguesa, que estos advenedizos no han pretendido imponerse a los naturales, sino todo lo contrario, procuraban la integración con ellos, aportando riqueza y cultura (la personalidad del [327] propio trovador, Guillermo de Annelier, crecido, según el autor, en el burgo, lo confirma), de forma que hubiera sido viable construir un futuro único con ellos, de progreso y bienestar, pero el fatal destino del pueblo navarro frustró esta feliz solución.

La amenaza que se cierne sobre este espacio racial, político y lingüístico proviene de la ambición de las fuerzas territoriales colindantes, en la novela representadas por la intromisión castellana, aragonesa y francesa, al margen del sector apátrida judío. Campi3n nos presenta un conflicto hist3rico nacionalista, que, por su 3ndole, no puedo por menos de poner en relaci3n con el planteado en la tragedia de V3ctor Balaguer, *Los Pirineos* (649), cuyos dos primeros actos, *El conde de Foix* y *Rayo de Luna* en forma de poemas dram3ticos, datan de 1879 (650). El 3mbito de Don Garc3a Almorabid es Pamplona, en tanto que el de la obra catalana es el de las tierras de la antigua Provenza, durante la primera mitad del s. XIII, en plena cruzada contra los albigenses, a punto de ser estos derrotados por las huestes de Sim3n de Montfort. En este otro texto se pone tambi3n el acento en la pol3tica expansionista de la monarqu3a francesa contra los territorios del sur, cuna de trovadores y de gentes pac3ficas y de cultura refinada. Para Balaguer y los lemosinos provenzales, la rememoraci3n de aquel cap3tulo hist3rico se interpretaba como el final de una esperanza pol3tica, donde hubieran quedado hermanadas Catalu3a, Arag3n y Provenza, (651) en tanto que para Campi3n, la guerra civil en la capital navarra entra3n3 la imposibilidad de que se forjase un reino independiente: «Quiero evitar que Nabarra se convierta en un feudo del Rey de Francia y que vengan a regirnos Gobernadores que ignoran nuestra lengua nativa, nuestros fueros y costumbres. (...) Vosotros, provenzales, mejor que ninguno sab3is cu3n dura es la mano de los hombres del Norte» (p. 76), le confiesa don Garc3a, movido por el patriotismo, a Guillermo de Annelier, el trovador. Frente a esta [328] vindicaci3n com3n de los dos escritores, se alzan, no obstante, profundas diferencias en su norte pol3tico. As3, si Balaguer mira hacia un futuro ut3pico con la idea de una federaci3n de pa3ses mediterr3neos, el escritor vasco-navarro prefiere anclarse en el pasado, conform3ndose con la recuperaci3n de un r3gimen foral y gremialista para su pa3s. (652) Esto explica, entre otras cosas, el punto de vista tan opuesto que ambos mantienen sobre el fondo

histórico que sacan a luz: para el autor de Los Pirineos la resistencia de los albigenses cifra la defensa desesperada de una sociedad culta y pacifista que se opone al yugo de otra más fuerte y violenta, sin que el factor religioso sea un elemento preponderante en este conflicto; es más, en el drama se nos aparecen los adoctrinados como personas tolerantes. Por el contrario, Arturo Campión distorsiona los hechos y desde su mentalidad conservadora presenta a los «herejes» como gente despiadada y sacrílega, haciéndolos responsables de los desmanes impíos en el saqueo de la ciudad. La lectura del pasaje habla por sí sola:

«El asilo de la Iglesia continuaba inviolado, pero lo rondaban, como lobos al aprisco, las compañías de los Condes de Foix y de Armagnac. Contaminadas por la herejía albigense, el culto y el templo católicos les eran execrables. Su imaginación, enardecida por la fama, soñaba con las riquezas de la Catedral. El odio sectario y la codicia formaban, en ellos, un solo cuerpo. Las enconadas invectivas de los trovadores provenzales contra la Iglesia, repicaban a somatén en sus oídos. ¿Y habrían de refrenarse? ¿Ante quién y por qué? ¿No eran testigos de la violación de todo derecho, de los fueros mismos de la humanidad? ¿Qué privilegio podía invocar lo que condenaba su conciencia? Beziers y Carcasona aún lloraban, sin consuelo, sus negras hecatombes. ¿Se libraría el antro de la serpiente coronada de la destrucción que sufrieron los humildes templos de los puros? A lo menos, en una ciudad, interrumpirían los ritos supersticiosos y las ceremonias gentílicas, destrozaban los ídolos y aplacarían la sed de la loba romana con la sangre de sus sacerdotes lúbricos y avarientos. ¡Y para que la mano de Dios apareciese en aquellos sucesos, el primer desquite contra la obra de Simón de Montfort, lo tomarían bajo el pendón flordelisado del Rey Cristianísimo!» (p. 245).

No son los albigenses los únicos en constituirse en blanco de la censura del autor; igual de malparados salen los judíos, a quienes se les distingue, al igual que en Amaya, con los tópicos de avaros, malévolos, instigadores, falsos y glotones. (653) En la novela aparecen representados en la figura de Salomón Asayuel, cuyo retrato se convierte en paradigma de su catadura interior, «un viejo muy escuálido, de piel morena y ojillos [329] negros, semejantes a dos agujeros abiertos a punzón, barba gris-blanquiza, erizada como los pelos de un animal huraño, color macilento y labios delgados y pálidos» (p. 78). Personaje siniestro, carece de escrúpulos para sacar provecho personal de la dramática situación. Y con ellos, finalmente, los castellanos de la corte de Alfonso X, acechantes en este mundo novelístico, aunque no hagan acto de aparición pero siempre a la vera de don García, su aliado secreto e instrumento de la traición contra su pueblo. Las palabras que ponen fin a la novela resultan suficientemente reveladoras de la hostilidad del novelista contra el centralismo español: «De esta manera murió en Arritzulueta de Andia, el Rico-hombre Almorabid, primer nabarro que quiso para su patria el poder de Castilla» (p. 261).

Como se ve, Don García Almorabid no es una mera novela histórica de aventuras que aprovechara las excelencias de un género ya en decadencia

para entretener a un público poco exigente, sino una obra con miras nacionalistas. El imperativo estético queda preservado a su prosa selecta, de léxico rico y esmerado con sabor de antigüedad, y a una construcción narrativa que tiende a un equilibrio, aunque sin lograrlo, entre una acción amena, sazónada con unos diálogos de intenso dramatismo, y unas prolijas descripciones y largos parlamentos que le restan la agilidad deseable, todo ello al margen de un contenido que sólo podía despertar el interés de un reducido número de lectores sensibles al fervor patriótico y localista. En las postrimerías de la pasada centuria los caminos de la literatura se bifurcaban, por un lado, hacia el extremo de un horizonte cosmopolita, sin fronteras, en busca del goce artístico, y por otro, hacia un entorno inmediato que reclamaba del arte remedios que este sólo alcanzaba a poner en evidencia.

[331]

El cuento costumbrista como género de transición entre el artículo de costumbres y el cuento literario

Magdalena AGUINAGA ALFONSO

I. B. Meixueiro (Vigo)

Las fundamentaciones de la crítica literaria acerca de las diversas modalidades de la narrativa breve distan de una formulación definitiva. Por ello deseo contribuir con este breve estudio (654) a enriquecer y aclarar, en la medida de lo posible, la distinción entre el artículo de costumbres y una forma de transición hacia el cuento literario que vamos a denominar cuento costumbrista, (655) el cual se opone al artículo costumbrista en su misión predominante de describir la realidad exterior en sus tipos y costumbres. Pensamos que esta teoría y distinción de géneros literarios dentro del relato breve puede ilustrarse con la producción costumbrista inicial de Pereda en sus cuatro libros de narrativa corta a los que dedicamos nuestra atención. (656) En efecto, en este autor puede advertirse mejor que en otros escritores del realismo español esa evolución del artículo de costumbres (escenas o tipos) al relato de ficción, como paso previo a la configuración del cuento literario, la cual tendrá lugar en la obra de Emilia Pardo Bazán, Galdós y «Clarín». Pereda contribuye con su narrativa breve a que el cuento literario, como género [332] independiente, sea posible, ya que desde el artículo de costumbres difícilmente se hubiera podido dar ese salto de género sin un escritor genial que supiera aprovechar los elementos costumbristas y darles una nueva configuración y función en la obra de ficción. (657) Ese salto lo dio Pereda. Por ello encontramos en su producción breve artículos de costumbres, cuentos costumbristas, que todavía no pueden ser considerados cuentos literarios, artículos ensayísticos y, por último, novelas cortas.

A este respecto dice Eikenbaum:

«En la evolución de cada género llega un momento en que después de haber sido utilizado con objetivos enteramente serios o 'elevados', degenera y adopta una forma cómica o paródica (...). Las condiciones locales o históricas crean, por supuesto, diferentes variaciones, pero el proceso conserva esta acción como ley evolutiva: la interpretación seria de una fabulación motivada cuidadosa y detalladamente, cede lugar a la ironía, a la broma, a la

imitación; los vínculos que sirven para motivar la presencia de una escena se vuelven más débiles y perceptibles al ser puramente convencionales; el autor pasa al primer plano y destruye la ilusión de autenticidad y seriedad; la construcción del argumento se convierte en un juego que transforma la trama en adivinanza o en anécdota. Así se produce la regeneración del género: se hallan nuevas posibilidades y nuevas formas». (658)

Esto es lo que ocurre con el artículo de costumbres en manos de Pereda: sufre una transformación, un especial tratamiento. Muchos de los protagonistas de sus relatos están a medio camino entre el personaje y el tipo genérico. Conserva la generalización costumbrista en las descripciones del espacio pero logra evitar el estatismo propio de aquél, mediante la sucesión de escenas que encadenan una mínima pero representativa anécdota y la falta de detallismo simplemente pintoresco. A ello habría que añadir la importancia concedida al diálogo que muestra la psicología de los personajes y el lenguaje individualizador. Rasgos suficientes para diferenciar algunas narraciones breves de Pereda del artículo de costumbres tradicional. (659) A ello habría que añadir la intención del autor de ser fiel a la verdad al retratar a los tipos tal como son. De ahí la denuncia que se muestra bajo la ironía y la burla de ciertas costumbres populares o de ciertos tipos del campo o de la ciudad, o de criticar la hipocresía de aparentar lo que no se es o no se tiene. [333]

La observación de estas peculiaridades en algunas narraciones breves de Pereda es lo que nos ha inducido a tratar de ahondar en el cañamazo que sostiene una y otra formas de la narrativa breve, poco clarificadas e insuficientemente deslindadas, a nuestro parecer, por la crítica. Hoy se ven claramente el artículo de costumbres y el cuento literario como dos géneros literarios distintos. Pero ¿cómo ha podido llegarse a esa distinción desde el inicio del movimiento realista?

A esta cuestión queremos dar respuesta, basándonos en algunos presupuestos filosóficos contemporáneos y en otros intuitivos personales, obtenidos tras la lectura de numerosos artículos de costumbres y de muchos relatos decimonónicos -no sólo peredianos aunque nos centramos más en este autor por las razones expuestas anteriormente- que no nos atreveríamos a clasificar bajo el rótulo de cuentos literarios, tal como se entiende este término actualmente.

El artículo de costumbres parte de un método de observación de la realidad circundante -por tanto la contemporaneidad es un rasgo específico- ya que procede por un interés documental, más propio del periodista o del pintor de costumbres que del artista, creador de ficciones. Su mundo es el de la realidad exterior. De ahí que su base sea la razón, ya que debe transmitir la lógica del mundo real. Por eso opera con la inteligencia y ésta tiende a pensar las cosas espacialmente -recordemos la importancia que el espacio tiene en los artículos de costumbres-; busca lo común a los distintos individuos para establecer lo característico de los tipos; tiende a fórmulas generalizadoras en la representación de la realidad; carece de importancia el tiempo salvo el que es medible por el reloj, el cronológico. El artículo de costumbres

esquematiza el tiempo, lo detiene destruyéndolo en su temporalidad. De ahí el envejecimiento del artículo de costumbres que no capta más que lo efímero pero no la vida en su palpitación humana; tiende a la inmovilidad, a lo discontinuo, como consecuencia de esa detención en el tiempo. Al no poder captar el vértigo de la modernidad traído por el progreso técnico de mediados del siglo XIX, renuncia a seguir el movimiento acelerado del siglo y a pintarlo en sus aspectos cambiantes. En consecuencia lo fija en un determinado momento como monumento del pasado; el autor actúa como observador-narrador que transmite en primera persona sus observaciones y, en ocasiones, sus recuerdos de las costumbres y de los tipos que conoció y que están en trance de desaparición.

Podríamos aplicar al artículo de costumbres del primer tercio del siglo XIX lo que Bergson afirma del pensamiento discursivo: «Nuestra inteligencia sólo se representa con claridad la inmovilidad». (660) El artículo de costumbres al no lograr captar la vida en su natural movimiento, la fija inmovilizándola en un momento, con la consiguiente superficialidad y rápida caducidad que ello supone. Y en consecuencia «La inteligencia [334] se caracteriza por una natural incompreensión de la vida». (661) Larra (662) adivinó el carácter efímero del artículo de costumbres con su acertada imagen del pintor que debe retratar a un niño cuyas facciones están en continuo cambio.

En oposición al artículo de costumbres el cuento costumbrista (663) parte de la imaginación y crea un mundo autónomo aunque tome sus materiales del mundo real: podríamos decir que ficcionaliza la realidad dándole autonomía. Se trata de una realidad vital o vivificada; aparece la figura de un narrador ficticio que actúa como relator de una historia propia o ajena: de ahí que utilice como voces narradoras la primera o tercera personas, con mayor tendencia a la tercera frente a la primera del artículo de costumbres, con lo que se pretende una mayor objetividad; al partir de la vida de unos personajes adquiere importancia el tiempo como duración real: un tiempo unitario, no divisible como lo es el de la realidad vital. Sólo la imaginación puede apresar la realidad fluyente, plástica, temporal e individual de la vida. La vida es siempre individual y ésta es la que se muestra en el relato de ficción frente al artículo costumbrista, conceptual y generalizador. No obstante en estos relatos de transición no se ha logrado la total individualidad y aunque son personajes singulares y concretos, al mismo tiempo los rasgos que los describen están remitiendo continuamente a las notas que los configuran como tipos generalizados de un mismo marco social, vital y existencial. Estos personajes-tipo estarán aún presentes en los cuentos de «Clarín», y Pardo Bazán; (664) el interés del autor del cuento costumbrista es artístico y ficticio, no documental.

Las fórmulas generalizadoras del costumbrismo decimonónico, como consecuencia de su tendencia a lo típico y pintoresco, niegan la vida porque pensar la existencia en abstracto y sub specie aeterni es lo mismo que suprimirla. Es verdad que la sensibilidad romántica con su valoración de lo popular había dado un paso adelante dentro de la abstracción del anterior cuadro de costumbres, ya que los románticos a diferencia de los clasicistas del siglo XVIII prestaban más atención a la diversidad del hombre, en lugar de tener en cuenta sólo las notas comunes de una

humanidad abstracta. (665) Pero no [335] acertaron en la individualización de los tipos y siguieron utilizando una técnica descriptiva generalizadora. Ahora bien, la vida de los tipos no puede pensarse sin movimiento y éste no se puede captar en abstracto sino que la existencia de los individuos hay que concebirla como algo personal, temporal y en movimiento, rasgos que evita el artículo de costumbres en su afán por abstraer el tipo de una serie de individuos. El artículo de costumbres niega el principio de contradicción según el cual «una cosa no puede ser y no ser al mismo tiempo y bajo el mismo aspecto». La vida no puede observarse en abstracto. Ésta es una característica fundamental, en nuestro juicio, para la distinción entre artículo de costumbres y cuento costumbrista en su evolución hacia el cuento literario.

Por otra parte el artículo de costumbres en su estatismo petrifica la realidad que observa porque lo vivo se le escapa. Pretende fijarla al tomarla como inmóvil y algo con valor en sí mismo. De ahí su imposibilidad para captar lo vital, elemento esencial del relato de ficción: la creación de un mundo verosímil real o fantástico, lo cual se logra a través de la plasmación de lo fugaz y cambiante de la vida. He aquí otro rasgo de deslinde entre ambas formas de narrativa breve: el estatismo del artículo de costumbres frente al dinamismo del cuento costumbrista. En cuanto a los modos de representación de la realidad de uno y otro, entendemos por artículo de costumbres el género literario que tiende a apresar en fórmulas generalizadoras y tipificadoras los objetos de la realidad. En oposición a él, el cuento costumbrista tiende a representar lo individual y cambiante, lo singular, aunque un mínimo de tipicidad en los espacios o en los tipos no impide la ficción. En este sentido dice Montesinos:

«Si un ambiente se tipifica bien -en este caso la singularidad no es siempre incompatible con lo típico, a menos que el procedimiento aparezca demasiado patente (...). El autor destruye la ficción cuando nos da un detalle como algo meramente posible o que podría haber sido de otra manera. Por nimio escrúpulo de tipicidad, los costumbristas, sin exceptuar a Pereda, propendieron a esto: una escena que esbozan, un grupo que componen, un diálogo que transcriben, han sido destacados a capricho (...). Ab uno disce omnes. (...). No estamos ante una realidad creada, no podemos entrar en un mundo de ficción». (666)

Quizá Pereda descubrió la limitación del costumbrismo de sus predecesores románticos, en que no era capaz de dar dinamismo vital a los personajes. Por eso su originalidad como escritor costumbrista fue captar la vida que palpitaba en medio de las costumbres y ambientes en que se desenvuelven sus tipos montañeses. Así lo declara Correa Calderón de Fernán Caballero y del propio Pereda: [336]

«Fernán Caballero, si bien titula 'cuadros de costumbres' sus escritos breves, complica con una trama sus descripciones. En Pereda, que declara paladinamente su linaje costumbrista, es muy frecuente que sus Escenas se conturben de pasiones humanas, dejando de ser, por tanto, meros cuadros de color». (667)

Es lo que le faltaba al costumbrismo para poder convertirse en relato de ficción, como declara Montesinos:

«Para que toda esta varia y rica realidad moral pudiera interesar a la novela, era necesario descubrir el corazón que latía bajo los ropajes, los afanes, satisfechos o insatisfechos, que lo encendían en medio de esas fiestas o en la ruda vida cotidiana, cuando la gaita, el pito o el tamboril habían dejado de tañerse. Esto es lo que hará más tarde una cierta novela 'realista', que va a beneficiarse de esta realidad y no lo hará siempre bien, demasiado atentos los autores a la extrañeza ancestral de los ambientes». (668)

No hay historia propiamente más que del hombre, porque no basta para ello la mera sucesión de hechos como pueden darse en la evolución de un animal o de una planta. Pero en el costumbrismo romántico sucede el fenómeno contrario: importan más las costumbres externas, los cambios históricos, los objetos de época que van desapareciendo con el advenimiento del progreso, etc., que el propio hombre que sufre o experimenta dichos cambios. Y ésta es la auténtica historia, la que pone de manifiesto los sucesos que acontecen a alguien y, en consecuencia, surge la necesidad de un saber acerca de aquellos sucesos con los que se va forjando la memoria histórica, o lo que es lo mismo, la auténtica tradición. De ahí que lo mismo que la memoria es la base de la personalidad individual, la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo, aspecto que supo adivinar muy bien Unamuno en su ensayo *El sentimiento trágico de la vida*. (669) Por ello un elemento primordial del relato de ficción es el personaje como sostiene Marías:

«Esto es lo decisivo: el relato. No descripción de cosas, ni siquiera de caracteres o de costumbres, ni aun de estados de ánimo, sino narración, drama. Lo que le pasa en verdad al personaje, lo que éste se va haciendo, lo que es. Y adviértase que lo que el personaje es no nos lo puede decir el novelista desde el principio, como quien está en el secreto, sino que lo que el personaje es, mejor dicho, llega a ser, va siendo, eso es la novela». (670)

Aunque aquí Marías se refiere particularmente al personaje de novela, la importancia del personaje es válida para cualquier relato de ficción, con la advertencia [337] previa de que en el cuento, por su breve extensión, suelen ser personajes más esquematizados, a veces, arquetipos, como lo confirma la siguiente cita de Altisent:

«A la exigencia de brevedad y condensación (se refiere al cuento) corresponde la de contentarse con un personaje escasamente desarrollado, condición que el escritor compensa utilizando tipos genéricos con quienes el lector se identifica sin dificultad». (671)

Pues bien, aquí nos encontramos con otra diferencia fundamental entre el artículo de costumbres y el cuento costumbrista, pues en aquél interesan los modos de estar o de vivir de tipos genéricos, de caracteres

pintorescos; en éste importan los modos de ser, o lo que es lo mismo, los individuos, aunque en los relatos breves estén escasamente desarrollados y sean en general planos y simples, (672) a los que no hay que confundir siempre con los tipos. Una cita de Montesinos aclara este aspecto que venimos tratando. En ella se refiere al artículo de costumbres:

«Una vez más, los modos de vivir son lo que cuenta, que no los modos de ser, cosa que hubiera sido necesario ir a estudiar en individualidades, proceder vitando.(...)»  
[Sin embargo añade]: «Los españoles... comienzan a entrever que un solo personaje bien dibujado y hondamente comprendido en su ser y en sus circunstancias explica el género y el tipo mejor que cuantas generalizaciones puedan hacerse». (673)

Ese paso del artículo de costumbres al relato de ficción por la conversión de los tipos en personajes se advierte en Antonio Flores, aun antes que en Fernán Caballero, autores que suponen un eslabón entre el romanticismo y el realismo. Refiriéndose a Antonio Flores dice Ucelay:

«Otro autor ensayó con anterioridad el aplicar la técnica del costumbrismo a la novela. Por desgracia a éste le faltaban las dotes necesarias para la empresa, y su ensayo que con talento novelístico hubiese dado a su nombre un significado de importancia, quedó reducido a una curiosidad histórico-literaria. Nos referimos a Antonio Flores, que en 1846 publicó una Novela de costumbres contemporánea, llamada Doce españoles de brocha gorda. Como sabemos, se trata de uno de los colaboradores más importantes de Los españoles (redactó cinco artículos), discípulo de Mesonero, y escritor costumbrista estimable. A pesar de esto, la obra mencionada es de escaso mérito literario, pero en cambio, tiene a nuestro parecer, un gran interés como [338] eslabón entre el costumbrismo y la novela, ya que ilustra muy eficazmente el paso natural del subgénero de tipos, a la utilización de éstos en la obra de ficción». (674)

Otro escritor costumbrista reivindicado por Montesinos como autor de transición por el valor otorgado a la realidad ambiental es Clemente Díaz:

«En Díaz, esta realidad ambiental tiene mayor valor que los personajes, un poco convencionales, que en medio de ella aparecen. El caso de Díaz es ejemplar también porque nos muestra cómo este costumbrismo local, rural, puede conducir gradualmente hacia el cuento a un escritor propenso a ello». (675)

Tras este inciso volvemos a la importancia del personaje como pieza clave del verdadero cuento costumbrista. La existencia del ente de ficción, indispensable en el relato, se parece a la de las personas en que no está hecha, sino que se va haciendo en la temporalidad y se trata, por tanto, de modos de ser, entendiendo éstos no como algo definitivo sino como un estar siendo o en trance de hacerse durante su existencia. Por ello nos parece muy certero el comentario que hace Marías a la conocida frase de Heidegger de que «la esencia del hombre consiste en su existencia»:



«El ser del hombre está afectado pues, por la temporalidad, por el ya no del pasado y el todavía no del futuro, entre los cuales se da, en forma esencialmente fugaz, el ahora del instante presente». (676)

Idea, en nuestro parecer, válida para el personaje de ficción. Otro defecto grave del costumbrismo, que imposibilita su acceso a la ficción es que queda preso en el ser de las cosas, dificultando su conversión en relato o en historia, por limitarse a una mera descripción o exposición de costumbres. Sólo el costumbrismo de Larra, dentro de los tenidos por maestros del género, rompe una lanza en este sentido al no limitarse a describir las costumbres sino a cuestionarse el orden social y satirizar todo lo que impide que la sociedad tienda a ser lo que los tiempos requieren. Así ve Ferreras el costumbrismo de Larra:

«Larra politiza constantemente más que describe: trata de combatir y destruir por medio de la sátira y de la burla más o menos fina todo lo que juzga atrasado en su momento y en su país; es así un europeísta, pues pone siempre que puede a la Europa política de entonces, Francia e Inglaterra sobre todo, como modelo». (677) [339]

En este sentido Larra asume más explícitamente que Mesonero la función del ideólogo para la España burguesa en formación. Sin embargo resuelve la oposición nación-clase de la misma manera que Mesonero identificando la auténtica nacionalidad española con la clase media.

Con respecto a la abstracción de la realidad que el artículo de costumbres opera mediante sus fórmulas generalizadoras, a las que nos hemos referido más arriba, debemos añadir que supone otra rémora para su aproximación al relato de ficción, ya que éste no se convierte en artístico hasta que abandonando el nivel de la seca y fría abstracción adquiere la virtud de objetivar y suscitar seres, es decir de crear un mundo, no de representar o copiar el de la realidad, como pretendía el costumbrismo decimonónico.

Llegados a este punto pensamos que contamos con suficientes elementos de juicio para emitir nuestras opiniones acerca de las distinciones entre artículo de costumbres, cuento costumbrista y cuento literario en una visión comparativa de sus posibles relaciones: los tres son formas de narración breve que difieren notablemente en su organización interna, si bien lo que llamamos cuento costumbrista comparte rasgos del artículo de costumbres y otros de lo que será el cuento literario realista, el cual seguirá evolucionando hasta adquirir sus características como género literario autónomo. Poe caracteriza el género cuento de este modo:

«Un hábil artista literario ha construido un relato.

Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor le ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera fase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra de toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta,

no se aplicará al designio preestablecido». (678)

Veremos en primer lugar algunas consideraciones del artículo de costumbres como género literario y sus antecedentes. El artículo de costumbres en palabras de Menéndez Pelayo consiste en «la narración que se cifra en la acabada y realista pintura de los héroes». (679) Sin embargo es un género literario ambiguo por la diversidad de objetivos [340] que se propone, bien sintetizados por Montesinos (680) y por Enrique Pupo-Walker. (681) y para destacar el superficial aprendizaje que los iniciadores del costumbrismo romántico hicieron de la picaresca, continúa diciendo este crítico:

«repárese que la narración costumbrista, en contraste con la picaresca, no intentó una exploración de la vida anterior ni se detuvo ante la enajenación y las miserias que asediaron la sociedad decimonónica. Sobre todo en España, el artículo de costumbres se ofrece como una literatura que apenas cuestiona el contexto social de que procede y menos aún el lenguaje de que se vale». (682)

Algunos rasgos que definen el artículo de costumbres del siglo XIX, según el mismo crítico, son los que heredaría el costumbrismo de la cuentística popular del siglo XVI: autobiografismo, verosimilitud, personajes históricos, ficticios o populares tomados como mero pretexto para la burla caprichosa, narraciones que documentan el contexto social, el carácter testimonial que asume el autor-narrador, etc.

Por eso el romanticismo con su gusto por lo popular exaltará el cuento popular y la leyenda y, al ponerse de nuevo en circulación, fecundarán el nuevo artículo de costumbres. A ellos se unirá la influencia extranjera de Louis Sebastien Mercier en su *Tableau de Paris*, de El espectador de Addison y *L'hermite de la chausée d'Antin* de Victor Etienne Youy, los cuales figuran como modelos de los maestros costumbristas: (683) Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Larra. Tras esta rápida ojeada de sus antecedentes podemos deducir la siguiente tipología del artículo de costumbres romántico, que se continuaría en el costumbrismo regionalista de Pereda: se trata de un discurso mixto por la diversificación de puntos de vista del sujeto del artículo y del relator. Éste es un observador-narrador que se identifica la mayor parte de las veces con el autor y que, además, participa en el relato a través de la primera persona. Por eso utiliza el autor costumbrista romántico un seudónimo, mediante el cual el autor queda ficcionalizado en el texto, pero dicha ficcionalización, como ha visto muy bien Román, (684) remite no a un mundo imaginario sino a la realidad que el observador [341] transmite. Ese vaivén entre el contexto del autor y la ficcionalización de la realidad en el artículo es lo que produce un desenfoque por la superposición de estratos narrativos que Pupo-Walker denomina «imagen de collage».

El artículo de costumbres no remite a un mundo creado y autónomo sino a las vivencias de un mundo exterior al texto, que un autor-narrador transmite y que son compartidas por el lector. De ahí que se trate de un lector enterado quien deberá completar con su memoria y experiencia aquellos cabos sueltos que el observador-narrador deje sin aclaración. Pero

la relación autor-lector que se establece en el artículo de costumbres es la propia de la prensa, no del relato de ficción, pues se sostiene no en función del mundo ficticio creado en el texto sino a través de la realidad común a uno y otro. En otras palabras, la tensión del artículo reside en la perspicacia del autor-narrador y no en el texto mismo, como sucede en el relato de ficción y, en consecuencia, en el cuento literario. La narración costumbrista, debido a la importancia concedida al espacio frente al tiempo, se configura a modo de espectáculo. De ahí que comparta sus términos con los de la pintura: boceto, bosquejo, rasguño, dibujo, cuadro de caballete, etc. Podríamos denominarla, por ello, estampa costumbrista. Y puesto que da prioridad al espacio, se sirve de la descripción como modalidad narrativa prioritaria, ya que la descripción es la representación estática de la realidad observada desde fuera y tiende a dar una imagen detallada que insiste en lo peculiar, en lo pintoresco y característico de un lugar, de un uso o costumbre o bien de un tipo. El concepto de verosímil es interpretado como ausencia de contenido imaginario; de ahí que los personajes no sean explorados interiormente sino observados exteriormente. Por eso son más bien tipos que ilustran un ambiente o una costumbre y el interés se centra, con frecuencia, en su indumentaria, adecuada a los lugares en que la llevan: romerías, ferias, fiestas, etc., contribuyendo así al color local. Las digresiones en el artículo de costumbres son una herencia romántica, (685) las cuales son impensables en el cuento literario, que tiende a la concentración y a la máxima economía de elementos. Por último, el artículo de costumbres tiene una estructura abierta que pocas veces remite a la realidad del texto, sino más bien a la realidad exterior y el discurso narrativo se configura como signo de aquélla, en oposición a la estructura cerrada y a la autonomía del cuento literario que sólo se remite a sí mismo. La realidad exterior del autor debe quedar fuera del cuento.

El cuento costumbrista o relato de transición hacia el cuento literario comparte con el artículo de costumbres el ser un discurso mixto que integra una narración de un proceso contada por un narrador y una historia. Veamos cómo lo describe Pereira: [342]

«el relato surge de la narración no ya de un suceso, sino de un proceso. Concretamente, de su escenificación. Y esto, en la medida en que la escenificación de un proceso trae consigo una alternancia de tensión / distensión, una serie de articulaciones de la narración, que se toma discontinua y, a menudo, abierta, sometida a referencias, exteriores al texto». (686)

Como el artículo de costumbres, el cuento costumbrista abre cauce al desarrollo del contexto, cuando opera sobre la distensión, lo cual le separa del cuento que consta de una tensión única y de autonomía frente al contexto.

El cuento costumbrista se somete a una casualidad y lógica externas al texto como el artículo de costumbres, porque remite a un sistema histórico de referencias, a un contexto socio-cultural bien definido y desprende de él numerosas referencias a costumbres, mentalidades y formas de comportamiento sociales que es necesario conocer para que el texto alcance su sentido. Por otra parte, aquél se aparta del artículo de

costumbres y del cuento literario en que sus personajes dejan de ser tipos o arquetipos respectivamente, según se trate de uno y otro género, para empezar a vivir su historia en el texto, muy caracterizado por el factor temporal, eje del relato y del cuento frente al espacio, que como vimos era el eje fundamental del artículo de costumbres. Pereira da la siguiente definición del relato, que asocio a lo que vengo denominando cuento costumbrista:

«El relato es, pues, una narración extensa, discontinua, que incluye generalmente procesos narrativos divergentes y que, en compensación, tiende a un desarrollo cronológico lineal, engendrando, en general, una figura parabólica». (687)

Finalmente el cuento literario sería la culminación del cuento costumbrista desde el artículo de costumbres, por eliminación de algunos de los elementos de éste y un refinamiento formal de los mismos. Así frente al cuento costumbrista que consiste en la narración de un proceso de acontecimientos en un orden temporal (688), el cuento literario se caracteriza por la narración de un suceso. (689) En contraste con la tensión-distensión del artículo de costumbres y del cuento costumbrista, el cuento literario tiene una tensión [343] única, según el «Decálogo del perfecto cuentista» de Horacio Quiroga. (690) De ella derivan según Pereira los demás rasgos de brevedad, objeto único, intensidad, mostración única, (691) etc. Todos los elementos están interrelacionados en el cuento literario: personajes, tiempo, lugar y acción, y su funcionamiento es el estrictamente necesario a su objeto. La eficacia del cuento está precisamente en su sutil economía. Otro rasgo que lo distingue del artículo de costumbres y del cuento costumbrista, es que el móvil de la narración no es accidental o externo, sino que aparece en función de las exigencias que impone el discurso narrativo. Lo expresa con mucho tino Pupo-Walker:

«Lo que pudo ser un detalle ocasional de la narración costumbrista, en el cuento, a menudo, será el resorte que inicia un desenvolvimiento vertiginoso e inesperado de sucesos; sucesos que al vincularse al flujo del relato producen ese efecto de estallido o de coágulo emotivo». (692)

El discurso narrativo del cuento se configura como signo de sí mismo, a diferencia del artículo de costumbres y del cuento costumbrista.

Para concluir estas reflexiones teóricas sobre las tres tipologías narrativas, confirmamos lo dicho por Pupo-Walker de que no hay un alineamiento directo entre artículo de costumbres y cuento literario, en términos estructurales. Pero a ello añadimos, como fruto de nuestra investigación de la obra costumbrista de Pereda, a caballo entre el artículo de costumbres y el cuento literario, que hay un estadio intermedio entre uno y otro con los que comparte algunos rasgos y éste es el que hemos denominado cuento costumbrista. Éste conserva unos rasgos mínimos de tipicidad del artículo de costumbres, en lo relativo a ambientes y tipos que no dificultan la ficción. Hay un mayor interés por la historia, el personaje y sobre todo por el tiempo, el cual consideramos

junto con el desarrollo de la figura del narrador, los elementos fundamentales del relato, que serán los que herede el cuento literario, eliminando aquellos otros que recibió a su vez del artículo de costumbres y de haberlos conservado lastrarían y destruirían la narración breve, intensa y significativa del cuento literario. Si el artículo de costumbres procede por acumulación de elementos y por digresiones, el cuento costumbrista procede por eliminación de digresiones y el cuento literario por depuración para llegar a la máxima economía expresiva en la que nada falta ni sobra.

[345]

Cataluña en los escritores del Realismo y Naturalismo español

Carles BASTONS i VIVANCO

I. B. Jaume Balmes (Barcelona)

Quiero empezar esta comunicación comentando la ambigüedad del propio título. El enunciado puede interpretarse de distintas maneras: presencia de temas y personajes catalanes y su importancia en los escritores castellanos de la segunda mitad del siglo XIX; Cataluña convertida en materia literaria en estos autores; la relación de estos literatos con Cataluña y sus gentes; la recepción de estos escritores y su obra en Cataluña, sin olvidar la visión particular que cada uno de ellos tiene de Cataluña. A lo largo de mi intervención intentaré abordar todas estas cuestiones que, por otro lado, en muchas ocasiones, se entrelazan.

Además, mi deseo es que el tema se plantee en unas coordenadas de literatura comparada de acuerdo con unas afirmaciones del profesor C. Guillén, que yo me permito cambiar ligeramente:

«Mi vocación lector amigo, era (es) irresistiblemente la literatura comparada. ¡Si supieras lo que me cuesta situar un tema español (catalán) exclusivamente en el ámbito de España (Cataluña)!» (693)

y también en unos supuestos de aproximación literaria -en el sentido amplio de la palabra- entre dos de las culturas más ricas del Estado español.

Y todavía antes de entrar de lleno en materia, otra consideración previa. Convendría aclarar, o por lo menos revisar, los términos Realismo y Naturalismo asociados a la época realista y naturalista. Con ello apunto un tema difícil de tratar: el de los convencionalismos literarios. Sólo dos ejemplos: Galdós escribe, publica y estrena hasta 1918, época que, según la historiografía tradicional, ya corresponde al Novecentismo o [346] a las vanguardias. ¿A qué movimiento se adscriben M. Menéndez y Pelayo, G. Núñez de Arce y G. A. Bécquer, por ejemplo? Para solventar algunos de estos problemas tal vez sería bueno acudir en este caso a la frialdad de los números y establecer una cronología aproximada que abarcaría desde mediados del siglo XIX hasta entrado ya el siglo XX. Y este es el criterio que voy a seguir: fijarme en textos que entren en este periodización y no tener tan en cuenta los autores y los temas, aunque sin marginarlos. (694)

Por último, en esta especie de introducción, añado todavía que mi comunicación pretende abrir horizontes, aportar nuevas vías de estudio al siglo XIX por la cantidad de aspectos colaterales que se pueden derivar.

En definitiva, ser sugerente y cubrir un vacío, dado que aún no existe un estudio sistemático y riguroso (695) sobre todo ello.

Ya entrando en materia y después de una primera aproximación a los textos y obras de los autores afectados por nuestra prospección, se puede afirmar que cabe bipolarizar el tema en dos bloques o en dos concepciones. Por un lado, el desdoblamiento de la visión en dos planos:

- a) descriptivo, periodístico, superficial, ligero, aséptico, plácido, que se podría marcar en positivo.
- b) ensayístico, profundo, polémico, discutible, casi en negativo, planos que, también hay que decirlo, no son específicos del XIX sino que llegan hasta nuestros días.

Y por el otro en función de la extensión en el tratamiento:

- a) alusiones ocasionales, esporádicas, sin valor, a manera casi de cita puntual sin mayor trascendencia. Son los casos de A. Palacio Valdés en que aparece un [347] personaje catalán secundario poco afable en *La hermana San Sulpicio* (696) y de «Clarín», en el cuento «El Centauro», incluido en *Adiós Cordera*, con la alusión a un personaje catalán femenino. (697)
- b) Referencias largas, formadas por párrafos que pueden llegar a ser discursos completos, títulos de obras literarias, etc. (698)

Y esto nos introduce en los agentes o fuentes de acceso a la temática que nos ocupa. Obviamente todo son textos literarios, pero cabe -y es necesario, creo- establecer la distinción entre novela, teatro, periodismo, oratoria, epistolaridad, memorias, diarios u otros menos conocidos como puede ser la presencia y participación de escritores castellanos en los Juegos Florales de Barcelona mediante sendos discursos. De todos los citados merece la pena detenerse brevemente en la correspondencia y en los JJFF.

La correspondencia plantea problemas, dispone de poca bibliografía, (699) es un factor importante, la investigación exige paciencia y prudencia, abre muchas perspectivas y constituye un todo calidoscópico ya que toda carta es documento, es crónica, es confidencia, es texto, valores que no vienen al caso estudiar ahora.

En cuanto a los JJFF, se trata de un agente muy puntual, cerrado y centrado en tres años concretos. (700)

Avanzando en nuestro estudio otro aspecto interesante es el temático. Ya he dicho que no es aquí uno de los ejes vertebradores, pero sí que, aunque sean simples alusiones [348] telegráficas conviene establecer algunas distinciones, como temas urbanos: Barcelona, Girona, Manresa, Solsona, Tortosa; temas rurales alusivos a la montaña, a la costa; el tema de la lengua y de la literatura catalanas; temas ideológico-políticos (Cataluña como región); temas históricos: la guerra de la Independencia, la Semana Trágica; temas basados en las relaciones humanas de amistad, de admiración, de respeto, de discrepancia.

Dejando de lado los dos autores citados, creo que B. Pérez Galdós y J. M<sup>a</sup> de Pereda monopolizan bastante la atención. El primero, aparte de que Cataluña incide mucho en su obra, plantea de nuevo la cuestión de la cronología y de los tópicos que al principio he insinuado. Entrado el

siglo XX algunos textos galdosianos aluden a temas catalanes (701) y, sobre todo, se intensifica su amistad con M. Xirgu. (702)

En primer lugar, los Episodios Nacionales constituyen un bloque interesantísimo en cuanto al título de la comunicación. Por orden cronológico Gerona (1874), Un voluntario realista (1878), Los ayacuchos (1900), Carlos VI en la Rápita (1905) y Prim (1906), son obras que por el título o por el contenido conectan con realidades de Cataluña.

En segundo lugar, no se olvide la amistad entre B. Pérez Galdós, N. Oller y J. Yxart que se refleja en sendas correspondencias ya publicadas. (703) Y también a través de numerosas cartas con catalanes se intensifica una relación fuerte que se despliega en diversos aspectos colaterales. (704)

Respecto a Gerona es necesario a su vez distinguir entre el episodio nacional de 1874 y el drama de 1893. En cuanto al primero, varios son los aspectos que se pueden tratar en relación a Cataluña: fuentes, toponimia, antroponimia, urbanismo de la ciudad, el folklore (alusión a la sardana), hasta llegar a la plena literaturización de un hecho [349] histórico acaecido en un marco urbano: la propia ciudad de Gerona, como escenario geográfico de unos hechos. Literaturización que llega a la poetización, según una canción tradicional:

«Digasme tú, Girona

Si te n'arrendirás...

Liron lireta

Com vols que m'rendesca

Si España no vol pas

Liron fa lá garideta

Liron fa lireta lá.» (705)

Solamente apunto estos aspectos, sin entrar en detalle porque ya han sido estudiados. (706)

En el drama del mismo nombre, obra ya de madurez galdosiana, es notorio el impacto del asedio de Girona y aparecen algunas diferencias. (707) A manera sintética se puede afirmar que en el episodio nacional se describe y narra la gesta y heroicidad de la ciudad, mientras que en la obra de teatro se plasma el drama de la ciudad.

En Los Ayacuchos, es Barcelona la ciudad tratada y descrita en algunos pasajes llenos de patetismo a propósito de la invasión napoleónica. (708) He aquí una breve muestra:

«Vi en los Encants los destrozos causados por las balas de cañón, lodo ensangrentado (...) Cerca de la Virgen del Mar y en el Borne he visto también no pocos desastres (...) En la calle de Assahonadors encuentro fúnebres escenas (...) y en la plaza de San Agustí Vell veo una casa derrengada que amenaza caerse En la calle de San Pedro más Bajo hallo un reguero de sangre...»

En Un Voluntario realista son las ciudades del interior de Cataluña las protagonistas de muchos capítulos, o, por lo menos de numerosos párrafos. Manresa, Solsona son los puntos de referencia: [350]

«La ciudad de Solsona, que ya no es obispado ni plaza fuerte ni cosa que tal valga, y hasta se ha olvidado de su escudo

(...), gozaba allá por los turbulentos principios de nuestro siglo la preeminencia de ser una de las más feas y tristes poblaciones de la cristiandad (...) La que Ptolomeo llamó Setelsis, se ensoberbecía con la fábrica suntuosa de cuatro conventos (...) (709)

Manresa tiene buena situación para una defensa; rodéala en gran parte de su circuito el río Cardoner y su planta es enriscada, agria y tortuosa y pendientes sus calles.» (710)

Y todavía en este recorrido por la geografía catalana no hay que olvidar otro episodio nacional que se enmarca en tierras de Tarragona: En Carlos VI en la Rápita aparecen esporádicas descripciones de Tortosa, Amposta, S. Carlos de la Rápita, la desembocadura del Ebro, etc. (711)

Todas estas referencias se podrían adscribir a uno de los bloques que más arriba he tratado. En el otro cabe incluir el tratamiento más comprometido de temas, como es el caso de la postura de Galdós ante la lengua catalana. Así son muy significativas unas afirmaciones, bastante conocidas:

«Lo que sí le diré es que es tontísimo que V. escriba en Catalán. Ya se irán Vds. curando de la manía del catalanismo y de la renaixença. Y si es preciso, por motivos que no alcanzo, que el catalán viva como lengua literaria, deje V. a los poetas que se encarguen de esto. (712)

«No puede figurarse el desconsuelo que siento al ver un novelista de sus dotes, realmente excepcionales, escribiendo en lengua distinta del español, que es, no lo dude, la lengua de las Lenguas; y no me venga V. con la sofistería de que solo siente en catalán...» (713)

Y pasando a otro escritor realista importante, destaca la figura de J. M<sup>a</sup> de Pereda. Su relación con Cataluña ha sido estudiada por el profesor L. Bonet en el prólogo a su [351] edición de La Puchera. (714) Aquí sólo quiero dejar constancia de la evolución ideológica ante el catalanismo y su actitud de defensa de la literatura catalana ante periodistas madrileños:

«Lo derecho, lo regular, sería que ustedes aprendieran el catalán para leerlos y saborearlos como deben, porque a ello les obliga la profesión, ya que les falta el entusiasmo...» (715)

y también en los Juegos Florales de 1892:

«... Lo renaixement gloriós de vostra literatura riquíssima, á la gran ciutat, regina del Mediterrani, empori de cultura y de las arts industrials y al poble tot de Catalunya, al poble artista, per excelencia inteligent y treballador, honra y gloria d'Espanya.» (716)

En cuanto a los escritores naturalistas es obligada la alusión a E. Pardo Bazán por su entusiasta visión de Cataluña y por las referencias a



Barcelona y sus alrededores. Sin embargo, no entro en su análisis dado que en este mismo Coloquio se presenta una comunicación sobre el tema (717) y además el profesor L. F. Díaz Larios publicó en su día la correspondencia entre Dña. Emilia y V. Balaguer. (718)

Conviene en esta breve panorama no olvidar a V. Blasco Ibáñez. En una novela tardía, ya del siglo XX, describe el ambiente portuario de Barcelona. (719)

Y nos quedan en esta ojeada dos autores tradicionalmente no realistas ni narradores pero cuyas vidas discurren sí en la época del Realismo y del Naturalismo. Son M. Menéndez y Pelayo y G. Núñez de Arce, a los que se podría agregar F. Giner de los Ríos en una dirección más de pensamiento y ensayo ideológico. (720) Es sabido que la [352] biografía intelectual y literaria del primero pasa necesariamente por la Universidad de Barcelona. Así lo reconoce en dos textos que vale la pena reproducir:

«Sino porque essent lo castellà ma llengua nadiua, degui a Catalunya una part molt considerable de ma educació literària, y català fou lo més savi y 'l millor de mos mestres, y tot això 'm lliga estretament a Catalunya.» (721)

En Autobiografía de 1908 se lee:

«Tenía pues la universidad barcelonesa en 1870 sus dotes características (...) y por ellas había conquistado sin ruido ni aparato externo cierta personalidad científica, una vida espiritual propia, aunque modesta, que daba verdadera autoridad moral á alguno de sus maestros. Mostró (la universidad) desde los primeros días un sentido histórico y positivo, de pausada indagación y recta disciplina (...) En esta escuela me eduqué primeramente...» (722)

además de su profunda amistad con M. Milà i Fontanals, y de su participación ya citada en los JJFF de 1888 en presencia de la reina Regente.

Y todavía más conexiones: Las opiniones favorables que formula sobre catalanes ilustres. Son elogios dedicados a J. Balmes (723) y R. Lull (724). He aquí unos comentarios sobre el segundo:

«...La vida de Raimundo queda más poética que la de otro filósofo alguno, puesto que no se pasó en la lobreguez de las aulas, ni en el silencio del claustro ó de apartada estancia, sino que se esparció y derramó por el campo de la acción, como verdadera vida, no de contemplador estéril, sino de misionero y propagandista cristiano, y (digámoslo así) de caballero andante del pensamiento (...)

(...) En castellano hablaron, por primera vez, las matemáticas y la astronomía, por boca de Alfonso el Sabio. En catalán habló, por primera vez, la filosofía, por boca de Ramon Lull.» [353]

Y esto me lleva a otra perspectiva, acaso menos conocida, pero suficientemente atractiva para apuntarla aunque sea sólo como tema colateral; el trato que reciben los escritores catalanes por parte de los

historiadores castellanos de la literatura. Nada más un ejemplo: el P. F. Blanco García a propósito de Ausias March, dice:

«Ausias March ( en 1459) descuella entre todos con imponderable ventaja, y simboliza un género de arte tan suyo, tan entrañablemente subjetivo y á la vez tan profundo y filosófico, que á duras penas cabe compararlo con el de ningún otro autor.» (725)

Todavía nos quedan dos escritores más: G. Núñez de Arce que presento casi en telegrama y G. A. Bécquer, cuya relación con Cataluña estudia en este Coloquio el profesor Joan Estruch. (726)

En el escritor vallsolletano en textos del mismo año -1886- convergen las dos actitudes antes reseñadas: la política por medio de un discurso centralizador, centralista y centralizante:

«Decidiéndome por fin á ofreceros como asunto digno de vuestra reflexión, el estado de las aspiraciones del regionalismo en Galicia, País Vascongado y Cataluña, en cuyas comarcas aparece con formas, por cierto bien distintas, pues mientras en algunas se contiene dentro de los límites de una amplia descentralización administrativa, va en otra hasta proclamar audazmente la ruptura de todos los lazos nacionales, y por ende el aniquilamiento de nuestra gloriosa España...

Analizando este movimiento, desde sus primeros asomos literarios hasta sus últimas ruidosas manifestaciones, es como podremos apreciar con exactitud su verdadero propósito (...)

Protesto contra las armas que esgrime el catalanismo turbulento para desacreditar á la patria española, como si le animase (...), el siniestro designio de encender otra vez entre pueblos hermanos la terrible guerra civil.» (727)

y la periodística: en tono descriptivo habla de las tierras del Ebro: S. Carles de la Rápita, Los Alfaques, Tortosa, etc.: [354]

«... Entrábamos en San Carlos de la Rápita; esta población es (...) el germen de un gran pensamiento. Carlos III había resuelto hacer de ella un sitio real, una ciudad importante y un gran puerto (...) Próximo a la desembocadura del Ebro y situado á la entrada del puerto natural de los Alfaques, el más capaz, y con poco trabajo el más resguardado del Mediterráneo, San Carlos habría podido ser (...) el verdadero centro mercantil y marítimo de la antigua corona de Aragón (...) San Carlos de la Rápita es el presentimiento de una grandeza antes muerta que nacida». (728)

Para acabar ya, he aquí unas conclusiones provisionales a manera de recapitulación:

1. Es necesaria acaso una revisión de los convencionalismos. ¿Por qué se ha aludido a Galdós y se ha eludido a Unamuno que ya en un discurso de 1887 en Bilbao, habla de la lengua catalana? (729) Por puro

convencionalismo.

2. Cataluña suministra material a los escritores castellanos del XIX y se convierte en materia prima de muchas obras.

3. Se dan dos tratamientos: uno suave, plácido, descriptivo, neutro; otro expositivo, grave, agudo, profundo.

4. Cuando se entra en esta dirección, la visión de Cataluña deviene negativa, centralista, rozando casi la incompreensión.

5. Este tema abre muchas posibilidades a manera de sugerencias: visión parcial de cada autor; importancia de los epistolarios; las relaciones bilaterales: V. Balaguer y E. Pardo Bazán; B. Pérez Galdós y sus relaciones con J. Yxart, con N. Oller, con ilustradores catalanes, (A. Mestres y J. L. Pellicer); M. Menéndez Pelayo y M. Milà i Fontanals, y tantos otros escritores e intelectuales del siglo XX, algunos ya estudiados de forma global o parcial. (730) [355]

6. Resultaría muy interesante analizar el grado de receptividad de todos estos escritores en Cataluña (viajes, ediciones, estrenos teatrales, comentarios periodísticos a sus vidas y obra, colaboraciones en la prensa de Cataluña, etc.).

7. Abre la perspectiva inversa, es decir, la visión que desde Cataluña han tenido los escritores catalanes de la realidad plurilingüe y pluricultural llamada España. Pero esto complica mucho las cosas a nivel político, autonómico, erudito, ideológico e, incluso, didáctico. Dejémoslo para mejor ocasión.

[357]

«¡Yo quiero ser caribe! ¡Yo quiero ser romántico!» del buen humor del anti-romanticismo

Mercedes COMELLAS

Universidad de Sevilla

La sátira y parodia del romanticismo, fenómeno literario de carácter paneuropeo y que corrió simultáneo al desarrollo de la escuela, se manifestó en España con intensidad desmesurada en proporción con la mansedumbre del propio movimiento en tierras peninsulares. En el caso español se ve además vinculado a la eclosión de la prensa periódica de carácter satírico que tuvo lugar por las mismas fechas; (731) y aunque las opiniones coinciden en que el estudio de los escritos burlescos contra la «moderna escuela», para darle el nombre que recibió en la época, ha de resultar muy útil en la reflexión sobre el fenómeno romántico en general -sobre su pervivencia y acogida por parte del público contemporáneo- (732), como señala Romero Tobar, «apenas si [los estudiosos] le han prestado atención hasta el momento». (733)

Este trabajo pretende un primer acercamiento -necesariamente parcial- al carácter y tipología de las sátiras contra el romanticismo aparecidas en la prensa periódica desde 1817 a 1850. (734) [358]

Desarrollo de las sátiras anti-románticas

La sátira contra los románticos muestra una longevidad significativa: se prolonga desde las mordaces chanzas de la Crónica científica y literaria en 1817 hasta las que asomaron a las páginas de La Linterna Mágica. Periódico risueño de 1850, dirigido por el eternamente festivo Ayguals, cuyas muecas al tenebroso romanticismo repetían a mediados de siglo las que ya expresara casi quince años antes en otras publicaciones.

1. Las primeras burlas, y hasta 1833 aproximadamente, aparecen sólo esporádicamente -aunque no son tan escasas como se podría suponer- y, o bien se refieren a cuestiones vinculadas con comportamientos sociales, o se usan como arma arrojadiza en un enfrentamiento puramente teórico. En los pocos casos en los que el aguijón se dirige propiamente a la nueva tendencia literaria ya triunfante en Europa, los objetos del sarcasmo son las preferencias temáticas de la escuela y la extravagancia de las novedosas formas, expresados en términos que son ya la presentación de los que van a confirmarse principales motivos de las ironías posteriores: resulta curioso al leer a José Joaquín de Mora encontrar expresiones idénticas a las que usará Mesonero veinte años después. (735)

2. La mayor abundancia de sátiras en las publicaciones consultadas se concentra en los años 1836-39, (736) lo que significa que la famosa parodia de Mesonero no fue pionera en su [359] género, sino que sólo se hizo eco de una tendencia anterior a él; ello no implica negar que su «Escena» sirvió de modelo a toda una estirpe de hijastras e hijuelas donde se abundaba en los mismos motivos jocosos. Se podría incluso afirmar que Mesonero proporciona el patrón de lo que se fue a convertir en un género menor. Al lado de estas cortesanas ironías conviven el abucheo chusco y la chanza grotesca, sin ninguna calidad literaria pero de gran importancia para ilustrar la virulencia de ciertos sectores contra el romanticismo, y porque además coinciden y son confirmación de la preocupación social ante ciertas actitudes que otros artículos de crítica seria abordan simultáneamente; bajo esa grosera burla a menudo se esconde el eco de un profundo desasosiego social.

Uno de los espacios preferidos para la sátira es el reservado a las reseñas teatrales, que incluso en los diarios más serios y menos preocupados por la literatura, servirá durante estos años con frecuencia -aunque ya venía ocurriendo en el lustro anterior- para dar rienda suelta a las guasas de los contrarios a aquella moda francesa que había convertido la escena, según suelen quejarse, en un charco de sangre. (737)

3. A partir de 1840 y hasta 1845 la sátira se va transformando, cada vez más en parodia, se tipifica y llega a resultar un tanto cansina por la recurrencia de unos esquemas poco imaginativos. Ayguals es durante este lustro el más porfiado continuador de la tendencia y difunde en las publicaciones de su Sociedad esta fórmula fácil. Hay que señalar la importancia de esta Sociedad Literaria de Madrid, fundada en 1843 y conducida por la familia Ayguals, pues buen número de las revistas satíricas del periodo romántico salieron de su imprenta o están ligadas a ella. (738)

En otro tipo de publicaciones, especialmente en diarios de provincia, pueden seguir encontrándose, aunque en menor abundancia, las sornas contra el personaje romántico y los [360] rasgos que le caracterizan, pero progresivamente las alusiones al ejercicio propiamente literario son menores y los dardos apuntan con preferencia a los distintos aspectos de la moda 'romántica' que afectaban a la pauta de comportamiento social. Incluso son cada vez más frecuentes los epitafios más o menos jocosos al romanticismo, que a todas luces va amilanando sus fuerzas.

4. Desde 1845 y hasta 1850 se van espaciando las sátiras, que tan poca novedad ofrecen ya, aunque Ayguals, y los periódicos de provincias

siguen reservándoles algún espacio; ahora, sin la mordacidad corrosiva de ejemplos anteriores, se convierten en bufonada ya un poco rancia por la reiteración de los motivos y por la mansedumbre de la víctima, pues, si «antes de 1845, lo viejo es la estética neoclásica, después de esa fecha lo viejo es el Romanticismo». (739)

Las dianas predilectas

Ciertos temas fueron particularmente fecundos para las sátiras; quizá el que primero adquiere carta de naturaleza es el que contraponen al romántico y al clásico; los ejemplos comienzan a aparecer a lo largo de 1836, en la mayoría de los casos haciendo mofa de ambos tipos. En El Guardia Nacional del 1 de enero de 1838 el artículo de Variedades se titula «Clásicos y románticos. Todos son locos», y da comienzo con la estrofa:

«Por las calles y las plazas  
cabezas se ven quimeras,  
la mitad son calabazas  
la otra mitad calaveras.»

Clásicos y románticos en el manicomio acaban enzarzados en feroz combate, como les ocurre también a don Federico y don Canuto, protagonistas de otra lid satírica de la que da cuenta El Estudiante (nº 5, 18 abril 1839):

El clásico: ¡Calle el muñeco vil! ¿Qué cosa  
buena  
puede hacer con tal barba y tal melena?  
El romántico: ¡Calle el mastín! ¿Cumplir puede el poeta  
su misión con barriga y con coleta?

Y aún a mediados de los años 40, Luis Díaz y Montes compone un poema satírico en que compara los modos de clásicos y románticos (El Fandango, nº 5, 15 abril 1845). En este último ejemplo, sin embargo, el clásico es tratado con menos rigor que el romántico, y es que desde el principio son más abundantes las sátiras que identifican al clásico con el prototipo de probidad y honradez, con el hombre de costumbres mesuradas y temple juicioso; frente al romántico, modelo de vicios y desenfreno, hasta el punto de que ambos títulos de escuela se usan como calificativos ponderativo y peyorativo respectivamente de la calidad moral de una persona. Así sucede en la reseña teatral de La Moda. Revista semanal de [361] literatura, teatro, costumbres y modas de Cádiz (nº 83, 26 noviembre 1843) al drama «Luisa o la cita en el sepulcro», donde se describe al protagonista como «romántico» seguidor de la escuela de Hugo y Dumas,

«casado con una joven muy buena, muy dulce y muy clásica,  
que amaba a su marido [...]. El suegro era también clásico, aunque  
por lo serio, y con firme propósito de romper la crisma al yerno a  
poco que su romanticismo le hiciese olvidar sus deberes de fidelidad  
conyugal. Pero era ya tarde. Nuestro hombre que creía como Antony  
que el marido de toda mujer ajena es de hecho un bárbaro y punto  
menos que un orangután, ya había logrado hacer caer en sus redes a  
la esposa de cierto coronel polaco.»

Si el calificativo de 'romántico' podía entrañar una evaluación moral, en el caso de ser aplicado al género femenino implica siempre una condena. Sucede en las frecuentes sátiras que oponen a la mujer clásica y doméstica, la lasciva y frívola romántica, obsesionada por imitar en su propia vida los cánones literarios a la moda. (740) De hecho, la mujer romántica suele ser tratada aún con más dureza y sarcasmo que el romántico poeta, por las connotaciones morales que ese apellido encierra: «Un marido dichoso» felizmente casado con una romántica no puede ser sino un cornudo complaciente, según se deduce de sus mismas palabras,

«Mi mujer es romántica ¡Mire V. si es poca ventura la mía! Enemiga, por consecuencia, de la rutina, de las reglas, y de todo lo que sea poner trabas a la imaginación, y aplicando a la vida conyugal las novísimas doctrinas literarias, se burla altamente, pero con santa gracia, de esas casadas humildes y clasiquistas que fundan su felicidad en la práctica de las virtudes domésticas y de los preceptos sacramentales. «Eso es miserable, rutinario, servil, dice ella. Semejantes mujeres no valen para nada. Yo estoy por las grandes pasiones, por la irritabilidad sublime y permanente; por una existencia de fiebre, de delirio, de fascinación y de lava ardiendo. ¡Esta es vida!» Es muy verosímil que con esas ideas de combustibilidad perpetua y de exacerbación ilimitada pase rápidamente desde las grandes pasiones a los grandes delitos, ¡y vea V. por donde estoy yo en vísperas tal vez de inmortalizarme asociado a la horripilante fama de otra Lucrecia Borgia! ¡Véame V., amigo mío, a dos dedos de salir de la rutina, reventando como un tiquitruque al saborear la última copa de vino de Siracusa! ¡Véame V. destinado a ocupar un lugar muy distinguido en los periódicos, en la litografía, y acaso en la escena!» (El Guardia Nacional, 512, 22 de abril de 1837)

Las poetisas resultaron diana predilecta de las bufonadas anti-románticas, que en no pocas ocasiones disfrutaban burlando esa nueva figura femenina, representante del eminente papel que el romanticismo concedió a la mujer. El Jorobado (núm. 69, 23 mayo, 1836) se mofa de la [362] joven literata romántica Safo Cornelia que desde los cinco años «se alimenta con el rocío que bebe por las mañanas en el cáliz de las flores», a los seis publica «el primer tomo de versos, bajo los dos títulos: Las lágrimas de la Aurora, Amargas y decepciones», y que en la adolescencia «rasga su ropa y no quiere llevar más que el vestido de la naturaleza», ganándose la «reprobación universal contra este proyecto sublime»; Safo Cornelia aborrece el matrimonio pero es «indignamente sacrificada» por sus padres a un hombre odioso de monstruosas costumbres, que «duerme por la noche y está despierto de día, come cuando tiene hambre y bebe cuando tiene sed; [...] va echando panza» y además, este tirano, en acto de «horrible despotismo», no consiente que su mujer «se pasee con su amante a las orillas de los lagos». En La Cartera de Valencia (nº 11, 21 diciembre 1849) el artículo «La poetisa. Animal anfibio» manifiesta a las claras su desprecio por las mujeres, al entender que las aficiones intelectuales que puedan mostrar las convierten cuando menos en extraños hermafroditas:

«La poetisa [...] presta a sus labios la sonrisa de

la indiferencia y separa los pies media vara el uno del otro para parecerse a sus eruditos admiradores. [...] La poetisa lírica escupe como Zorrilla, se suena como Espronceda y toma café como el duque de Frías.»

Otro tipo de sátiras, tal vez las más abundantes y festivas, se ceban en el aspecto del romántico, que según los tópicos se caracteriza por largas melenas, (741) los inevitables lentes, (742) y un atuendo estrafalario del que llaman especialmente la atención los pantalones ajustados: «El que no rompa el pantalón a la segunda vez de ponérselo no es elegante», recuerda el artículo de «Modas» de La risa, (I, nº 20, 27 de agosto de 1843). Cada uno de estos ingredientes fue motivo de largo número de picantes invectivas que en ocasiones advierten sobre la peligrosidad criminal de sus portadores, como en el «Cuento romántico» de Segovia aparecido en el Semanario Pintoresco nº 133 de 1838, donde en un escenario de abismos y caverna, llora trágicamente una abandonada y débil mujer:

«Mendoza es su alcurnia,

Leonor es su nombre,  
Leonor que en Castilla de hermosa hubo fama;  
rindió su albedrío a un monstruo, no a un hombre,  
que en negra perfidia dio pago a la llama [363]  
del más puro amor.

Del techo paterno con nombre de esposo  
sacóla una noche de mala ventura,  
y el torpe deseo logrado, alevoso,  
dejóla en un bosque de grande espesura  
perdido su honor.

La víctima triste, que a un síncope fiero  
en medio del bosque quedara rendida,  
volviendo en su acuerdo, un ay lastimero  
arranca de lo hondo de su alma afligida,  
quejándose así:

«No te fíes en hombres  
con antiparras,  
que lo que no ven suplen  
con lo que palpan.

Yo lo he notado:  
todo corto de vista,  
largo de manos».»

Son sin embargo más interesantes desde el punto de vista literario las de aquel otro tipo que hace bufa de las particulares señas formales de la literatura romántica. Entre los motivos favoritos de estas parodias está el irregular empleo de signos diacríticos que caracterizara las composiciones de la nueva escuela: los signos de exclamación y puntos suspensivos son el más gráfico síntoma del estilo romántico, que logra imponer una nueva moda ortográfica de la que se burla El Diablo Suelto (nº 5, del 1 de marzo de 1839) en su «Bolsa de efectos periodísticos de esta plaza»: los valores en alza que superan los 90 puntos son precisamente las «Admiraciones y aspavientos» y las «Exclamaciones»; quedan por encima las

«Patochadas y Zopencadas», que alcanzan el 99 de su valor nominal. En las sátiras estos signos gráficos son empleados en grado aún más disparatado que el ya habitual exceso de las composiciones serias. Para mostrar la intención paródica basta con marcar cada periodo -o cada palabra- con tres o cuatro signos de exclamación y una ristra infinita de puntos suspensivos. (743)

Entre las sátiras de los usos poéticos del romanticismo abundan particularmente los poemas que emplean de forma paródica la rima en esdrújulos, característica asimismo del gusto extravagante de la escuela moderna. Uno de los más elaborados ejemplos de su clase apareció en el Rebusno nº 13 de El Burro (15 octubre 1845) con el título de «Lázaro y Mónica. Romance esdrújulo por esencia, presencia y potencia», y tiene la particularidad de estar compuesto exclusivamente por esdrújulos -lo que dificulta no poco la semántica de algunos de sus versos-:

«Lázaro un sábado en Écija

hállase tétrico y lánguido,  
témele mísera cónyuge,  
pérfida márchale el tálamo. [...] [364]  
Mírale atónito, lívido,  
y árdese en cólera, e impávido,  
dícele a Mónica, «tu ídolo  
géllico túmulo guárdalo.  
Óyeme y cállate, víbora;  
¿lágrimas... Mónica?» Ámalo  
lástima ¡estúpido término!,  
frígido encuéntrase Álvaro.  
-¡Cáspita! júbilo irónico...  
dícele Mónica a Lázaro  
¡Súbito incógnito, fúgate,  
llórale pérfido vándalo! [...]»

Ocasionalmente se encuentran parodias del lenguaje medievalizante que gustaron emplear los románticos en romances históricos y relatos ambientados en aquella época; lo más curioso es que sea Hartzenbusch, un aficionado precisamente a este castellano antiguo ficticio que él mismo empleara en La reina sin nombre (crónica visigótica del siglo XII) y La novia de oro -publicado en 1851 en el Semanario Pintoresco, esto es, con posterioridad a su propia parodia-, el que lo satirice en La Risa (t. 2, 34, 1843) con su «Mariquita la pelona /Crónica del Siglo XV». (744)

De todas estas composiciones jocosas se deduce que, desde el punto de vista de sus burladores, el romanticismo resultaba pura fórmula impostada y vacua, por tanto fácilmente imitable: basta con emplear sus rasgos métricos característicos, adobarlos de puntos suspensivos y admiraciones, y cubrirlos con palabrería a la moda; así al menos presenta la receta El Jorobado del 23 de abril de 1836 en la «Lección VI» de su Curso de Literatura:

«Para ser poeta cristiano hay una receta muy simple.

Toma esquiife, ola, onda, voz de arriba, trompeta, noche, lago, mancha, cielo, miel, hiel, fiel, meditación, ilusión, impío, pío, alma, natura, oración, deprecación. Échalo en un saco, menéalo bien,



y vacíalo poco a poco en unas rayas casi de un mismo largo. [... O]  
Tira varias líneas: [...] En estas líneas pones cualesquiera  
palabras.»

No había sido menos pedagógico en la lección III (11 de abril de 1836), dedicada al drama, y adaptada a la corta edad de los destinatarios:

«La tierna edad en que nuestros jóvenes hacen literatura, nos obliga a trazar el plan de dos poéticas diferentes: la primera para los hombres maduros, los literatos de más de siete años; y la segunda para los que no han llegado a esta edad, ni perdido sus ilusiones.» [365]

El secreto del éxito consiste en saber conjugar bien los elementos imprescindibles: incesto, veneno y desafío. (745) Una vez aprendido, el alumno no tendrá dificultades en consagrarse a la inmortalidad literaria, y así promete al fin El Jorobado:

«Si este drama no es aplaudido, me dejo cortar las orejas...»

Pretenden ahondar más en los secretos del alma romántica las sátiras que se refieren a los materiales de su literatura. De entre estos los anti-románticos festivos prefieren para sus bufonadas lo funeral, lo macabro y lo criminal. Con especial saña se ceban en el género dramático, hasta llegar a convertir en un tópico la afirmación de que la bondad de una pieza se ha de medir por los litros de sangre que destilan sus personajes al morir, por el número de horrores que allí se sirven, o la cantidad de cadáveres que al final puede contabilizar el espectador. Así lo quiere entender el público que, según afirma en el artículo «El romanticismo pelado» El Guardia Nacional del 31 de julio de 1839,

«trató por su parte de investigar la forma de aquella escuela, y como por lo común juzga por los resultados, comprendió perfectamente que la esencia y hasta la bondad de un drama estaba en el número de gente que en él moría; con lo que juzgó que no había en el mundo una cosa más romántica que el cólera morbo.» (746)

La misma descubierta ironía muestran por ejemplo los paródicos títulos de supuestos dramas románticos que abundan entre estas sátiras: Un charco de sangre o la venganza de una madre es el que propone Antonio Flores para abrir la «sesión teatral» de su Escuela de costumbres; El castillo de Staonins-Coyz o los siete crímenes, Los asesinos elegantes, o Horror y desesperación son los carteles que el primo mairenero del Curioso ve anunciando los teatros madrileños. (747) [366]

Lo grotesco y la locura romántica

Pueden señalarse entre las sátiras dos modelos que resultaron particularmente populares y contaron con multitud de versiones: aquellas en que la comicidad deviene del grotesco desenlace, y las que pretenden prevenir contra los trastornos psíquicos que ocasiona la lectura de obras truculentas en temperamentos sensibles y propensos a la fantasía.

Entre las primeras se cuentan los varios casos de «perricidio», fórmula frecuentada para tratar jocosamente la cuestión -tan debatida por aquellos años- de las medidas que deben adoptarse contra la proliferación

de perros callejeros. En varias ocasiones se presenta el asunto en tono de sátira política: el perro mismo se convierte en la quejosa voz que clama contra sus asesinos; y el molde en clave paródica suele ser el de las canciones románticas a los reos de muerte (cfr. Suplemento del Eco del Comercio, 15 junio 1844, «Un perricidio»). Otra fórmula dentro del mismo tipo es la que se practica en El Burro, cuyas parodias de famosas obras del romanticismo canjean el protagonista por un asno; así en el Rebusno 2º (30 de abril de 1845), da comienzo el relato «El asno errante. Novela fantástica. En prosa y verso», cuajada de motivos literarios románticos convertidos en muecas sarcásticas por lo grotesco de que los lamentos suenen a roznidos. (748) En el Semanario Pintoresco Español (nº 92, 1837), el cuento en verso «El matón» relata cómo el supuesto fantasma o criminal que aterroriza una noche a Frasquito y su madre y contra el que dispara («cual trueno espantoso sonó la explosión») se descubre ser un gato. El «monstruo negro, gigantesco, horrible como los ensueños de un criminal, como los héroes de Victor Hugo» que hace saltar de horror a Clemente Díaz en «Fragmento de mis viajes» «era el burro del señor alcalde». Por fin, «la horrenda figura», «la pálida sombra [que] con grito espantoso / responde a Perico diciéndole: «ven»«, «aquella figura de voz sepulcral, / de pálido rostro que infunde pavor se ha vuelto un borrego del tío Coliflor» (El Jorobado, nº 122, 23 julio 1836).

En «Asesinato horrible», poema de Eugenio Sánchez Fuentes publicado en La Risa (III, nº 56, 5 mayo 1844), se complica un poco más la sencilla bufonada que practicaron los ejemplos anteriores:

«[...] Era una tarde nebulosa y fría,  
a mi casa marchaba con presteza,  
cuando sentí quejidos lastimeros  
salir de la inmediata callejuela. [367]  
Compadecido me lancé azorado,  
mas de hielo quedé... sangrienta mesa  
se presentó a mis ojos, y... ¡oh Dios mío!  
un cuerpo agonizante encima de ella.  
Al que acaban dos bárbaros sayones  
en él hundiendo sus cuchillas fieras.[...]  
Y a un sayón pregunté con voz cortada  
«¿Ese cuerpo, decid, donde se entierra?»  
Miróme sorprendido frente a frente,  
y sin dejar su bárbara tarea,  
soltó una estrepitosa carcajada  
que hizo helarse la sangre de mis venas.  
Dónde, repuse, dónde? -En cien barrigas.  
-¡Antropófago vil!... [...]  
Amargo llanto mis mejillas surca  
al recordar su desventura inmensa...  
vais a saber su nombre... oíd, ¡silencio!  
la víctima infeliz ¡un cerdo era!»

En este caso la comicidad no deriva exclusivamente del descubrimiento de la identidad animal de la víctima, sino de que el propio autor del relato, aun conociéndola desde el primer momento, en su romántica

enajenación aprecia como acto criminal el cometido contra el cerdo. Este planteamiento nos conduce al segundo tipo de sátiras indicado: aquel en que el protagonista de la historia enloquece por causa de las muchas lecturas románticas. En *El Jorobado*, un hombre de bien dirige «Cuatro palabras a los Románticos» (núm. 134, 6 de agosto de 1836) haciéndoles saber cuán peligrosas pueden resultar sus aficiones literarias por los motivos terroríficos y criminales:

«ni como, ni ando, ni duermo sin pensar o soñar aquellos lances nocturnos, aquellos pasos tan horribles que no quiero citar ahora porque no me dé la pataleta; y como estoy tan penetrado y preocupado de aquellas lástimas y espantos, cuanto veo se me figura que son cosas de aquellas, ocasionándome esta manía los lances más pesados que pueden ocurrir.»

Los dos ejemplos quizá más elaborados de los que siguen esta fórmula son «Rasgo romántico» de Clemente Díaz y «Un romántico más» (firmado M. R. de Q.), ambos publicados en el *Semanario Pintoresco Español* (núms. 21 de 1836 y 56 de 1837 respectivamente). En el primero se narra la historia de Alfredo,

«un joven tan enjuto de carnes que pudiera servir de trasparente en una vidriera gótica. Sobrevínole a este infeliz su extenuación de un arraigado capricho de no comer, capricho que traía su origen de una arraigadísima lectura de monstruosas novelas y furibundos dramas, la cual de tal suerte le disipó el cerebro, que ni el héroe de la Mancha tuvo jamás tan desalquilados como él los aposentos del suyo.»

Ya en las últimas, confiado a un hospital regentado por frailes, quiere confesar al padre agonizante que le escucha el motivo de sus espantosos sufrimientos: no sólo fue cómplice de un terrible asesinato, y sino una vez perpetrado éste, el autor del crimen [368]

«sirvióme en un plato los mortales despojos, y entonces yo con sonrisa infernal complaciéndome en mi delito, entonces yo, fija la innoble vista en el humeante majar, cerré los oídos a la piedad... y devoré hasta los huesos. «-¡Maldición! ¡maldición! exclamó petrificado el agonizante. ¡Monstruo abominable! ¿quién era ese infeliz, quien era tu víctima?... « Hizo un esfuerzo para hablar el delincuente Alfredo y respondió con desmayada voz. '-¡Un pavo!...'»

Aquí el fraile, reconociendo la «enfermedad» y su causa, discurre el siguiente consejo para hacerle comer es el siguiente:

«'Y si miras a toda la raza humana por el lente con que la observan los grandes innovadores del siglo, verás que premia con laureles al que tiene la suerte de soñar más delitos, y que a favor de una sabia ilustración ha llegado a familiarizarse con los venenos, los puñales, las hogueras y todos los multiplicados tormentos de la venganza y tiranía. He aquí el consuelo que te resta: hazte romántico. Si destrozaste los miembros de un inocente pavo, ahoga en tu pecho los remordimientos y cébate en la sangre de

otros veinte. [...] Llegará un tiempo, no lo dudes, en que repleto de carne cambiarás de naturaleza, y mirando con desdén a los rancios clásicos que vegetan en sus preocupaciones, les dirás con una altivez de tigre: soy superior a vosotros: ya pertenezco a las fieras'. Este breve discurso causó tal impresión en el ánimo del joven, que entusiasmado y fuera de sí comenzó a gritar: '¡Carne, carne! ¡sangre, sangre! ¡yo quiero ser caribe! ¡yo quiero ser romántico!...' y sus ojos brillaban en aquel rostro de cadáver como dos ascuas encendidas en medio de la ceniza.»

En el caso de «Un romántico más», don Pánfilo, mayorazgo de un pueblo manchego, es tan aficionado a la lectura, que vive en sus carnes las emociones de los relatos:

«Paseábase ya con más velocidad, con más lentitud, daba tremendas patadas, se paraba, levantaba el brazo en ademán amenazador, y doblaba la rodilla como suplicando; volvía los ojos, arqueaba las cejas, se sonreía, etc. Todo al parecer, según los movimientos interiores a que daba lugar la leyenda: también apretaba los dientes y se le oyeron tres o cuatro espantosos mugidos.»

La mujer del mayorazgo avisa al cura, amigo íntimo de don Pánfilo, hombre apacible y de clara estirpe cervantina. Se decide enviar al enfermo a Madrid y el médico halla al enfermo dormido y soñando en voz alta:

«[...] ¡romántica noche!!!... Todo es ya calma, todo es obscuridad, todo silencio!... El planeta de los hijos de Adán parece descansar para siempre... en una tumba!!! [...] la tierra entera se estremece, y los gigantescos torreones chocando unos con otros se estrellan y desgajan a la fuerza del temblor!... El espanto se apodera de mí... se erizan mis cabellos, se doblan mis piernas, vacila mi cabeza... [...] Un fétido infernal hedor hiere mis narices;»

El infierno de sus pesadillescas visiones, según se descubre finalmente, no es sino la «representación romántica» del paso del pocero por la calle.

Es evidente que en este tipo de sátiras -y especialmente en el caso de la última citada- se empleó el mito quijotesco: personajes de vivo ingenio y sobresaltada imaginación se entregan a la desmedida lectura de un género ya de por sí pernicioso, y acaban perdiendo por esa causa la razón, primero al tomar aquellas ficciones por verosímiles y aun verídicas, y segundo al transformar a imagen y semejanza de la literatura el mundo real. [369]

De la misma manera que Cervantes quiso precaver contra una literatura inverosímil y por tanto inútil y perjudicial para la república, ahora los anti-románticos emplean su fórmula ya convertida en mito con los mismos motivos.

Conclusiones

La oposición al romanticismo se manifestó desde el comienzo principalmente bajo la máscara bufona del sarcasmo. Sucede así ya en los

diferentes artículos de la Crónica científica y literaria, desde donde José Joaquín de Mora y otros se defendieron de los primeros alardes de la nueva escuela. Quizá una de las causas de esta preferencia por el contraataque más mordaz que teórico que se siguió empleando con cada vez mayor vehemencia y atrevimiento, fuera el propio carácter de la nueva escuela. Ese transcendentalismo con el que se presentaba, sus mismos y connaturales excesos y lo grotesco y extravagante que son sus notas características y carta de presentación, eran casi una invitación a la chanza.

En segundo lugar las primeras manifestaciones románticas en Europa de cuya noticia se hace eco la prensa española acontecen con muy poca anterioridad al Trienio Liberal, periodo de crecimiento desbordante de la prensa satírica, y durante el cual este tipo de publicaciones cobra carta de naturaleza en la escena periodística. Precisamente durante estos años comienza a perfilarse lo que serán los motivos fundamentales de la crítica al romanticismo, también los ejes de la parodia, y además se convierte ya al romántico en personaje-tipo cómico.

Por otro lado, podría resultar interesante investigar hasta qué punto la «ironía romántica» que recomendara Friedrich Schlegel, esa capacidad del autor de distanciarse de su propia obra y observarla en perspectiva con conciencia crítica (749) pudo influir en la sátira contra el romanticismo que con tanta fidelidad acompañara la evolución del movimiento. Aquella ironía que fuera el punto central de su primera filosofía estética debía calar en el mismo acto creador del artista, convirtiéndolo en constante aniquilación de sí mismo. «Por eso la ironía [...] es un arma espléndida en contra de todo sentimentalismo. Y en el contexto de la época, la coloca también en contra de todas aquellas teorías estéticas que creían que la [370] intuición, la «inspiración», la unión mística con el cosmos o el desahogo emocional determinaban la obra de arte, es decir, en contra de aquellas teorías que hoy solemos denominar «románticas». (750)

Desde este planteamiento podrían explicarse quizá los casos de los muchos afiliados a la escuela moderna que al lado de composiciones escrupulosamente leales a todos los motivos de su secta, fueron también autores de parodias a sus propias obras. (751) De hecho, la mayoría de las publicaciones que incluyen sátiras contra el romanticismo no pueden catalogarse por ese hecho de anti-románticas: la parodia convive con las mismas producciones de las que se burla. Leemos en un número un poema funeral y en el siguiente -o en ocasiones incluso en el mismo- una burla de este género. Sucede a menudo que una publicación ridiculiza el tipo de género al que es más afecto, como en La Alhambra, cuya especialidad son los romances históricos que imitan los antiguos ejemplares moriscos y que junto a ellos incluye el paródico titulado «Romance morisco a la cuesta de Yátor en las Alpujarras» (nº 2, 28 de abril de 1839). En ocasiones puede incluso confundirse una composición seria con una parodia, pues algunos de los peores ejemplos de la moda romántica son, en efecto, una fétida combinación de tópicos a cada cual más absurdo, que en poco se diferencian de las sátiras que, con la acumulación indiscriminada de esos mismos lugares comunes, se chancean de aquellos mismos trabajos.

El romanticismo juega con sus propio lenguaje a las veras y a las

bromas, pero como afirmara Jean Paul, «Wie die ernste Romantik, so ist auch die komische -im Gegensatz der klassischen Objektivität- die Regentin der Subjektivität». (752)

Del Romanticismo al Realismo, un paso tardío en la literatura hispanoamericana: 'Cecilia Valdés o La Loma de Ángel' (1882) de Cirilo Villaverde

Dunia GRAS

Universidad de Barcelona

La aparición de la novela romántica en Hispanoamérica acusa un cierto retraso respecto a España, por no decir ya respecto a Europa. Para tener un punto de referencia, cabe decir que la primera novela que se ha dado en considerar romántica, *Xicoténcatl*, de temática histórica y antecedente del indigenismo, aparece publicada en 1826 de forma anónima, para reimprimirse más tarde, en 1831, con el nombre del autor, Salvador García Bahamonte. Aunque este es sólo un caso aislado dentro del proceso discontinuo narrativo hispanoamericano decimonónico, con frecuentes espacios vacíos hasta bien entrada la década de 1840-50, (753) momento en que, por fin, la novela romántica logra aclimatarse de forma definitiva en el subcontinente. En cambio, el prolongado asentamiento del romanticismo en la novela de Hispanoamérica a partir de ese instante llega a superar las fronteras cronológicas habitualmente estimadas para la clausura de la novela romántica en España y el resto de Europa, hasta bordear incluso los años finales del siglo con obras como *Sofía* (1891), del cubano Martín Morúa Delgado, y *Angelina* (1895), de R. Delgado. Cabe notar que, por otra parte, también se produce con retraso la llegada del realismo, a pesar de algunos esporádicos casos atípicos como el de *El matadero* (1838), del argentino Esteban Echeverría, o de los convencionales cuadros de costumbres, herederos de *Mesonero Romanos*, de Estébanez Calderón o de Larra. Aunque se reconozcan pinceladas aisladas realistas, consideradas casi siempre como costumbristas, en novelas como *Martín Rivas* (1862) del chileno Blest Gana, de hecho, no es hasta la aparición de novelas como las del «grupo del 80» argentino, o como *Aves sin nido* (1889), de la peruana Clorinda Matto de Turner, o de *Todo un pueblo* (1899), del venezolano Miguel Eduardo Pardo; es decir, no es hasta esa década final del siglo, cuando comienza a hablarse de novelas plenamente [372] realistas, confundiendo a menudo el término con posturas estéticas más avanzadas, propias incluso del naturalismo literario, que se hallaría representado de forma más acabada en la narrativa del argentino Cambaceres, entre otros.

Como razón para dar cuenta de este desfase en la incorporación del realismo a la narrativa hispanoamericana, cabría la posibilidad de pensar que el mismo retraso en el afianzamiento del romanticismo en Hispanoamérica, lógica y sencillamente, podría haber tenido como resultado un desarrollo asimismo asincrónico, es decir, más tardío, que habría trascendido los límites temporales románticos observados en Europa, y que habría dado lugar, como consecuencia última, a una aún más tardía -de nuevo respecto a los parámetros europeos- recepción y producción de novela realista en el subcontinente. No obstante, la lectura de un buen número de

novelas de este extenso período (desde aproximadamente 1840 hasta el fin de siglo), clasificadas tradicionalmente por buena parte de la crítica como románticas -pertenecientes, eso sí, a diversos subgéneros según la temática tratada: histórico, sentimental, abolicionista, indianista... y sus posibles intersecciones- revela la presencia en casi todas ellas de una buena dosis de elementos que podemos calificar de realistas, puesto que pretenden representar de forma objetiva la realidad social del medio, y no sólo añadir color local.

Este hecho aporta una mayor complejidad a la hora de situar cronológicamente de forma precisa la asimilación de los códigos narrativos del realismo, que se muestra desigual -dependiendo del caso concreto de cada país- y constata una vacilación estética durante un largo período de tiempo, como han señalado en diversas ocasiones críticos como John S. Brushwood. (754) Nos hallamos ante un proceso de basculación estética en el que se observa, pues, una confluencia de procedimientos narrativos, una conjunción de signos estéticos aparentemente disímiles y un desfase de vacilación electiva entre éstos. Una tendencia ecléctica, en suma, que se mantiene, como ya hemos mencionado, hasta finales de siglo.

Esa persistencia del romanticismo en las novelas que aparecen a lo largo de todo el siglo XIX se constata en cuestiones como la de los propios títulos de estas novelas que, generalmente, continúan repitiendo un nombre propio femenino, a la manera francesa, siguiendo el modelo de la novela sentimental a partir de *La Nouvelle Heloise* (1776), de Rousseau, así como los de *Atala*, de Chateaubriand, o *Graziella* (1849), de Lamartine. Tal es el caso, entre muchos otros, (755) de la poco conocida *Adela y Matilde* (1843), del español Ramón Soler, de *Amalia* (1851), del argentino José Mármol, de *María* (1867), del colombiano Jorge Isaacs, de *Cumandá* (1871), del ecuatoriano Juan León de Mera, hasta incluso *Lucía Jerez* (1885), del cubano José Martí, pasando por la versión definitiva de [373] *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (1882), del también cubano Cirilo Villaverde, de la que hablaremos de forma más detallada a lo largo de estas páginas puesto que es la obra que tomaremos como referencia para desarrollar esta comunicación.

La continuidad respecto al romanticismo no se circunscribe únicamente a la evidencia y el simple detalle de la elaboración de títulos de novela, sino que suele mostrarse de forma patente en otros muchos aspectos, como puede ser, por ejemplo, en la propia constitución e idealización de los personajes protagónicos, tanto en los femeninos -sobre todo- como en los masculinos -quizás de un modo algo menos marcado-. Esta concepción romántica de los protagonistas suele formarse, en buena parte, a partir de descripciones, tanto físicas como morales, que de algún modo repiten los tópicos etopéyicos como recurso habitual para la caracterización de los personajes, dechados de virtudes, aunque más adelante podrá observarse, en los ejemplos extraídos de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, cómo esos tópicos descriptivos, que llegan a emplearse de forma estereotipada, comienzan a resquebrajarse, sobre todo en lo tocante a sus virtudes morales. Por otro lado, esto conlleva asimismo, lógicamente, un tipo de relaciones específicas que se establecen entre los diversos personajes novelescos y que dan lugar al dinamismo de la trama argumental, que se sirve de los golpes de efecto folletinescos de fuerte intensidad

dramática.

Sin embargo, a pesar de que la mayoría de estas novelas decimonónicas tiene como hilo vertebrador una trama amorosa o sentimental que muestra la impronta del romanticismo, esto no quiere decir que no se encuentren a la vez, conjuntamente, como hemos indicado, elementos que apunten ya hacia la nueva estética realista, atemperada y costumbrista en algunos casos y más crítica y denunciatoria en otros, llegando incluso a detalles escabrosos descritos en toda su crudeza que indicarían la presencia puntual de un cierto naturalismo. Esta convivencia de elementos románticos y realistas que caracteriza buena parte de la novela decimonónica hispanoamericana, presente, sobre todo, a partir de obras como las citadas *Amalia* (1851) de Mármol y *María* (1867) de Jorge Isaacs, consideradas como modelos consagrados de la novela romántica, atestiguaría la peculiaridad de este extenso período literario titubeante, vacilante, en la evolución novelística de Hispanoamérica. Como muestra de esta vacilación constante pasaremos a considerar a continuación el caso específico de *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel* (1882) (756) de Cirilo Villaverde. [374]

Tradicionalmente la crítica ha situado a *Cecilia Valdés* o *La loma del Ángel*, entre un grupo de obras pertenecientes al subgénero romántico de la novela abolicionista (757) cubana, entre las que cabría destacar también a *Petrona* y *Rosalía* (1838), del colombiano, residente en Cuba, Félix Tanco Bosmeniel, y *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda. (758) El nexo común entre estas obras estaría constituido, por una parte, por la temática antiesclavista manifiesta en sus páginas -de forma más o menos velada- y, por otra, por la trama sentimental o amorosa que las vertebraba. No obstante, a pesar de que sea cierta esta coincidencia en los asuntos tratados y existan argumentos a favor de una cierta e innegable filiación romántica, no se puede decir que estos sean concluyentes a la hora de una clasificación de este tipo. Que aparezcan elementos o tendencias propias del romanticismo no es razón suficiente para etiquetar a una obra como pura y sencillamente romántica sin evaluar otras cuestiones de peso. En lo que respecta a esta novela, es necesario considerar los diversos elementos constituyentes paso a paso, versión a versión, para poder hacer una evaluación apropiada.

Cirilo Villaverde publica en 1839 un cuento que lleva por título *Cecilia Valdés* en la revista literaria *La Siempreviva* de La Habana. Este cuento, que puede considerarse el germen de la novela que se publicará posteriormente, en una primera versión de ese mismo año, no es más que un relato de unas veinticinco páginas, que se halla constituido por dos escenas. En la primera, se narran los andares por La Habana de una bella y joven mulata clara, Cecilia, más conocida como la «virgencita de bronce». Ésta, tras visitar a unas muchachas pertenecientes a una familia acomodada, regresa a su humilde hogar donde su abuela, preocupada ante su tardanza, le cuenta una fábula fantástica con la intención de escarmentarla. Esta fábula narra la desgracia de una niña que andaba siempre sola, como ella, hasta que el demonio, transmutado en joven galanteador, se la lleva para siempre. Por otra parte, antes de iniciar la segunda escena que cierra el cuento de *Cecilia Valdés*, curiosamente, el «redactor» («R. R.») anuncia al público lector su voluntad de volver más adelante sobre el mismo tema, es decir, su intención de insistir de forma



más extensa recreando la misma trama con, esencialmente, los mismos personajes aunque esta vez en un marco más amplio, en una novela, por lo que el cuento aquí narrado sería una especie de esquema argumental o «boceto» para ese otro proyecto. En esta segunda escena de Cecilia Valdés, como era de esperar, asistimos a la seducción de la «niña» Cecilia por el hermano de aquellas mismas jóvenes acomodadas a quienes había visitado, con la desgracia añadida de que, finalmente, la joven mulata descubre que es una hermana bastarda de todos ellos. Es decir, la protagonista resulta ser hermana de su amante (Leocadio) con el escándalo y la desesperación consiguientes que esta revelación implica: la consumación del incesto. [375] Finalmente, se cumple el presagio del cuento fantástico narrado en la primera secuencia. Como puede observarse, en esta primera aparición de Cecilia Valdés, nos encontramos ante una trama puramente amorosa y un desenlace sin duda folletinesco, de clara raigambre romántica (no sólo por la trama argumental y la estilización de los personajes, sino también por la función de ese cuento fantástico inserto en la narración principal).

El autor cumple la palabra dada de retomar la historia al poco tiempo, publicando en ese mismo año de 1839 la primera versión como novela de Cecilia Valdés, que a partir de este momento ya lleva el característico y significativo subtítulo, geográfico y disyuntivo, de «o La Loma del Ángel» (Imprenta Literaria, La Habana, 1839). De todos modos, nos encontramos todavía ante una obra incompleta, a pesar de sus 246 páginas y sus ocho capítulos, reconocida como tal por la indicación de «Tomo primero» que sería, finalmente, el único publicado. Evidentemente, en esta primera versión de la novela se producen algunas variantes respecto al cuento que apuntan ya hacia la construcción de la versión definitiva de la novela. Por ejemplo, el hermano y amante pasa a llamarse Leonardo (y no Leocadio) y hacen su aparición personajes nuevos como el comisario Cantalapiedra y su amante; Aguedo Falcón (antecedente del José Dolores Pimienta), hermano de Nemesia; Isabel Rojas (más tarde, Ilincheta) o Dolores Santa Cruz. Por otra parte, comparando el cuento y la novela se observa que la primera escena del cuento coincidiría prácticamente con el primer capítulo de la novela, mientras que la segunda serviría asimismo de base del segundo capítulo de ésta, a pesar de las variantes. De todos modos, estos cambios no son lo más importante que cabe reseñar de esta primera versión de la novela, sino la recreación costumbrista que se realiza de todo un barrio habanero, el de la Loma del Ángel, en vísperas de las fiestas de San Rafael, dando vida al ambiente festivo de unas fechas tan señaladas, con sus bailes, con sus comidas, a la vez que se muestra un inventario de las gentes que las celebran, desde las más modestas a las más encumbradas, mezcladas todas ellas, por unos días, en el festejo. De ahí precisamente ese título doble que se emplea a partir de esta versión, puesto que se trata a la vez de la novela que narra la historia de una mujer y la historia de un barrio de La Habana. De ahí también que este único «tomo primero» lleve asimismo aun un segundo subtítulo, el de «novela cubana», es decir, novela que muestra la forma de ser de Cuba, de los cubanos.

Es cierto que aquí todavía no aparece la cuestión antiesclavista que distinguirá a la versión definitiva de la novela, pero sí vemos su proceso de gestación. Es decir, aquí ya no nos encontramos ante una simple

historia sentimental y romántica, sino que el costumbrismo que baña, que recubre y da forma a la novela muestra el camino a seguir, la búsqueda de la realidad. Esta versión constituye un paso intermedio hacia esa realidad cubana que trata de captar Cirilo Villaverde. Podrían, por otro lado, encontrarse razones para explicar esa ausencia del tema abolicionista en esta primera versión de la novela. Una de ellas sería, sin duda, la fuerte represión intelectual en la Cuba de aquellos años, llevada a cabo de forma inflexible por el Censor Regio de Imprenta, que no duda en retirar del mercado las obras que atacan los fundamentos de la sociedad cubana colonial. Esa es precisamente la suerte que corre Sab de Gertrudis Gómez de Avellaneda por condenar la [376] esclavitud. O bien son perseguidos los autores, prohibida la impresión de sus escritos y sancionados los posibles editores, condenando a diversas obras durante mucho tiempo a correr de mano en mano como manuscrito, como sucede con la Autobiografía del esclavo Juan Francisco Manzano. Entre todas las razones posibles, quizás la más probable sea que el autor necesitara todavía cierta experiencia y cierto tiempo para poder reflexionar sobre el sistema colonial y poner en orden sus ideas al respecto. Sólo después de la persecución, el encarcelamiento y años de exilio, sólo después de haber experimentado una profunda evolución interna, tanto en lo que respecta a sus ideas socio-políticas (desde unos tibios inicios reformistas hasta llegar a la actividad abiertamente separatista), como a sus ideales estético-literarios (que también han madurado con el tiempo y la distancia), (759) era posible enfrentarse de forma efectiva a la realidad, a la denuncia de un sistema colonial insostenible. Y aún así, debe publicar esta nueva Cecilia... fuera de Cuba, en Nueva York.

No será, pues, hasta cuarenta años después de la publicación de esa primera versión de la novela, en 1879, (760) cuando volverá a retomar la historia para dar forma a la versión definitiva de Cecilia Valdés o La Loma del Ángel y a la declaración de principios, al prólogo que acompaña su final publicación, en 1882. Es ahí, en ese prólogo, donde revela el autor, finalmente, su voluntad de realismo, como lo demuestran las siguientes y esclarecedoras palabras:

«Me precio de ser, antes que otra cosa, escritor realista, tomando esta palabra en el sentido artístico que se le da modernamente. (...) Reconozco que habría sido mejor para mi obra que yo hubiese escrito un idilio, un romance pastoril (...), pero esto, aunque más entretenido y moral, no hubiera sido el retrato de ningún personaje viviente, ni la descripción de las costumbres y pasiones de un pueblo de carne y hueso, sometido a especiales leyes políticas y civiles, imbuido en cierto orden de ideas y rodeado de influencias reales y positivas. Lejos de inventar o de fingir caracteres y escenas fantasiosas, e inverosímiles, he llevado el realismo, según lo entiendo, hasta el punto de presentar los principales personajes de la novela con todos sus pelos y señales (...), vestidos con el traje que llevaron en vida, la mayor parte bajo su nombre y apellido verdaderos, hablando el mismo lenguaje que usaron en las escenas históricas en que figuraron, copiando, en lo que cabía «d'après nature», su fisonomía física y moral (...).» (761)

Es decir, como podemos constatar, esta manifestación clara de la voluntad del autor de trazar un retrato vivo de la sociedad y de sus personajes, servida por sí sola para poner en [377] duda la filiación exclusivamente romántica de la novela. Debido al momento en que publica la última y definitiva versión de ésta, se puede considerar que, de algún modo, resume todas las inquietudes propias del autor, a menudo ya exploradas a través de otros relatos suyos anteriores, reutilizándolas y profundizando en ellas, porque se trata de una obra de madurez donde se observa el resultado de la acumulación y estratificación de elementos románticos y realistas en convivencia, tal y como podemos observar a continuación.

Entre los primeros, entre los elementos románticos, ya en la portada de esta última versión de la novela que, de hecho, es la que llega finalmente al mayor público lector, cabe destacar el marbete de «novela de costumbres cubanas». Por otra parte, cada uno de los capítulos que constituyen las cuatro partes en que se halla dividida la novela va encabezado por un epígrafe entre los que se cuentan un buen número de versos de románticos españoles desde Zorrilla («Malditas viejas, / que a las mozas malamente / Enloquecen con consejas» -cap. III, 1a. parte-), a Espronceda («¡Para hacer bien por el alma / Del que van a ajusticiar», de El reo de muerte -cap. VIII, 1a. parte-; «¿Qué es la vida? / Por perdida / Ya la di / Cuando el yugo / Del esclavo / Como un bravo / Sacudí»-cap. III, 4a. parte-), pasando por el duque de Rivas («... Esta es la justicia que facer el Rey ordena ...», de D. Álvaro de Luna, cap. IX, 1a. parte-; «Por sorda y ciega haber sido / aquellos breves instantes, / la mitad diera gustosa / de sus días miserables» -cap. IX, 3a. parte-; «Del contrario el pecho roto / Lanza ya de sangre un río» -cap. I, 4a. parte-), entre otras referencias más o menos directamente relacionadas con el gusto romántico. Desde las primeras páginas de la novela asistimos asimismo a una ambientación de las escenas narrativas en nocturnos, esa visión repetida de la ciudad de La Habana de noche, envuelta con un aire festivo en ese mundo de callejuelas, tabernas y bailes, poblado por gentes de todo tipo, de buena posición y de mal vivir. Además, como ya se había comentado al inicio, una característica típicamente romántica es la observada en la descripción física de los protagonistas, sobre todo en la de Cecilia, en la que resulta evidente la idealización y estilización, convertida hasta la exasperación en la «virgencita de bronce», aunque se le encuentren grietas en cuanto a las virtudes morales, debidas a la hibridez de su naturaleza, como mulata sensual que no puede refrenar sus pasiones. Leonardo tampoco resultará un espejo de virtudes, a pesar de encajar al menos en el estereotipo físico del protagonista romántico, en el fondo no es más que el ejemplo aborrecible del joven veleidoso y malcriado, fruto de una de las principales familias de La Habana, una muestra del héroe crápula romántico. El resto de personajes no sufre, en cambio, ese proceso de idealización (con la excepción de Adela, medio hermana de Cecilia, a la que se parece como una gota de agua), sino más bien se ve recreado en un retrato fiel de sus supuestos modelos reales, como el propio autor había subrayado en el prólogo que era su voluntad. La madre de Cecilia, la mulata Charito, también encajaría dentro del tópico del personaje romántico que es incapaz de controlar sus pasiones, que sufre un

desequilibrio mental que la inutiliza para la acción desde los primeros momentos de la novela, desde los primeros días de vida de la protagonista, hasta el final de la misma. Lógicamente, como ya habíamos mencionado también en un principio, la trama argumental se ve plagada de motivos efectistas de clara funcionalidad dramática, típicos del [378] romanticismo, como es la amenaza ominosa del incesto, en el que caen los protagonistas, debido en buena parte al origen misterioso de Cecilia, desvelado finalmente en un proceso de anagnórisis (a partir de una señal, una media luna, tatuada en el hombro de la muchacha) cuyo efecto es, no obstante, bastante desaprovechado y que, a pesar de todo, precipita el trágico final: la venganza de la joven mulata traducida en el asesinato de Leonardo, su hermano y amante.

Por otra parte, entre los elementos realistas, claramente presentes en esta versión definitiva de la novela, nos encontraríamos, de entrada, con la voluntad realista del autor, ya comentada, demostrada en el propio prólogo. Se observa asimismo el constante interés por llevar a cabo, de la forma más fidedigna, la descripción total de la sociedad cubana, de sus costumbres, personajes, ambientes y paisajes, tomando como ejemplo localizaciones espaciales muy concretas, como puede ser el ambiente urbano del barrio habanero de La Loma del Ángel o el ambiente rural de los ingenios azucareros y de los cafetales de la isla, llevadas a cabo siempre con un detallismo acumulativo y moroso que trata de mostrarse a través de un objetivismo moderado. Esta tendencia objetivista lleva, no obstante, a la construcción forzada de los personajes, que se ven normalmente caracterizados por sus actos externos que poco dejan translucir de su psicología interior, técnica atribuible a la omnipresencia de ese autor atalaya, omnisciente que sólo abandona, muy puntualmente, la voz narrativa para mostrar, en algunas escenas, el discurso directo de los personajes. Entre éstos, hay que recordar, además, como señalaba el propio autor en su prólogo, la procedencia histórica de algunos de ellos, como es el caso de los profesores universitarios citados con sus nombres y apellidos reales, o la presencia de músicos reconocidos y reconocibles también en los bailes, o la mención directa de figuras importantes de la intelectualidad cubana que también hacen aparición en estas páginas. (762) La búsqueda de la realidad se traduce asimismo en la búsqueda de un lenguaje que pueda apresarla, como se observa en el manejo de variedades diastráticas del castellano, que llega a mostrarse en el texto a través de la reconstrucción fonética, por ejemplo, del lenguaje coloquial tal y como lo hablaban los esclavos de origen africano, desconocedores de la gramática y de la correcta pronunciación de las palabras, por una parte, así como creadores de nuevos vocablos a partir de la adaptación al castellano de palabras africanas. Curiosamente, en ese intento de mostrar esa realidad social estratificada a través del empleo diverso del lenguaje, se encuentra también el testimonio de la presencia catalana en la isla, en la figura de un tabernero que continúa hablando su idioma en Cuba, mezclándolo de forma arbitraria con el castellano. Finalmente, en esta versión definitiva de la novela se hallará ya trabado y desarrollado adecuadamente el discurso antiesclavista (763) y la denuncia abolicionista, que se había obviado en las redacciones anteriores de la obra, en sus diversos estadios, tanto por los problemas políticos de la

isla como por las propias dudas del autor, que acaba [379] manifestando, valientemente, una postura más arriesgada e implicada en la realidad circundante cubana, hecho que lleva consigo, asimismo, un cambio en lo que concierne a sus posiciones no sólo políticas militantes sino también literarias, como hemos observado al considerar el esclarecedor prólogo de Villaverde.

Para terminar este somero recuento de los elementos realistas que pueden encontrarse en esta última Cecilia Valdés, y que no nos detenemos a enumerar exhaustivamente, cabe destacar, además, la presencia de ciertos detalles escabrosos, como los bocabajos o castigos del ingenio de los Gamboa o, sobre todo, el suicidio (tragándose la lengua) del esclavo Pedro en la finca azucarera, que podrían apuntar incluso hacia un cierto naturalismo ya inminente, que se vería remarcado por un principio de determinismo presente a lo largo de toda la novela, manifestado de forma más clara en el destino fatal al que se halla abocada la protagonista, quien no tiene, no obstante, ninguna otra alternativa que obedecer a los impulsos de la naturaleza y seguir, exactamente, los mismos pasos de su madre, de su abuela y de las mujeres de su familia por cuatro generaciones, al buscar la mejora de la especie a través de los cruces con blancos, es decir, a través de ese intento desesperado por «emblanquecerse» (o desnaturalizarse) para poder escalar socialmente. Aquí nos encontraríamos de nuevo con el doble plano de la historia individual (la de Cecilia) y social (la de esa clase emergente de mulatos libres que tratan de buscar el respeto y su lugar en la sociedad cubana del siglo XIX). Por todos estos motivos, la novela sería un retrato fiel, un testimonio de la evolución de Cuba, ya que, como hemos dicho, describe los cambios que experimenta la vida cotidiana en La Habana, desde los bailes, a los vehículos pasando por los mercados, etc... a la vez que revisa los diversos estamentos sociales, sujetos al color de la piel, mientras muestra la emergencia de ese nuevo grupo, el de los mulatos de clase media, que van haciéndose un lugar en la clasista sociedad habanera de su tiempo.

Para concluir, hay que insistir en que estas diferencias entre las diversas versiones, en cierto modo, no son más que una muestra de la evolución experimentada por el autor (y sus circunstancias). En un principio, como escritor plenamente romántico, muestra su admiración por las tramas folletinescas, aunque con cierta atracción por el realismo, en su forma más costumbrista. En un segundo momento se observa, en cambio, una voluntad realista consciente que arrastra una intriga romántica folletinesca. Esta evolución muestra un argumento a favor del no enfrentamiento entre el romanticismo y el realismo, que abogaría por el replanteamiento de la cuestión y que se expresa de un modo más contundente y convincente en la convivencia pacífica, armónica, de elementos románticos y realistas en la versión definitiva de 1882.

Este hecho, que aquí hemos comprobado a partir de Cecilia Valdés o la Loma del Ángel, podría encontrarse repetidamente en muchas otras novelas de este amplio período tentativo y vacilante, que pondría en duda, a fin de cuentas, la tradición crítica del enfrentamiento frontal entre ambas escuelas literarias. Sin embargo, ese es ya el inicio de una investigación mas amplia.

[381]

La primera versión de De Villahermosa a la China en prensa

María José ALONSO SEOANE

Universidad Complutense (Madrid)

Todavía en nuestra época, Nicomedes-Pastor Díaz y su novela De Villahermosa a la China producen apasionamientos en la crítica de la literatura española. A veces se tiene la impresión de que, además de motivos que tienen que ver directamente con su consideración literaria, debe haber otros, inadvertibles, que producen cierta confusión irritante: quizá el hecho de que al autor siempre haya que buscarlo dos veces en los índices onomásticos (por Díaz y por Pastor); quizá el título, que resulta desconcertante -e incómodo de citar-. Desde luego, algo que predispone en contra al estudioso es la anarquía de fechas con las que se localiza De Villahermosa a la China en la historia literaria; con todo lo que esto supone para la valoración de la importancia e influencia de esta novela. Obra que, a pesar de éstos y otros motivos, siguiendo el parecer de Montesinos, pienso que debe seguir considerándose como «sobremana interesante». (764)

Si los dos primeros problemas aludidos poco remedio tienen, en este trabajo me propongo aclarar la cuestión -realmente importante-, de las fechas. En algún caso, modificando de modo definitivo una de las que se daban por seguras: la de su publicación parcial en el folletín de La Patria, cuya localización ha hecho posible el estudio de esta versión de la primera parte de De Villahermosa a la China. He contado también con la utilización de documentos manuscritos autógrafos que se conservan; en particular, el de la novela y el del cuaderno que aparece con el título (manuscrito) de «Datos de la vida desde la salida de Vivero hasta marzo, 2 de [1]863». (765) Su uso ha sido de grandísimo interés, aunque aquí sólo podré exponer lo directamente relacionado con la clarificación de las fechas y el estudio de las principales variantes de la versión aparecida en prensa.

I. Las palabras de la Advertencia

Primera versión de la novela, hacia 1844 [382]

En la Advertencia que aparece al frente de la edición de De Villahermosa a la China (Madrid, Rivadeneyra, 1858, 2 vols.), se plantean varias cuestiones que han dado lugar a interpretaciones diferentes sobre las fechas de redacción de la novela y de las etapas previas a la impresión completa de la misma. Pastor Díaz inicia así su desolada Advertencia, llena de armas para sus enemigos:

«Trece años hace que escribí estas páginas; trece años, que en nuestros tiempos son más que un siglo. En 1848, el periódico La Patria insertó en sus folletines la primera de las cuatro partes en que se divide mi obra. La parte y la obra llevaban los mismos títulos que hoy». (766)

En consecuencia, aunque se suele fechar De Villahermosa a la China por su publicación completa en libro (1858), haciendo, por lo general,

alusión a la publicación de la primera parte en prensa -al no ser posible obviar el dato conocido a través de la Advertencia-, hay investigadores que proponen fechas anteriores. Así, Chao Espina, que dedicó su tesis doctoral a Díaz y al que se deben muchas noticias sobre el autor, da 1845 como fecha de publicación de la primera parte; (767) dato que recoge Brown, con cautela. (768) Otros, como recientemente Flitter, (769) dan estas fechas tempranas sólo como de redacción. Pero, evidentemente, escribir un libro no es publicarlo: todos pasan por un proceso temporal más o menos largo -sobre todo si es una obra extensa-; aunque el proceso se conozca, nunca se fecha por esos datos, a pesar de que deban tenerse en cuenta. Pero esta excepción también parece formar parte de la confusión crítica que ha creado esta novela singular, desprotegida de obras similares en el propio autor y época. (770) [383]

Para la clarificación de lo relativo a la primera redacción de *De Villahermosa a la China*, contamos, en primer lugar, con los datos textuales que ofrece el manuscrito de la novela -que es el que sirve para la impresión del libro-. A su vista, siempre que se acepte lo que nos dice Díaz con respecto al dato de los trece años, podemos decir que la primera redacción del libro debe fecharse en 1844, teniendo en cuenta la dedicatoria que consta en el manuscrito:

«A su querido amigo D. Joaquín Francisco Pacheco En homenaje de altísima estimación. En recuerdo y testimonio de veinte y cuatro años de muy tierna y nunca interrumpida amistad, dedica este libro Nicomedes-Pastor Díaz. Madrid- Noviembre de 1857».

La dedicatoria está algo modificada en el libro impreso: aparece con la fecha de febrero de 1858, y, consecuentemente, se rectifica la cantidad de años de amistad, que aparecen, en el volumen, como veinticinco. Sin embargo, no se modifican las palabras iniciales de la Advertencia: «Trece años hace...», que ahora deberían haberse convertido en catorce. En consecuencia, la fecha más probable es la de 1844; aunque, en cualquier caso, sólo cabe hablar de esa versión no publicada como de algo aproximado, lo que hace que esta cuestión no llegue a tener más que m interés relativo.

Trece años antes: la redacción completa del libro o sólo de la Primera Parte

Otra cuestión es la de si para entonces estaba o no escrito el libro entero. Algunos, quizá sólo por las palabras iniciales de la Advertencia -y, probablemente, teniendo en cuenta los textos que traslucen modificaciones cercanas a 1858-, (771) consideran que Pastor Díaz solamente escribió entonces el primer libro de los cuatro que componen la novela. Así lo hace, entre otros, Chao Espina, que sitúa la redacción de lo que falta entre 1850-54. (772) Sin embargo, hay que pensar que, en rasgos generales, estaba completa antes de que se hubiera [384] empezado a publicar en prensa. Entre otras razones -como la permanencia del título, que alude a un comienzo y a un final inequívocos-, porque en otro caso no habría tenido sentido la explicación que da Díaz de la interrupción de su publicación en *La Patria*:

«Al escribir este libro, tuve sin duda el pensamiento de publicarle.

Después de acabado, conocí que lo había escrito para mí solo, y que el descolorido engendro de algunas noches de insomnio, en la convalecencia de una enfermedad, era como un cuadro que un preso hubiera pintado a la luz artificial de un calabozo, incapaz luego de resistir la prueba de ser mirado a la claridad del día.

Suspendí entonces con despiadada severidad su publicación, fui menos indulgente que el censor más severo, y guardé los borradores del malhadado manuscrito, como se guarda un feto monstruoso en un gabinete de curiosidades abortivas». (773)

La corrección del libro que Pastor Díaz no pudo llevar a cabo

Por último, en cuanto a las correcciones que, en la Advertencia, el autor declara no haber hecho, es necesario hacer algunas precisiones. Pastor Díaz plantea la cuestión, al hablar de los motivos que le llevaron a publicar el libro tal como estaba:

«Y cuando, contra las esperanzas que algún tiempo abrigué de corregirlo o renovarlo, he visto lo que se han resentido de mis últimos padecimientos mis fuerzas intelectuales, he creído que más bien que modestia, había vano orgullo y disfrazado amor propio en no querer publicar lo mediano que había sabido hacer, en lugar de lo bueno que sería incapaz de producir».

Ciertamente debió haber sido así. Pero, a la vista del folletín y del manuscrito -que han de considerarse de modo independiente-, (774) esta declaración debe entenderse en el sentido de no haberlo sometido a una reestructuración a fondo. Porque, aunque menores, hay variantes en el folletín con respecto al manuscrito; y en el manuscrito con respecto a la publicación en los dos volúmenes de Madrid, 1858. Correcciones de última hora, también; que van desde septiembre de 1857, en que declara haber terminado la novela en su cuaderno de «Datos» -o desde noviembre, en que fecha la dedicatoria a Pacheco-, y los primeros meses de 1858: febrero, en que aparece fechada la dedicatoria impresa; marzo, en que, según lo que anota en el mismo cuaderno, se comienza a imprimir; y, probablemente, a medida que se imprime hasta su salida en el mes de [385] mayo. (775) Por cierto, un subtítulo que no prosperó, anotado en el manuscrito y después tachado, desde mi punto de vista hubiera orientado mejor el significado del libro: «Coloquios íntimos de cuatro personas de nuestros días»; en vez de «Coloquios de la vida íntima», que es el subtítulo con que se editó. (776)

En realidad, no sólo las correcciones tienen una complicada relación con las fases de escritura de la novela, sino que la vida del autor y la redacción de su obra ofrecen una amalgama en que es difícilmente distinguible la sucesión temporal y sus relaciones; algo tan importante en De Villahermosa a la China. En el cuaderno de «Datos», hay anotaciones posteriores a 1849 que, a primera vista, parecen anteriores a la redacción de la novela; siendo así que no lo son, puesto que se refieren a escenas ya publicadas en el folletín. Estos aspectos muestran una continuidad vital, quizá incrementada por la misma publicación en prensa y las lecturas que Pastor Díaz daba por entonces; siempre dentro de una identificación biográfica Díaz-Javier que, en rasgos generales, puede aceptarse en algunos sentidos. De este modo, se anticipa en la novela,



como actitud vital, lo que en la trayectoria biográfica de Pastor Díaz va desarrollándose en los primeros años de la década de 1840 y fragua, definitivamente, hacia 1854. Sin embargo, para entonces, De Villahermosa a la China, en lo fundamental, ya estaba escrita.

A este respecto, son especialmente significativas algunas frases del cuaderno de «Datos de la vida» que manifiestan hondos cambios de su evolución espiritual. Así, puede leerse al comienzo del año 1850: «Muchas intrigas amorosas- Gozo mucho- Ningún afecto profundo [...] Tiempo magnífico Bailes de Carnaval en Villahermosa. Muchas que me asedian: ya me siento mal moralmente en aquel sitio [...]». El cambio real, a mayor seriedad de vida, parece que puede fecharse en 1854, año en que aparecen datos innegablemente significativos, como la mención de su amigo Donoso, cuyas ideas habían cambiado radicalmente, y que había fallecido como ferviente católico el año anterior: «Apuros míos- Donoso- Consuelos religiosos- Buenas y falsas amistades- [...] Conferencias religiosas- paseos con él-». Es en Turín, poco después, cuando -gravemente enfermo- decide en cualquier caso publicar sus obras. (777) Sin embargo, sólo da por finalizada De Villahermosa a la China para su publicación [386] completa, en Madrid, en 1857: «Septiembre- Concluyo mi novela- Se la leo a Sofía- Noviembre. Leo mi novela en mi casa a Señoras». (778)

## II. El folletín y variantes del mismo

Una fecha que siempre se ha dado por segura, es la de la publicación de la primera parte de la novela en 1848 en el folletín de La Patria, según las palabras de la Advertencia. Pero en ellas se deslizó un importante error: sin darse cuenta, Pastor Díaz dio una fecha equivocada (1848) para la publicación de la primera parte de De Villahermosa a la China en prensa; fecha que en adelante habrá que rectificar. En realidad, él sí entregó el original a Pacheco en 1848; pero el folletín -como el periódico- no se publicó hasta 1849: antes, no existía. La obra de Díaz se inserta entre el 1º de enero de 1849 y el 11 del mismo mes; haber localizado la publicación, me ha permitido, lógicamente, conocer las cuestiones relativas a las variantes de esa primera parte de De Villahermosa a la China. (779)

No hay variantes esenciales en la versión del folletín con respecto a la edición en libro, aunque algunas de ellas tienen objetivo interés. La mayor parte de las correcciones son de estilo; a veces, bastante numerosas. En conjunto, supone una relectura del autor, matizando la elección de palabras, añadiendo o quitando; como todavía hará en el mismo manuscrito, al entregar la obra completa a la imprenta. Una variante de interés -y curiosidad- por su relación con el argumento completo de la novela, consiste en el cambio, ya anotado, del nombre del protagonista, que en el folletín aparece como César y en el libro como Javier. (780) Este último nombre era muy conveniente al menos en razón de la identificación del personaje novelesco con el misionero por antonomasia, San Francisco Javier, y el cuadro del mismo, que se produce al término de la novela en una escena efectista. Sin embargo, el conjunto del argumento, incluida la conversión y el final del héroe no lo requerían imprescindiblemente: de hecho, el título de la obra (De Villahermosa a la China), aparece desde el principio y todo el primer libro, el publicado [387] en folletín en 1849, se concibe sobre el eje de la última noche del

mundo. Las variantes que hacen pensar que no tenía algunos detalles esenciales deben entenderse sólo como anticipaciones del narrador que el autor establece, años más tarde, al corregirlo.

Sin embargo, las variantes que presentan mayor interés son las determinadas por el cambio interior de Pastor Díaz; que se manifiesta unido a los aspectos temporales, complejamente articulados, que dan el tono tan característico de *De Villahermosa a la China*. (781) Todos ellos, son consecuencia de su referencia al pasado -el de su juventud, y el de la juventud de su generación, la de 1834-; (782) y de los distintos momentos de redacción de la novela, especialmente los de su publicación en folletín y, años después, en los dos tomos del libro. (783) Esta complejidad de las referencias temporales se manifiesta en ámbitos variados, unidos por el diferente juicio que Pastor Díaz hace con el paso del tiempo.

Uno de estos puntos de interés es el tratamiento de la visión de Madrid, escenario del romanticismo; motivo importante en el libro primero, que en los siguientes se abandona por Galicia. En él, Pastor Díaz incluye, con gran belleza, un emocionado recuerdo de los bailes de máscaras de Villahermosa. (784) El tiempo transcurrido entre la primera redacción y el texto de 1858, dentro de lo esencial que se mantiene, se advierte en la consideración global de Madrid que, en este fragmento, aparece unida a la cuestión literaria de lo que para Díaz es la novela frente al libro -denominación que defiende oficialmente para su obra-. Visión última de [388] Madrid en que se incrementa la ironía romántica tan importante en esta obra; (785) dando lugar a una de las variantes más extensas de esta primera parte, en que se mezclan el recuerdo de las noches de carnaval en Villahermosa -reciente cuando Díaz escribe su novela, pero ya no en el momento de la publicación del libro (1858)-. En la versión en prensa puede leerse (786):

-Una de aquellas noches... No podemos describirla, sin embargo. Sus memorias están sobrado recientes para que podamos idealizarlas con colorido brillante, ni recargar con demasiado negro lo oscuro de las sombras. Al lector de Madrid le sobra con un recuerdo: al de provincias lo colocaremos en la Puerta del Sol, a las once y media de la noche.

Volved la vista al Oriente. Dos espaciosas calles se abren delante de vuestro ojos. Tomad la de la derecha. No preguntéis por el término de vuestra dirección: la multitud os conduce. La anchurosa acera de la carrera de San Jerónimo [...]

En el texto en volumen, se suprime la referencia a la cercanía temporal; sin embargo, tampoco se describe, acudiendo a razones completamente diferentes:

-Una de aquellas noches... No la describiremos; las descripciones de Madrid no son poéticas. Falta la inmensidad, y el misterio, y la larga distancia, y la antigüedad y la magnificencia a nuestra capital, que ni nombre de ciudad admite; falta la natural belleza en donde no hay vegetación, ni ríos, ni aguas; falta el colorido del arte donde no hay monumentos ni edificios. Pueden hacerse casas con ladrillo, pero catedrales y libros, palacios y epopeyas, no. Al que describe escenas de Madrid no le queda más que

la bóveda de su cielo y el corazón del hombre. Las calles, las plazas, los pórticos y las columnas, las escalinatas y las alamedas, no darán nunca fondo de paisaje a sus recuerdos ni tono de color a sus pinturas. Hablemos en prosa.

Son las once y media de la noche de un 15 de febrero en la Puerta del Sol. La ancha acera de la carrera de San Jerónimo [...]

Siguiendo con el entrecruzamiento de planos temporales, en el discurso del narrador se establecen cambios de acuerdo con la diferencia de fechas de publicación y de la vida del autor. A veces, Díaz actualiza el texto sin mayores complicaciones, añadiendo sólo lo necesario para establecer una mera referencia temporal:

- de la sociedad en que vivimos.
- de la sociedad en que vivimos nuestros juveniles años.

En otras, sin que aparentemente queden huellas en las variantes, puede observarse que un hecho biográfico concreto -no ligado al sentido total de su vida y su novela, impulsa a [389] Díaz a establecer cambios en el texto. Así ocurre con la estancia intermedia en Italia (1854-55), tras la cual dulcifica una opinión emitida en la versión publicada en prensa:

- no es Italia el país en que una española pueda emplear sus afectos.
- no es Italia tal vez, a pesar de los encantos de su buena sociedad, el país más a propósito en que una española pueda olvidar los caracteres del suyo.

Sin duda, las variantes de mayor importancia son las que se refieren a un grado más profundo del cambio de actitud ante el sentido de la vida que en aquellos años experimentó Nicomedes-Pastor Díaz. En las variantes de este tipo, el autor busca precisar el pensamiento ya expuesto en la totalidad de la obra; pero que años más tarde considera necesario dejar todavía más patente. En algunas ocasiones se trata de una sola -pero significativa- palabra:

- bajo aquellos artesones se exhalaban los momentos más brillantes de nuestra existencia.
- bajo aquellos artesones pasaron las noches más brillantes de nuestra mundana existencia.

En otras, se requiere mayor extensión para matizar lo relativo a los conceptos que le interesa precisar; sin los malentendidos que podrían haberse dado en frases escritas a la ligera. Así, con lo concerniente a la idea de felicidad:

- era la alegría, la felicidad, el placer; a lo menos el olvido de las penas del mundo.
- era la alegría, la felicidad, el placer; era, no la felicidad sin duda, que no somos blasfemos ni insensatos, pero era de seguro el olvido de las penas del mundo.

O bien el tema del mundo, cuya «última noche» constituye el entramado del primer libro de la novela -relacionado con el de la felicidad-; que

exige una ampliación del texto en la versión definitiva:

- [la felicidad] que no me la daba; ¡como si el mundo la tuviera. Por eso he venido [...]
- [la felicidad] que no me la daba; ¡necio de mí! ¡como si el mundo la tuviera! No soy insensato ni misántropo, señora... Yo le debo todavía la existencia, sino que no es a él a quien tengo que consagrarla. Por eso he venido [...]

En algunos casos, la decepción y el pesimismo de Pastor Díaz en su última época afila aguda y negativamente sus apreciaciones sociales; de modo que la frase relativamente neutra de la primera versión se agrava, con pocos trazos, en la definitiva de 1858:

- los que, a pesar del refinado lujo de la clase media y de la altanería de las aristocracias liberales
- los que, entre el insolente lujo de las clases recién enriquecidas y la altanería despiadada de las aristocracias liberales

También, y por último -de acuerdo con el didactismo profundo de su novela-, se nota el esfuerzo por precisar su pensamiento en algo que le dolía de veras: la incompreensión de la sociedad ante lo valioso que tiene pocos efectos prácticos -«positivos»-: [390]

- aquellos esfuerzos, aquellos trabajos, aquellos sacrificios que la sociedad no ve o que no comprende.
- aquellos esfuerzos y aquellos sacrificios que la sociedad no acepta, porque no los ve, ni los cree, porque no los comprende.

\*\*\*\*\*

De Villahermosa a la China refleja, en el proceso de su redacción y publicación, la trayectoria interna de su autor y su relación con él. Espero que el esfuerzo por iluminar las cuestiones relativas a las fechas en que la novela fue desenvolviendo su azarosa andadura, así como la localización y estudio de la versión aparecida en prensa, contribuyan a mejorar el conocimiento y situación de la obra de Nicomedes Pastor Díaz en la literatura española, como corresponde a una de las claves del romanticismo español entre dos épocas.

[391]

La imagen de Eugène Sue en España (primera mitad del siglo XIX)

Jean-René AYMES

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

¿A quién se le ocurriría hoy, en España o en Francia, dedicar mucho tiempo y esfuerzo a la lectura de los monumentales Misterios de París (seis volúmenes en la primera edición española de 1843)? ¿Cómo olvidar al mismo tiempo que esos «misterios de la prostitución y del crimen» -como los calificaron sus adversarios indignados- hallaron a mediados del siglo XIX miles de lectores entusiastas en Italia, Prusia, Polonia, Rusia, España, donde se podían leer en el respectivo idioma nacional y no sólo en francés, bajo la forma de folletín, en el Journal des Débats parisino?

Mi propósito en este momento no es rehabilitar o ensalzar al que fue tachado en París de «Voltaire de las nuevas hordas». Teniendo que renunciar, por falta de espacio, a presentar mis reflexiones acerca de los

motivos del éxito asombroso de E. Sue en España, me limitaré a examinar de qué manera y según qué criterios sus obras principales (Los Misterios de París, El Judío errante, Arturo y Martín el expósito) fueron evocadas y comentadas, sobre todo en la prensa contemporánea, la cual, gracias a su diversidad, refleja indirectamente la opinión pública y revela a la vez las distintas y antagónicas corrientes de pensamiento y tendencias políticas.

El éxito

Independientemente de los pobres méritos literarios de sus primeras novelas, (787) E. Sue tenía pocas posibilidades de darse a conocer en España a causa de las características del régimen político que imperaba en el país a aquellas alturas, aunque esas «novelas marítimas» no podían ser consideradas dañinas por una censura incluso suspicaz. La apertura ideológica del régimen político, con la muerte de Fernando VII y el principio de la regencia de María Cristina, no basta para que inmediatamente las [392] novelas de E. Sue puedan penetrar en la península, leídas en francés o pasadas al castellano. Y de hecho median por lo menos cuatro años entre la salida de las primeras novelas de E. Sue en París y su publicación en España.

Como lo puntualizó José Montesinos, (788) la primera novela traducida al español se publicó en París en 1836, con el título, hábilmente españolizado hasta alcanzar el estereotipo, El gitano o El contrabandista en Andalucía, en lugar del oscuro e infantil Plick et Plock. O sea que para los primeros españoles que descubren a E. Sue, sólo a través del título españolizado o después de leer el libro, la primera imagen del novelista francés vincula a éste, o con el productor, en principio nada admirable, de una trivial y adocenada «españolada» tal como empezaba ya a proliferar en Francia en aquellos años, o con un mero fabricante de aventuras marítimas.

Los años en que E. Sue se hace famoso gracias a otras doce novelas traducidas al español y publicadas en varias ciudades son los años 1840-1843. El éxito se ha de atribuir sobre todo a Los Misterios de París que en 1843 salen de la imprenta gaditana de El Comercio.

«La era Sue en España»- si así puede llamarse- empieza al año siguiente. Efectivamente, en 1844, conforme se va publicando Le Juif errant en el diario Le Constitutionnel, llegan a contarse en España 16 traducciones publicadas de El Judío errante. (789) Ya se puede hablar de un acontecimiento literario de primera magnitud, ampliamente comentado por la prensa periódica. Así, en su número del 23 de febrero de 1844, la Revista de Teatros madrileña anuncia la salida simultánea, en varios periódicos madrileños y provinciales, de la traducción de Los Misterios de París que consiguen un enorme éxito en los márgenes del Sena y «merecen inmortalizar al célebre novelista francés».

Otra revista, El Laberinto, dirigida por Antonio Flores, anuncia por su lado la publicación de la traducción de Los Misterios (...), pero ciertamente no podía pasarla por alto siendo Antonio Flores el traductor... En julio, en la misma revista se proclama que Eugenio Sue es «el novelista francés que está hoy de moda», publicándose en París el primer capítulo de su última novela El Judío errante, y «cien personas a la vez se han lanzado a verterlo en español sin arredrarles el volumen de

la obra».

La fama reciente y ascendente de E. Sue no puede sino inquietar e indignar a los editorialistas de la ultra-católica y «reaccionaria» La Censura, defensora acérrima de la [393] ortodoxia religiosa y de la moral intransigente; ha de admitir, mal que le pese, que «el favorito del día» es «el tristemente famoso Eugenio Sue», también calificado de «príncipe de los novelistas, para cierta gente»; probablemente para hacer conscientes a sus lectores de la gravedad de esa epidemia, La Censura llega a exagerar el carácter avasallador y frenético de esa afición literaria maléfica: las novelas de E. Sue se leen «con insensata avidez», «casi con delirio»; esa mala lectura hace mella en «las tiernas doncellas» y en los adultos ignorantes y corrompidos...

Esa moda arrolladora no puede extinguirse al poco tiempo, a pesar de la violenta contraofensiva desencadenada por los «anti-suistas». Peor todavía, el año 1845 es, a todas luces, «el año Eugenio Sue» en España. Para los editorialistas de la revista valenciana El Fénix, dirigida por Rafael de Carvajal, el gran suceso literario del año es la publicación de la traducción, por Wenceslao Ayguals de Izco, de El Judío errante. El mismo año, a finales de abril, el moderado y ecléctico Semanario Pintoresco Español admite que E. Sue es «el primer novelista de la época».

Su éxito en España no decrecerá durante los años siguientes, 1846 y 1847, ni en España ni en Francia. En 1846, el Semanario Pintoresco Español saluda a E. Sue como actor principal en la renovación, diversificación y rápida expansión de la novela. La nueva oleada española de «suismo» la provoca ahora la difusión de otra novela, Martin l'enfant trouvé. El Semanario Pintoresco Español, a quien hace eco El Siglo Pintoresco, confirma que el Martín el expósito «trae alborotados a casi todos los periódicos y editores de la corte y de las provincias». Paralelamente se amortigua la afición a El Judío errante que, según El Fénix de Valencia, consigue, en su forma traducida, un éxito «gigante, piramidal, colosal». (790)

En 1847, E. Sue es homenajeado por el Semanario Pintoresco Español, en un artículo firmado por Ramón de Navarrete que coloca al autor de los Misterios (...) al lado de Balzac y de George Sand por sus méritos, y por encima de ellos según el criterio de la popularidad. (791)

Resulta difícil profundizar en la cronología y decir cuándo, después del cenit de los años 1844-1847, empezó el fatal reflujo. En la primavera de 1848, según Francisco Javier Moya que escribe en El Espectador, la fama y aceptación de E. Sue perduran, sin dar una impresión de desgaste: [394]

«La novela de Sue es la más popular y la que más crédito goza en nuestros días. Bien pocas son las personas que no han leído Los misterios de París y El judío errante, no sólo en las naciones europeas, sino en todas las demás civilizadas». (792)

Como lo han demostrado varios historiadores de la literatura, la boga del folletín favorecida sobremedida por el soporte del periódico, se mantiene hasta los últimos decenios del siglo XIX; pero la posición de E. Sue se vuelve menos privilegiada por tres motivos, entre otros: primero, sus novelas caen bajo la ley del 2 de abril de 1852 que establece la

censura previa para las novelas folletinescas que «causan gravísimos males, llevando la corrupción al seno de las familias»; en segundo lugar, a E. Sue le ha salido un rival -su propio amigo-, W. Ayguals de Izco cuyas novelas tienen el mérito de ofrecer temas y espacios hispánicos; por fin, en tercer lugar, después de la revolución de 1868, las novelas realistas, galdosianas, aunque coinciden puntualmente con los folletines de E. Sue y de Ayguals hallarán un nuevo público a quien las composiciones de Sue y de Ayguals parecerán, con razón o sin ella, propias de una época (la romántica) ya concluida. (793)

El autor

Una alusión, en *El Fandango*, a la casa de campo, situada en las afueras de París, donde reside E. Sue en 1846 es uno de los pocos datos informativos que se proporcionan al público español acerca de la vida, o del aspecto, del novelista. Ocurre lo contrario con George Sand, conocida en España de manera sobre todo peyorativa y caricaturesca, por sus vestidos masculinos, su afición al cigarro, etc... E. Sue, igual que Dumas o de Kock, no tiene en España ninguna imagen gráfica. A excepción de la *Revista barcelonesa* que evoca al «ex dandi» y de *La Censura* que deja entrever una existencia disoluta -la de un «sultán asiático en medio de la voluptuosa París»-, E. Sue no existe visualmente en España, al contrario de algunos de sus héroes y heroínas cuya silueta y fisonomía se plasman en cantidad de estampas y grabados que adornan salones y comedores. E. Sue, como persona desconectada del autor, ni es conocido en España, [395] ni despierta interés, lo que constituye una sorprendente anomalía, porque hubiera sido oportuno y eficaz para sus adversarios subrayar una contradicción entre los aspectos aristocráticos de su comportamiento público y su credo socialista.

No tiene existencia plástica el individuo, pero sí el autor que alimenta, por supuesto, opiniones encontradas y tajantes. Los elogios, que superan raramente el plano de las generalidades convencionales, se pueden agrupar en torno a los cuatro temas siguientes: el sentido de la observación - la inteligencia - la imaginación («Fantasía viva y fecunda») - la altura de miras (capacidad para expresar pensamientos «graves y sublimes») - y la sensibilidad (que le predispone a conmoverse ante los padecimientos de la humanidad).

Las opiniones, antinómicas, que tienden a desvalorar o zaherir al novelista tampoco descuellan por su matización, penetración y originalidad. Como se podía esperar, es *La Censura* la revista que concentra sus tiros destructores contra la vanidad, el apetito de «desmedido lucro» y el sibaritismo del escritor. Otras dos acusaciones proceden del arsenal del antirromanticismo: la imaginación, celebrada por los «suistas», es tenuta por errada; y la fascinación ejercida por las pasiones humanas no es motivo aceptable para que se les de rienda suelta. La obra

La apreciación de la obra de E. Sue -de sus aspectos estructurales y estilísticos- es globalmente tan pobre, superficial e imprecisa que apenas se puede emplear al respecto la expresión «crítica literaria». Nunca se perfila una prioridad a favor de ese tipo de enfoque, contando más el enjuiciamiento del contenido ideológico, religioso y moral. De esa forma se llega a unos comentarios a menudo hueros y estereotipados, como los

siguientes sacados de la Revista de Madrid: «preciosa y dramática novela» (¿Es un ángel o un diablo?) o «excelente novela, donde están descritos con mano maestra los inconvenientes terribles de la incredulidad moral» (Arturo).

Las alabanzas, fundamentalmente carentes de originalidad, me parecen centrarse en dos temas: el interés que suscita y mantiene la intriga («Fábula ingeniosa e interesante») y la fidelidad de la observación que da cuerpo a unas «descripciones a la par minuciosas, entretenidas y filosóficas» y anima a unos personajes y escenas «copiados del natural». Ni una palabra sobre la evolución interna que poco a poco da cabida al surrealismo y a lo fantástico.

La única excepción de un acercamiento «clásico», en el sentido de que el comentarista se refiere a la «composición», la «trama», el «argumento» y las «imágenes», la ofrece el prospecto, por supuesto laudatorio y «propagandístico», de Atar-Gull, novela marítima. (794) [396]

La enumeración de los defectos, en las distintas revistas, es más extensa que la de los méritos y aciertos. Y esta vez, los tiros se dispersan, aunque apuntan sólo a los Misterios, al Judío y a Martín: ausencia de plan y de enlaces, repeticiones, explicaciones superfluas, análisis difusos, «descripciones recargadas», ideas borrosas, acción lánguida, inverosimilitud («patraña»), proyecto insensato («disparates») e hipertrofia de lo imaginario (Judío calificado de «monstruoso parto de la imaginación»).

La moral

Defender a E. Sue, como lo hace Ángel Fernández de los Ríos en El Siglo Pintoresco (1846) consiste en declarar que el autor de los Misterios se ha alejado definitivamente de los «hugolianos», superando «los extravíos lastimosos que en la escuela romántica siguieron a las primeras innovaciones del poeta de la Escocia».

En este mismo artículo, después de aludir fugazmente a ese distanciamiento entre el primer romanticismo «lacrimoso» y la nueva escuela folletinesca, Fernández de los Ríos pasa a examinar un aspecto más problemático de la obra de E. Sue: su inmoralidad, tan recalcada por La Censura, pero también por revistas moderadas. La declaración defensiva del publicista de El Siglo Pintoresco es excepcionalmente exaltada y mordaz para los adversarios, pero desgraciadamente es más una profesión de fe partidista que una exposición de argumentos convincentes:

«Los enemigos de Sue han llegado hasta a acusar sus obras de inmorales y peligrosas; esta torpe calumnia es ridícula y necia e indigna de contestación; cuantos las han leído saben que no hay otras máximas ni doctrinas que las de la moral más pura y de los sentimientos más religiosos; las páginas del novelista popular de la época respiran todas el espíritu de reconciliación y paz».

Los «anti-suistas» suelen escoger entre dos tácticas: entre la denuncia indiferenciada (E. Sue exponente de «doctrinas inmorales» o escandalosas) y la enumeración de delitos precisos y tangibles, como lo son: la defensa del suicidio (en Arturo y El Judío), la indulgencia comprensiva ante la prostitución, la exaltación de la libertad conyugal (o sea la legitimación del adulterio) y la concesión del «derecho de palabra»



a un forajido para que exponga su particular sistema moral o, mejor dicho, inmoral. En algunos casos, aunque no se menciona explícitamente a E. Sue, la condena engloba a los novelistas franceses (Hugo, Dumas, Balzac, Soulié...) que -como lo escribe Mesonero Romanos en el Semanario Pintoresco Español en 1839- «se complacen en exagerar el poderío del crimen y hacer resaltar en contraste la flaqueza de la virtud». (795)

[397]

La religión

Tomando altura, la crítica española de las obras de E. Sue, no sólo abarca a menudo toda la novelística francesa, incluso pidiendo prestados argumentos extra-literarios al inagotable fondo colectivo de galofobia, sino que cubre toda la época contemporánea, salvando las fronteras de las naciones y de los géneros literarios. Por eso no extraña el que unos ideólogos ajenos a la creación literaria ataquen indirectamente a E. Sue sin designarlo, al vituperar -como se lee en la Revista de Madrid en 1841- esos tiempos actuales de decadencia y depravación, en los que «se abjuran de hecho los privilegios de la espiritualidad».

Aunque cita sólo explícitamente a Byron, Goethe, Hugo, Foscolo, Manzoni y Lamartine, Joaquín Rubió y Ors que escribe en la revista palmense La Fe en 1844 hubiera podido incluir a E. Sue en su denuncia de las novelas y poesías españolas, inspiradas de la literatura extranjera, que ofrecen «una mezcla de escepticismo y religión, de vaguedad, de agitación y tristeza, que es el carácter de nuestro siglo». En esos libros sanguinarios y novelas descabelladas, llenas de espectros», en esos libros «escépticos y corrompidos», no triunfa ni la moralidad, ni la buena fe.

En el debate en tomo al aspecto religioso de la literatura a la moda tenía la obligación de intervenir uno de los dos grandes mentores «espiritualistas» de la época: Jaime Balmes que en su artículo «La España y la Francia», publicado en El Pensamiento de la Nación del 29 de mayo de 1844, arremete contra «algunos de nuestros literatos (que) se han propuesto regenerar nuestra religión, costumbres y literatura con las producciones de las márgenes del Sena, sobre todo con las del famoso Eugenio Sue y las de la célebre Jorge Sand, esa mujer cuyo delirante entendimiento rivaliza con las aventuras de su vida y la enfermedad de su corazón (...). (796)

Otra vez, es La Censura la revista que ocupa la vanguardia, por su mordacidad y la precisión de sus alegatos, en la campaña «anti-suista» emprendida en nombre del catolicismo ultrajado. Naturalmente, La Censura encuentra un aliado en La Fe, porque Rubió y Ors no admite en 1844 que en El Judío se arrojen «fulminantes diatribas hasta a lo más sagrado de la creencia católica». La Censura prefiere enumerar detalladamente los atentados perpetrados por E. Sue que, en El Judío principalmente, ataca a la Compañía de Jesús, declama contra la teocracia, hace chacota de un texto de San Pablo, combate las verdades religiosas con calumnias, improprios y atroces imputaciones, profana los sacramentos religiosos, hace la apología de la impiedad, mide con igual vara todas las religiones y aboga por la religión de los socialistas humanitarios. [398]

Al publicista de La Censura le asiste toda la razón cuando se ensaña contra El Judío, porque -como lo advirtió Jean-Louis Bory (797)- ha desaparecido toda la religiosidad de que estaban empapados Los Misterios,

«donde Fleur-de-Marie, alma naturalmente religiosa, se arrodilla en cuanto ve un crucifijo, donde Rodolphe es la Providencia, donde el dedo de Dios interviene más de lo que le corresponde (...); ahora, efectivamente, en El Judío se ha disipado el misticismo y se desborda el anticlericalismo, sobre todo el anti-jesuitismo, que regocija a los enemigos de los «hommes noirs», a Michelet, Quinet e incluso a Victor Cousin, Guizot y Thiers... y a Théophile Gautier que escribe en 1859: «El señor Eugène Sue se ha comido muchos jesuitas en esa novela; lo propiciaban entonces las circunstancias». (798)

Huelga decir que -como lo apunta Jean-Louis Bory- «los fourieristas se entusiasman: ¡qué propaganda para las ideas falansterianas! Los san-simonianos proclaman a Sue san-simoniano, y Enfantin le colma de libros y opúsculos». En realidad, los socialistas franceses no habían esperado la salida de El Judío para celebrar a E. Sue; ya el autor de Los Misterios les había parecido compartir el mismo credo político.  
El socialismo

No se puede entender la violencia del «anti-suismo» si el observador no se remonta a los años anteriores a la publicación de Los Misterios en España en 1844 para hacerse consciente del revuelo y de la inquietud provocados sucesivamente por la irrupción del romanticismo «hugoliano» alrededor de 1835 y por la revelación de las doctrinas que globalmente se pueden calificar de «socialistas». A E. Sue le han salido enemigos potentes incluso antes de que su nombre quede vinculado con Los Misterios.

La inquina pertinaz de que E. Sue es víctima en España por parte, no del inmenso público fascinado y entusiasmado, sino de la prensa «bien pensante», quizá proceda, en una pequeña medida, de la pasmosa evolución ideológica que siguió el escritor entre 1833 y 1844 y que Pierre Chaunu resumió como sigue:

«La evolución que lleva a Eugène Sue del legitimismo 'bonaldiano' de La Vigie de Koatven (1833) al pretendido socialismo de Les Mystères de Paris (1842) y al fourierismo auténtico de Le Juif Errant (1844) es un ejemplo de la evolución general que lleva a los grandes románticos de la generación de 1830, del carlismo (adhesión a Charles X) de antes de Julio (de 1830) a la República universal de 1850». (799) [399]

Se puede pensar que los neo-católicos y conservadores españoles nunca le habrán perdonado a E. Sue el haber seguido -como él mismo lo explica al editor Hetzel en 1852- a Schoelcher y a Considérant, abandonando a sus «maestros de aquellos años» (o sea hasta 1844), citados por él: Bonald, de Maistre y Lamennais. (800)

En la polémica en tomo a E. Sue que se va a abrir a partir de 1843 están implicadas, no sólo las doctrinas políticas subversivas, sino la misma concepción de la literatura y, en particular, de la novela. Ya en plena lucha entre «clasicistas» y «románticos» -y también hay desacuerdos entre románticos «hugolianos» y románticos conservadores-, muchos críticos fruncen el ceño ante los novelistas que se abstienen de predicar la dulzura, de hacer obra de «útil y activo moralista» y de intentar reconciliar a pobres y ricos. Según un articulista de El Museo de Familias (1838), Walter Scott sería el prototipo de esos literatos «bienhechores de

la humanidad», enemigos de «esos filántropos que levantan castillos en el aire para mejorar la sociedad; él hace más y mejor para ella. Reúne sus elementos más opuestos por medio de un vínculo de amor y benevolencia real (...). Nunca se ven en esos cuadros populares la aspereza ni la violencia democrática, antes bien borra y desdeña esos falsos y odiosos sentimientos».

Una puntualización cronológica se hace imprescindible a la hora de aludir a Mariano José de Larra que menciona a E. Sue en 1839, en su conocida reseña del drama de Alexandre Dumas, Anthony:

«¡Desorden sacrílego! ¡Inversión de las leyes de la naturaleza! En política, don Carlos fuerte en el tercio de España, y el Estatuto en lo demás; y en literatura, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Eugenio Sue y Balzac». (801)

Para no repetir el brillante análisis que hizo Susan Kirkpatrick (802) del -desconcertante, para muchos- comentario severo que a «Fígaro» le mereció el drama de Dumas, prototipo de esa nueva literatura moderna francesa que, en nombre de la humanidad, lanza un grito de desesperación al encontrarse ante el caos y la nada, me contentaré con apuntar que, en cuanto a E. Sue, difícilmente se le puede achacar entonces la voluntad de destruirlo todo y de limitarse a pintar «la horrible realidad», porque a aquellas alturas el futuro autor de los sulfúreos Misterios distaba mucho de haberse adherido directamente a la «república democrática y social». Por el momento, su originalidad, tal como él mismo la define en su novela *La Salamandre* de 1832, consiste en haber exaltado unos tipos efectivamente anti-sociales y algo peligrosos para [400] el orden y la moral: el pirata, el contrabandista y el gitano. Así pues, no debe aplicarse prematuramente a E. Sue una acusación que sí se ajustará perfectamente a los Misterios y al Judío cuando salgan a la luz esas novelas, varios años después de la muerte de Larra.

Pero en noviembre de 1841 E. Sue no está muy lejos en el horizonte del articulista de *El Católico* cuando éste declara una guerra plural al protestantismo, al romanticismo (con sus monstruosas producciones), al sansimonismo y al fourierismo.

Pero después de la amplia difusión y buena acogida en España de los *Misterios* y del *Judío*, se aclara el debate y se fijan las posiciones en cuanto a la finalidad y al contenido de las grandes novelas de E. Sue. La piedra de toque es la vinculación (aceptable o no) entre la novela folletinesca y el socialismo (rechazado o no).

Como a Iris Zavala, me deja perplejo -es un eufemismo- la opinión de Juan Valera que afirma en 1862 que «antes de 1848 apenas había en España quien supiese lo que era el socialismo, quien recelase nada del socialismo. *El Heraldo* y otros periódicos moderados publicaron en su boletín novelas como *El Judío errante* y *Los miserables de París* (sic) sin advertir las doctrinas que divulgaban». (803) En cambio, queda poca duda de que la difusión de Eugène Sue y George Sand fue enorme, e intencionada, por lo menos en los periódicos de tendencia democrática y republicana, habida cuenta de la evidente afinidad doctrinal. (804)

A partir de la publicación en España de los *Misterios* y del *Judío*, y ya de manera definitiva, el enjuiciamiento de la obra de E. Sue no se

efectúa principalmente a base de criterios formales (la estructura, el estilo, la lengua), apenas a base del criterio temático (¿qué realidad reflejan las novelas?), sino casi siempre a base de criterios ideológicos, en los que la doctrina política -explícita o sólo en el trasfondo- cuenta tanto como los criterios de la religión y de la moral. Dejando aparte el caso de La Censura que de nuevo se singulariza por la precisión de sus acusaciones, se pueden distinguir tres posiciones críticas, esquematizadas como sigue: la posición más favorable, y la menos corriente, consiste en proclamar la lógica y la estrechez del vínculo que une en una novela la descripción de los padecimientos de la humanidad y la «crítica de los vicios sociales»; las novelas de esa clase «llaman a las puertas del porvenir», fomentando un anhelo de transformación radical de la sociedad y del mundo; esa posición vanguardista es la de Francisco Javier Moya, miembro del grupo fourierista de Madrid, autor del artículo titulado «La novela nacional», publicado en El Espectador del 9 de mayo de 1848. [401]

La posición intermedia la ocupa, por ejemplo, Antonio Flores que en el prólogo escrito en 1857 a la cuarta edición de Doce españoles de brocha gorda, (805) se complace en alabar a E. Sue por su estilo «el más adecuado a las violentas peripecias de la sociedad actual», pero proclama su hostilidad al socialismo que prepara la desorganización social».

Por fin, la tercera posición, la más corriente, se caracteriza por la condena, más o menos tajante, de las novelas consideradas casi exclusivamente como mensajeras de las doctrinas perniciosas. Así procede, en El Laberinto del 15 de septiembre de 1845, Sabino de Armada que, sin mencionar a E. Sue, censura a los escritores «pseudofilántropos» que «bajo la trabazón de una novela presentan con el mismo fin de perfeccionar la sociedad principios trastornadores (...). No hacen más que delirar provocando una nueva revolución social». Por su parte, aplicando su acostumbrado (y engañoso) método de la amalgama, La Censura no duda en equiparar a Antonio Flores y Eugenio Sue, ambos «menguados de seso» por creer que «descubriendo en toda su desnudez las llagas del cuerpo social hacen un servicio a la moral pública»:

«Desde que Eugenio Sue y otros escritores de su calaña empezaron a remover el hediondo lodazal de vicios y maldades en que vive encenagada la sociedad civil de estos tiempos, los traductores y zurcidores de novelas y poemas (...) han andado en España como a porfía sobre quién traduciría o imitaría más servilmente a aquellos escarbadores de inmundicias». (806)

Como ya se ha dicho, con La Censura llegamos al punto extremo alcanzado por la crítica que, renunciando a ser auténticamente «literaria», se convierte en instrumento de contra-propaganda, sirviendo sólo la obra referenciada de pretexto para la diatriba y la excomunión. Para La Censura, el autor de Arturo cuyo héroe es un ateo, un libertino y un ser corrompido es «uno de los sabios socialistas que trabajan por edificar sobre las ruinas del cristianismo un nuevo sistema en el cual todos sean felices y con tendencia a serlo progresivamente más»; tachado, según el caso, de «filántropo», «socialista», «comunista» o «descreído», E. Sue es lo bastante ingenuo como para esperar la salvación de los «falansterios de Fourier» y anhelar «un estado fantástico de comunismo», y

lo bastante rencoroso como para «declamar largo y tendido contra la aristocracia y la teocracia» y «pintar con los colores más vivos la arrogancia de los ricachos».

\*\*\*\*\*

Por cierto, La Censura ni andaba totalmente descarriada, ni ocupaba en Europa una posición aislada, al recalcar la fuerza de subversión que encerraban esas novelas [402] anticlericales, anti-burguesas, destructoras del orden social, defensoras de la lucha, y no partidarias de una pacífica unión interclasista. Tendrían algún motivo fundado los gobiernos de Austria, Prusia, Rusia e Italia para prohibir los Misterios. Y, para colmo, E. Sue se vanagloriaba de esas persecuciones, desafiando públicamente a todos los gobiernos y creyendo en el advenimiento irreversible de la República democrática (807). Su optimismo se fundaba, no sólo en la validez que atribuía a su credo político, sino también en la eficacia movilizadora del apoyo que proporcionaba a ese credo el éxito asombroso de sus novelas por toda Europa.

En España, a pesar del contrafuego organizado por los moderados instalados en el poder, por la prensa católica y anti-progresista, si bien el socialismo no triunfó antes de que muriera E. Sue (en 1875), la popularidad de sus novelas, en cambio, perduró. También perduró indirectamente bajo la forma de una increíble multiplicación de Misterios. Así se plasmó en España la verdadera descendencia literaria de E. Sue. De ahí la divertida lista elaborada en El Teatro Social de los Misterios de los que tenía noticia Modesto Lafuente en 1846 (808): Misterios de Londres, de la Rusia, de Lisboa, de Madrid, de la ópera, del Colegio, de la Inquisición, de los Jesuitas, del Escorial, de Sevilla, de la Pintura, de mi Mujer y «de la camisa, que deben ser los más misteriosos y menos revelables de todos»...

[403]

La obra narrativa de Enrique Gaspar: El Anacronópete (1887)

M<sup>a</sup> de los Ángeles AYALA

Universidad de Alicante

Aunque la literatura de ciencia-ficción (809) es una modalidad que alcanza su pleno desarrollo durante el presente siglo, es obvio que los avances científicos y técnicos que se suceden durante la centuria precedente posibilitan la aparición de algunos autores y obras que pueden citarse como precursores de los relatos de escritores tan célebres entre nosotros como A. Huxley, H. G. Wells, D. Lindsay, J. W. Campbell, A. C. Clarke, G. Orwell. Se suele admitir como precedentes de la literatura de ciencia-ficción las obras de Mary Shelley -Frankenstein (1818) o El último hombre (1826)-, algunos relatos de Edgard Allan Poe sobre el tema del fin del mundo -Las conversaciones de Eiros y Chamoir- y fundamentalmente los libros de viajes fantásticos de Julio Verne: Viaje al centro de la tierra (1864), De la Tierra a la Luna (1865), Alrededor de la luna (1867), Veinte mil leguas de viaje submarino (1869), La vuelta al mundo en ochenta días (1873), etc. Obras en las que su autor, conocedor de los avances y aparatos científicos de la época, fantasea e imagina posibles conquistas y progresos para la futura humanidad. De esta forma el tradicional relato fantástico y maravilloso de procedencia romántica conoce una nueva modalidad donde lo fantástico no está vinculado a un orden sobrenatural,

sino a la propia realidad de la época, a los conocimientos científicos alcanzados hasta ese preciso momento histórico. Desde esa base científica real el escritor de relatos de ciencia ficción proyecta su imaginación hacia mundos desconocidos o viajes extraordinarios, que son siempre presentados como algo posible y hasta probable en un futuro más o menos inmediato de la humanidad gracias a los continuos avances y conquistas de las ciencias.

En España los relatos de Shelley, Poe y Verne corrieron desigual fortuna, pues mientras apenas hay rastro de las obras de la primera, las traducciones y las reseñas son numerosas en lo que respecta a Poe y Verne. (810) El magisterio del novelista francés es evidente, pues sin [404] olvidar un precedente español -la novela Lunigrafía, publicada por el catedrático de matemáticas Miguel Estorch bajo el pseudónimo de «Krotse» en 1855-1857-, es, precisamente, a partir de la década de los años setenta cuando comienza a aparecer una serie de novelas que guarda una estrecha vinculación con el tipo de ficción creado por éste: Una temporada en el más bello de los planetas (1870-1871) de Tirso Aguinaga de Veca, Un marino del siglo XIX o Paseo científico por el océano (1872) de Pedro de Novo y Colson, El Doctor Juan Pérez (1880) de Segismundo Bermejo, los relatos de Juan Ginés y Partagás -Un viaje a Cerebrópolis (1884), La familia de los Onkos (1888) y Misterios de la locura (1890)- (811) y la novela objeto principal de este trabajo: El Anacronópete (812) de Enrique Gaspar, obra escrita en 1881 (813) y publicada seis años más tarde.

La figura de Enrique Gaspar, ciertamente olvidada por la crítica reciente, aparece vinculada fundamentalmente al arte dramático, pues en este campo es donde logró sus mayores aciertos. Recordemos, sin ánimo de ser exhaustivos, el éxito alcanzado con Las circunstancias (1867), La levita (1868), Lola (1885), Las personas decentes (1891), Huelga de hijos (1893), La eterna cuestión (1895), obras que suponen en el teatro de su época un acercamiento al realismo escénico, tanto por el lenguaje dramático empleado como por los temas y preocupaciones sociales que en ellas afloran. El teatro de Enrique Gaspar es un decidido intento por renovar el teatro de finales del siglo, tal como en su día reconocieron críticos como E. Pardo Bazán, (814) J. Yxart, (815) J. Cejador y Frauca (816) y más recientemente L. Kirschenbaum, (817) D. Poyán Díaz o Juan Antonio Hormigón, responsable, éste último, de la única edición [405] moderna existente de un texto del dramaturgo: Las personas decentes. (818) Sin embargo el teatro no es la única parcela literaria ensayada por Enrique Gaspar, ya que también escribió numerosos artículos periodísticos y composiciones poéticas que aparecen diseminados en los periódicos de la época, (819) dos narraciones de viajes -Viaje a China (1887) y Viaje a Atenas (1891)- y varios relatos novelescos, entre los que cabe citar los titulados Castigo de Dios (1887), Soledad (1887), La Metempsicosis (1887), Pasiones políticas (1895) y El Anacronópete. (820) Toda esta última producción literaria casi siempre es fruto de un abandono temporal de su auténtica vocación: el teatro.

Quizás a este respecto convendría recordar algunos datos biográficos de Enrique Gaspar (1842-1902), autor que, como otros muchos escritores de la época, se vio obligado a recurrir a la carrera diplomática como única salida capaz de paliar la situación de precariedad económica en la que se

encuentra a pesar del éxito teatral alcanzado en los años inmediatos a la Gloriosa. En 1869, gracias a la protección de Adelardo López de Ayala, ministro de Ultramar en aquellas fechas, inicia un periplo diplomático por Francia, Grecia y China, que le mantendrá, salvo cortos periodos de tiempo, alejado de España durante el resto de su existencia. Este alejamiento físico, que le desvincula de la vida teatral madrileña, repercutirá negativamente en su carrera literaria, tanto por verse alejado de la sociedad cuya observación directa le proporcionaba la materia dramática, como por las graves dificultades que encontrará a partir de este momento para estrenar las obras teatrales que escribe durante su estancia en el extranjero. De ahí que, ocasionalmente, Enrique Gaspar abandone el teatro y desplace su arte hacia otros géneros, como sucede con el relato que nos ocupa, *El Anacronópete*, escrito durante su larga estancia en China (1878-1885), al ver cómo las obras que envía a los escenarios españoles -*El mono*, *La línea recta*, etc.- son rechazadas casi de forma sistemática. (821) [406]

Frente a las obras de Julio Verne, que trata de explorar con su fantasía espacios vedados hasta entonces para el hombre, Enrique Gaspar se propone la exploración del tiempo, adelantándose con su obra a novelas que tendrán una enorme resonancia, como *Mirando hacia atrás 2000-1887* de E. Bellamy, publicada en 1888, o *La máquina del tiempo* (1895) de H. G. Wells, otro de los maestros indiscutibles del género en los inicios del mismo. Como veremos al analizar la novela de Gaspar, éste se anticipa a la noción de viaje por el tiempo expresada por Bellamy e imagina, antes de Wells, la posibilidad de que un ingenio mecánico, a merced de la voluntad del hombre, sea capaz de desplazarse hacia una determinada época histórica seleccionada de antemano. Aunque sólo fuese por estas anticipaciones, la novela de Enrique Gaspar merece ser recordada.

La acción novelesca se sitúa en París, 10 de julio de 1878, justo en el momento en el que un español, don Sindulfo García, doctor en ciencias exactas, físicas y naturales, va a presentar, durante la celebración de la Exposición Universal, un revolucionario invento que ha sido bautizado con el extraño nombre de *anacronópete* y cuya significación nos aclara el propio protagonista de la novela:

«El *Anacronópete*, que es una especie de arca de Noé, debe su nombre a tres voces griegas: Ana, que significa hacia atrás; crono, el tiempo, y petes, el que vuela, justificando así su misión de volar hacia atrás en el tiempo; porque en efecto, merced a él puede uno desayunarse a las siete en París, en el siglo XIX; almorzar a las doce en Rusia con Pedro el Grande; comer a las cinco en Madrid con Miguel de Cervantes Saavedra -si tiene con qué aquel día- y, haciendo noche en el camino, desembarcar con Colón al amanecer en las playas de la virgen América». (822)

Los tres primeros capítulos están destinados a exponer las lucubraciones que dieron origen a la sorprendente máquina y que su inventor expone en una conferencia que pronuncia pocas horas antes de iniciar su desplazamiento por el tiempo. Enrique Gaspar en estos capítulos se apresura a justificar científicamente su invento, aludiendo los descubrimientos y avances astronómicos que el hombre ha alcanzado desde

Galileo hasta el presente momento. En esta justificación pseudocientífica se observa el conocimiento que Gaspar posee de las teorías del célebre astrónomo y escritor francés Camilo Flammarion, personaje al que conoció en 1876 y con el que mantuvo una estrecha amistad. Las principales ideas científicas con que justifica el anacronópete proceden de este astrónomo preocupado en sus investigaciones por la topografía y constitución física de la Luna y de Marte, el movimiento propio de las estrellas y su distancia entre sí, el color intrínseco de los astros, las fluctuaciones de la actividad solar, las corrientes aéreas de la atmósfera...

Conocimientos y conclusiones que Gaspar utiliza a su conveniencia para asentar el [407] principio científico descubierto por el protagonista de su novela: el tiempo es la atmósfera que nos rodea, así que

«[...] Elévome, pues, al centro de la atmósfera, que es el cuerpo que se trata de descomponer y al que seguiré llamando tiempo. Como el tiempo para envolverse en la tierra camina en dirección contraria a la rotación del planeta, el Anacronópete para desenvolverlo tiene que andar en sentido inverso al suyo e igual al del esferoide, o sea de Occidente a Oriente». (823)

Enrique Gaspar reconoce de forma explícita la influencia de Flammarion en su novela, cuando en el capítulo IX de la misma incluye la siguiente referencia:

«Y efectivamente, los viajeros observaban la batalla de Tetuán con el orden cronológico invertido; como el héroe de Lumen de Flammarion veía la de Waterloo, al remontarse en espíritu a la estrella Capella». (824)

En las justificaciones pseudocientíficas también se puede observar que Enrique Gaspar se apoya en un profundo conocimiento de las teorías de Darwin sobre la evolución de las especies y que, de nuevo, convenientemente utilizadas le sirven para justificar filosóficamente el objetivo que persigue en su fantástico viaje: estudiar el pasado de la humanidad, ya que «mientras no tengamos conciencia del ayer, es inútil que divaguemos sobre el mañana». (825) En el conocimiento del pasado está, para don Sindulfo, la clave del futuro. Este personaje no ofrece demasiados datos justificativos del funcionamiento de la máquina, dado que los asistentes a su conferencia conocen de sobra los componentes de los artefactos que se deslizan por el espacio gracias a los libros de Julio Verne. Sólo afirma que el motor del anacronópete se alimenta de electricidad, fluido que él ha logrado someter a su voluntad al lograr controlar su velocidad de propagación, lo que le permite que mientras

«el globo emplea veinticuatro horas en cada revolución sobre su eje; mi aparato navega con una velocidad de ciento setenta y cinco mil doscientas veces mayor; de lo cual resulta que en el tiempo que la tierra tarda en producir un día en el porvenir, yo puedo desandar cuatrocientos ochenta años en el pasado». (826)

Asimismo el aparato que neutraliza los efectos de viajar hacia atrás en el tiempo y que acarrearía irremisiblemente la desaparición de los



viajeros, no es objeto de explicación científica alguna. Lo único que sabemos es que se trata de un artilugio capaz de generar unas corrientes de un fluido misterioso que tiene la propiedad de mantener la inalterabilidad de los viajeros. [408]

Desde el inicio de la novela se aprecia un velado tono irónico y humorístico en la presentación del protagonista y su sorprendente invento. Registros que se manifiestan de forma rotunda a partir del capítulo IV, titulado, significativamente, de la forma siguiente: «Bajo una conquista científica se esconde un objeto mezquino». El narrador olvida los principios filosóficos, científicos y altruistas expuestos por don Sindulfo en los capítulos precedentes y ofrece al lector el motivo real que ha llevado al sabio español a promover semejante aventura: separar a su sobrina Clara de su novio, capitán de húsares, y obligarla a casarse con él en una época histórica en la que la mujer no hubiese alcanzado el derecho a oponerse a los dictados del hombre. Igualmente presenta a todos los integrantes del viaje, tanto a los que a hurtadillas se introducen en la máquina del tiempo -Luis y los diecisiete soldados que le acompañan-, como a los que de manera oficial participan en el mismo: el políglota Benjamín, amigo y colaborador de don Sindulfo, la desconsolada sobrina acompañada por su ingeniosa criada y un grupo de mujeres de vida alegre con las que el gobierno francés, aprovechando las posibilidades que ofrece el anacronópete, pretende experimentar una fórmula conducente a lograr la regeneración moral de su país:

«El plan del gobierno es rogar a usted que acepte en la expedición una docena de señoras que frisen en los cuarenta [...] y ofrecerles que en sesenta minutos van a reconquistar sus veinte abriles. De este modo, es indudable que, aleccionadas por la experiencia, y arrepentidas por el fracaso, al encontrarse dueñas de sus hechizos por segunda vez, sigan la senda de la morigeración y abandonen el vicio». (827)

A partir de ese momento la fantasía de Enrique Gaspar se desborda, introduciendo todo tipo de situaciones humorísticas a la par que describe las insólitas aventuras que recorre este heterodoxo grupo de viajeros, que, al desandar el tiempo, se convierten en testigos presenciales de distintos acontecimientos históricos ocurridos antes y después de Cristo. Desde la batalla de Tetuán (1860), rendición del reino de Granada (1492), los conflictos que afligen a la ciudad de Rávena en el año 696, sustitución de la dinastía Quei por la de los Ouei en la China imperial (220), hasta la destrucción de Pompeya y alcanzar, finalmente, tierras bíblicas.

Durante el viaje Benjamín se erige en la figura más relevante, obsesionado con la inscripción grabada en una argolla que don Sindulfo y él compraron en Madrid tiempo atrás y que dice así: «Yo soy la esposa del emperador Hien-ti, enterrada viva por haber pretendido poseer el secreto de ser inmortal». Enigma que constituye la motivación particular de este personaje y lo que le lleva, tanto a alentar y colaborar en el proyecto del anacronópete, como a realizar todo tipo de acciones alejadas de principio ético alguno. Benjamín expondrá la vida de los integrantes del viaje en innumerables ocasiones hasta lograr completar la frase que

conduce al secreto de la inmortalidad: «Si quieres ser inmortal anda a la tierra de Noé y... -Y él -prosiguió el viejo interpretando la escritura- enseñándote a [409] conocer a Dios, te dará vida eterna». (828) Frase que subraya la inutilidad de los sinsabores vividos.

Gaspar se revela como un excelente narrador, con una obra aparentemente de mero pasatiempo y que, sin embargo, pone de manifiesto el dominio técnico que posee el escritor, capaz de encajar con suma habilidad toda la serie de datos y elementos de apariencia superflua que aparecen en los primeros capítulos y que cobran su auténtico sentido en la segunda parte de *El Anacronópete*. De igual forma sus personajes, sin grandes desarrollos psicológicos como es usual en este tipo de relato, ofrecen una variada gama de intereses, preocupaciones y formas de ser. Personajes que se expresan cada uno de ellos con un lenguaje propio, que al mismo tiempo que los individualiza refuerza su personalidad. Es evidente que el excelente dominio del diálogo escénico que Gaspar poseía se transparenta en los ingeniosos y frecuentes diálogos que salpican las páginas de la novela y que proporcionan al relato una vitalidad y amenidad notables.

El humor no enmascara la mirada irónica que Gaspar dirige a sus contemporáneos y en este sentido se podría afirmar que las preocupaciones éticas que se aprecian en sus obras dramáticas no difieren sustancialmente de las ofrecidas en su novela, donde Gaspar cuestiona aspectos tan diversos como interesantes: el papel del hombre de ciencia, los intereses particulares y egoístas que subyacen en comportamientos aparentemente altruistas, la sustitución de los saberes humanísticos por las ciencias experimentales, (829) la problemática de la mujer... Crítica social, reflexión profunda bajo la envoltura de un ameno relato pleno de ironía, mordacidad y humor. No importa que al final de la obra el viaje aparezca como fruto de un sueño, pues Gaspar al despedirse de sus lectores subraya con sus palabras la novedad de su obra y su carga crítica de manera harto elocuente:

«Cuando por el camino [D. Sindulfo] contó el sueño a su familia, todos rieron grandemente; lo que dudo mucho que haya acontecido a mis lectores con este relato. Y no obstante hay que reconocer que mi obra tiene por lo menos un mérito: el de que un hijo de las Españas se haya atrevido a tratar de deshacer el tiempo, cuando por el contrario es sabido que hacer tiempo constituye la casi exclusiva ocupación de los españoles». (830)

[411]

El perspectivismo cambiante en *El comendador Mendoza* de Juan Valera  
Ana L. BAQUERO ESCUDERO  
Universidad de Murcia

Sin duda uno de los problemas más acuciantes en el desarrollo de la novela moderna es aquél relativo a la elección de la perspectiva o focalización, a través de la cual se desarrollará la historia. Figura capital al respecto, Henry James mostró una especial preocupación por este aspecto de la construcción del relato, (831) si bien indudablemente, no tendremos que esperar a este autor para percibir la importancia del mismo en la historia de la narración. (832)

Aunque obviamente, el corpus de crítica literaria valeresco no es

comparable al del mencionado novelista, (833) el caso del escritor andaluz no es el del autor que todo lo fía a su instinto o genio creativo. Llegado a la novela desde sus prevenciones antinovelescas, (834) Valera teorizó sobre el género antes de decidirse plenamente a su cultivo. (835) No debe extrañar por ello, que cuando al fin se aventuró a la práctica novelesca existiera en él una conciencia literaria -desde luego personalísima-, sobre cómo lograr unas obras acordes con sus propios gustos. (836) Entre las diversas cuestiones que todo creador de relatos debe tener presente, la de la focalización a través de la cual aparece filtrada la historia, es sin duda [412] crucial, en la obra de este autor. Si atendemos a la sucesión cronológica de su producción novelesca, advertiremos cómo de forma bastante significativa, sus primeras obras coinciden en el manejo de la primera persona narrativa. De 1850 son esas incompletas Cartas de un pretendiente, (837) de 1861 es la también inacabada Mariquita y Antonio, y por fin en 1874 aparece Pepita Jiménez. Dejando esos breves fragmentos de la primera que delatan la singular preferencia del autor por la escritura epistolar, (838) observamos la presencia del narrador-personaje en Mariquita y Antonio. Aquí, como anticipación de lo que serán técnicas narrativas habituales en sus obras, un primer narrador se presenta como editor de las memorias de un amigo. Este don Juan Moreno no contará, no obstante, su historia, sino la de los personajes que dan título a la obra, con lo que su función en este caso se aviene a la de un narrador testigo. (839)

En Pepita Jiménez Valera sin embargo, varía la focalización narrativa, ya que si gran parte de la obra queda constituida por cartas -y también resulta significativo que tales partes se sitúen en el inicio y final de la novela-, el cuerpo central del relato está formado por esos Paralipómenos, dependientes del tradicional narrador en tercera persona, cuya identificación tantos quebraderos de cabeza sigue suscitando hoy entre la crítica. A partir de esta obra, Valera no volverá a utilizar de manera exclusiva tal tipo de focalización. Se diría que tras haber experimentado con la misma en estos inicios de su producción, el escritor consideró necesario un cambio. Sin duda podríamos intentar buscar diversos tipos de explicación a tal hecho; a mi modo de ver una de estas posibles respuestas la encontramos en la propia obra de ficción del autor, tan dado siempre a comentar y divagar sobre las más distintas cuestiones, entre las que se encuentra, cómo no, la de la creación literaria. En el cap. VIII de Genio y figura se produce un cambio de técnica narrativa comentado por el narrador. En las páginas anteriores, la protagonista nos había sido presentada a través de la perspectiva de su amigo, el vizconde; tal focalización, sin embargo, le parece al narrador insuficiente para conocer bien al personaje, de manera que él mismo explicará al lector el nuevo rumbo adoptado por el relato. Identificando el método seguido hasta ahora con el histórico, que dejaría la narración incompleta y oscura en no pocas interioridades, concluye:

«voy en adelante a prescindir del método histórico y a seguir el método novelesco, penetrando con el auxilio del numen que inspira a los novelistas, si logro que también me inspire, así en el alma de los personajes como en los más apartados [413] sitios donde ellos viven, sin atenerme solo a lo que el vizconde y yo podríamos

averiguar vulgar y humanamente.» (840)

De hecho ésta es la situación básica en cuanto a estrategias narrativas, que hallamos en la obra valeresca. Un primer narrador suele establecer en un principio que el relato que a continuación se desarrollará no depende de él, sino de un narrador-personaje el cual conociendo usualmente a los personajes de la historia, se la ha transmitido. Este narrador-personaje aparece así como singular coartada de claras resonancias cervantinas, (841) responsable en definitiva del texto y a cuya personal focalización debemos éste -y no es casualidad que la «socarronería» sea el rasgo más subrayable de ese don Juan Fresco que en tantas obras de Valera desempeñará este papel-. Una perspectiva meramente humana, sin embargo, resulta insuficiente con lo que inmediatamente asentado este principio, la historia pasará a depender de ese narrador informado de los hechos quien como incluso deja bien claro en alguna ocasión, contará las cosas a su manera. (842) Este contar «a mi manera» parece casi un aviso que nos anuncia que el relato no se ajustará a una perspectiva limitada e incompleta -la supuestamente perteneciente al narrador responsable-, y que la focalización a través de la cual conoceremos la historia se corresponderá más bien a la del tradicional narrador omnisciente, que en el caso de las obras valerescas presenta no pocas peculiaridades. Ese narrador situado a la vez dentro y fuera, que destruye con sus intromisiones la ilusión de realidad del relato, (843) y que juega continuamente con sus lectores, si hace gala de los privilegios que la ficción le concede para saberlo y explicarlo todo, en no pocas ocasiones abandona tal capacidad omnisciente, ocultando y aun subrayando por si el lector no la ha percibido, la dificultad en la verdadera interpretación de alguna situación cuyo sentido resulta ambiguo. (844) No menos significativo, siguiendo con el mencionado texto de Genio y figura, resulta el pasaje siguiente, en el que con su usual talante irónico el narrador parece contradecirse: «y sobre aquello de que yo no esté seguro, sino dudoso, no imaginaré ni bordaré nada, dejándole en cierta penumbra y como entre nubes». [414]

El narrador omnisciente de Valera dista mucho, pues, en su caracterización del tipo del narrador frecuente en la denominada novela tendenciosa, especie que dominaba el panorama literario en los inicios del autor. Frente a esas conclusiones dogmáticas propias de ésta, en las obras valerescas puede hablarse más bien de relativismo, de ausencia de verdades absolutas. Esto parece ponerse de relieve ya en el mismo hecho de anunciar que es un personaje a menudo en contacto con los personajes de ficción, incluso pariente, quien desde su subjetividad ha contado la historia al narrador, y sobre todo en ese continuo desplazamiento de perspectivas dependientes de cada personaje que se produce a lo largo de sus novelas y que al narrador le interesa mostrar. Unos puntos de vista con los que incluso a veces el autor concluye sus historias, (845) provocando esa última incertidumbre en el lector. De hecho y volviendo a citar Genio y figura, las palabras que en un momento profiere Rafaela, pueden sintetizar bien ese perspectivismo cambiante propio de las obras del escritor andaluz: «Mi entendimiento, cambia y duda mucho. Suele mirar las cosas por diversos lados, y según el lado por donde las mira, las ve con aspecto

distinto».

El Comendador Mendoza, la tercera novela completa que escribiera Juan Valera sintetiza a mi modo de ver, todos los aspectos previamente comentados. En ella se aprecia como intentaré demostrar, la importancia que para el escritor tiene presentar en una obra literaria no tanto una apariencia o ilusión fingida de la realidad, como la forma en que aparece filtrada tal realidad a través de unas conciencias individuales. (846) Ese relativismo valeresco que tan bien fue percibido por su contemporáneo Leopoldo Alas, se manifiesta de forma clara en una obra que si no ha tenido la suerte editorial posterior que otras producciones del escritor andaluz, reúne no obstante, los aciertos y logros del mejor Valera.

El inicio de la obra nos sitúa ante el manejo de unas técnicas narrativas habituales en sus relatos. Si la novela anterior había surgido como consecuencia de la historia que don Juan Fresco le contó al primer narrador, ahora y tras el juego tan cervantino del conocimiento de dicha obra por parte de quien fuera fuente de toda la información, el mencionado Fresco, éste tras unos primeros momentos de enfado, decidirá contar una nueva historia. Se trata también aquí de un pariente de don Juan Fresco, antepasado del doctor Faustino, el comendador don Fadrique López de Mendoza, cuya vida se remonta a la segunda mitad del XVIII. El manejo perspectivista de las voces narrativas resulta pues, idéntico al de la novela anterior, con la complicación que supone, no obstante, la distancia temporal en que se sitúan los hechos. Para salvar tal escollo, un narrador responsable más hará su entrada en la novela: ese desenfadado y simpático cura Fernández, presentado en la novela anterior, a cuya información debe en gran parte sus conocimientos actuales don Juan Fresco. Partimos, por tanto, de una doble focalización, en ese gusto valeresco por rizar el rizo, que supone la cadena cura Fernández, don Juan Fresco, narrador que relatará los hechos. Si éste, como suele ocurrir en sus novelas, se erige pronto ante el lector, como el tradicional narrador no apegado a una limitada [415] perspectiva humana, no por ello deja de resultar significativa esa estrategia narrativa inicial que parece ciertamente relativizar por doble vía, la realidad de la historia.

El relato pese a las relaciones que pueda presentar con el conflicto religioso tan patente en la novelística de la época, (847) ofrece por su tono amable y final feliz, más similitud con Pepita Jiménez que con Las ilusiones del doctor Faustino, y si su trama de enrevesados lances bien podría recordarnos esas complicadas historias, características de las novelas tendenciosas, sin embargo, grandes diferencias separan una de otras.

En El Comendador Mendoza se producirá un complejo entrecruzamiento perspectivista que dará como resultado ese relativismo último, tan propio de las obras de Valera. Un manejo de diversos puntos de vista por el que el narrador manteniendo su focalización omnisciente, alternará su visión con la de los distintos protagonistas de la obra. Si seguimos el desarrollo de la historia podremos constatar este continuo vaivén de perspectivas. (848)

En los capítulos iniciales y como suele ser norma en la estructura de la novela decimonónica, el narrador se detiene ampliamente en la descripción del personaje, y presenta a la vez su semblanza, retrato y

etopeya. (849) Con todo se advierte ya el cuidado por considerar también la imagen que del comendador se forjaba la gente, una imagen repleta de no poca fantasía, especialmente a raíz de su larga ausencia de Villabermeja. Si en el extenso cap. IV el narrador apoyándose en Fresco quien a su vez se vale de las noticias del cura Fernández, nos refiere las andanzas y aventuras del personaje por diversos lugares, y menciona sus amores y galanteos, no será sino en el V, en la extensa epístola que el personaje escribe a su gran amigo el padre Jacinto, cuando se nos ofrezcan detalles más concretos de esa relación prohibida de la que surgirá el conflicto novelesco. En tal carta el personaje muestra su propia visión de los acontecimientos y concreta más que el narrador, su historia amorosa con una mujer casada de la que, no obstante, no da el nombre. La imagen primera de doña Blanca [416] aparece con todo ya aquí, sujeta a la perspectiva de don Fadrique quien subraya su genio y su religiosidad.

(850)

Si las primeras noticias de este personaje femenino proceden de otro personaje, también más adelante, cuando don Fadrique haya regresado al escenario andaluz en que se desenvolverá la acción, los lectores iremos conociendo a los distintos personajes a través especialmente, de lo que dicen en sus diálogos los principales protagonistas. Lucía, la joven sobrina del comendador, le hablará en principio de Clara y de su romance, y de cómo su madre desea casarla con don Casimiro, un viejo pariente de su marido, y sólo después cuando aparezca directamente la muchacha, el narrador llevará a cabo su presentación. La identidad de esta joven y la subsiguiente confusión del comendador, revela al lector el parentesco entre ambos, aunque el narrador prefiera dejar hablar a sus personajes, y ofrecemos sus respectivas visiones sobre la situación que viven. Especialmente significativo es el diálogo entre tío y sobrina respecto a la historia amorosa de Clara, en el que Lucía muestra una imagen de doña Blanca que no difiere mucho de la sucintamente dada por don Fadrique en la citada carta. (851)

El movimiento de vaivén en la elección de la focalización se producirá inmediatamente en el capítulo siguiente, ya que aquí es nuevamente el narrador quien gana terreno presentándonos a través de sí mismo al matrimonio. Sin embargo y significativamente, parece detenerse más en ese personaje secundario que es el marido, don Valentín, que en la protagonista femenina, doña Blanca. De ésta nos ofrece su descripción física únicamente, mientras que de don Valentín presentará su semblanza tanto externa como interna. Se diría que por una parte se supone al lector informado del carácter de la figura femenina, pero por otra parece claro que al autor le interesa retardar ese ahondamiento introspectivo en él.

Capítulos más adelante se producirá el tan temido reencuentro entre el matrimonio y el comendador, situación en la que de manera muy valerosa por cierto, el narrador pone de manifiesto los privilegios que la ficción le otorga. Si don Fadrique no puede oír el diálogo que se producirá entre los cónyuges, los lectores sí tendremos acceso al mismo, porque «el novelista todo lo sabe y todo lo oye» (p. 394a). Este mismo novelista que a todo tiene acceso, dejará no obstante, vía libre a sus lectores en cuanto a la interpretación de la postura que el padre Jacinto mantendrá en uno de los capítulos claves del relato. Este reproduce el [417] importante

diálogo entre el comendador y el fraile, en el que el primero pide consejo al segundo para resolver felizmente la comprometida situación de Clara. (852)

Pero si los capítulos que desarrollan la importante conferencia mantenida entre los dos amigos son importantes, mucho más lo serán los siguientes. El narrador desplazando ahora su atención hacia el padre Jacinto, sigue a éste hasta la casa de doña Blanca en donde por vez primera se presenta directamente a don Casimiro. Es curioso comprobar cómo el propio narrador parece querer advertirnos sobre la dualidad de focalizaciones procedentes de los propios personajes de la ficción y de él mismo, ya que señala cómo los lectores conocemos en realidad a este personaje «como si dijéramos, de fama, de nombre y hasta de apodo» (p. 407b), y cómo le toca ahora «hacer su corporal retrato» (ibid.). Un retrato físico y síquico repleto de irónico humorismo, que se acentuará incluso con posterioridad cada vez que se refiera a él. Frente a esos personajes antagónicos propios de la novela de tesis, en los que resulta difícil señalar algún rasgo positivo, las figuras de ficción de Valera no suelen responder a este tipo de configuración, y a menudo esos personajes, con tan pocos atractivos suelen ser contemplados con irónica pero a la vez indulgente visión. (853) Una vez presentado tal personaje, el narrador se centrará en el importante diálogo entre el padre Jacinto y doña Blanca, a propósito de la situación desencadenada que ahora ve el fraile de distinta forma -y ya apreciamos esa modificación de conducta en los personajes, precisamente como resultado del conocimiento de otros puntos de vista-. Las palabras y la actitud mantenida por la protagonista femenina en tan comprometida escena, harán que el fraile la vea bajo una nueva luz, de manera que «le tuvo lástima y la miró con ojos compasivos» (415b). (854) Los resultados de esta entrevista le serán comunicados pronto al comendador, centrándose ahora el narrador en las profundas meditaciones que éste tuvo. Los diálogos tan importantes en esta obra, no constituyen así el núcleo único de la historia, como ocurrirá con frecuencia en la denominada novela pura. (855) De acuerdo con las convenciones de su época, el escritor considera necesario contemplar más de cerca a sus personajes y para ello se vale de los privilegios que la ficción le otorga. Al trasladar los pensamientos de su protagonista vemos cómo llega a la conclusión de que doña Blanca tenía razón, de forma que si condena su fanatismo y violento carácter, no puede dejar de [418] reconocer que actúa con rectitud y nobleza, al no querer consentir que quien no es hija de su marido, herede los bienes de éste.

Como puede verse no se trata aquí de un conflicto religioso, sino de otro muy distinto respecto a la conveniencia o no de heredar la propiedad ilegítima en el que el librepensador y la fanática ex-amante coinciden plenamente. Los acontecimientos siguientes se desenvolverán con bastante rapidez. Inesperadamente Clara decide hacerse monja y don Casimiro, vuelve a sus antiguos amores con Nicolasa, quien le obligará a casarse con ella, aunque para ello tenga que dejar a su antiguo pretendiente, Tomasuelo. Don Fadrique ideará entonces ese ingenioso engaño que supone su sacrificio personal, cediendo sus bienes a su supuesta hija, Nicolasa, para que don Casimiro reciba lo que le corresponde. La decisión de Clara, no obstante, parece irrevocable. Es precisamente como consecuencia de esta situación,

que se producirá el encuentro clave en la novela, entre don Fadrique y doña Blanca. Se trata de un capítulo casi exclusivamente dialogado como los mencionados anteriormente, en el que una vez más se produce un choque dialéctico esta vez de mayor intensidad, entre dos personajes. El narrador deja que ambos se expresen directamente, en ese intento desesperado por influir en la conducta del otro. Si doña Blanca había sorprendido al padre Jacinto, también aquí el lector la verá bajo otra luz, conociendo por ella misma sus tormentos y su desesperada situación. Cada personaje dejará ver, pues, cuál es su personal visión de una misma realidad, unos puntos de vista que influirán respectivamente en uno y otro. Lejos de encontramos con esas escenas propias de la novela de tesis en las que el choque de pareceres contrapuestos nunca da como resultado una realidad en la que sea posible la armonía, en esta novela hallamos esa mutua interrelación de puntos de vista que hará posible el final feliz. Al presentarse a sí misma doña Blanca, a través de sus palabras, no encontramos sólo a una mujer fanática y terrible, sino también a un ser muy humano capaz de amar y de errar precisamente por ello. Una equivocación que nunca se ha podido perdonar y que la conducirá finalmente a la muerte. Si sus palabras nos la muestran bajo una nueva perspectiva, el desplazamiento inmediatamente posterior que llevará a cabo el narrador para centrarse en las figuras del comendador y de ella misma, confirma esta imagen. En ese largo monólogo interno de don Fadrique, vemos cómo el personaje se arrepiente profundamente de su conducta anterior y reconoce la razón que ella tiene para aborrecerlo, mientras que a través de ese ahondamiento introspectivo que al fin se nos ofrece de doña Blanca, gracias a los privilegios omniscientes del narrador, el lector tiene la posibilidad de conocerla aún más íntimamente. La humanidad de este personaje adquiere mayores contornos al informarnos el narrador de sus ansias por hallar en su marido ese ideal que ella se había forjado -tan propio esto de las heroínas valerescas-, así como de ese continuo choque de fuerzas que la induce a actuar y a arrepentirse inmediatamente de lo hecho. (856) Su diálogo con don Fadrique ha renovado aún más tal [419] conflicto, resultado de lo cual es el incremento de su preocupación por la forma en que ha ejercido presión sobre su hija, labrando posiblemente su desgracia.

Aunque el personaje muere como consecuencia de un agravamiento de sus antiguas dolencias, sin embargo se consigue esa realidad armónica, producto del entrecruzamiento de pareceres. Si las palabras de doña Blanca imprimen una honda tristeza en don Fadrique, las de éste hacen posible que el personaje ya a punto de morir, modifique su conducta e incite a su hija a que se case con quien ame.

La realidad por tanto, no tiene una única cara. Según la contemplemos a través de unos ojos u otros la veremos de distinta forma; y es la consideración de ello lo que precisamente actúa sobre las conciencias de los personajes y hace posible, en definitiva, la modificación de sus conductas o sentimientos. Si los lectores simpatizamos indudablemente con el comendador no podemos dejar de reconocer que obró vilmente con doña Blanca; y si ésta nos parece una mujer terrible y casi enloquecida por su exceso de devoción religiosa, no podemos dejar de admitir que ha sido maltratada por el destino y que aunque erróneamente, actuó siempre como creyó mejor.



Pero tal relativismo no afectará únicamente a las relaciones de unos personajes con otros. Se diría que Valera ha querido dejar clara esta lección última incluso en el manejo de los temas fundamentales que recorren el relato. Pensemos, así, en el mismo manejo perspectivista del tema que da origen al conflicto: los bienes injustamente heredados. Si para la estimativa de los protagonistas esto es inaceptable, no lo será para la de Tomasuelo y Nicolasa, quienes gustosamente y sin remordimiento alguno, se quedarán con la herencia, tras la muerte de don Casimiro. Y sobre todo, y finalmente, pensemos también en las variantes que se producen de un motivo literario muy del gusto de Valera: el del viejo y la niña. La boda de Clara y don Casimiro resultaba algo disparatado, la del comendador y Lucía, por el contrario, pondrá concluyente broche feliz a la historia. No pueden, por consiguiente, extraerse conclusiones absolutas de un mismo hecho -la relación entre dos personas de edades muy distintas-, todo es relativo y dependerá, en definitiva, de cada situación concreta. [421]

La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán (1880)

Ana M<sup>a</sup> FREIRE LÓPEZ

UNED. Madrid

Por Emilia Pardo Bazán nada sabríamos de la Revista de Galicia. En los Apuntes autobiográficos que figuran, a modo de prólogo, en la primera edición de Los Pazos de Ulloa (Barcelona, Daniel Cortezo, 1886), aunque abarcan la época en que la fundó y dirigió, no la menciona siquiera, y los únicos testimonios acerca de aquella empresa son epistolares y estrictamente contemporáneos a la existencia de la publicación. (857)

Es muy probable que el silencio se deba a cómo terminó -más bien a cómo fue abandonado de manera algo irresponsable- aquel proyecto, por circunstancias personales poco gratas de vivir y menos de recordar. (858)

La idea de dirigir la Revista no partió de ella. Tal vez su firma ya conocida, la importancia de su apellido en la sociedad coruñesa, e incluso el hecho de ser mujer y joven -veintiocho años-, animó a los propietarios de la futura publicación a solicitarle que se pusiera al frente de ésta. (859) Y ella aceptó, aunque no sin reservas. En aquella etapa poco feliz de su vida, muy ocupada en cuanto a trabajo y a relaciones sociales, la dirección supondría más problemas que compensaciones, y existen testimonios que prueban la veracidad de algunos comentarios en este sentido, que se encuentran en sus cartas, y que podrían parecer un poco exagerados. [422]

«Es tanto lo que tengo que hacer, -escribe a Menéndez Pelayo- que me falta tiempo para todo. Mi casa es la casa de más visitas y sociedad de La Coruña: y no siempre se puede desatender a la gente. Después, tengo dos niños que me embelesan; familia que no me deja mucho tiempo sola; el movimiento literario regional, que afluye aquí; me estoy perfeccionando en el alemán, que aprendí sola y ahora corroboro con el ejercicio; tengo la dirección de la Revista; mi buen amigo Ortí desea que refunda el «Darwinismo» y estoy echando las bases de ese trabajo; ¡aún olvido muchas cosas! Agregue V. que a veces padezco y tengo que suspender mis ocupaciones todas y atender solo al hígado. Todas estas son explicaciones que harán a V. comprender por qué no me pongo inmediatamente a refundir

la Memoria sobre Feijoo. Pero iremos acopiando los materiales: poco a poco se va a lejos.» (Carta: 28-III-1880).

Además, por aquellas fechas tenía entre manos su San Francisco de Asís y proyectaba la creación de una Biblioteca gallega.

A comienzos de 1880 escribió una serie de cartas a diversas personas, participándoles la creación de la Revista de Galicia e invitándoles a colaborar en ella. A Menéndez Pelayo le exponía abiertamente sus intenciones, suponiendo que compartida sus ideas:

«Uno de estos días recibirá V. el prospecto de una publicación titulada La Revista de Galicia (sic), que va a ver la luz aquí, y a cuyo frente me han rogado que me pusiera. Dudé en aceptar, porque esto -por fuerza- ha de robarme tiempo y tengo poco; pero después me decidió la consideración de que aquí no hay sino dos periódicos católicos (en todo el reino de Galicia) y esos, muy malos y sin lectura apenas. (860) Éste, mientras yo lo dirija, respetará siquiera los fueros de la verdad y del buen sentido; no respondo de que respete tanto los del primor literario, porque habrá que cerrar los ojos a más de una falta. Este pueblo y país son poco cultos y es una buena obra ir descortezándoles -en lo posible-. Las personas que son dueñas -financieramente hablando- del nuevo periódico, no descuellan por su ortodoxia, pero yo estoy decidida a que la primera falta que en este terreno cometan sea la señal de mi retirada. (861) A fin de que el periódico presente -en lo posible- un carácter católico, me permitiré reproducir algunas cosas de personas como V. que vea en otras publicaciones. Haría V. una buena obra con enviarme alguna cosa -pequeñísima, una traducción de una cuarteta, cualquiera menudencia- para el primer número. Deseo que éste sea como el programa que represente las tendencias de la Revista, y me prometo ser inflexible.» (Carta: La Coruña, 29 de enero de 1880). [423]

No se piense por ello que la Revista tiene un carácter confesional o que abunda en ella el tema religioso. Es una revista literaria en el sentido que entonces tenía este adjetivo, con sus secciones de «Crónica literaria», «Crónica científica», «Crónica teatral», «Bibliografía», «Miscelánea», y donde tiene cabida la creación literaria en prosa y verso, ensayos y artículos de erudición sobre diversas materias históricas, literarias, científicas, e incluso el folletín, Un episodio del terror, de Alfred de Vigny, que comienza en el número 9. En la Revista colaboran autores de muy diversas tendencias: carlistas como Valentín de Nóvoa, y hombres de la Institución Libre de Enseñanza como Rodríguez Mourelo; el sacerdote Juan Antonio Saco junto a Curros Enríquez, a quien el obispo de Orense prohíbe Aires da miña terra, poco después de adelantar algunas primicias del libro en la Revista de Galicia, etc. En los veinte números de la Revista encontramos más de cincuenta firmas, algunas de ellas con varias colaboraciones, unas de escritores conocidos en el ámbito nacional, como Menéndez Pelayo, Valera, Ventura Ruiz Aguilera, Salvador Rueda o Ricardo Sepúlveda, otras de escritoras que tratan de abrirse camino, como Julia de Asensi, Sofía Casanova, Josefa Pujol de Collado, o Josefa Ugarte

de Barrientos, al lado de la ya entonces conocida Emilia Calé e incluso una breve poesía de Rosalía de Castro dedicada a doña Emilia: casi todos los textos de estas autoras publicados en la Revista de Galicia no constan en sus respectivas bibliografías. Además, entre los colaboradores de la Revista está representado gran parte del movimiento intelectual que quiere sacar del olvido los valores de Galicia a todos los niveles y desde distintos presupuestos ideológicos: Alfredo Brañas, Curros Enríquez, Salvador Golpe, Andrés y Jesús Muruáis, Aureliano J. Pereira, Pérez Ballesteros, Segade Campoamor... Varios de ellos formarían parte, tres años después, de la sociedad «El Folklore Gallego», fundada por iniciativa de doña Emilia, que fue su primer presidente. (862) La lengua de las colaboraciones es tanto el gallego como el castellano. Son momentos en que se trata de fijar la lengua gallega, en desuso literario durante tanto tiempo. La amplia reseña que Emilia Pardo Bazán hace de Saudades gallegas de Valentín Lamas Carvajal, y en donde plantea algunas cuestiones lingüísticas, suscita el artículo firmado por Un gallego vello, dirigido «A o señor de Torre-Cores», que era el habitual firmante de las reseñas bibliográficas, confundíendolo -a propósito, creo yo- con la propia directora de la Revista. (863) Este «gallego vello» recibe una respuesta firmada por Torre-Cores, y estos tres artículos son muy interesantes en relación con el proyecto de resurgimiento del gallego como lengua literaria. Por otra parte, el autor de la primera gramática gallega, Juan Antonio Saco, colabora en la Revista de Galicia, y su obra se anuncia en la contraportada de ésta durante varios números. También son momentos de acercamiento a Portugal, y esto se advierte en las frecuentes alusiones a la literatura portuguesa en los primeros números -particularmente [424] a los actos en tomo a la celebración del Centenario de Camoens-, y en una sección dedicada a ella a partir del número 12, la «Revista literaria portuguesa», redactada por Lino de Macedo.

El título de la Revista no era original. Treinta años antes don José Pardo Bazán, el padre de Emilia, había sido uno de los fundadores de otra Revista de Galicia, subtitulada «Periódico de sus intereses materiales, morales e intelectuales», que comenzó a publicarse en Santiago el 1 de junio de 1850, en números quincenales de cuarenta páginas en cuarto, y cuya existencia fue efímera, ya que cesó en agosto de ese mismo año. Pero todavía hubo una Revista de Galicia anterior, semanal, también publicada en Santiago, subtitulada «Periódico de Ciencias, Literatura y Artes», que existió desde octubre de 1841 a enero de 1842. Su fundador y director, Manuel Rúa Figueroa, era pariente de doña Emilia. Entre sus redactores se encontraba, por cierto, Francisco Navarro Villoslada.

La nueva Revista de Galicia, la dirigida por Emilia, no tomó de las anteriores más que el título, ya que en cuanto a sus planteamientos se inspiró más bien en las dos revistas culturales más importantes de la España del momento: en la Revista de España y, todavía más de cerca, en la Revista Europea, aunque la suya tiene un talante más divulgativo, menos erudito que el de éstas. (864) La propia Emilia era consciente del menor alcance de su publicación. (865) La Revista de Galicia, que salía en un principio los días 4, 11, 18 y 25 de cada mes -como rezaba la cubierta- y que se titulaba «Semanao de Literatura, Ciencias y Artes», suprimió la palabra «semana» en el número 9, al cambiar su periodicidad para

salir solamente los días 10 y 25 de cada mes, eso sí, triplicando el número de sus páginas en cuarto mayor, impresas a dos columnas, que de ocho se convirtieron en 24. [425]

El primer número de la nueva Revista de Galicia vio la luz en La Coruña el 4 de marzo de 1880, y en el Programa que inserta en la primera página, después de una breve consideración sobre el papel de las revistas en el panorama periodístico -«vienen a ser hoy transacción estipulada entre dos rivales enemigos: el libro y la prensa diaria»-, pone de relieve el carácter amplio, aunque no ecléctico, que quiere dar a la suya, en la que tendrá cabida todo lo que contribuya al progreso de Galicia, pero sin aislarse del contexto español, e incluso extranjero, lo que sería perjudicial y nada enriquecedor: «Importa pues -escribe que las Revistas informen a la nación de cuanto sea digno de nota en la cultura provincial, y enteren a la provincia de lo que la nación piensa, trabaja y escribe», al mismo tiempo que «no es su ánimo permanecer enteramente ajena al conocimiento de lo que adelanten letras y ciencias fuera de España». Esta idea de contribuir al progreso de su tierra, sin particularismos que la empequeñecerían, preside toda su tarea y se advierte a través de las páginas de la Revista. En ellas da a conocer en Galicia el movimiento cultural e intelectual de Madrid y del extranjero, ya a través de artículos extensos como los de Rodríguez Mourelo sobre el Ateneo y sobre la Institución Libre de Enseñanza, ya con breves noticias artísticas, literarias o científicas. Y, al mismo tiempo, publica documentados estudios sobre el arte, la historia y la geografía gallegas, e informa de la actividad cultural de la región: veladas literarias públicas y privadas; concursos y certámenes literarios y musicales; juegos florales, como los de Pontevedra, tratados con extensión; fiestas con una vertiente cultural, como las de María Pita en La Coruña; exposiciones y muestras, como la Exposición regional de Pontevedra; actividades de instituciones como el Liceo Brigantino o la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, etc. Todo ello en un tono positivo, pero no exento de crítica.

El conocimiento de la Revista de Galicia es interesante por varias razones:

Por una parte, porque supone el primer acercamiento de Emilia Pardo Bazán al periodismo profesional -no ya solo como eventual o incluso frecuente colaboradora en periódicos y revistas desde 1866-, lo que nos ofrece una nueva faceta de la escritora en una fecha temprana, en que acaba de publicar su novela Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina, cuya reseña, firmada por Ventura Ruiz Aguilera, aparece en el número 10.

La Revista, además, aporta textos desconocidos de doña Emilia, unos firmados con su nombre, otros anónimos, y otros bajo el seudónimo de Torre-Cores, pero todos atribuibles a su pluma sin lugar a dudas. Entre los más interesantes firmados por Torre-Cores se encuentran los dos titulados «La Revista de Galicia y la escuela realista portuguesa», cuando, interesada ya por la nueva corriente literaria, maduraba las ideas que pocos meses después, al regreso de su estancia en el balneario de Vichy, escribiría en el prólogo a Un viaje de novios. El ambiente que se respiraba en torno al naturalismo -que en la Revista es llamado indistintamente con este nombre o con el de realismo- es perceptible en

algunos artículos -«estos tiempos de naturalismo y decadencia», escribe Jesús Muruáis-, e incluso en breves noticias, como la que comenta que acaba de publicarse *Nana*, de Zola, «cuyo [426] asunto y desarrollo son tachados de inmorales aun por la gente menos timorata» -dice textualmente- pero que «logra sin embargo tal éxito, que aun no bien puesta a la venta, un autor italiano sacó de ella un drama que se representa en Nápoles, y ya corre en América la cuarta edición de una traducción inglesa, por más señas furtiva» (Sección «Crónica literaria» del número 3). No es de lo menos interesante de la Revista la sección de «Bibliografía», en donde doña Emilia redacta veintidós reseñas, anónimas en los primeros números, y con la firma de Torre-Cores a partir del noveno, entre las que se encuentran las de *El niño de la bola*, de Alarcón (núm. 2), *La Ciencia española*, de Menéndez Pelayo (núm. 5), *Dafnis y Cloe o las Pastorales de Longo*, de Valera (núm. 6) o *De tal palo tal astilla*, de Pereda, a quien llama «un discípulo muy aventajado de la insigne Fernán Caballero» (núm. 9). Con su propio nombre, y en la sección de «Crítica literaria», firma además artículos sobre *Saudades gallegas*, de Lamas Carvajal (núm. 11), *Aires da miña terra*, de Curros Enríquez (núm. 13), *Ecos dolientes*, de Manuel Ramírez (núm. 18) y *Renglones cortos*, del joven Salvador Rueda (núm. 19). A su pluma se deben también las secciones «Crónica literaria», «Crónica científica» y «Miscelánea», que aparecen anónimas.

Por otra parte, en la Revista de Galicia se publicaron colaboraciones de autores que no figuran en las bibliografías de éstos, quizá por tratarse de escritos tempranos y por ser desconocida la Revista, y también fueron primicia en ella fragmentos de obras que estaban en vías de publicación, como un capítulo de la *Historia de los Heterodoxos Españoles*, que aún no había visto la luz: el dedicado a Juan de Valdés, que saldría en el segundo tomo.

Y, en otro orden de cosas, interesa la Revista de Galicia, porque es el primer proyecto en el que colabora Emilia Pardo Bazán para ayudar a levantar a Galicia de la postración intelectual y cultural en que se encontraba a la altura de 1880.

En el nº 19 de la revista, del día 10 de octubre, en seis breves líneas de la sección de «Miscelánea» aparece una noticia, en apariencia, intrascendente: «Ha salido para las aguas termales de Vichy (Francia) la Sra. D<sup>a</sup> Emilia Pardo Bazán. La dirección interina de la Revista de Galicia queda a cargo del señor Conde de Pardo Bazán, a quien pueden dirigirse nuestros colaboradores.» Era el preludio del fin. Como hemos visto, a Menéndez Pelayo le contaba Emilia por carta sus ocupaciones; pero a Giner de los Ríos llevaba tiempo hablándole de sus preocupaciones (conyugales, familiares, intelectuales, de salud), que tuvieron mayor incidencia en los altibajos del desarrollo y en la muerte de la Revista. Poco antes de involucrarse en el proyecto, en septiembre de 1879, le manifestaba su estado de ánimo: «La falta de ciertas expansiones que solo VV. pueden proporcionarme, me entristece de tal manera que no es mucho asegurar que ella tiene la culpa de esta enfermedad que tan mal parada me trae. Tengo horas de melancolía profunda, y necesito, de veras, un poco de esparcimiento.» Y días después: «Hoy estoy muy triste y alicaída, porque pasó por aquí un buen facultativo de Santiago, me vio y opinó que probablemente no podré criar = Es la perspectiva que más me aflige; me

paso el día llorando.» Una vez en marcha la Revista, en mayo del SO, le confesaba: «Me tiene a veces aburrida esta función directorial que he tornado sobre mis hombros.» Y en julio: «¡Quisiera irme al campo! Creo [427] que a estos niños les conviene; pero la indecisión de los que me rodean hace que nunca se resuelva el día de la marcha. Decididamente estoy aburrida y triste, y me falta hasta aire para respirar.» Y termina esa carta: «Adiós, amigo mío. Sin ánimos ni resorte moral para nada, pero con el cariño de siempre, soy suya.» En este estado de ánimo, en septiembre salió para Vichy.

El último número de la Revista es, podríamos decir, de aluvión: las colaboraciones seriadas ocupan más espacio del habitual, porque hay que cubrir las páginas previstas; faltan las secciones fijas, cuyo hueco se llena con poesías; carece de los habituales e interesantes anuncios bibliográficos de las cubiertas y de la publicidad en general... Quedaban interrumpidas, aunque terminan con el habitual (Se continuará), colaboraciones de Menéndez Pelayo, Rodríguez Mourelo, el folletín de Alfred de Vigny y el estudio sobre Galdós de la propia doña Emilia, que acababa de ver la luz en la Revista Europea.

[429]

Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo

Marisa SOTELO VÁZQUEZ

Universitat de Barcelona

En el tercer volumen de *La Literatura Francesa Moderna* (1911), dedicado al Naturalismo, Dña. Emilia Pardo Bazán, con el agudo olfato crítico que había caracterizado su quehacer literario esencialmente historicista, escribía a propósito de la evolución de los movimientos literarios en el siglo XIX: «acaso el sentir romántico sea eterno, aunque se transforme su expresión literaria». (866) La distancia desde la que escribe Dña. Emilia, las páginas de preámbulo al análisis de *Madame Bovary*, al filo de fin de siglo, nos obliga a una reflexión, la pervivencia del romanticismo, del sentir romántico, más allá de sus estrictos límites cronológicos.

Evidentemente en la segunda mitad del siglo XIX la estética dominante en el campo de la novela es el realismo- naturalismo, sin embargo, basta un análisis -que aquí no podrá ser más que somero-, de algunas de las novelas de la primera época de Emilia Pardo Bazán -Pascual López (1879), pero sobre todo, *Un viaje de novios* (1881) y *El Cisne de Vilamorta* (1885)-, para comprobar la certera observación crítica de la autora, pues si bien la nueva estética realista-naturalista es definitivamente el cauce por donde fluyen dichas novelas, hay en ellas- el profesor González Herranz lo demostró a [430] propósito de *La Tribuna*, considerada praxis del naturalismo pardobazaniano-, un buen número de rasgos que denotan la pervivencia explícita o soterrada y latente del romanticismo.

Dicho de otro modo, la arquitectura de la novela, la composición, responde a los cánones de la estética realista y aún naturalista: observación fiel de la realidad, plasmación de la multiplicidad de la vida; así como también la perspectiva del narrador se ajusta a dicha estética en búsqueda progresiva de objetividad, de impersonalidad narrativa. Sin embargo, la factura del personaje, su caracterización psicológica es, a menudo, deudora del romanticismo con todo el componente

de idealismo, sentimentalismo e imaginación que ello conlleva. De ahí que en las mencionadas obras se produzca un balanceo estético, una amalgama de elementos románticos, costumbristas y realistas, resultando de ello un contraste grotesco entre poesía y prosa, entre idealismo, sentimiento romántico y realidad prosaica y vulgar agudamente observada y plasmada en las novelas.

Más allá de otros elementos secundarios en la intriga novelesca, es precisamente en la textura psicológica del personaje protagonista donde el romanticismo aflora con más intensidad. Fijaremos la atención en Ignacio Arregui de *Un viaje de novios* y en el poeta-Cisne de Vilamorta, personajes que presentan entre sí más de una semejanza, tal como si la autora hubiera aplicado un mismo patrón caracteriológico. Ambos parecen fruto de la imaginación más que de la observación de la realidad, ambos son almas enfermas de insatisfacción con evidentes desequilibrios nerviosos, que la autora se esfuerza en justificar apelando al principio naturalista de las leyes de la herencia biológica como más adelante veremos.

Y esto es así, porque en los dos casos se trata de sucesivas modulaciones sobre el substrato del prototipo de héroe romántico, insatisfecho, pesimista, incrédulo, soñador, cuya conducta no está exenta de cierta teatralidad muy del gusto romántico, tal como observó el profesor Baquero Goyanes a propósito de Arregui en el prólogo a *Un viaje de novios*. (867) Héroes inadaptados, incapaces de resolver su angustia vital, su tedio, sus aspiraciones de ideal, inmersos en un ambiente provinciano, cercado por la férrea moral católica en el caso de Lucía y Arregui de *Un viaje* o simplemente asfixiados por la ramplonería y el prosaísmo de Vilamorta, en el caso del Cisne. En realidad, mirado con cierta perspectiva, y teniendo en cuenta las estribaciones del fin de siglo, muy próximas a la fecha del estudio sobre la literatura francesa, que citaba al principio de este trabajo, [431] es fácilmente perceptible el rastro de dichos personajes en la factura del héroe finisecular, del héroe modernista, en su sentimiento de fracaso vital y en su acentuada conciencia del dolor como fuente de conocimiento que, en este último período, hay que poner necesariamente en correlación con la filosofía pesimista de Schopenhauer.

El hecho de que Emilia Pardo Bazán amalgamara en sus primeras novelas ese sentir o espíritu romántico con las formulaciones de la estética realista, más allá de su eclecticismo tantas veces declarado en materia estética, (868) obedece indudablemente a varios factores: en primer lugar, su formación literaria, sus lecturas. La temprana afición por Zorrilla -«el rey de la melodía, el Verdi de nuestros días»- confesada por la autora en sus *Apuntes Autobiográficos*. (869) La lectura prohibida familiarmente (870) y por ello doblemente anhelada de los románticos franceses, singularmente de Víctor Hugo, de quien a propósito de *Nuestra Señora de París* escribe: «Esto sí que es novela -pensaba yo relamiéndome-. Aquí nada sucede por modo natural y corriente, como en Cervantes, ni parece una cosa de las que a cada paso ocurren, como en Fernán: aquí todo es extraordinario, desmesurado y fatídico, y el entendimiento de quien lo ha escrito tampoco puede medirse con los demás, sino que es fénix y sin par». Para significativamente añadir: «Esta consecuencia influyó en el concepto que por muchos años tuve de la novela, creyéndola fuera del

dominio de mis aspiraciones, por requerir [432] inventiva maravillosa. (871) Algo de esa admiración por lo desmesurado, lo extraordinario inconscientemente pervive en los primeros relatos, el asunto del alquimista en Pascual López, o las intervenciones del narrador señalando lo novelesco y melodramático de determinadas situaciones tanto en Un viaje de novios (cap. VII), como en determinados pasajes El Cisne de Vilamorta, la escena nocturna de la escalada a la solana por parte del Cisne para entrevistarse con Nieves, o el paseo de ambos por el acantilado y la tentativa de suicidio del poeta, (caps. XIX y XX).

Habría que añadir, además, la influencia del ambiente cultural galaico, las tertulias, cenáculos de la Coruña y los Juegos Florales de Orense de marcado acento romántico, donde la autora se dio a conocer como poeta, consiguiendo el primer premio con la «Oda a Feijoo» en 1876. Pocos años después, en 1880, su interés por Heine -que había dejado honda huella en el más tardío romanticismo español a través de Bécquer-, la llevará a traducir algunas de sus composiciones en El Faro de Vigo, (872) así como a publicar en Revista de España (25-VI- 1886) «La Fortuna española de Heine».

No menos indicativo de su formación romántica es la influencia decisiva de Espronceda, ahora comprobable en toda su amplitud con la publicación de su poesía inédita que ha visto recientemente la luz. (873) Y, por último, el conocimiento que Doña Emilia tenía de la poesía regional gallega: Lamas Carvajal, Pondal, Losada... y de la más insigne poeta romántica Rosalía de Castro. (874) Todo lo cual evidencia que, más allá de la poética realista en que se inscriben sus primeras novelas, la autora se había nutrido de lecturas románticas que le habrían de dejar honda huella, perceptible en sus años de aprendizaje como novelista, anteriores a la publicación de Los Pazos de Ulloa, y que, sin desaparecer del todo nunca, aflorarán con renovada intensidad y en consonancia con los nuevos rumbos de la literatura finisecular en sus últimas novelas: La Quimera, La [433] Sirena Negra y Dulce Dueño, novelas neorrománticas con ingredientes legendarios y místicos.

Un viaje de novios, a pesar de que en el momento de su publicación fue leída por la mayor parte de la crítica en clave realista-naturalista, señalando como logros más importantes la impersonalidad del estilo, el estudio del temperamento armónico de Lucía, la protagonista, y la objetividad de las descripciones, «Clarín» se apercibió de la falta de unidad de propósito en la obra, a mitad de camino entre la novela y el libro de viaje, que como es sabido tuvo un enorme éxito en el Romanticismo. También, casi unánimemente la crítica señaló la artificiosidad del carácter de Artegui, argumentando que no procedía de la observación de la realidad como exigía la poética realista, sino que era fruto de la imaginación, de la fantasía de la autora: «Artegui es un tipo fantástico, engendro de la imaginación de una mujer que sabe idealizar y que sabe sentir» (...) «es de cartulina, un figurín de pesimista». (875)

La crítica moderna -el profesor Baquero Goyanes-, ha subrayado la teatralidad del personaje derivada de su factura inequívocamente romántica, patente sobre todo en los capítulos VI, VII y XIV de la novela. Profundizando en la objeción de «Clarín» y los comentarios del profesor Baquero me referiré a la escena de la excursión de Lucía y Artegui por los



alrededores de Bayona, donde, además de la teatralidad de los gestos y palabras del personaje, el escenario retorna todos los tópicos del más rancio romanticismo: la naturaleza agreste, el acantilado, reforzado por los recursos efectistas de la tormenta, una luz «lóbrega» y «oscura» y «pavoroso y sepulcral silencio». Así como la perspectiva elegida por Doña Emilia es claramente romántica, dramática, como quien contempla la escena a cierta distancia de manera que los personajes son vistos como esculturas: «Lucía, anonadada, casi de hinojos, cruzadas las manos, imploraba; Artegui, alzado el brazo, erguida la estatura, mirando con doloroso reto a la bóveda celeste, pareciera un personaje dramático, un rebelde Titán, a no vestir el traje prosaico de nuestros días». (876) Esta última frase en boca del narrador, consciente del inequívoco sabor romántico de la simbología del Titán, enfatiza el anacronismo de la escena. Dicha [434] perspectiva contrasta con la proximidad y sobriedad de la observación realista de otros pasajes de la novela, como la descripción del cortejo nupcial en la estación de León (cap. I) o las pinturas de ambientes primero provincianos y posteriormente refinados y elegantes del balneario de Vichy (caps. XI-XII).

Un análisis más detenido de la figura de Artegui y, sobre todo, de sus palabras evidencia la naturaleza atormentada de un hombre radicalmente pesimista e incrédulo, que, en la escena antes mencionada, con tintes satánicos proclama su convencimiento de que el mal es el único motor de la vida y de la existencia. Profundo pesimismo que tiene una doble raíz, en su naturaleza neurasténica e hipersensible, heredada de su madre, (leyes de la herencia biológica), a la par que una raíz existencial, el conocimiento del dolor resultado de su experiencia como médico en la guerra carlista: «Creo en el mal. (...) En el mal -repetía- que por todas partes nos cerca y nos envuelve, de la cuna al sepulcro, sin que nunca se aparte de nosotros. En el mal que hace de la tierra vasto campo de batalla, donde no vive cada ser sin la muerte y el dolor de otros seres; en el mal, que es el eje del mundo y el resorte de la vida» (t. 1, p. 108).

Para, finalmente, manifestar su convencimiento de que al mal, «al dolor universal» sólo se le vence muriendo: «El dolor no concluye sino en la muerte: sólo la muerte burla la fuerza creadora que goza en engendrar para atormentar después a su infeliz progenitura» (t. 1, p. 108).

Ideas a las que vuelve Artegui en el capítulo XIV, para justificar su misantropía, su renuncia al amor, su deseo de anegarse en la nada, consciente de la imposibilidad de superar el dolor, el sufrimiento, pues en la medida que aumenta su conciencia crece su sufrimiento, derivando en profundo pesimismo y radical indiferencia: «Huí siempre de las mujeres, porque conocedor del triste misterio del mundo, del mal trascendente de la vida, no quería apegarme, por ellas a esta tierra mísera, ni dar el ser a criaturas que heredasen el sufrimiento, único legado que todo ser humano tiene certeza de transmitir a sus hijos... Sí, yo consideraba que era un deber de conciencia obrar así, disminuir la suma de dolores y males, cuando pensaba en esta suma enorme, maldecía al sol que engendra en la tierra la vida y el sufrimiento, a las estrellas que sólo son orbes de miseria, al mundo este, que es el presidio donde nuestra condena se cumple y por fin, al amor, al amor que sostiene y conserva y perpetúa la

desdicha, rompiendo para eternizarla, el reposo sacro de la nada... «¡La nada!, la nada era el puerto de salvación a que mi combatido espíritu quiso arribar... La nada, la desaparición, la absorción en el universo, disolución para el cuerpo, paz y silencio eterno para el espíritu...» (t. 1, p. 157). [435]

Y, al justificar sus tentativas de suicidio, añade Artegui: «Tú fuiste la ilusión... Sí, por ti hizo otra vez presa en mi alma la naturaleza inexorable y tenaz... Fui vencido... No era posible ya obtener la quietud de ánimo, el anonadamiento, la perfecta y contemplativa tranquilidad a que aspiraba... por eso quise poner fin a mi vida, cada vez más insufrible» (t. 1, p. 158). Palabras en las que parecen resonar ecos del pensamiento de Schopenhauer (877) y que preludian algunos de los rasgos de la conducta de los personajes barojianos, Andrés Hurtado de El árbol de la ciencia y Fernando Ossorio de Camino de perfección. La renuncia a la acción, el deseo de perfecta y contemplativa tranquilidad, el aniquilamiento aparecen ya en el personaje de Artegui como reformulaciones del concepto de ataraxia schopenhaueriana.

Dado que las obras del pensador alemán Parerga y Paralipomena (1851), en traducción de Zozaya, lo publicó la España Moderna en 1889 y los tres volúmenes de El mundo como voluntad y representación (1819) aparecieron sucesivamente en 1894, 1901 y 1902, por tanto, bastantes años después de la publicación de Un viaje de novios (1881), no resulta fácil explicar cómo llegaron a la escritora dichas ideas. Pues no parece probable que Doña Emilia hubiese conocido de primera mano las obras del filósofo alemán, ya que no tenemos constancia de que su conocimiento del alemán pasase de las traducciones de algunos poemas de Heine, además, su bagaje de lecturas filosóficas era más bien endeble, tal como ella misma recuerda en sus Apuntes Autobiográficos al evocar su amistad con los krausistas: «Cuando empecé a manejar libros de filosofía alemana, me honraba con la amistad de bastantes afiliados a la escuela, que entonces reunía muy lúcido séquito (...) como vi que los adeptos consideraban necesario el conocimiento de la lengua alemana, me dediqué a aprenderla, pero así que tuve una tintura, preferí consagrarme a Goethe, Schiller, Bürger y Heine, pues para las obras de metafísica declaro sin rebozo (aunque sería más lucido afirmar lo contrario) que, a menos de estar versadísimo, son preferibles las buenas traducciones francesas». (878) No obstante no deja de ser curiosa dicha influencia y probablemente [436] explicable porque los ecos de las ideas de Schopenhauer estuvieran en el ambiente cultural de la época -fuesen lo que el profesor Darío Villanueva llama «polen de ideas», como patentiza el título de una de las novelas de Zola, La joie de vivre-, o bien porque la autora hubiera leído, tal como parece deducirse de la cita anterior, alguna traducción francesa, ya que falta todavía un largo trecho hasta el fin de siglo, (879) cuando circulaban ya las mencionadas traducciones y, en consecuencia, la influencia es evidentemente mucho más constatable, tal como vio tempranamente con agudeza Doña Emilia en su artículo sobre «La nueva generación de novelistas», publicado en Helios 11 (III-1904), al subrayar la sensibilidad exacerbada y el profundo pesimismo, influencia de Nietzsche, Schopenhauer y Maeterlinck, característico de los jóvenes modernistas. (880)

El reparo mayor que se puede hacer, sin embargo, al personaje de Artegui es que resulta borroso, que no acaba de estar dibujado con el detenimiento y la atención que merecía junto al personaje de Lucía, probablemente el mejor de la novela. Y ello no es consecuencia de su factura romántica sino de lo que «Clarín» llamaba «falta de unidad de propósitos», porque lo que empezó siendo la acción de una novela de corte realista deriva y se diluye al llegar los protagonistas a Vichy, convirtiéndose en crónica de viajes, con una sucesión de descripciones de paisajes, ambientes, costumbres, que se desvían de la acción principal, incluso con la desaparición de la escena del personaje que junto a la protagonista más interés tenía para el lector, Artegui. En las últimas páginas la autora retoma la acción pero ya de forma precipitada y con pocas posibilidades de desentrañar mediante un análisis atento los verdaderos móviles del [437] sentir romántico de Artegui, que no queda suficientemente explicado ni llega a convencer de su verdad al lector, de ahí que las objeciones de «Clarín», «figura de cartulina, ensoñación...» en vez de personaje de carne y hueso como exigía la poética naturalista, sean totalmente fundadas. Puesto que el defecto de composición, o la falta de unidad de propósito, acaba por perjudicar el trazado del personaje que queda así reducido a un tipo construido con los tópicos del romanticismo.

La diferencia entre el héroe de *Un viaje de novios* y el de *El Cisne de Vilamorta* arranca fundamentalmente del punto de vista con que lo contempla el narrador. Pues si en el primer caso se observa una especie de compenetración simpática de narrador y personaje, en el caso de *El Cisne*, el punto de vista es más impersonal sólo en apariencia, ya el narrador interviene frecuentemente con observaciones y reflexiones propias, que proyectan sobre la conducta del personaje una luz grotesca con tintes paródicos. El cambio de perspectiva parece lógico, han transcurrido cuatro años entre una y otra novela, en los que Doña Emilia ha publicado no sólo los polémicos artículos de *La Cuestión palpitante* sino también *La Tribuna* y, sin embargo, la autora no se ha librado del todo del poso romántico, aunque su actitud ante el romanticismo ha cambiado substancialmente. Consciente de que a la altura de 1884 el romanticismo es una estética trasnochada escribe en el prólogo a la novela: «El romanticismo como época literaria ha pasado. Mas como fenómeno aislado, pasión, enfermedad, anhelo de espíritu no pasará tal vez nunca. En una o en otra forma, habrá de presentarse cuando las circunstancias y lo que se conoce por medio ambiente faciliten su desarrollo, ayudando a desenvolver facultades ya existentes en el individuo». (881) Juicio que anticipa de forma absolutamente coincidente el de los años finales de su trayectoria literaria y del que partíamos al principio de esta comunicación, a la par que señala certeramente la posible convivencia del espíritu romántico con las leyes del determinismo del medio.

En el mismo prólogo, previendo la recepción crítica de su novela, volvía a insistir en lo estéril de las discusiones que tenían como única finalidad colocar a una novela el marbete de romántica o de naturalista cuando el fin último que guía al autor es la creación de una obra de arte, en la que, como en la vida, poesía y prosa andan mezcladas para terminar justificando la pervivencia del espíritu romántico en *El Cisne de Vilamorta* desde postulados historicistas y tainianos: «No hay estado del

alma que no se produzca en el hombre, no hay carácter verdaderamente humano que no se encuentre [438] queriéndolo buscar; y en nuestras pensadoras y concentradas razas del Noroeste el espíritu romántico alienta más de lo que parece a primera vista». (882)

La presentación del personaje de Segundo García, tal es la vulgaridad del nombre de pila de El Cisne, tiene también todos los ingredientes tópicos del romanticismo: poeta becqueriano, de naturaleza sensible, «dócil a la poesía del paisaje», insaciable espíritu que ambiciona la gloria y la fama poética, con un pueril exhibicionismo del yo. El insaciable espíritu del Cisne se justifica, como en el caso del protagonista de *Un viaje de novios*, apelando a las leyes de la herencia biológica, de manera que en este caso la historia de una madre extenuada por las repetidas lactancias había determinado la complexión melancólica y la hipersensibilidad del Cisne: «Hijo de una madre histérica, a quien las repetidas lactancias agotaron, hasta matarla de extenuación. Segundo tenía el espíritu mucho más exigente que el cuerpo. Había heredado de su madre la complexión melancólica y mil preocupaciones, mil repulsiones instintivas, mil supersticiones prácticas» (t. 2, p. 204).

A pesar de someter a su personaje al determinismo de las leyes de la herencia biológica, la autora parece consciente del balanceo estético de su novela entre el romanticismo y el realismo, incluso en cuestiones anecdóticas, aunque no por ello menos significativas, así al dibujar el aspecto físico del Cisne señala que era «algo desfasado respecto a los cánones de la moda» (t. 2, p. 201), y de su formación y estudios en la Universidad escribe: «Segundo había tenido en Santiago, durante los años escolares, trapicheos estudiantiles, cosa baladí, y extravíos de esos que no evita ningún hombre entre los quince y los veinticinco, probando también las que en la época romántica se llamaban orgías y hoy se conocen por juergas» (t. 2, p. 204), de nuevo, enfatizando lo desfasado de los usos y modos románticos.

Este lector y recitador de Bécquer, Zorrilla, Espronceda, conocedor de la poesía regional gallega, -incluso algún crítico (883) creyó ver en él una caricatura de Lamas-, admirador de Heine, Lamartin, Víctor Hugo en coincidencia con el bagaje de lecturas [439] de la propia autora, «se identificaba con el movimiento romántico», pero la voz del narrador nos advierte una vez más del carácter anacrónico de dicha identificación al escribir: «revivió en un rincón de Galicia la vida psicológica de las generaciones difuntas» (t. 2, p. 204). Y, además, para subrayar ese anacronismo por contraste nos informa de las lecturas del Señor de las Vides, hidalgo gallego, verdadero antecedente del mundo de Los Pazos, Holhach, Rousseau, Voltaire, Feijoo y los enciclopedistas franceses, lecturas que sintonizan con la estética del naturalismo, cuyas raíces ahondan en Diderot y en Boileau.

El contraste grotesco entre el poeta becqueriano y el mundo provinciano que le rodea arranca en primer término del prosaísmo y la vulgaridad de su nombre en contraposición al poético seudónimo de Cisne de Vilamorta, y se acentúa progresivamente en la novela en contraste con los diferentes ambientes prolijamente descritos: las tertulias de rebotica, una liberal ilustrada, a la que pertenece el hidalgo de las Vides, y la otra, de sus adversarios políticos, reaccionaria y carlista, los bailes

del Casino, los paseos, las costumbres ancestrales, las tareas del mundo campesino: la matanza, la vendimia... todos ellos minuciosamente descritos, a veces en detrimento del análisis del personaje del que por contraste sabemos que le hastiaba aquella vida rutinaria, prosaica de sus convecinos, cuyo paradigma es Agonde, el boticario, remedo algo borroso del Homais flaubertiano: «Mientras cavilaba Segundo, el boticario se le acercaba, emparejando al fin caballo y mula. La claridad del crepúsculo mostró al poeta la plácida sonrisa de Agonde, sus bermejos carrillos repujados por el bigote lustroso y negro, su expresión de sensual bondad y epicúrea beatitud. ¿Envidiable condición la del boticario! Aquel hombre era feliz en su cómoda y limpia farmacia, con su amistosa tertulia, su gorro y sus zapatillas bordadas, tomando la vida como se toma una copa de estomacal licor, paladeada y digerida en paz y gracia de Dios y en buena armonía con los demás convidados al banquete de la existencia. ¿Por que no había de bastarle a Segundo lo que satisfacía a Agonde plenamente? ¿De dónde procedía aquella sed de algo, que no era precisamente ni dinero, ni placer, ni triunfos, ni amoríos, y de todo tenía y todo lo abarcaba y con nada había de aplacarse quizá?» (t. 2, p.218).

Esta sed insaciable que atormenta y consume al soñador becqueriano hasta llegar a hacer de él un ser miserable, que acepta egoístamente los favores económicos y la protección de Leocadia, la literata, vieja maestra enamorada, que no duda en sacrificar incluso a su propio hijo para proteger a su Cisne, es contemplada por los demás personajes de la novela como algo absolutamente ridículo y desfasado: «¿Bravo! Pues si se fía usted en los versos para navegar por el mundo adelante... Yo he notado en este país un cosa curiosa, y voy a comunicar a usted mis observaciones. Aquí los versos se leen todavía con mucho interés y parece que las chicas se los aprenden de memoria... Pues allá, en la corte, [440] le aseguro a usted que apenas hay quien se entretenga en eso. Por acá viven veinte o treinta años atrasados: en pleno romanticismo» (t. 2, p. 229). La novelista vuelve una y otra vez a insistir en el anacronismo del medio cultural galaico, dominado todavía en los años ochenta por el romanticismo y en el carácter desfasado y melodramático de los gestos y actitudes del Cisne. Las referencias se podrían ampliar a otros pasajes de la novela, algunos en clara correlación con *Un viaje de novios*, como la escena del paseo al borde del precipicio y la tentación de suicidio, que ahora sin embargo, resulta un tanto falsa y teatral: «Era un final muy bello, digno de un alma ambiciosa, de un poeta... Pensándolo, Segundo lo encontraba tentador y apetecible..., y, no obstante, el instinto de conservación, un impulso animal, pero muy superior a la idea romántica, le ponía entre el pensamiento y la acción muralla inexpugnable» (t. 2, p. 256).

Además del protagonista, en *El Cisne de Vilamorta*, el personaje de Leocadia, la maestra, tiene también indudablemente un perfil romántico y folletinesco, (1884) que no podemos abordar aquí y que contribuiría a afianzar la tesis del balanceo estético entre romanticismo y realismo que sustento.

Resumiendo, a la vista de lo indicado hasta aquí, se puede afirmar que el sustrato romántico pervive en las novelas de la primera época de Doña Emilia Pardo Bazán, singularmente a través del trazado psicológico de algunos personajes, aunque las modulaciones y, sobre todo, la perspectiva

de la autora vaya variando desde una compenetración simpática a una visión paródica, consecuencia en parte de los titubeos estéticos de la primera época entre una concepción de novela cada vez más próxima al estudio de la realidad y el romanticismo fuertemente enraizado en su naturaleza, que alienta como ingrediente esencial en la factura psicológica de los personajes analizados.

De manera que si bien es cierto, como vio la crítica de su tiempo y también la moderna, que en *Un viaje de novios* está el germen del naturalismo pardobazaniano, también lo es que está igualmente presente el del premodernismo de la última etapa, precisamente a través de la pervivencia de la vena romántica. Porque indudablemente el romanticismo se integra como intertextualidad en la estética realista-naturalista y lo que Doña Emilia llama el «sentir [441] como intertextualidad en la estética realista-naturalista y lo que Doña Emilia llama el «sentir romántico» forma parte del estatuto del personaje en dialéctica con la poética del medio ambiente en las mejores novelas.

En cuanto a las objeciones a lo desdibujado de los caracteres -más el de Arregui, aunque resulte un personaje más noble que el del Cisne-, no creo que haya que achacarlo a la filiación romántica de ambos personajes, aunque se trate de un romanticismo estereotipado, que tiende en algunos pasajes a la caricatura. El problema tiene raíces más profundas, en las facultades de la autora como novelista que, a mi juicio, son las de una aguda observadora de la realidad social, magnífica pintora de ambientes y costumbres, pero insuficiente psicólogo para penetrar en el mundo interior del personaje, no sólo para mostrar sino para hacer creíbles sus motivaciones e impulsos. Porque como escribiera «Clarín» a propósito del Cisne, en respuesta a los críticos que achacaban los defectos de caracterización a la mediocridad del poeta becqueriano: «un hombre vulgar sirve perfectamente para protagonista de un libro, pero hay que ahondar en el hombre y traerlo y llevarlo un poco por el mundo. Si no se hace esto, el libro no estará mal (si hubo talento para pintar el carácter), pero sabrá a poco a todos, y a soso a muchos». (885)

### Tercera jornada

La aventura catalana de Pardo Bazán

Cristina PATIÑO EIRÍN

Universidad de Santiago de Compostela

Entreabrí los ojos, y con gran  
sorpresa vi el agua del mar-, pero no la verde y plomiza del  
Cantábrico, sino la del Mediterráneo, azul y tranquila...  
(*Insolación* [1889], ed. de M. Mayoral, Madrid, 1987, p. 90).

En su estudio introductorio a *Insolación*, Marina Mayoral se refiere al fondo autobiográfico de la novela que Pardo Bazán publicó en 1889. Aunque considera que la relación entre Asís Taboada y Diego Pacheco, sus dos protagonistas, es trasunto hipotético de la que mantuvieron doña Emilia y Lázaro Galdiano, no parece dudar sin embargo de la existencia de

un móvil autobiográfico real. (886)

Otros estudiosos de la vida y obra de Pardo Bazán han asumido tal condicionamiento biográfico desde que Narcís Oller lo sugiriese en sus *Memòries literàries*. (887) En este trabajo pretendemos destacar, sin embargo, los elementos que [444] apuntan a una muy distinta dirección. Además de la propia transitividad novelística, existen otras razones que parecen no justificar la simplista equivalencia autora=protagonista de la peripecia amorosa de *Insolación*, ecuación que en última instancia nunca ayudaría a entender mejor las virtualidades de una de las mejores novelas de nuestro siglo XIX. Me refiero a circunstancias que la propia Pardo Bazán hubo de vivir por entonces y que parecen conceder a la invención novelesca una prelación cronológica con respecto a su aventura mediterránea con Lázaro Galdiano.

Al futuro editor de *La España Moderna* va dirigida en efecto *Insolación*, «en prenda de amistad», como reza la dedicatoria que la antecede, y a él se refiere doña Emilia como «padrino» de la novela en carta custodiada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. (888) Pero, ¿es ello indicio de que la pasión que la novela describe arranca de la vivida por ambos en *Arenys de Mar*? ¿Puede asegurarse que la reserva de Pardo Bazán, ostensible siempre que se ve precisada a hablar de ella misma como mujer, se vería arrumbada por la coartada ficcional en la que daría rienda suelta a la confidencia de sus intimidades? Ni aun cuando tuviésemos la certeza de que la hipótesis barajada -Pardo Bazán y Lázaro Galdiano ficcionalizados en la Marquesa de Andrade y Diego Pacheco fuese verificada por algún documento irrefutable, podríamos atribuir al monólogo de la criatura novelesca (ni al correctivo de su narrador) la condición de relato veraz de unos hechos empírica y efectivamente ocurridos entre doña Emilia y Lázaro. El artista ha de disponer al menos de esa ventaja que hace autónoma y específica a la ficción con respecto a la realidad objetivable, aunque los coetáneos de la propia Pardo Bazán no se la otorgasen.

Pero es que además podemos sostener que otras conjeturas pueden ser más plausibles. Fue el llorado profesor Maurice J. Hemingway quien aventuró con base documental la idea de que el proyecto de escribir *Insolación* pudo haber nacido con anterioridad al surgimiento de la relación con Lázaro Galdiano. Según el eminente pardobazanista, una carta escrita por doña Emilia y dirigida a Galdós el 16 de junio de 1887 -conservada en la Casa-Museo Galdós, en las Palmas de Gran Canaria, e inédita todavía- indica, de puño y letra de la autora, que ya está empezada la redacción de *Insolación*. (889) Doña Emilia no conocería a Lázaro hasta casi un año más tarde, en mayo [445] de 1888, cuando desde Valencia se trasladó a Barcelona con motivo de la Exposición Universal promovida por Rius i Taulet.

Desde hacía algunos años venía interesándose por las letras catalanas. Entre 1880 y 1888 mantendrá correspondencia con Víctor Balaguer. Sabemos que el que fuera editor de una *Guía de Barcelona a Arenys de Mar* por el ferro-carril envía a doña Emilia varios libros suyos a los que la autora y directora por entonces de la *Revista de Galicia* responde con su Pascual López, primera y única novela que llevaba escrita. (890) Se interesa también por Verdaguer, que le escribirá en abril de 1883

acusando recibo de Jaime y Un viaje de novios, (891) y al que admirará sin tasa. (892) En ese mismo año hay constancia de otra carta enviada a la autora desde Barcelona y cuyo remitente es Narcís Oller i Moragas, que agradece recibir La Tribuna (1883), novela que considera muy superior a Un viaje de novios. (893) También desde 1883 se escribe con su primo, Josep Yxart, que en su calidad [446] de editor le solicita colabore en la revista Arte y Letras. Este intercambio epistolar revela una amistad muy cordial que va tomándose en confianza casi familiar. (894) Ya en 1884 Pardo Bazán tiene planes de visitar Cataluña: «Espero realizar mi plan de conocer este año la hermosa Cataluña y a sus pobladores» -escribe a Yxart. (895) Pero serán muchas las ocupaciones literarias y familiares que se lo impidan. Abundan en las cartas citadas las quejas de la autora por la falta de tiempo, tal es el ritmo de su actividad poligráfica. A Yxart escribe en 1887, cuando no ha pisado todavía suelo catalán, que su propósito de hablar y escribir sobre literaturas regionales exige «ir ahí y a las Baleares», (896) pero le es imposible entonces, inmersa como lo está en labores de otra índole (es el año en que aparecen la segunda parte de Los Pazos de Ulloa, La madre Naturaleza, y tras su lectura en el Ateneo madrileño, las conferencias sobre La revolución y la novela en Rusia).

Con Oller, «simpático escritor», mantiene un interesante intercambio epistolar, muy rico en detalles de la poética pardobazaniana, (897) y que se verá truncado tras el episodio de Arenys. (898) Tal episodio -junto con la maliciosa idea de que el flirt había nacido antes, en Oporto- pudo [447] haber sido referido por Oller a Galdós, entonces amante de Pardo Bazán (dato éste que tal vez no conociese Oller, que tuvo en Pardo Bazán y Pereda a sus confidentes más constantes). (899) Existe una carta de doña Emilia publicada por Carmen Bravo en la que, a media noche, en respuesta a otra en la que don Benito posiblemente le reprochase su conducta, doña Emilia vuelca con sinceridad su pesar por no haberle confesado antes lo ocurrido en Arenys de Mar al tiempo que puntualiza que no todo lo que le han contado es cierto: «Sé quién te enteró de todos esos detalles portugueses (...) Mi infidelidad material no data de Oporto, sino de Barcelona, en los últimos días del mes de marzo -tres después de tu marcha». (900)

Lo cierto es que en abril de 1890 se fecha la última carta de Pardo Bazán a Oller. Se trata de una misiva breve en la que agradece, a él y a su mujer, Esperanza, el pésame por la muerte de su padre y justifica su tardanza en escribir por el «poquísimo tiempo disponible para dedicar a la correspondencia privada». (901) Atrás quedaba la estancia parisina en la que Pardo Bazán y él se habían conocido personalmente y durante la cual la autora gallega había conducido a la comitiva catalana a la casa de Zola y al grenier de los Goncourt. (902) Atrás quedaba también su visita en 1888 a Barcelona. (903) [448]

Pardo Bazán dejará el rastro de esa estancia en algunas de las páginas de su nutrida obra de epistológrafa así como en las de sus libros de creación y de viajes, en las que elogiará siempre con fervor la Ciudad Condal, el trasiego y ajeteo de sus calles, que son para ella índice de su laboriosidad, la actividad industrial y artesanal que en su seno se fraguan día a día. Como señala Pattison,

«Here she had no journalistic tasks; she enjoyed



herself and found much to praise. Barcelona is for her the most beautiful city in Spain. She particularly admires the surrounding area, but the city itself appears to her as a model of European progress despite her love for old Spanish cities with all their backwardness». (904)

En Por la Europa católica (1902) se hará eco en una crónica viatoria de la impresión recibida in situ en el año de la Exposición Universal, al dedicar un capítulo («Cataluña», que consta de varios apartados: «Géneros de punto», a propósito de la fábrica de los Sres. Marfá en Mataró, «Colmena» y «Santas», el último sobre los templos de Barcelona) a los adelantos, los monumentos y los avances de la metrópolis catalana. (905) Allí recogerá también el trabajo titulado «Colmena», aparecido por vez primera el 6 de enero de 1896 en El Imparcial, en el que, haciendo uso de la metáfora que le sirve de título, describe con pormenor minucioso el valor del trabajo y la satisfacción que reporta:

«La iniciativa, la actividad, la destreza, la perseverancia son para Cataluña lo que para el Egipto sus cuatro númenes: fuerzas misteriosas que esparcen la riqueza y engendran y crían toda clase de bienes. No es posible expresar lo que Cataluña me ha consolado de España, de cierta España.» (906)

También en 1902, cuando prologue Al través de la España literaria, de José León Pagano, cuyo primer tomo va dedicado al estudio de las letras contemporáneas en Cataluña («Los catalanes»: Guimerá, Gener, Maragall, Verdaguer, Oller, Apeles Mestres, Iglesias, Matheu, Rusiñol, (907) Riquer), considerará que ha sido la avanzadilla de nuestras letras y una vía principal de acceso de las extranjeras: «la Cataluña literaria comenzó la obra, [449] para nosotros altamente beneficiosa, de difundir en los países latinos extranjeros noticias de nuestra vida artística e intelectual». (908)

La España de la «leyenda negra» ha dado paso a otra que pugna por subirse al tren del progreso europeo y que contrasta todavía con la que vive de la agricultura y se encierra en sí misma sin querer mirar hacia delante:

«Cataluña y Bizcaya [sic] -escribe- se encuentran a la altura de las más ricas comarcas fabriles y productoras del extranjero (...) El viajero que recorra estas comarcas privilegiadas con la antigua idea de la España tradicional, fantaseando nuestra representación alegórica en un gitano que duerme cara al sol, rodeado de cáscaras de naranja y al lado la guitarra y la faca entreabierta, ¡qué sorpresa experimentará al ver esa España joven, musculosa, sudorosa, de blusa azul, ennegrecido el rostro por el humo y la escoria de las forjas ardientes!» (909)

Barcelona es el lugar de destino del matrimonio Llanes en Doña Milagros; allá se va el personaje epónimo de la novela de 1894 llevándose a las gemelitas del narrador, don Benicio, por «ver otras caras y residir en otros lugares, que no recuerden el pasado (...) La populosa ciudad y sus distracciones tenían que hacerles un bien muy grande». (910) En

algunos relatos cortos doña Emilia se referirá también a Cataluña: así sucede, en el cuento La cordonera, en el que la protagonista se consume entre las cuatro paredes de su tienda, que no se renueva con las manufacturas textiles y se aniquila finalmente cual presa inmóvil y resignada a la consunción del tiempo:

«Su modesto comercio era también un arcaísmo; sus flecos, bellotitas y madroños, estaban mandados retirar. En todo el día, apenas entraba algún cura de aldea a encargar un manípulo o una borla de estandarte. La pasamanería la vendían ahora los tapiceros y mueblistas; los ornatos de iglesia venían hechos de Barcelona, a precios módicos. Y por efecto de estas circunstancias, acaso la cordonera no tuviese ya qué llevarse a la boca, porque un día suprimió la doméstica, y se lo hizo todo: desde poner el puchero, hasta el barrido de la tienda.» (911)

En el último cuento de los que escribiré, el titulado El árbol rosa, Raimundo Cortés es el nombre que adopta el joven enigmático que se reúne con Milagros Alcocer en el [450] Retiro, «bajo la sombra amiga del rosado árbol», a escondidas de todos. Allí le confiesa -(¿es un anarquista, un desheredado de la fortuna o un impostor? puesto que dejará de acudir a su cita sin advertir a la joven burguesa, que se había ilusionado)- que de ser humilde obrero

«por su fuerza de voluntad y sus conocimientos, [había pasado a] encargado de una fábrica de tejidos en Lérida: ¡mucho trabajo, no poca ganancia! Sin embargo -advirtió-, si quisiese comprarle a usted -no habían empezado aún a tutearse- una de esas joyas que miraba ayer en el escaparate no podría. Y hay gente que sin trabajar puede regalar joyas, como esa, o mejores. Injusticias, ¿no l'sembla?» (912)

Como gastronoma dedicará a la cocina catalana algunos renglones de sus dos obras culinarias, en los que cantará las alabanzas de la langosta a la catalana, la perdiz a la catalana, la escudella o la morcilla preparadas a la usanza catalana. En La cocina española antigua trufará su receta del «All y oli» con los recuerdos de su paso por aquellas tierras:

«En la masía de la Creu, descansando para subir a Montserrat, trabé conocimiento con este aderezo excesivamente típico, que puede tener sus aficionados, y que allí, cerca del gran santuario catalán, no me pareció mal del todo. Yo lo comí cortando pan en forma de sandwich, y untándolo ligeramente con el ajo y aceite o all y oli.» (913)

Pero a Cataluña se sentía doña Emilia vinculada también por la aceptación que el público siempre le demostró allí. Lejos de estar familiarizada de modo directo con lo catalán desde muy temprano, como sí lo estuvo el joven Galdós que vivió en Barcelona las jornadas revolucionarias de 1868, (914) o como lo estaría Pereda, el eco de su obra, polémica en muchas ocasiones e inteligentemente reseñada por Yxart o Sardá, hubo de ser escuchado con atención en los círculos intelectuales catalanes, los mismos con los que «Clarín» se mostró tan agradecido por la

acogida brindada a sus obras. (915) Quizás por [451] gratitud hacia aquel pueblo al que admiraba doña Emilia realizó una traducción del catalán del poema «Anyorament» de Rubio i Ors. (916)

Su impresión de Barcelona fue siempre la misma que comunicó a Lázaro Galdiano en su única carta conocida. De ella se desprende una intención manifiesta de salir en su defensa cada vez que por algo se la reprueba (917):

«En familia y en conversación con los amigos, hago siempre el panegírico de Barcelona y de sus incomparables alrededores, paraíso de la civilización auxiliada por la naturaleza. Aquí se figuran que esa ciudad es una especie de traducción del francés, y se admiran cuando les digo que más se asemeja a Italia, en la parte moderna y grandiosa de aquel reino. Dícenme también que mi juicio está influido por el buen recuerdo de las muchas atenciones que debo a la gente de ahí. Pudiera ser, pero no lo creo: sé distinguir entre mi impresión personal y la objetiva, y si las dos se dan la mano en mi apreciación sobre Barcelona ¡mejor que mejor! ¿No es cierto?» (918)

Quedémonos con la última idea de este párrafo: «sé distinguir entre mi impresión personal y la objetiva», escribe. ¿Está tratando de conjurar un reproche que se avecina, cercano todavía el episodio de Arenys de Mar? ¿Quiere que se le reconozcan las dotes que se exigen a todo novelista realista (y no digamos si es naturalista, cosa harto discutible en Pardo Bazán) (919) en el sentido de poseer la capacidad de discernir entre lo subjetivo, que ha de evitarse a ultranza, y lo objetivo, faro que ha de guiar la nave de la ficción en las procelosas aguas de la creación? En su irreductibilidad confía: el arte no es la vida. El narrador, la protagonista, de Insolación, no son ella misma. No pueden serlo. En el caso de Pardo Bazán se confundió a la persona -mujer, entre otras cosas- con sus libros. Como señala certeramente Claudio Guillén en un trabajo muy revelador: «no, no sorprende que el conocimiento de las novelas de doña Emilia haya adolecido de un exceso de [452] biografismo». (920) Y aunque tratase de escribir a la defensiva, aunque inventase narradores masculinos, narradores severos y a veces aristocráticamente adustos, o fluctuantes en su naturaleza, irónicos y distanciados, o pusilánimes e infantiles que nada tuviesen que ver con ella misma, siempre se había de querer escuchar más la voz del director de orquesta que los sonidos producidos por los instrumentos que tocaban los músicos o por las gargantas de los cantantes en su afán de conseguir la belleza. ¿Por qué ese despropósito? ¿Por qué continúa amalgamándose aun hoy a doña Emilia con sus narradores o con sus protagonistas? Se argüirá que el de Insolación es un caso especial, en el que parece lícito establecer una correspondencia clara entre la pasión del personaje y la que -se presume- se enseñoreó de muchos momentos de la vida de nuestra escritora. No lo creo. El testimonio epistolar que aduce el profesor Hemingway pudiera contribuir a asentar -si todavía hiciera falta- el principio de la especificidad ficcional que tanto, y tan injustamente, se le ha escamoteado a la creación de Emilia Pardo Bazán.

[455]

Los discursos del Naturalismo en España (1881-1889)

Adolfo SOTELO VÁZQUEZ

Universitat de Barcelona

I

Quiero exponer aquí una breve reflexión acerca de un trabajo en curso sobre la novela y la crítica decimonónicas en el marco de una historia de la literatura absolutamente respetuosa con la historicidad, pero, a la vez, vigilante y alerta de los modelos de análisis teóricos y críticos. Es producto esta reflexión de estudio de la dinámica de la teoría de la novela española desde la fragua de esa propia teoría en la crítica y en la labor creativa. Sin desdeñar los instrumentos analíticos proporcionados por la teoría de la novela y la narratología de este siglo, desde *The Craft of Fiction* a las recientes aportaciones de Gérard Genette o Dorrit Cohn, estamos convencidos de la mucha luz y el indisputable rigor que brindan el lenguaje de la novela y el lenguaje de la crítica, si se ajustan -tomo la imagen de Roland Barthes- (921) como haría un buen ebanista dos piezas de un mueble complicado. Surge así un diálogo que el historiador de la literatura no debe reconstruir egoístamente sino que debe trasladarlo hacia el presente, como parte constructora de lo inteligible de nuestro tiempo.

El espacio que nos ocupa es el diálogo entre el lenguaje de la novela y el lenguaje de la crítica durante la etapa en la que lo verdaderamente original y creativo son las amplias intertextualidades que el naturalismo, la preceptiva estética y literaria de Zola, promueve en España. Si el profesor Henri Mitterand, primero en *Zola et le naturalisme* (1986) y después en *Zola. L'histoire et la fiction* (1990), (922) probó abundantemente que no es recomendable entender el naturalismo de Zola como una declaración unívoca, señalando las diversas facetas de sus discursos tanto críticos como creativos, y ya no podemos entender el naturalismo de Zola -las palabras son de Harry Levin y de un libro [456] memorable, *El Realismo francés*- como «el monstruo mecánico que pretendía ser en sus obiter dicta», (923) lo cierto es que esa variedad de discursos se hace patente en la órbita del naturalismo en España, sin que por ello se sostenga la contradicción o la oposición entre ellos, sino que se reconozca su diferencia.

En este sentido quisiera aceptar el pensamiento de Jacques Derrida para negar, sin embargo, la finalidad última de la metacrítica de las ideas literarias. Dicho de modo más lego: es necesario detenerse en la comprensión de la tarea hermenéutica, de los principios y operaciones teóricas y críticas, pero sin renunciar nunca, más bien polarmente lo contrario, a la comprensión y el significado de la obra de arte en la inmanencia y en la trascendencia. Al detenemos en el análisis de los prólogos, los ensayos y los artículos de reseña crítica, desvelamos unos discursos del naturalismo con la finalidad de establecer su combinación con el lenguaje que emana de la construcción narrativa, de sus técnicas, del estatuto de los personajes, de la modalización y la focalización de la historia, etc., es decir, del texto del discurso de la novela, que es, en suma, el estilo de la novela, pues comparto abiertamente la tesis que Gérard Genette formula en «Estilo y significación», ensayo incluido en *Ficción y dicción*, según la cual el «fenómeno estilístico» no sólo está en

los detalles sino en todos los detalles, porque es el discurso mismo. (924) De este modo la comprensión de la tarea hermenéutica en su historicidad es paso imprescindible para la interpretación de la obra de arte, de la novela, como una «armonía polifona», según el término de Roman Ingarden que recoge la concordancia de todos los estratos que la conforman. (925) Así las tareas del historiador y del crítico de la literatura se hacen indisociablemente complementarias.

## II

Empecemos por describir a vuela pluma los discursos del naturalismo en España en el ámbito del orden instrumental y adjetivo de la tarea hermenéutica circunscrita al tiempo histórico de la década de los ochenta del siglo pasado, justificando, además, las fechas de 1881 y 1889 que sirven de marco a nuestra reflexión. [457]

Para ello debemos aceptar la fértil distinción que el profesor Henri Mitterand estableció en la obra crítica de Zola entre el discurso teórico naturalista y el discurso crítico y de análisis. Son -escribe Mitterand- en último término dos modelos: una teoría general de la novela, modelo de producción para toda novela, lo mismo que enunciado de principios sobre los que Zola asegura construir su propia obra; y una crítica de las obras de otros, modelo de recepción, midiendo o creyendo medir con el rasero de la estética naturalista las novelas contemporáneas. Si aceptamos -decía hace unos instantes- flexiblemente estos dos modelos, el primero de los cuales es el dominante en *Le Roman Expérimental* y el segundo en *Les Romanciers Naturalistes*, y los trasladamos a las letras españolas, vemos que, en el emblemático caso de Leopoldo Alas, el modelo de producción o teoría general de la novela es el dominante en los artículos *Del Naturalismo* (publicados en 1882 en *La Diana*, el periódico bimensual dirigido por Manuel Reina) o en los reunidos en *Del estilo en la novela* (publicados entre 1882 y 1883 en *Arte y Letras*, la revista que comandaba la atenta pupila crítica de Yxart), mientras que el modelo de recepción o crítica de la labor novelística de otros autores, aplicando la «medida» naturalista, es el que prevalece de Solos (1881) a Nueva Campaña (1887) y entra en crisis en *Mezclilla* (1889).

No es este el lugar para probar la tupida densidad de los discursos naturalistas de «Clarín» tanto dentro de la órbita de la producción como en el dominio de la recepción. Ni tampoco para probar la sustancial unidad de procedencia: una misma base intelectual, una misma écriture y un imaginario idéntico, si bien la estética aplicada del modelo de recepción -los casos de las reseñas y análisis clarinianos de las sucesivas novelas de Zola o Galdós son paradigmáticos- le permite acercarse a la diferencia de los diversos discursos narrativos, fraguando insospechadas relaciones con su gran texto artístico de esta época, *La Regenta*. Bastaría recordar cómo «Clarín», en la estela de Zola, define las posibilidades de la descripción como revelación del mundo psíquico y moral de los personajes en los ensayos que denominé del modelo de producción, para, meses más tarde, advertir en el artículo sobre *El doctor Centeno* (modelo de recepción) como la anatomía del gato hecha por Alejandro Miquis es correlato de la vocación del hidalgo galdosiano, mientras que *La Regenta* constituye un auténtico tour de force de ese procedimiento: la sotana y el manteo de Fermín, el gato del salón de doña Petronila o el repugnante

amasijo de la sobremesa del caserón de los Quintanar, pasaje diáfano metadescriptivo. (926)

Sí, en cambio, me parece oportuno señalar cómo, para la crítica de la época, Solos (1881) era el punto de partida del discurso teórico y crítico del naturalismo en España, mientras que Mezclilla (1889) suponía el punto final de ese discurso tanto en lo que [458] atañe al modelo de producción como, aunque con menor radicalidad, en lo que comporta el modelo de recepción.

A la aparición del deslumbrador tomo de ensayos que es Solos, la crítica contemporánea más inteligente se dio cuenta de que la horma crítica que «Clarín» aplicaba a la literatura del día era la naturalista. Precisamente en la madrileña Revista Ilustrada correspondiente al 23 de julio de 1881 (revista dirigida desde el 16 de mayo por González Serrano) aparece una larga y prolija reseña crítica de Solos, firmada por Rodrigo Amador de los Ríos, en la que se dice:

«Aspirando en el libro su autor, que lo es el discretísimo D. Leopoldo Alas, a estudiar en los actuales momentos el estado de nuestra literatura, declárase abiertamente decidido y valeroso mantenedor de cierta Escuela, no del todo por la generalidad comprendida ni descaminada del todo, a lo que se nos alcanza, por más que, con nuestra habitual franqueza, no recelemos en manifestamos desacordes en muchos puntos con la doctrina cuya implantación se pretende, o, por mejor decir, con el extravío de antiguas doctrinas, presentadas hoy con aparato y solemnidad desacostumbrados».

Al exponer los desacuerdos con los principios naturalistas, Rodrigo Amador de los Ríos señala con mayor precisión en dónde radica su disconformidad con el diapasón crítico de Alas:

«No ocurre lo mismo respecto a la exageración de los principios invocados por el crítico para cohonestar sus juicios, y especialmente respecto de la doctrina sustentada por la llamada Escuela naturalista o experimentalista, de que el señor Alas se muestra en casi todos sus trabajos partidario ardentísimo».

La transparencia del texto ahorra todo comentario: la Revista Ilustrada reconocía que el joven crítico utilizaba un modelo de recepción naturalista.

Cuando aparece Mezclilla son varios los indicadores que hablan de las disonancias del diapasón crítico naturalista empleado por Alas. Los principales trabajos del libro, procedentes de La Ilustración Ibérica y titulados genéricamente «Lecturas», se le aparecían a doña Emilia Pardo Bazán en la nota bibliográfica que sobre el tomo de «Clarín» redactó para La España Moderna como exponentes de las distancias que Alas estaba tomando respecto del canon de los ensayos de 1882 y 1883, y de la aproximación que se está produciendo hacia una idea que la autora de Los pazos de Ulloa denomina «religiosa y cristiana». (927) [459]

Conviene recordar, tout court, que aunque los textos teóricos y críticos de Alas sean los índices más sobresalientes de los discursos del

naturalismo en España, no se puede menoscar un ápice la penetrante óptica de Emilia Pardo, especialmente en las múltiples intertextualidades que *La cuestión palpitante* contrae con *Les Romanciers Naturalistes*. (928) Lo mismo puede afirmarse del largo y enjundioso ensayo *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1886-1887), abiertamente contrario a los presupuestos de Zola, y en el que Valera enhebra el ademán programático con las fórmulas de la recepción, especialmente en lo que atañe a la novelística de Zola. (929) Idéntica consideración deben tener dos textos prologales salidos de la pluma de Armando Palacio Valdés: el prólogo a la primera edición por la barcelonesa «Biblioteca Arte y Letras» de Marta y María (1883) y el que abre la novela *La hermana San Sulpicio* (1889), fechas, por cierto, altamente significativas en el itinerario de la narrativa española del último cuarto del siglo XIX.

En el dominio de la crítica literaria los discursos del naturalismo se patentizan en el modelo de producción (que quizás convenga en estos casos llamar teórico) en numerosos textos de Gómez Ortiz, González Serrano o Rafael Altamira, mientras que el modelo de recepción tiene notable abono en el quehacer de Orlando, Yxart: y Sardá por proponer tres nombres frecuentes en la crítica literaria de la época. Todos estos discursos consolidan la existencia del naturalismo en España, existencia polifónica y fecunda para la transformación intensa de las bases de funcionamiento de la novela contemporánea, cuyo paradigma no puede ser otro que la novela galdosiana, pues como afirmaba el gran crítico catalán Joan Sardá en *La Vanguardia* (15-VIII-1891):

«No son imitaciones las suyas, sino sugerencias en cuya manifestación o producción activa pone Pérez Galdós una personalidad propia, original, poderosa, nunca ahogada por la imposición servil del modelo. Es él y siempre él, sólo que en él hay todos y todo sucesiva y aun simultáneamente, modelado, renovado, personalizado, reacuñado en el troquel de una imaginación que a ella sola se parece». (930)

### III

Acercamos, breve y finalmente, al discurso naturalista de la novela como construcción que busca la ilusión de realidad, supone no desprenderse de los otros [460] lenguajes del naturalismo: el discurso crítico y el soliloquio genético (o, en su defecto, las intertextualidades del texto narrativo). Y conlleva, además, ceñirse a un caso relevante: la finalidad del discurso del relato en *La Regenta*, o la comprobación (muy esquemática, es cierto) de la armonía polífona de todos los estratos de la novela y desde su conciencia estructurante.

Al compás de la recepción del naturalismo en España se opera entre la intelectualidad española un paralelo interés por Schopenhauer, uno de los más ricos filones filosóficos del naturalismo. Buena prueba de ello son algunos artículos divulgativos salidos de la pluma de José del Perojo -quien sabía alemán- o de Urbano González Serrano, quien conocía la filosofía del autor de *El mundo como voluntad y representación* gracias a su divulgación en Francia mediante los libros de Théodule Ribot, *La philosophie de Schopenhauer* (Paris, 1874) o de Elme-Marie Caro, *Le pessimisme au XIXe siècle* (Paris, 1878) -más famoso si cabe por el

polémico compte rendu de Ferdinand Brunetière en La Revue des Deux Mondes- o artículos como el de Charles Richet, «La douleur», publicado en la prestigiosa Revue philosophique. (931)

El propio «Clarín» se interesa por el pensamiento de Schopenhauer al mismo tiempo que se deslumbra con la obra de Zola, como atestigua el capítulo «Cavilaciones» de Solos. Durante 1883 y 1884, mientras se anda gestando La Regenta, ocurren dos sucesos nada irrelevantes para la voluntad artística de Alas: Paul Bourget reúne diversos textos críticos de 1881 y de 1882 en los Essais de psychologie contemporaine (1883) y en 1884 ve la luz el tomo La joie de vivre, perteneciente al ciclo de Le Rougon Macquart. Precisamente la novela de Zola es saludada por la crítica francesa contemporánea como la confirmación de la incidencia de la filosofía pesimista en su gran retablo novelesco. Jules Lemaître sostiene en la primera serie de Les Contemporains que Les Rougon Macquart es «una epopeya pesimista de la animalidad humana», y refiriéndose, en concreto, a la novela recién aparecida escribe (explicando el valor simbólico, de bestia monstruosa y transgresora que tiene el Océano): «En La Joie de vivre, el océano, primeramente cómplice de los amores y ambiciones de Lázaro, después su enemigo, y cuya victoria acaba por descomponer el débil carácter de este discípulo de Schopenhauer». (932) Edouard Rod apunta a comienzos del 84, que Lázaro «es [461] un producto de las ideas pesimistas tan cual circulan entre nosotros». (933) En el mismo sentido se manifiestan Huysmans y Guy de Maupassant, quien llega a escribir que «sobre el libro entero planea un pájaro negro con las alas extendidas: la muerte». (934) Es decir, los naturalistas al completo leen la reciente obra de Zola en la órbita del pensamiento de Schopenhauer, consolidado como uno de los grandes mitos del naturalismo.

«Clarín», que acaba de empezar a trabajar en La Regenta y que ha rebajado notablemente el número de artículos que produce su fábrica, escribe a Galdós el 8 de abril de 1884: «Lea sin falta, si no los ha leído, La Joie de vivre y las Cartas de Flaubert». (935) Referencia que excusa todo comentario sobre el entusiasmo que le acaba de producir la última novela de Zola y del que quiere que participe Galdós.

Por otra parte, Paul Bourget, a quien «Clarín» llama «el muy delicado y profundo Paul Bourget» en el primer Folleto literario, Un viaje a Madrid (1886) (936) y sobre el que escribirá un penetrante artículo recogido en Mezclilla (1889), reflexionaba a finales de 1882 sobre un nuevo mal del siglo, un nuevo spleen, en estos términos:

«El mal de dudar incluso de la duda, lleva consigo un séquito de imperfecciones, vacilación de la voluntad, compromisos sofisticados de la conciencia, diletantismo, inadaptación, todas las debilidades que nos toman aún más admirables a los que no han perdido las grandes virtudes de antaño». (937)

Todos estos textos, afines al naturalismo, son bien conocidos por Alas cuando anda atareado en la escritura de La Regenta, y todos ellos van a gravitar de modo principalísimo en el sentido y la finalidad de su obra maestra, al menos, en un grado de influencia parangonable al que su teoría y su crítica ejerce sobre la construcción del discurso narrativo de la novela.



Si *La Regenta* es una novela ejemplar de la experimentación artística del naturalismo, lo es, entre otras razones (ésta que gloso es de orden temático-moral) porque la escritura de «Clarín» aloja en el seno de una sociedad, Vetusta, amargamente [462] hipócrita y egoísta, una contradicción romántica, el alma poética y soñadora de Ana Ozores. Desde el punto de vista de las estrategias autoriales, ideológicas y estéticas, lo que «Clarín» narra y describe en *La Regenta* es el intento, objetiva e inexorablemente condenado al dolor, de vivir siendo mercancía y sentir la necesidad de vivir para el alma. O dicho con las palabras magistrales de Gonzalo Sobejano: «la intención moral de *La Regenta* sólo puede verse, al resplandor de su final, como la demostración de la lucha inacabable de los mejores: el dolor de no poder alcanzar nunca los valores supremos cuya búsqueda es el único sentir de su existencia». (938) Siendo para ello conveniente dejar a un lado el dogma del impersonalismo, del que el propio «Clarín» explicó sus límites refiriéndose a Flaubert:

«Leo a Flaubert en sus novelas, y a pesar de su programa de impersonalismo, cumplido casi al pie de la letra, y sin que haya en esto contradicción, veo en esas novelas todo lo que necesito para conocer las ideas, el carácter espiritual, hasta el temperamento del autor con relación a los más graves asuntos. [...] ¿Qué libro habrá más impersonal (técnicamente), que Bouvard et Pécuchet? Y sin embargo, se podría reconstruir sólo con él, no las opiniones de Flaubert, pero sí los rasgos principales de su espíritu en las múltiples relaciones del pensar, del sentir y del querer con los más interesantes aspectos de la realidad, en cuanto ésta puede estar en contacto con el alma». (939)

Me explicaré sintéticamente. «Clarín» había formulado en una de sus «Cavilaciones» de Solos el tema de la filosofía: «Toda filosofía que pretenda que la estudie el hombre experimentado, no debe dejar entre lo accesorio la teoría del dolor. No abordar este problema, o tratarle con fórmulas sin fondo, es huir de la dificultad más real del objeto último, según los más, de la filosofía» (940). El dolor se convierte en la única realidad en el inmenso mar de dudas y vacilaciones en el que vive sumida Anita tras el duelo, la muerte de don Víctor y la huida cobarde y canalla de don Álvaro. Las reflexiones de la protagonista -verdadero carácter indeciso- revelan en esta situación la estrategia generadora de la novela. En una fascinante combinación de discursos -discurso narrativizado, discurso restituído y discurso transpuesto en estilo indirecto «Clarín» escribe:

«Con el alimento y la nueva fuerza reapareció el fantasma del crimen. ¡Oh, qué evidente era el mal! Ella estaba condenada. Esto era claro como la luz. Pero a ratos, meditando, pensando en su delito, en su doble delito, en la muerte de Quintanar sobre todo, al remordimiento, que era una cosa sólida en la conciencia, un mal palpable, una [463] desesperación definida, evidente, se mezclaba, como una niebla que pasa por delante de un cuerpo, un vago terror más temible que el infierno, el terror de la locura, la aprensión de perder el juicio; Ana dejaba de ver tan claro su crimen; no sabía quién discutía dentro de ella, inventaba

sofismas sin contestación, que no aliviaban el dolor del remordimiento, pero hacían dudar de todo, de que hubiera justicia, crímenes, piedad, Dios, lógica, alma... Ana. «No, no hay nada -decía aquel tormento del cerebro-; no hay más que un juego de dolores, un choque de contrasentidos que pueden hacer que padezcas infinitamente; no hay razón para que tenga límites esta tortura del espíritu, que duda de todo, de sí mismo también, pero no del dolor que es lo único que llega al que dentro de ti siente, que no sé cómo es ni lo que es, pero que padece, pues padeces.»

Estas logomaquias de la voz interior, para la enferma eran claras, porque no hablaba así en sus adentros sino en vista de lo que experimentaba; todo esto lo pensaba porque lo observaba dentro de sí; llegaba a no creer más que en su dolor». (941)

Pasaje del discurso narrativo que alcanza toda su relevancia, su inmanencia y su trascendencia, a la luz que ofrecen los discursos a los que he aludido (todo en la órbita del naturalismo) y de los que han quedado implícitos procedentes de la summa de los discursos teórico y crítico de Alas. Especialmente relevante para la experimentación artística de La Regenta es el de Schopenhauer, quien sostenía que por su origen y por su esencia la voluntad está condenada al dolor, que en la existencia cotidiana, en la prosa del mundo, se combina con el hastío y el tedio. He ahí las coordenadas de la trayectoria vital de Ana: hastío, tedio, aburrimiento, vacíos, silencios, dolor.

La finalidad de la novela no concuerda con el pensamiento de Schopenhauer ni con el fatalismo zolesco -Ana sigue viva e inadaptada sobre el mármol del pavimento de la catedral de Vetusta-, pero creo que esas intertextualidades son su estímulo, polifónicamente mantenido desde diversos ángulos, revelando el soliloquio genético de Leopoldo Alas, sin atentar contra lo perenne de su pensamiento, capaz de defender con fervor el naturalismo y mantener dentro de sus doctrinas un palpito de un no sé qué metafísico, que unas veces se llama el quid divinum y otras el misterio; unas, dolor, y otras, Dios Padre. (942)

Nuestro presupuesto inicial que indicaba la conveniencia del estudio y análisis de la hermenéutica contemporánea como paso para la comprensión del significado de la obra de arte, se consolida al leerla no para imponerle una doctrina sino, como postula [464] Maurice Couturier en La Figure de Pateur (943): leerla en posición de descubrimiento, de intercambio y de aprendizaje.

[465]

Leopoldo Alas «Clarín». Del Romanticismo al Realismo

José Manuel GÓMEZ TABANERA

Real Instituto de Estudios Asturianos

Constituye para mí un honor y un privilegio el poder hablar en este I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, que se celebra en Barcelona, -donde por cierto me nacieron-, de Leopoldo Alas «Clarín», tanto más cuando, como sabemos, en la Ciudad Condal se editó por vez primera La Regenta. Bien conocido Alas tras la emotiva semblanza biográfica que de él trazó hace más de medio siglo mi inolvidable amigo Juan Antonio Cabezas, como «El provinciano universal», aunque muchos más

bien le consideren «El asturiano universal», pese a haber nacido en Zamora en el año 1852, ello no sería obstáculo para que «Clarín» se contemplase siempre tan asturiano como sus padres y concretando un «carbayón» de cuerpo entero. El caso es que «Clarín» acompañaría, aún niño, a sus progenitores cuando éstos regresaron a Asturias desde Castilla, pudiendo hacer así el bachillerato en Oviedo y graduarse en su Universidad, donde se licencia en Derecho en 1871. Acto seguido se trasladaría a la Corte para hacer allí el Doctorado. Pasará diez largos años en la capital, dando rienda suelta a particulares intereses intelectuales. Son años decisivos para una España alienada, tras el derrocamiento de Isabel II, el advenimiento de Amadeo I de Saboya como nuevo Rey, y, finalmente la proclamación de la I República. El joven Alas, que se ha declarado ya liberal, se preocupa hondamente por los cambios que conoce España, observando agudamente la escena política, las modas literarias, las mentalidades a que accede, la ideologías a la vez que frecuenta las tertulias literarias a la vez que se hace asiduo del Ateneo Artístico, Científico y Literario de Madrid, en cuya actual sede, he podido comprobar, como socio del mismo durante casi medio siglo que en sus ficheros bibliográficos se conservan incluso aún manuscritos clarinianos, que dan fe de la intensa actividad que Alas desarrolló en la docta casa.

Por otra parte, en la Universidad, en la que paulatinamente va imponiéndose el Krausismo, Alas se manifiesta ya abiertamente republicano. En el Alma Mater matritense no se limitará a cursar su doctorado en Derecho, sino que también se matriculará en Filosofía y Letras. Al mismo tiempo colaborará en varios periódicos, mayormente semanarios, iniciando así la que sería una larga carrera de crítico y de satírico. En 1875 adoptará el pseudónimo de «Clarín», tomado del nombre o mote del «gracioso» en La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca. Terminado su doctorado en 1878, Leopoldo Alas continuaría escribiendo artículos de crítica literaria y en 1881, año en que dejaría la Corte publicaría su primera colección de ensayos. [466]

Los siguientes años, ya en Oviedo, revistieron gran importancia para la vida de «Clarín». No vamos a entrar en detalles, dado que éstos han sido recogidos por prestigiados biógrafos, desde el finado J. A. Cabezas al bien conocido José María Martínez Cachero. Sólo diremos que en 1882 se casó, pasando a desempeñar una cátedra en la Universidad de Zaragoza, desde donde se trasladaría un año después a la Universidad de Oviedo, como profesor de Derecho Romano. En Oviedo y a lo largo de toda su existencia Alas se irá realizando como profesor universitario, cuyo magro sueldo le sirve para mantener a su esposa y los hijos, -tres-, que van llegando. Sueldo más bien insuficiente, dadas las exigencias del medio burgués en que le ha tocado vivir. No obstante lo complementará mediante artículos y colaboraciones literarias en su mayoría publicados en distintos semanarios nacionales.

Al iniciarse la década de 1880, «Clarín» desarrolla ya una gran actividad creadora e intelectual. Aparte de varios volúmenes de crítica y los cuentos que reúne en Pipá (1886), publica ese genial retrato de la España provinciana de la Restauración que constituye su densa novela La Regenta y que marcará un hito en la vida de Alas. La Regenta publicada entre 1884 y 1885, tuvo un éxito inmediato, pero la reacción crítica que

suscitó creó dos campos opuestos de opinión, entre los que la aplaudían y degustaban y los que la desaprobaban, por tiquis miquis, no sólo por el presunto anticlericalismo, sino también de un presunto plagio de Madame Bovary del que le acusaría el periodista L. Bonafoux, comprado por los canovistas... De aquí que su publicación diera lugar a una larga polémica, -a veces encarnizada-, que llegó a polarizar ambos campos.

Tras la publicación de *La Regenta* Alas comenzó a sufrir altibajos varios en su salud, mayormente crisis de depresión, caracterizadas por la falta de confianza en sus propias dotes creativas y también, según una tradición que aún colea en Oviedo, por creerse abandonado por la suerte en sus partidas del casino, dado que aunque apenas biógrafo alguno lo ha recordado, Alas era un redomado ludópata, gastándose en juegos de azar parte de sus ingresos por colaboraciones literarias. Esta afición al juego ya la desvelaron, aunque en distinta reflexión J. Blanchat y J.-F. Botrel, tras notar que «Clarín» entabla con su editor un verdadero juego, al mandarle el texto con omisiones particulares de *La Regenta* y *Su único hijo*, salvando las carencias al recibir las pruebas y perfeccionando el texto. Sin embargo hacia los noventa pareció haber superado el bache que le afectó emocional e ideológicamente. De entonces datan unos pocos ensayos críticos.

Por otra parte, sabemos que, pese a proyectos novelísticos un tanto ambiciosos, sólo llevó a feliz término una segunda novela larga: *Su único hijo* (1891), en la que hemos podido detectar diversas reflexiones en clave y un aprovechamiento de personajes y situaciones de otros relatos. Conoció desigual acogida, cayendo prácticamente en el olvido hasta su cuidada reedición moderna, (1979) obra de la «clarinóloga» Carolyn Richmond.

En la década final de su vida, pese a que su prestigio literario ya declinaba, «Clarín» seguía siendo «el dictador literario de Oviedo» (Juan Antonio Cabezas), continuaba escribiendo artículos, muchos de los cuales han sido recogidos en diversos volúmenes. [467] También, y en el campo de la narrativa de ficción fue autor de cuentos y novelas breves, bastantes más de los que se vienen inventariando. En alguno de esos relatos incluso llegará a transmitir a sus protagonistas sus propios estados anímicos. Sabemos, por otra parte de su única tentativa en el campo teatral: la obra *Teresa* que fue un fiasco. «Clarín» pues, se iba apagando lentamente en su querido Oviedo, más, tras serle diagnosticada una tuberculosis intestinal, -hoy se diagnosticaría cáncer-, que le llevó a la tumba en 1901.

Con su muerte, «Clarín» conoció un relativo olvido por parte del público lector y la crítica, con excepción de gentes como «Azorín», Ramón Pérez de Ayala, -antiguo alumno suyo en la Universidad de Oviedo- y algún otro como el político Melquiades Álvarez al recordar que la vida de Alas había sido la natural de «un obrero intelectual, trabajando mucho y sin otra recompensa que la gloria y las estrecheces poco envidiables de una modesta burguesía». Pronto, el de Leopoldo Alas «Clarín» se recordó casi exclusivamente asociado su novela *La Regenta*, que la burguesía ovetense reflejada en la misma nunca olvidaría, esperando un desquite. Ese llegaría al estallar la Guerra Civil de (1936-39), en la que el hijo de «Clarín», a la sazón Rector Magnífico de la Universidad de Oviedo, rindió a Vetusta el tributo de su vida por la presunta afrenta paterna. Y durante años se substraería la personalidad de «Clarín» del conocimiento público. No

obstante, al cumplirse en 1952 el centenario de su nacimiento empezaría nuevamente a valorársele, tras diversas recordaciones y estudios nacionales y foráneos. La revisión de «Clarín» culminará en 1966, con una edición popular, (libro de bolsillo) de La Regenta, (Madrid, Alianza Editorial), que constituyó un auténtico impacto para las nuevas generaciones que desconocían su obra, al igual que la de otros intelectuales y escritores proscritos por el régimen franquista. La conmemoración en Oviedo/Vetusta en 1986 y bajo una alcaldía socialista de la primera publicación en Barcelona de La Regenta con la celebración de un memorable Simposio, dejaría finalmente las cosas en su sitio.

«Clarín» en el siglo XIX.

Hemos subrayado que «Clarín» cultivó tanto la crítica literaria como la novela. En dicho campo nos dejó, también lo hemos dicho-, varias obras inconclusas, quizá veinte, según el inventario que en su día hizo Adolfo Posada (1909). Así Juanito Reseco (circa 1875); Speraindeo (1880); Las vírgenes locas (1886, obra colectiva en la que colabora); Palomares (1887); Cuesta abajo (1890-1891); Tambor y gaita (1891). A toda esta producción inconclusa, junto con La Regenta, Su único hijo y numerosos relatos cortos que ha estudiado recientemente José M<sup>a</sup> Martínez Cachero, como Doña Berta, Cuervo y Superchería (1892), encontramos ideas y temática que va a proyectar en su novelística. Todo esto nos sirve para enjuiciar mejor hoy, con cierta perspectiva histórica, el legado de «Clarín» y llegando a una conclusión que hasta ahora no se habían planteado muchos especialistas que han estudiado su obra y su entorno. Esta es que la narrativa de «Clarín» no cabe circunscribirla totalmente, como hacen muchos, a la corriente naturalista/realista que se impone en la Europa del último tercio de siglo y en España, prácticamente con la Restauración Borbónica, dado que en la obra clariniana se atisba por la misma inclinación [468] del autor, cierta tendencia a la «narrativa espiritual» legado del Romanticismo, que a veces llega a expresarse paródicamente. Este planteamiento que sugerimos se inspira en nuestro conocimiento particular de la evolución de la narrativa española durante todo el siglo XIX, incluyendo las diversas manifestaciones que conoce el llamado Romanticismo con alguna de cuyas últimas producciones habrá de conocer Alas durante su estancia en Madrid, dejándole una cierta impronta, pese a que cuando «Clarín» se impone en la crítica literaria y empieza a cultivar la narrativa, se adherirá como lo harán Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, el primer Palacio Valdés y algún otro contemporáneo, al naturalismo de Zola y de Flaubert, que habrá de encontrar ya su clara expresión en La Regenta y Su único hijo del «Clarín» ovetense. Ello no quiere decir que «Clarín» haya optado por renunciar definitivamente a una narrativa idealista, a considerar deudora del melodrama y el sentimentalismo románticos, a integrarse en las innovaciones subjetivas, psicológicas y líricas, de diversos autores hispanos del último tercio del siglo que optarán por la fácil disyuntiva que le brindan, por un lado las pautas abiertas por la «novela gótica» o la «novela histórica», mediante el auge logrado por el folletín, sino también por la narrativa costumbrista e incluso pseudosocial.

No estamos seguros de saber los sentimientos que entrañó para «Clarín» la llamada literatura romántica que emerge en Europa para la

mayoría de los tratadistas entre 1780 y 1830 coincidiendo con la emergencia de las llamadas nacionalidades modernas. Tampoco cabe fijar aquí una cronología correcta fijando la duración del Romanticismo en España, tanto más cuando a éste se le atribuirán tantas cosas y movimientos ideológicos, que van desde la Revolución Francesa al Movimiento de Oxford, el regreso a la naturaleza, la filosofía de Hegel, la filosofía de Schopenhauer, la filosofía de Nietzsche y, ¿por qué no? la filosofía de Krause... Hemos así pues ante un planteamiento que se antoja completo, más si consideramos al Romanticismo como «constante histórica» que llega a contaminar a «Clarín», sobre todo en lo que se refiere a Romanticismo filosófico, en otras palabras, ideario. Cuestión ésta que ha inspirado en cierto modo el cogollo de esta comunicación.

Ahí está, pongamos por caso la actitud clariniana de integrarse, ya en Oviedo, en el Naturalismo/Realismo que irrumpe en la literatura de su tiempo, sin rechazar posiciones como el mismo anticlericalismo, -que por otra parte profesaron abundantemente muchos románticos-, o el tema recurrente del adulterio, que no sólo se hará tópico en Zola, sino también en autores del prestigio de Flaubert, Tolstoi, Bourget, Maupassant, Fontane y otros, como probó Biruté Ciplijauskaitė (El adulterio en la novela realista, Barcelona, 1984). En «Clarín» encontramos por otra parte la forma en que aborda la religiosidad de las gentes, a través de diversa narrativa corta, o el mismo tema de la muerte, tan obsesivo para los románticos, y que, a fin de cuentas, no puede menos que preocuparle dado su propio estado enfermizo, aparte de los problemas con que ha enfrentarse día a día en su querido Oviedo. Todo ello nos hace pensar que a pesar de los ríos de tinta dedicados a Leopoldo Alas, «Clarín» desde la conmemoración de la primera publicación de *La Regenta*, sigue siendo hasta cierto punto un gran desconocido como ser humano y escritor que sentía y padecía como cualquiera de nosotros. De aquí que pensemos que no dudó en apelar en más [469] de una ocasión a un ideario que, tras los estudios de Lovejoy, cabe considerar romántico, pese a que a más de uno se le antoje trasnochado, literariamente hablando, al no rimar quizá con la vocación crítica y literaria de «Clarín», pero que Alas respeta y en cierto modo sigue, al declararse, no solo liberal y republicano, sino también krausista.

El Krausismo como expresión mística romántica.

Quizá contemos hoy con tanta bibliografía sobre el krausismo y K.C.F. Krause, (1781-1832), como sobre «Clarín». Como sabemos, Krause es el pensador alemán que, en pleno Romanticismo, logró imponer una ideología filosófica hasta cierto punto fundamental en Bélgica, Holanda y en España, a la vez que una forma de pensamiento particular que hará suya el español Julián Sanz del Río, con su *Ideal de la Humanidad*, donde se traduce y refunde en gran parte la obra de Krause constituyendo así, una especie de Catecismo para la Institución Libre de la Enseñanza, fundada por Francisco y Hermenegildo Giner de los Ríos, Nicolás Salmerón, Gumersindo de Azcárate, Joaquín Costa, etc., una entidad llamada a desempeñar un trascendental papel en la vida intelectual y académica española de la Restauración, que contrasta con la vetustez reaccionaria y anquilosada de otros educadores anclados en la herencia del Antiguo Régimen, en un irreductible culto a la Corona y en el nacional-catolicismo.

A la Institución Libre de la Enseñanza se adherirá Leopoldo Alas en cuerpo y alma, viviendo aún en Madrid, con las bendiciones de conocidos pensadores y políticos de la I República como, pongamos por caso, F. Giner de los Ríos y múltiple profesorado, que impone la ideología krausista en numerosas Universidades de España y que logran hacer de la Universidad de Oviedo de fin de siglo, una auténtico baluarte a enfrentarse a «lo tradicional» y el conservadurismo ortodoxo con un Marcelino Menéndez Pelayo como estandarte. En Oviedo el Krausismo contará con adeptos como Adolfo Posada, Rafael Altamira, Fermín Canella, Aniceto Sela y Leopoldo Alas «Clarín».

Pensamos que es en Krause, mejor dicho en el Krausismo, donde habremos de bucear, el hálito romántico que siempre vivió en «Clarín» y que acertará a conciliar con el Naturalismo/Realismo que se impone en la novelística europea.

Esto quizá explique en gran parte el contenido de la obra narrativa de «Clarín», pero también sus quiebros, indecisiones y crisis más, cuando Alas era un hombre con la suficiente sensibilidad como para comprender los trastornos de su época, tras admitir las alternativas que se imponen a la novela vista como «épica del siglo».

El Romanticismo y Liberalismo clariniano en su expresión filosófica y literaria.

Hechas estas puntualizaciones, quizá podamos comprender al Leopoldo Alas «Clarín», que nos presenta Yvan Lissorgues, tras el análisis de las diversas preocupaciones filosóficas, éticas, religiosas, estéticas e incluso a expresarse a lo largo de la carrera [470] intelectual de Alas, dictadas ya por el idealismo, ya por el racionalismo. Lissorgues en su tesis *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín* (1981), escrita ya hace tres lustros y cuya edición revisada y en castellano hemos tenido el privilegio de llevar a cabo hace unos meses, habla empero de las sucesivas intensidades que conoce el espiritualismo clariniano, bien evidente en Su único hijo, aunque posiblemente ya anidaba en el Alas republicano asiduo del Ateneo madrileño. Con el tiempo es obvio que este subconsciente romántico, que el prologuista de Lissorgues, Laureano Bonet acierta a llamar «vena espiritualista» de «Clarín» seguirá expresándose en Oviedo, pese a los obstáculos y crecientes dificultades con que topa y que permiten quizás, en una metáfora feliz de Eugene M. de Vogue, recordada con el propio Bonet comparar a «Clarín» con «aquellas cigüeñas que no entran en el templo pero hacen su nido en la torre». El problema suscitado está tratado magistralmente por Lissorgues en su libro, al reconocer que la ideología y doctrinas krausistas influyeron profundamente en Alas durante su estancia madrileña, es decir desde 1871 a 1882, (pp. 156-157 de nuestra edición de Lissorgues). Por entonces, la Universidad de Madrid conocía una auténtica revolución ideológica, que afecta indefectiblemente a nuestro hombre y que precisamente culminaría con la creación de la Institución Libre de la Enseñanza.

Aquí quisiéramos terminar. Se trata de una hipótesis de trabajo que puede dar pie a un minucioso estudio que ofrezco a los clarinistas, a la vez que revisar guiados por Lissorgues, las sucesivas intensidades del espiritualismo clariniano, que habrán de nutrir las preocupaciones de muchos de los que constituirían la llamada Generación de 1898.

## Bibliografía Básica

- Alarcos Llorach, E., «Notas a La Regenta», *Archivum* 2 (1952), pp. 141-169.
- \_\_\_\_\_, «Notas remozadas sobre La Regenta», *Argumentos*, 63-64 (1984), pp. 8-15.
- Baquero Goyanes, M., *Una novela de «Clarín»: «Su único hijo»*, Murcia, 1952.
- Beser, S., *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, 1968.
- Cabezas, J. A., «Clarín», *el provinciano universal*, Madrid, 1936.
- Gómez Santos, M., *Leopoldo Alas «Clarín». Ensayo bio-bibliográfico*, Oviedo, 1958.
- Gramberg, E. J., *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas «Clarín»*, Oviedo, 1958.
- Lissorgues, Y., *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas (Clarín). 1875-1901*, Madrid, 1996.
- Martínez Cachero, J. M<sup>a</sup>., *Leopoldo Alas «Clarín» y Luis Bonafoux «Aramis». Historia de una enemistad literaria*, Oviedo, 1991.
- \_\_\_\_\_, «Leopoldo Alas Clarín», *Cuadernos Ovetenses (Supl. de La Voz de Asturias)*, (1995), pp. 145-160.
- Posada, A., *Leopoldo Alas «Clarín»*, Oviedo, 1946.
- Richmond, C. (ed), *Su único hijo*, Madrid, 1979.
- Ventura Agudiez, J., *Inspiración y estética en La «Regenta» de Clarín*, Oviedo, 1970.

[471]

Novela e ilustración: La Regenta leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)

Jean-François BOTREL

Université de Rennes 2

### 1. Texto e iconotexto

La novela publicada por primera vez en 1884-85 en Barcelona por la «Biblioteca Arte y Letras», titulada *La Regenta*, fue escrita por Leopoldo Alas e ilustrada por Juan Llimona (944) y, a partir del capítulo XXVI, por Francisco Gómez Soler (945): el texto discursivo de Leopoldo Alas queda acompañado desde el principio por un iconotexto -añadido y subordinado- (946) de Llimona y Gómez Soler; aunque paralelos, texto y iconotexto son indisociables por su simultaneidad.

El libro a través del cual los contemporáneos de *La Regenta* tuvieron acceso a la novela contiene, pues, «unas ventanas abiertas en la textualidad tipográfica plana de la página» (Grivel, 1992) -135 viñetas en total en las 1.009 páginas de los dos tomos-, una lectura gráfica visual asociada e inserta -la realización ilustrativa- que se añade a las imágenes que siempre ilustran un relato durante la lectura -la realización visual mental- [472] y estas imágenes de acompañamiento o «prótesis ilustrativas» pudieron orientar la lectura y la interpretación contemporáneas de la obra. (947)

Como discurso sui generis y original si no totalmente autónomo el iconotexto tiene una triple función: editorial (como elemento de la «puesta en libro» más que como estrategia publicitaria), auctorial (en la medida en que el artista se esfuerza por traducir fielmente en un plan visual el proyecto mimético del texto, incluso de sus efectos simbólicos



[Baguley, 1992]) o lectorial (como comentario o lectura gráfica del texto). Al lado de la melopeia y de la logopeia, puede haber una plianopeia, efecto poético como los demás y, a pesar de su carácter subalterno, la imagen, sobre todo cuando está inserta en el texto, requiere que una historia de la literatura preocupada por la recepción de las obras la tenga en cuenta y valore su función.

Conviene, pues, analizar lo que viene a ser La Regenta de /según J. Llimona /Gómez Soler, (948) y las posibles influencias del diálogo entre la imagen y el texto sobre los lectores de la novela, limitando, por razones de espacio, este estudio al examen de la función auctorial y lectorial.

## 2. La función auctorial

Sin referimos, por ahora, a las condiciones de lectura y traducción o interpretación gráfica o sea: a la génesis de la ilustración, podemos afirmar que las viñetas resultantes [473] de esta primera lectura remiten a una relación especial con el texto que llega a hacer del ilustrador un como autor-bis, una duplicación del autor. En la lectura de La Regenta por J. Llimona existe, en efecto, una relación de extrema simultaneidad (cronológica) y contigüidad (espacial) entre texto e imagen y de analogía en la casi totalidad de los dibujos, con consecuencias sobre su interpretación por el autor y narrador gráficos.

### 2. 1. La simultaneidad y la contigüidad

Si nos referimos a los «bandeaux» o encabezamientos de cada uno de los 30 capítulos, que son como «un arco bajo el cual se invita al lector a pasar para acceder al texto» (Le Men), vemos que casi la mitad de ellos (13 de 30) ilustran una situación o un detalle inmediatos o sea: evocada o descrito en las primerísimas líneas del capítulo (949). En algunos casos son introducciones al tema dominante del capítulo, como, por ejemplo, en los capítulos VI o VII.

En el tratamiento del otro extremo o sea del final del capítulo con «culs-de-lampe» o «viñetas de fin de capítulo», se puede apreciar la misma simultaneidad y contigüidad entre la viñeta y la última frase del capítulo (9 viñetas) o las 10 últimas líneas (6 viñetas) o sea 15 de 26. (950) Un caso excepcional es el del capítulo XIV en que la viñeta de fin de capítulo se refiere a una situación evocada al principio del capítulo siguiente. (951)

En el curso del texto, lo normal es que, debido al tipógrafo o al regente de la imprenta, haya una precisa correspondencia entre el texto y la imagen: es ejemplar la situación de contigüidad absoluta observable en I, 178, II, 105 o II, 434, por ejemplo, donde el texto de referencia enmarca la viñeta, o las situaciones más numerosas donde el texto funciona como «pie» de ilustración sin que se le dé ningún tratamiento tipográfico específico: la situación más frecuente es que la viñeta ilustre una frase situada unas frases más arriba en la misma página (952) o en la página anterior que suele ser [374] la página par. (953) Pero también se dan casos de «explicación» contigua, a la derecha o a la izquierda de la viñeta (954) y de «explicación» de la viñeta posterior a la aparición: se encuentra unas líneas después -situación más frecuente en el primer tomo por lo visto (955) -o en la página siguiente. (956) En las demás situaciones (cuando el hipotexto no es una frase), lo corriente es que el

dibujo esté al contacto del motivo del texto que ilustra, precediéndole en la casi totalidad de los casos; en general la frase y la imagen coinciden en una misma página o la frase (el pie) está en la página par y la viñeta en la página impar, o todo lo más en la página inmediatamente anterior. (957)

Tan estrecha conexión tipográfica y cronológica entre el texto y la imagen es, a todas luces, fundamental para la lectura: la presencia o memoria del texto permite una integración absoluta de la imagen en el discurso y como el texto icónico no es solamente peritexto sino hipertexto o metatexto, viene a completar el texto de que es parte integrante, a interpretarlo, dando la buena interpretación, explicitando la lección, cerrando la obra abierta.

## 2. 2. La analogía

La subordinación de Llimona al texto de «Clarín» es, si no total, constante y extremada, casi servil, y sus dibujos traducen una lectura atenta del texto: la voluntad de correspondencia con el texto hace que el parti-pris sea el de la analogía y mimetismo más que la interpretación: lo prueba la traducción gráfica de frases o la trasposición de diminutos detalles del texto con una especie de redundancia debido a un total mimetismo (denotativo) en casi las dos terceras partes de las viñetas (69 en total): así, por ejemplo, el «ruido obsesionante del bombo» que tanto molesta a Quintanar queda figurado por... un bombo (II, 402), el «apretón de manos» de I, 48 se traduce gráficamente por manos apretadas; la frase: «escribió a don Fermín una carta muy dulce, con mano trémula, turbada, como si cometiera una felonía- (II, 54), se representa en II, 55 con la celosía de un confesonario en el fondo y una mano (de mujer) escribiendo con pluma, con un tintero, una cuartilla (y una vela), sin poder, por supuesto, traducir lo de «muy dulce» o «trémula, turbada, etc.» Hasta los movimientos quedan explicitados, como en I, 403 («Salga Vd. -dijo señalando la puerta») o en II, 82 («cogió el guante con dos dedos levantándolo hasta los ojos») así como algunas [475] expresiones: los ojos de Ana que «buscaban el cielo entre las nubes pardas» miran hacia arriba (II, 199). La viñeta es, pues, a menudo el trasvase con visualización de detalles u objetos del texto en la imagen, con gran respeto de los detalles que llega al extremo de poner en la imagen el número exacto de personajes presentes en el texto (II, 267), las «denominaciones» (The Times (I, 178), La Cruz Roja (I, 519)), el pañuelo del Señor de Pajares (I, 40), todo lo cual da fe de una lectura atenta del texto que permite a Llimona, por ejemplo, recoger en el encabezamiento del capítulo II (I, 49), un diminuto y anecdótico detalle del capítulo I donde el Palomo «acababa de barrer en un rincón las inmundicias de cierto gato» (I, 32). (958)

Pueden darse, por supuesto, alguna que otra infidelidad como la que consiste en representar de pie a una Ana sentada en el texto (II, 57), equivocarse de brazo (el izquierdo por el derecho en II, 403), ignorar la situación de la «colgadura de terciopelo cogida y arrugada por (la) blanca mano» de Fermín (I, 415) o, en II, 227, hacer que en el cuarto en la que se encierra Petra, esté el catre de madera, pero que falte la cartera «colgad(a) de un clavo», cuando cuelga un rosario y aparece una estampa fijada en la pared.

Porque la traducción de determinadas escenas supone alguna iniciativa por parte del dibujante que aporta la visualización de los elementos necesarios como la campana (del Laudes) en la torre (I, 9), pone el número de personajes (II, 105, 217), (959) da caras, corporeidad o figura a todos aquellos que no la tienen en el texto, los viste (pone el solideo a los curas), los sitúa en un entorno no explicitado por el narrador sino deducido e incluso inventado como cuando da a ver la barca del Trébol (I, 83) o la Iglesia de Ana comienza a frecuentar (I, 500), o como en el caso de 11, 83 donde pone el traje de jardinero de Frígilis, una regadera, unas tijeras, un azadón, cuatro macetas de flores, un canalón en una pared pero sin «semillas ni paja en el suelo»: aporta material para la construcción completa de imágenes esbozadas o sugeridas, llena los vacíos y hasta recarga como en la representación del taller de Quintanar, con la jaula del tordo colgada y montón de objetos añadidos, muy propios de un taller, pero sin «la bata escocesa» (II, 349). [476]

Las demás viñetas pueden ser consideradas como un desarrollo de situaciones o personajes presentes en el texto (960) pero no explícitamente «señaladas» (como en un guión), y, excepcionalmente, como evocaciones de «ideas» o de la temática dominante. (961)

Pero, casi siempre, el detalle del dibujo confirma la lectura del texto incluso en la situaciones de máxima audacia donde hace dibujos sintéticos con elementos dispersos, recogiendo en el dibujo una atmósfera, un carácter o reconstituyendo una escena que no existe en la novela como en I, 363 y la impresión global de analogía queda acentuada por la precisión del dibujo a la pluma, por su realismo, y la casi ausencia de alegorías y de imágenes compuestas.

Por su subordinación al texto, las imágenes de Llimona son efectivamente «un soporte para la autenticación del texto», «una recrudescencia con respecto a la veracidad narrativa» (Grivel, 1992) y pueden parasitarias por la escasa distancia que las separa del texto: la visualización por parte del dibujante es una descodificación de la información primaria contenida en el texto y la restitución bajo forma explícita más que poética o interpretada aun cuando se «recoge» en un espacio/momento único o global detalles o sentimientos o situaciones «dispersas» en varias páginas del capítulo.

### 2. 3. La interpretación

Lo que se llama la interpretación ha de buscarse, pues, en la representación de situaciones o en el añadido de elementos de realia donde faltan en el texto (poniendo una especie de telón de fondo verosímil y realista) completando o llenando, por decirlo así, los vacíos del texto. Se suele valer Llimona de objetos, de muebles sobre todo: de ahí el número impresionante de sillas por ejemplo. También puede dar lugar a una acentuación o amplificación de un rasgo o detalle presente en el texto como la exaltación del cicerone-orador Saturnino en medio del grupo de personajes (I, 40) con total coherencia con el espíritu del texto o la crisis nerviosa de Ana asida de Víctor en traje «de teatro» (I, 315). La máxima libertad acaso haya consistido para Llimona en melodramatizar la muerte de la madre de Ana, sólo evocada por el narrador en una analepsis desde un punto de vista que podría atribuirse a Ana (I, 101) o en introducir la [477] presencia en el fondo de la imagen de Ana en el

coloquio que tiene Quintanar y doña Anuncia (I, 165), sobreponiéndose al narrador.

Casi no existen situaciones en que, en vez de ilustrar o decorar la intriga, las ilustraciones vienen a ser una lectura icónica, una interpretación hipergráfica del texto literario. Sólo por recurrencia de algunos elementos como el crucifijo encima de la cama de Ana (I, 271, 300 y 304) y por selección de determinadas situaciones y omisión de otras, se puede decir que la imagen «dirige al lector entre los significados» del texto, le lleva a evitar algunos y recibir otros y lo teleguía hacia un sentido escogido de antemano (Barthes, apud Baguley, 1992).

En la selección del momento (detalle, frase, lance o episodio) es donde más se percibe la interpretación.

#### 2. 4. La selección

Fuera de las viñetas «obligadas» (las de principio y de fin), y teniendo en cuenta lo dibujable y lo no dibujable por razones técnicas, estéticas o ideológicas, donde la autonomía del dibujante puede revelarse y, por consiguiente, observarse es en la selección de los momentos de la narración para ser ilustrados.

Puede ser un momento en la progresión de la narración; se trata de escoger una imagen entre las muchas posibles: así, por ejemplo, en II, 311, Ana que cayó de rodillas a los pies de su «hermano mayor» y está «sollozando», está en actitud de sollozar de rodillas «escondida la cabeza entre las manos» y el Magistral que se puso de pie está de pie pero sin levantar los brazos o llevar los puños crispados a los ojos ni volver a paso largo al lado de la Regenta (por motivos que se explican más abajo) sino en una actitud «inventada» facticia más convencional.

Ya vimos que en los momentos escogidos abundan frases o detalles del texto consta, al revés, que hay pocas ilustraciones de episodios (como el entierro de Guimarán o la procesión de Semana santa) o de lances más o menos dramáticos como el duelo (II, 569) cuando se puede observar que los niños quedan sistemáticamente ilustrados (I, 9, 480). Verdad es que el texto de «Clarín» tampoco da para mucho. La consecuencia es una presencia relativamente más acentuada de elementos de la vida cotidiana, de actitudes estáticas e incluso hieráticas.

En el juego de «yo que él hubiera...» o sea lectura por lectura, ¿quién pensaría, por ejemplo, en focalizar sobre la cruz de Don Víctor (I, 165) o sobre un momento anodino como en II, 80 o II, 105?

Lo que más llama la atención es, por supuesto, la no ilustración de algunos momentos álgidos notables sobre todo cuando se traduce por la omisión sistemática de [478] todo lo que tenga alguna connotación sexual: se sabe que «Clarín» no quería «nada de desnudeces» (Blanquat/Botrel, 1981) y tampoco hay nada de «muslos poderosos, macizos, de curvas armoniosas...» que se dibujaban «debajo de la falda ajustada» de la educanda (II, 216-7) y de esta manera puede explicarse la ceguera del ilustrador donde Víctor ve los «encantos que no velaba bien» Petra (I, 94). Lo mismo se observa cuando Ana se desnuda (I, 79). De hecho, la única contravención a la regla norma es la representación del torso desnudo de Fermín. Lo demás son algún asomo de pierna más o menos «torneada». Existen tentativas de expresar actitudes corporales femeninas, pero exceptuando la representación de parejas cogidas del brazo socialmente correcta no se

representan, por ejemplo, cuerpos juntos sino cuando se trata de marido y mujer Ana y Víctor. (962)

Llimona no visualiza por que no quiere o no puede ver hasta lo que el narrador hace ver o sugiere: más que acentuación de la eufemización, es censura; el lector tiene en estos casos que generar sus propias imágenes con su propia imaginación a partir de los indicios presentes en el texto (Botrel, 1992).

Se comprueba, pues, que la imagen o la ausencia de imagen puede tener un valor represivo ya que en ella se invierten la moral y la ideología de la sociedad que no consiente la visualización pero tolera la evocación con palabras (Barthes apud Baguley, 1992): donde la ilustración hubiera podido deseufemizar tal o cual evocación por una aplicación del sistema reseñado se da, al contrario, una edulcoración o eufemización acentuada en una modalidad austera, académica, burguesa. El que en el texto de «Clarín» la mirada de Fermín se aplique a Teresina que deja ver «media pantorrilla y mucha tela blanca» no tiene (porque no puede tenerla) traducción en la ilustración y en la misma página escoge Llimona ilustrar el anodino: «si te es igual, vuelve luego...» (I, 342). Una confirmación de tal imposibilidad la encontramos en situaciones donde la ilustración es obligada como es el final de capítulo: a una posible ilustración muy gráfica de «escondió en el seno de nieve apretada el guante» (II, 84), prefiere Llimona, por ejemplo, hacer eco visual a «es mi macho» con un dibujo de pájaro y en el final del capítulo XXI donde el bizcocho mojado en chocolate por Fermín y partido por los «dientes de perlas» de la criada se queda en una prosaica e inmóvil jícara (II, 247): la autocensura puede más que la analogía y el mimetismo. (963)

## 2. 5. Narración e Ilustración

El acompañamiento del discurso narrativo por un discurso gráfico lleva, por fin, a contemplar la función narrativa de la ilustración y la de narrador-bis o de supra narrador [479] del dibujante, (964) ya que el ilustrador, al hacer brotar en el texto sus comentarios gráficos, puede ser un narrador omnisciente-bis que incluso puede superponerse al narrador marcando el texto con su propia ciencia y sus insistencias, orientando la lectura: en la recepción del texto, la imagen es más que ayuda, es lectura imperiosa.

Observemos primero que no todo puede dar materia para una imagen, el monólogo interior por ejemplo: de ahí, tal vez, las numerosas -dentro de lo cabe- representaciones de Ana de rodillas o inclinada en actitud pensativa (cfr, I, 188, II, 529, 352).

Tampoco da para mucha imagen el diálogo: intenta Llimona acompañarlo con la representación de «caras» en situación de hablar (II, 445, 533) y con gestos redundantes (II, 267); pero vemos que la lógica de la contigüidad hace, en algún caso, que la viñeta atente a la voluntad «suspensiva» del narrador dando la clave de antemano: así, por ejemplo, los dos capítulos que empiezan por un diálogo (XXIV y XXIX) donde el encabezamiento permite la identificación previa de los dialogantes y del lugar, suprimiendo, por consiguiente, el efecto de suspense.

En el caso del discurso directo, es de notar el esfuerzo gráfico que supone la representación del locutor, sobre todo cuando son varios, como los «alborotadores» de I, 188.

El narrador gráfico intenta incluso dar cuenta de la analepsis: así se ha de entender el «encabezamiento» del capítulo III (I, 75), con su carácter compuesto con figura de Ana central (lejos del lecho, habiendo dejado de leer, con la mirada fija) y recuerdos gráficos de la infancia (cfr. Miller, 1987).

Se observará que el punto de vista del personaje, correctamente traducido en I, 90, II 305 o II, 514, difícilmente se tiene en cuenta, caso de II, 80 en el que la analogía es casi perfecta: Petra con los ojos fijos en el suelo, con una llave grande en la mano, esperando a que pasar el Magistral para cerrar con el añadido de la linterna (no necesaria para el narrador textual pero imprescindible para el narrador gráfico); sólo que aparece en la viñeta (bajo forma de sotana) el mismo Don Fermín quien, en el texto, mira a Petra y la acaricia «con una palmadita familiar el hombro». El mismo defecto se nota en II, 403 donde el ilustrador-narrador bis incluye en su dibujo al personaje a cuyo punto de vista se refiere el narrador oficial, lo cual refuerza la presencia del narrador omnisciente y provoca una abundancia de personajes vistos de espaldas (cfr. I, 73, 169, 282, 508; II, 375).

En tal sentido, el ilustrador tiene una doble tendencia a acentuar el papel del narrador y a reducir el campo de intervención y la complejidad por sus repetidas y a [480] menudo insignificantes o anecdóticas focalizaciones: ya se sabía la aptitud de la imagen para teleguiar pero, en nuestro caso, por sus propias características estéticas, las viñetas inducen una lectura más redundante y cerrada o anecdótica que abierta.

Como no consta que haya habido instrucciones del editor, el corpus de imágenes producidas por Llimona y Gómez Soler como acompañamiento del texto puede ser tenido, pues, por su lectura, cuyas características y dominantes se traslucen también a través de un inventario razonado de las viñetas y un examen de la expresión gráfica.

### 3. La función lectorial

#### 3. 1. Las estadísticas

Un inventario de las viñetas aislándolas de su (con)texto y yuxtaponiéndolas artificial pero cronológicamente, como en un álbum, permite confirmar la insignificancia del discurso gráfico desconectado del discurso textual, (965) pero también percibir, gracias a un tratamiento estadístico, unas constantes no perceptibles sino de manera subliminal al ser repartidas en el texto, y descubrir alguna que otra manifestación de la sensibilidad, preocupación e interpretación del primer lector, susceptible de influir a su vez en los demás lectores.

Lo que más llama la atención es que las ilustraciones lo sean de figuras humanas o personajes presentes en más del 90% de ellas (más de la mitad de manera exclusiva o dominante). (966)

La estadística de las representaciones de los personajes, y la focalización a que se prestan permite «medir» el protagonismo visual de cada uno según el ilustrador: las 22 apariciones de Ana (11 en el primer tomo y 11 en el segundo y 5+2 veces sola) han de contrastarse con las 16 de Víctor (2+3 solo) y Fermín (4+0 solo) y las 9 (nunca solo) de Álvaro. (967) [481]

Si nos fijamos ahora sobre el trasfondo de las viñetas, vemos que predominan claramente los interiores (presencia de una silla, una lámpara,

etc.) sobre los exteriores (34+33/23+22), con poca lluvia (4 viñetas en total).

Hay casi tantas ilustraciones «oscuras» como «claras» (21+26/37+21), pero puede ser de interés notar que aquéllas tienden a aumentar en el segundo tomo y que son frecuentes las atmósferas nocturnas (11+9), con presencia de faroles y algunos efectos de luz (I, 90, II 305, por ejemplo).

### 3. 2. La expresión gráfica

Volviendo al tratamiento de los personajes que son los que más nutren las viñetas, llama la atención su hieratismo y ausencia de expresión o sentimientos y la escasez de focalizaciones con, por consiguiente, poquísimos retratos: los personajes se suelen representar en pie o de medio cuerpo para arriba. (968) Toda vez que la inmediatez de la visualización por medio de la viñeta «unitaria» hace difícil una construcción fragmentada y progresiva de los personajes como puede ocurrir en el texto y que incluso requiere como vimos, que se subsanen los silencios del narrador, contentémonos con notar que, en *La Regenta*, Juan Llimona da una cara y una figura más o menos analógica o arbitraria a los personajes y que a ellas se atiene a lo largo de la novela, con gran homogeneidad o sea sin apenas variaciones, incluso cuando es sustituido por F. Gómez Soler.

El resultado es una *Regenta* con poca personalidad gráfica, representada a menudo con expresión triste, pensativa, meditabunda, con los ojos semicerrados, la cabeza inclinada, de perfil, sentada, (969) pero que en el tomo II parece despertarse, con ojos abiertos, de pie (II, 21, II, 352). (970) En los pocos intentos de expresar el «cuerpo» de *La Regenta*, es de notar la heterodoxa posición observable en II, 150, con los contornos del muslo, la pierna, la talla, el regazo, el pecho, y la bota con sus botones, destacados ante el tocador... (971) [482]

La inexpresividad es mayor aún en el caso de Fermín cuya «hermosura» intonsa -incluso en la representación del «torso» (I, 344)- no parece corresponder a aquel que jugaba a los bolos «que ya, ya»... En cuanto a Álvaro, también «guapo», con bigote y barbas, pero sobre todo elegante y esmeradamente vestido con sombrero de copa, etc., (972) su intertextualidad con *Don Juan* no se traduce verdaderamente por una intericonicidad hasta el episodio del balcón ilustrado por Gómez Soler (cfr. 11, 514). (973)

Dicha intericonicidad es patente y casi inmediata en el caso de Quintanar. identificable como un posible Quijote por su cara, bigote y barbas (cfr. I, 90, 95, 165), hasta que una viñeta dé una total confirmación al lector-espectador en II, 305. Pero no se puede decir, por ejemplo, que Joan Llimona llegue a sacar un provecho gráfico de la visión dada por «Clarín» de Saturnino Bermúdez (cfr. I, 40) o de Ripamilán (cfr. I, 49), por ejemplo.

Los personajes, si tienen corporeidad, apenas tienen identidad y menos personalidad. Verdad es que su aparición episódica no lo favorece y que se trata más bien de «situaciones» con personajes. Excepto, tal vez, en el caso de Quintanar, el dibujo de Llimona poco añade al texto de «Clarín». Hasta se podría decir que le resta fuerza.

La confirmación la podemos encontrar en la escasez de expresiones de

sentimientos: fuera de una tristeza deducible de actitudes meditabundas de Ana ya evocadas, se expresa el asombro en I, 152 o el susto en I, 310, pero es sintomático que el amor quede dos veces traducido por un corazón herido por una flecha, en I, 73, cuando dice el narrador de Saturnino que «amaba y creía ser amado» o, de manera más subrepticia pero no menos evidente e ingenuamente ramplona, en II, 315, donde, al pie del confesonario donde hablan Fermín y Ana, aparece de una especie de palma en forma de flecha que atraviesa un corazón «punteado» al mismo nivel que las suelas de un penitente que se adivinan en el rincón inferior derecho de la viñeta...

### 3. 3. La lectura por los lectores contemporáneos

Sabemos que el iconotexto acompaña el texto pero que tiende a falsificarlo, imponiendo su propia visión, encerrando el sentido por un dibujo mimético e sustitutivo hipermimético (Baguley, 1992). Es, pues, indirectamente una interpretación que a su vez pudo orientar la lectura de la crítica y del público lector. ¿Qué tipo de influencia habrá tenido (tendrá) tal lectura gráfica sobre la lectura textual y gráfica de los demás lectores? [483]

Entre los efectos que las imágenes de acompañamiento pueden tener sobre la lectura del texto, bueno es recordar, ante todo, el efecto intrínseco «suspensivo» de las imágenes de acompañamiento en el proceso de lectura: la «puesta» en página con una total inserción y hasta imbricación de la imagen en el texto, con un fuerte impacto visual debido a la abundancia de rasgos más bien negros y contrastados, impone el recurrir a otro código, el visual otra manera de percibir, otra manera de «leer» y de entender.

También es obvio que la presencia de una ilustración de encabezamiento y de fin de capítulo acentúa la fragmentación de la narración en capítulos con sus dos pausas seguidas y obligadas.

Pero, ya que suele existir establecer una relación entre lo visto y lo leído, también se puede decir que el efecto suspensivo es reducido al situarse la imagen en el curso de la narración, con sólo un leve desfase en el tiempo con respecto al momento de que es confirmación reflexiva. Porque el efecto más corriente es el de confirmación y de focalización sobre un detalle, con poca amplificación y menos fantasía y nada de instantáneas, adiciones ni abertura.

En cuanto al efecto de infirmación, se da por un proceso de silenciación o reducción del sentido, como en las situaciones caracterizadas en el texto por su posible contenido erótico.

Sin embargo, por el mero hecho de privilegiar situaciones colectivas, o personajes secundarios e incluso insignificantes en la novela en detrimento de focalizaciones sobre personajes principales, también se puede suponer, por ejemplo, que el ilustrador acentúa y a lo mejor crea la impresión de cosmorama o tutilimundi sentida por la crítica contemporánea (Tintoré, 1987): de los 148 personajes censados, una tercera parte aproximadamente tiene «derecho» a la «vida» gráfica. Algunos aparecen con frecuencia como Doña Paula muy «lograda» según la crítica contemporánea impresionada, tal vez, por las dos viñetas de I, 353 y I, 491, pero también como Petra (5 apariciones o representaciones en total) y Guimarán (5), cuando Frígilis sólo aparece tres veces (una vez aislado), tanto como



el Señor de Pajares y esposa o el aya y su amante o el cocinero de la Marquesa o Peláez. Pero también acceden a la categoría de persona(je) gráfico, algunos que en la novela ni siquiera tenían nombre eran anónimos: ningún lector se habría fijado, sino de pasada, en el «caballero apopléctico» (I, 78) ni el «miserable empleado del Banco» y familia (II, 105), tampoco en los «familiares del Obispo» (I, 377) o los aldeanos (II, 91). Se observa, pues, cierta nivelación y también cierta amplificación, con el desarrollo de algún detalle y la acumulación de personajes incluso «inventados» (cf. I, 114 o I, 188 donde el dibujante da una cara identificable a la voz anónima) con un hacinamiento de figuras encerradas en elementos arquitectónicos o sencillamente en el marco de la viñeta, dando una impresión de muchedumbre como en la representación del paseo del Boulevard (I, 282). De ahí, tal vez, la referencia insistente de la crítica inmediata a los tipos. [484]

Otro efecto de las imágenes, será la acentuación del realismo: en La Regenta se sabe que las descripciones sólo representan un 3.43%, cuando el narrador ocupa el 62.15% del espacio narrativo dejando para el diálogo el 21.18 monólogo 3.89 para el monólogo (y 10, 14 para el estilo indirecto libre) (Guedez, 1989). Dichos porcentajes no se aplican obviamente a las ilustraciones.

El dibujante pudo, pues, haber acentuado algo presente pero no «esencial» en la novela, como el protagonismo colectivo en detrimento del monólogo interior o una visión interiorizada, por ejemplo.

Al contrario, la mayor parte de las ilustraciones son descripciones implícitas al visualizar elementos de la realidad «cotidiana»: trajes y representaciones de interiores con objetos en general, realia, perceptibles en unas pocas viñetas de manera concentrada como en las reiteradas representaciones de la alcoba de Ana o del salón amarillo (974) y más a menudo de manera difusa con algún objeto (jícara, libro, lámpara, etc.) o muebles: consolas, aparadores, camas (5), mesas y sobre todo las sillas o bancos o butacas (22 + 18 viñetas), paredes con «cuadros» ausentes en el texto. Las viñetas también pueden servir de documento.

Otra impresión, sacada de la predominancia de interiores (o paisajes urbanos) y de representaciones estáticas (975) pudo ser la de encerramiento, pesadumbre y ausencia de movimiento, con, tal vez, una voz (gráfica) de Vetusta que se impone a los puntos de vista «demasiado» interiores para una expresión gráfica de Fermín y Ana. Merecería todo esto un estudio más profundo desde una estética de la recepción.

#### 4. La Regenta, ¿con o sin Llimona?

Los dibujos («monos») de Llimona y Gómez Soler, poco comentados ni valorados por la crítica en la época, (976) hoy parecen que ni siquiera tienen un interés extratextual. [485] ¿Será motivo para que se den por anecdóticos e insignificantes cara a la recepción -si no a la génesis- de La Regenta?

Podemos decir que, siendo difícil imaginar un conjunto de ilustraciones totalmente sometidas al proyecto paratextual siempre existe cierta independencia con relación al hipotexto y siendo ya la ilustración una recepción, con las 315 viñetas de Llimona y Gómez Soler tenemos una lectura «completa» y seguida de La Regenta en la época, lo cual ya es mucho y representa una sustanciosa contribución a la crítica.

En las funciones que se suelen atribuir a las imágenes de acompañamiento según Charles Grivel (1992), (977) podemos decir que en el caso de *La Regenta* predomina la transposición literal, más que interpretativa, con marcada insistencia sobre la realidad prosaica acentuada por la ramplonería y torpeza estética e incapacidad de dar cuenta de todo lo que sea sueño, sentimiento y poesía: da a ver lo que el narrador deja ver o sugiere (poniendo imágenes sabidas por el lector) acentúa el triunfo del prosaísmo sobre la poesía, de Vetusta sobre Ana.

A este intento de sustitución de una visión autógena, «ya negada o pervertida por el discurso del autor y de la crítica» (Grivel, 1992), por una «puesta en imágenes»... impuesta (13), con una espectacularización construida de algo oculto y por construir, puede el lector de hoy preferir una *Regenta* sólo leída, pero el historiador de la literatura no puede ignorar que la «puesta en libro» tiene sobre la lectura y la visión e interpretación del mundo, sobre los sentidos y el sentido, una incidencia (Botrel, 1995) y que existió (sigue existiendo), lo mismo que para otros textos muy numerosos en el siglo XIX, una *Regenta* vista y leída. (978) Por este motivo, *La Regenta* de Leopoldo Alas exige, pide que se recuerde a la *Regenta* de Juan Llimona. [486]

#### Bibliografía citada

Baguley, D. «L'iconographie de L'Assommoir», *Les Cahiers naturalistes*, 66, 1992, pp. 139-146.

Blanquat, J. & Botrel, J.-F., *Clarín y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta; 1884-1993)*, Rennes, 1981.

Botrel, J.-F., «Alquimia y saturación del erotismo en *La Regenta*», *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, 1992, pp. 109-128.

Botrel, J.-F., «Proyección y recepción de Galdós: la cornucopia del texto y de la obra», *Actas del V Congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de G. C., 1995, t. 2, pp. 9-21.

Grivel, Ch., «Zola. Conunent voit-on? Illustration, non illustration», *Les cahiers naturalistes*, 66 (1992), pp. 125-138.

Guedez, S., *Les procédés narratifs dans «La Regenta» de Leopoldo Alas «Clarín»*, Mémoire de maîtrise d'espagnol (directeur: J.-F. Botrel), 1989.

Gutiérrez Sebastián, R., «El sabor de la tierra: análisis de las ilustraciones de la primera edición de esta novela»

Le Men, S., «Manet et Doré: l'illustration du Corbeau de Poe», *Nouvelles de Vestampe*, 78 (1984), pp. 4-21

\_\_\_\_\_, *Encyclopedia Universalis (corpus)*, pp. 919-927.

\_\_\_\_\_, «La question de l'illustration», *Histoires de lecture*, Paris, pp. 229-247.

Melot, M., *L'illustration. Histoire d'un art*, Genève, 1984.

Miller, S., «La novela ilustrada y Clarín: su opinión y nuestra interpretación», *Hitos y mitos de «La Regenta» (Monografías de Los cuadernos del Norte*, 4, 1987), pp.34-39.

Oteo Sans, R., «La primera edición de *La Regenta*», en *Clarín y «La Regenta» en su tiempo*, Oviedo, 1987, pp. 195-200.

Tintoré, M. J., «*La Regenta*» de Clarín y la crítica de su tiempo, Barcelona, 1987.

Iconografía:

Tomo I, p. 57, p. 73, p. 75, p. 174, p. 315, p. 403.

I, 57

I, 73

I, 75

I, 174

I, 403

I, 315

[487]

La visión y el saber en la obra de Galdós y Clarín

Lieve BEHIELS

Katholieke Vlaamse Hogeschool, Antwerpen

Teniendo en cuenta la amplitud del tema aludido en el título, al que se han dedicado incluso tesis doctorales, (979) nos limitaremos a un texto de cada autor: nuestro análisis se ceñirá a la novela *El Abuelo* de Galdós (1897) y al cuento *Cambio de luz* de Leopoldo Alas (1893).

La oposición 'visión' vs. 'ceguera' como la de 'luz' vs. 'oscuridad' y 'saber' vs. 'ignorancia' es tan antigua como la literatura y el pensamiento occidental: basta recordar la cueva de Platón (980) y el Antiguo Testamento, en el que la luz es utilizada como metáfora del saber útil y saludable, de la alegría y de la vida. (981) Estos mismos motivos se encuentran en los místicos, en el barroco (recuérdese el poema de Milton «On his Blindness»), en el romanticismo alemán y francés, en Baudelaire y en los simbolistas. El simbolista Maurice Maeterlinck publicó dos obras de teatro protagonizadas por ciegos, *L'intruse* y *Les aveugles*. La ceguera adquirió un matiz sociopolítico en el teatro de Buero Vallejo. Jorge Luis Borges reanudó con Milton en el «Poema de los dones». El recién fallecido autor francés Hervé Guibert escribió en 1985 una novelita especialmente cruel titulada *Des aveugles*. Y José Saramago se encuentra en la lista de los éxitos de venta con su *Ensayo sobre la ceguera*.

Pero lo que nos interesa aquí es el partido que nuestros autores sacan de esta temática. Sabido es que Rodrigo de Arista-Potestad, conde de Albrit, protagonista de *El abuelo*, no es el primer personaje con problemas de la vista en la novelística galdosiana: recordamos a Pablo Peñaguilas de Marianela, a Rafael del Águila en el ciclo de *Torquemada* y al mendigo

Almudena de Misericordia, novela igualmente publicada en 1897. [488]

Si en Marianela la ciencia médica se muestra capaz de devolver la vista y de acercar una verdad aunque fuese provisional, el médico de El abuelo acepta como un dato sin demasiada importancia los problemas de la vista del conde ya que, según este médico, «ve bastante más de lo que dice» (p. 50). (982) Lo que sí le preocupa es el estado mental de Albrit.

El problema al que se enfrenta el protagonista de El abuelo es la resolución de un conflicto entre la realidad y las apariencias, concretamente la distinción entre la nobleza verdadera, basada en los lazos de la sangre, y la nobleza falsa, basada en el registro del estado civil. Quiere saber cuál de las dos niñas nacidas de Lucrecia Richmond cuando estaba casada con Rafael de Albrit, hijo de don Rodrigo, es su nieta verdadera y cuál es el fruto del adulterio de Lucrecia. Lo que distingue de entrada al conde de la élite del pueblo de Jerusa -el cura, el médico, el alcalde, los antiguos servidores enriquecidos- es que ellos consideran que se trata de un problema irrelevante en la época moderna, lo que hace exclamar al conde: «¡Ah, todos lo mismo: el sabio, el ignorante, igualmente ciegos ante el sol de la moral pura, de la verdad!» (p. 53).

Pero la verdad que busca es en el fondo un dato genético y 'positivo'. Tal vez vayamos demasiado lejos si relacionamos el método de investigación seguido por Albrit, que consiste en formular hipótesis y ponerlas a prueba mediante el experimento, viendo cómo reaccionan las niñas, con la ciencia moderna por él rechazada.

La ceguera de Albrit es parcial y calificada: no ve más que las cosas grandes. Esta característica no deja de producir unos efectos humorísticos: así no ve ni a Gregoria y Venancio, sus antiguos servidores que han podido comprar la finca de la Pardina, ni al médico, pero sí a la mar y a Lucrecia, la mujer insondable que es otra mar. El texto no ofrece indicios según los que Albrit tuviera los ojos peor al final de su periplo que al principio, aunque la imposibilidad de leer en la oscuridad produce al final de la obra unos momentos de dilatación que aumentan la tensión dramática, cuando el conde debe confiar a Senén, el arribista al que desprecia, para que se las lea, las pruebas documentales que le aportan la verdad tan anhelada.

El hecho de no ver con claridad es, más que nada, un obstáculo para resolver el enigma. En un primer momento Albrit intenta en vano distinguir visualmente a las chicas:

«Chiquillas, acercaos más a mí: aproximad vuestros rostros para que os vea bien. (Se ponen una a cada lado, y él las abraza. Las tres cabezas resultan casi juntas.) Así, así... (Mirándolas fijamente y con profunda atención.) No veo, no veo bien... (Con desaliento.) Esta condenada vista se me va, se me escapa cuando más la necesito... Y por más que os miro, no hallo diferencia en vuestros semblantes». (p. 57) [489]

Es interesante destacar que la deficiente visión no se compensa mediante la información auditiva: las voces de las chicas son iguales y cuando llegan a fundirse en una sola por los efectos del eco en la gruta de Santorojo, a Albrit le entra pánico. Cuando las chicas le explican las diferencias visibles entre ellas, resulta que no hacen al caso y que la

creciente ceguera de Albrit sólo es un impedimento aparente. Pronto se da cuenta que incluso una vista perfecta no es la herramienta adecuada para llegar a la verdad que busca.

No pudiéndose guiar por la vista, Albrit confía en los sueños para descubrir la verdad. En un monólogo interior se dice:

«No, no son los sueños un carnaval en nuestro cerebro. Es que... bien claro lo veo ahora..., es que el mundo espiritual, invisible que en derredor nuestro vive y se extiende, posee la razón y la verdad, y por medio de imágenes, por medio de proyecciones de lo de allá, sobre lo de acá, nos enseña, nos advierte lo que debemos hacer...» (p. 68)

Albrit ve en un sueño cómo su hijo muerto Rafael entra en el cuarto de las niñas y mata a Dolly. Esto le lleva a la convicción de que Dolly es la nieta espúrea y en medio de la noche se levanta de la cama y se acerca a la habitación de las niñas. Llegado allí se da cuenta que no tiene derecho de matar a ningún ser humano. Desde el planteamiento inicial del conde, el sueño revela la verdad: efectivamente, su hijo, poco antes de morir, había querido rechazar a la hija falsa -Dolly- y reclamar a la verdadera. Pero este sueño queda contrarrestado por el sueño que Dolly le cuenta a su abuelo y en el que se ve abrazada por Rafael. Este sueño revela una verdad más fundamental que la primera: que Dolly es un ser digno de amor. Los sueños, aunque instructivos, no sirven, pues, para salir de las dudas.

Después de descartar como argumentos no pertinentes para distinguir a las niñas los rasgos físicos, la sensibilidad al dolor, el orgullo, la afición a determinadas actividades, Albrit se decide por la niña que respeta su autonomía y demuestra tener más afinidades de temperamento con él, creyendo responder así a su pregunta inicial, la de la nobleza basada en la transmisión genética.

Resulta que la respuesta que Albrit había encontrado -la verdadera nieta es Dolly- era la buena, a condición de replantear la pregunta. Albrit confundía la nobleza genética con la nobleza ética. La revelación de la verdad genética por Senén y por el prior de Zaratán no hace más que dilatar el fortalecimiento de la convicción que siente Albrit de la verdad verdadera -la razón de la sinrazón-: la nieta auténtica es la genéticamente falsa, porque lo quiere y se ofrece a compartir su vejez.

La tradicional metáfora bíblica y platónica (983) que iguala la luz y el conocimiento no sólo subyace al progreso de la intriga de El abuelo sino que también se textualiza. Así en [490] momentos de duda, el conde se exclama: «Señor de los cielos y de la tierra, ilumíname, dame la verdad que busco» (p. 79). Pero la otra metáfora bíblica, que iguala 'luz' a 'alegría' también está presente, como cuando el conde califica a Dolly, que acaba de prometerle que no lo abandonará jamás, como «la que es luz, consuelo y gloria de mi vida» (p. 95).

Para llegar al saber auténtico y atravesar las sucesivas capas de apariencias, la herramienta que se impone no es ni la vista ni el conocimiento histórico sino la experiencia del amor. Más que ver, hace falta sentir y para eso la ceguera parcial no constituye un impedimento.

Pasemos ahora a Clarín. Salvo excepciones -recordarnos unas notas de

Laureano Bonet- (984) los comentarios sobre Cambio de luz privilegian la temática religiosa en detrimento de otros posibles focos de análisis. Tenemos la impresión de que la crítica incluso reciente se ha 'cegado' apuntando directamente hacia la identificación entre la problemática religiosa de la persona Leopoldo Alas con la del personaje Jorge Arial. (985) Creemos que el carácter posiblemente autobiográfico y la emoción que el cuento puede despertar en el lector no deben impedir un análisis de los motivos literarios desde un punto de vista estético, análisis que intentamos iniciar aquí.

Al contrario de lo que ocurre en El Abuelo, en Cambio de luz Clarín instala desde el principio dos sistemas de percepción, el visual y el auditivo, cuando caracteriza a la familia de Jorge Arial:

«tres cabezas rubias, y él decía también, tres almas rubias, doradas, mi lira, como los llamaba al pasar la mano por aquellas frentes blancas, altas, despejadas» (p. 300). [491]

La hija es un «botón de oro» -elemento visual- y tiene como apodo la dominante -término musical- (ibid.). Mujer, hijo e hija parecen «estrofa, antistrofa y épodo de un himno» (ibídem), lo que intensifica el motivo musical.

Otra diferencia esencial con el tratamiento galdosiano del tema en El abuelo es la asociación inmediata de la percepción con el arte, y a través del arte con el conocimiento. Arial empieza su travesía vital siendo pintor y la observación del mundo visible en función de la representación pictórica le lleva a unos métodos más sofisticados para observar lo real, los practicados por las ciencias exactas experimentales. A través de la investigación científica llega a la estética y la filosofía positivista y analítica.

Muy pronto en el relato se instala la oposición entre la apariencia, apprehensible mediante los ojos, y la esencia: observado desde fuera, Arial tiene todos los motivos para ser perfectamente feliz, pero no lo es, y sus familiares y amigos no consiguen desentrañar las causas de su melancolía. El amor y la amistad no implican ni la transparencia ni la comunicación, la «mirada franca, serena, cariñosa» es una pantalla que esconde «una pena, una llaga», insondable porque Arial se niega a hablar de sus preocupaciones (p. 302). No se puede imaginar mayor contraste con el protagonista de El abuelo que grita su preocupación pero no encuentra a quien le oiga.

El conflicto ideológico que se produce al principio de El abuelo entre el conde de Albrit, defensor de los valores del antiguo régimen, y la élite de Jerusa, superficialmente moderna, se plantea en Cambio de luz dentro del mismo Jorge Arial, pero no en términos ideológicos sino metafísicos: el espacio de la fe cristiana, que se siente, queda corroído por la duda derivada de las lecturas de filósofos positivistas según los cuales «ver es creer». La resolución del conflicto entre la verdad y las apariencias queda supeditada a la cuestión de la existencia de Dios: para Arial, si no hubiera Dios, nada tendría importancia.

La búsqueda incesante de la esencia por la vía científica y analítica, que necesita la cooperación de la vista, no hace más que dañar

los ojos de Ariel que tiene que aprender a servirse de ellos parsimoniosamente. En él se produce una evolución hacia otro modo de aprehender la realidad:

«Era cada día menos activo y más soñador. Se sorprendía a veces holgando, pasando las horas muertas sin examinar nada, sin estudiar cosa alguna concreta; y, sin embargo, no le acusaba la conciencia con el doloroso vacío que siempre nos delata la ociosidad verdadera» (p. 306).

En este fragmento se prepara la transición de una aprehensión analítica a una aprehensión global de la realidad. A partir de aquí vuelve a surgir el tema auditivo, musical, ya anunciado al inicio del cuento. La audición de la sonata de Kreutzer de Beethoven es comentada como sigue:

«aquel hablar sin palabras, de la música serena, graciosa, profunda, casta, seria, sencilla, noble; aquella revelación, que parecía extranatural, de las afinidades armónicas de las cosas, [492] por el lenguaje de las vibraciones íntimas; aquella elocuencia sin conceptos del sonido sabio y sentimental, le pusieron en un estado místico que él comparaba al que debió experimentar Moisés ante la zarza ardiendo» (p. 307). (986)

He aquí como el personaje trasciende el plano de la realidad visible y supera la lógica racionalista. La música otorga a su «misteriosa realidad estética» «la voz de lo inefable» (pág. 307). Libera al mismo tiempo el profundo sentir del personaje, que deja resbalar las lágrimas, y hace superflua la comunicación mediante el código lingüístico.

Esta relación directa entre la música y la religiosidad no debe extrañar si unas páginas más adelante el personaje se hará leer textos estéticos de Wagner, el artista total que en Bayreuth había escenificado sus obras como ritos religiosos y que estimaba que la música era apta para comunicar lo inefable. (987) El personaje Jorge Ariel no se distingue aquí de muchos melómanos de su siglo para los que, como dice Peter Gay: «To hear great music, then, especially when it was worthily performed, was, for many nineteenth-century bourgeois, to traffic with divinity.» (988)

La visión objetiva de la realidad se sustituye por la música subjetiva (p. 308) que va improvisando Ariel en el piano de su hijo. Le es revelada la presencia de una verdad nueva, no formulada aún: «una voz de lo inexplicable que le pedía llorando interpretación, traducción lógica, literaria» (ibid.). Esta verdad a punto de eclosionar se presenta mediante un símil auditivo: «este rumor de fuente escondida bajo hierba, que me revela la frescura del ideal que puede apagar mi sed» (ibídem), frase que tiene resonancias místicas. (989)

Dentro del engranaje de imágenes organizado en el cuento, la vista de Ariel se hace superflua y resulta, pues, 'lógico' que la pierda. En el nivel de la intriga, es el propio Ariel el que provoca la ceguera, trabajando a altas horas de la noche a la luz de un quinqué. Pero [493] más que el abuso de los ojos parece responsable la excitación nerviosa a la que no pone freno:

«se dejó embriagar como en una orgía de corazón y cabeza, y sintiéndose arrebatado como a una vorágine mística, se dejó ir, se

dejó ir, y con delicia se vio sumido en un paraíso subterráneo luminoso, pero con una especie de luz eléctrica, no luz de sol, que no había, sino de las entrañas de cada casa, luz que se confundía disparatadamente con las vibraciones musicales: el timbre sonoro era, además, la luz» (p. 310).

He aquí el fragmento central del cuento donde se produce el «cambio de luz» que le da título. Como ocurre en la literatura mística, la experiencia extática sólo puede verbalizarse hasta cierto punto mediante imágenes eróticas. A partir de elementos léxicos como 'embriagar', 'orgía', 'arrebatao', 'vorágine', 'las entrañas', la repetición de 'se dejó ir' y la oposición entre 'corazón' y 'cabeza' resuelta más lejos en una oposición más totalizadora entre estas partes 'nobles' del cuerpo y 'las entrañas' podría iniciarse una interpretación psicoanalítica en la que no podemos adentrarnos dentro de los límites de este trabajo. La experiencia extática es tan intensa que se borran las fronteras entre los sentidos, ya que la extraña nueva luz coincide con el timbre sonoro.

La oposición entre la superficie y la profundidad no sólo es paralela a la que se produce entre lo visual y lo auditivo. Tiene que ver también con la que opone la realidad hasta cierto punto tranquilizadora pero insuficiente en la superficie terrestre a los secretos que contienen las entrañas de lo subterráneo. (990)

Arial ha vislumbrado lo divino y paga su atrevimiento con la ceguera física. Pero la pérdida de la vista queda compensada por la fe segura y la nueva visión, por dentro, inseparable de la música. Las melodías que improvisa Arial al piano le sirven de lenguaje para traducir sus íntimas convicciones religiosas, pero para sus familiares siguen siendo oscuras. Como al principio del cuento, Arial se niega a hablar con su familia sobre su concepto de la religión. La verdadera comunicación se establece a través de los grandes compositores, interpretados por el hijo pianista:

«Beethoven, Mozart, Haendel, hablaban a todos cuatro de lo mismo. Les decían, bien claro estaba, que el pobre ciego tenía dentro del alma otra luz, luz de esperanza, luz de amor, de santo respeto al misterio sagrado... La poesía no tiene dentro ni fuera, fondo ni superficie; toda es transparencia, luz increada y que penetra a través de todo...; la luz material se queda en la superficie, como la explicación intelectual, lógica, de las realidades resbala sobre los objetos sin comunicarnos su esencia...» (p. 313)

El vehículo de esta poesía no puede ser el lenguaje de la comunicación verbal, que se basa precisamente en las separaciones entre 'dentro' y 'fuera', 'fondo' y 'superficie' y necesita de las diferencias netamente instaladas. Pero donde el lenguaje debe callar, habla la música. [494]

La interpenetración de las diversas percepciones sensoriales se hace más fuerte aún al final del cuento, cuando el narrador muestra cómo Arial quiere tener a su esposa y a sus hijos muy cerca de él y percibe la luz solar gracias a los cabellos de su hija con los que se acaricia la mejilla: «y la seda rubia, suave, de aquella flor con ideas en el cáliz,



le metía en el alma con su contacto todos los rayos de sol que no había de ver ya en la vida...» (ibid.). (991)

Resulta a primera vista mucho más fácil encontrar en la historia de la literatura del siglo XIX unos intertextos que apunten hacia Cambio de luz que hacia El abuelo. En cuanto a la temática global del ciego visionario cabe citar esta estrofa de Víctor Hugo, dirigida a un poeta ciego y que ilustra la trayectoria de Jorge Arial:

«Chante! Milton chantait; chante! Homère a chanté.  
Le poète des sens perce la triste brume;  
L'aveugle voit dans l'ombre un monde de clarté.  
Quand l'oeil du corps s'éteint, l'oeil de l'esprit s'allume». (992)

La visión particular que desarrolla el personaje de Clarín pasa por la música y una visión del mundo global, basada en la analogía, lo que no deja de evocar las filosofías herméticas que frecuentaban los simbolistas. Allí es imposible no evocar Les correspondances de Baudelaire donde los perfumes, los colores y los sonidos se responden. (993) El propio Clarín había subrayado la importancia de la música como fuente de conocimiento cuando escribió en 1887:

«Yo, partidario de Zola en muchas cosas, no le sigo en su guerra a la música, y en esto me acerco a Schopenhauer, al cual la música le hablaba de un mundo bueno que no había, pero que debía haber». (994)

En conclusión podemos decir que aparte de un punto de arranque común -un protagonista con la vista deficiente-, la temática de la visión y el saber en las dos obras que nos han ocupado se desarrolla de manera totalmente diferente. En El abuelo la vista y, por [495] extensión metonímica, el conocimiento de los hechos materiales queda descartado como instrumento de saber auténtico. La luz que reclama el protagonista y que recibe al final no es una verdad objetiva sino una alegría basada en el amor comunicado. Frente al amor, el saber intelectual pierde todo interés. Cambio de luz funciona a base de una serie de oposiciones interrelacionadas: visión 'por fuera', objetiva, analítica, superficial vs. visión 'por dentro', subjetiva, global, profunda. Esta segunda visión que da acceso al saber auténtico, no necesita de la vista y rompe las barreras entre los sentidos. Privilegia la música pero excluye la comunicación verbal. La diferencia se puede explicar no solo por las convicciones estéticas de los dos autores sino sobre todo por la problemática escogida -si fuese posible separar estos elementos, claro está-: El abuelo plantea un problema de relaciones humanas, Cambio de luz una cuestión metafísica.

[497]

Ernesto Bark, un romántico revolucionario

Dolores THION-SORIANO

Université de Nantes

Lugar de encuentro de la bohemia, de escritores y artistas, Madrid acogió a finales del siglo XIX a un curioso personaje procedente de tierras lejanas. ¿Era un intelectual, un periodista, un nihilista, un

revolucionario o un terrorista? En una aureola de incertidumbre y de misterio quedó envuelta la carismática figura de Ernesto Bark desde su llegada a España.

Desde que las referencias documentales de la prensa periódica empezaron a ser más utilizadas en investigación, su nombre, hasta entonces en el anonimato, ha ido despertando la curiosidad de los críticos e historiógrafos que tratan de restituir los ambientes intelectuales y literarios de fines de siglo. (995) La imagen que se ha ido [498] ofreciendo de Ernesto Bark, construida a partir de indicios y conjeturas, resulta confusa cuando no contradictoria. Se han barajado diferentes nacionalidades, se le han atribuido diferentes fechas de nacimiento y defunción y se han imaginado las más truculentas razones para justificar la presencia de este sospechoso extranjero, imagen del mismo demonio por su altura y barba roja, en España. Nuestro estudio se propone, pues, en primer lugar, descubrir el singular itinerario biográfico de este carismático personaje, cuya azarosa existencia podría ser considerada una historia o leyenda más del idealismo romántico que animó a tantos personajes de las turbamultas bohemias decimonónicas finiseculares.

Propagandista cosmopolita, Ernesto Bark quiso definir un nuevo modelo de intelectual comprometido, el «proletario de levita», que privilegia la divulgación, la sociabilidad y la formación de un estado de opinión pública, en detrimento de la reflexión y construcción epistemológica. Su prolija bibliografía es un proyecto de regeneración para España y construcción de un nuevo orden universal para toda la humanidad. De este ambicioso y utópico proyecto, tan sólo examinaremos la pervivencia de la huella romántica en el marco realista y naturalista en el que Bark concebía la literatura. Al igual que en los modelos románticos, la literatura queda al servicio de la sociedad, como organismo cultural y social y expresión del alma popular, pero igualmente, como medio de comunicación de «masas» -o «élites»- para vehicular la ideología republicana progresista y ennoblecer el alma y la sensibilidad humanas. En la práctica, su novela *Los Vencidos* resumirá las direcciones de nuestro estudio por su naturaleza autobiográfica, su carácter regeneracionista y su discurso social enmarcados en una estructura narrativa y estética con intencionados resabios románticos.

Identificándose con la conflictiva historia de los Países Bálticos, Ernesto Bark gustó de variados gentilicios para presentarse, resultado de sus afanes nacionalistas y a la vez cosmopolitas. Solía denominarse livonés, «el letón revolucionario», según Pío Baroja, (996) cuando no, decía ser ruso, polaco, alemán... y español de adopción.

Nacido en el seno de una familia de la aristocracia germano-estonia, Ernest Bark (Kaava, Estonia, 1858- Madrid, c. 1924) (997) fue un joven rebelde y de educación esmerada. [499] En la Escuela Politécnica de Riga estudió economía y comercio. Fue entonces cuando integraría las trincheras del movimiento nacionalista del Despertar Estonio atraído por su activismo político y sus reivindicaciones en contra de la oligarquía del zar. Se alistó en el ejército para luchar en la guerra de Turquía (1877). Enfrentado a la dura realidad bélica y truncados sus sueños democráticos, desertó y se exilió en Alemania. Prosiguió sus estudios de Filosofía, Estética, Economía y Política en las universidades en Leipzig, Munich y

Berlín hasta 1881. El contacto con las nuevas ciencias -sociológicas y psicológicas-, y las nuevas doctrinas y prácticas políticas alemanas -el marxismo, el Kulturkampf y el imperialismo- determinaron las orientaciones del pensamiento de Bark.

Atraído por la nueva ciencia de la Psicología de las Naciones, Bark iniciaría una larga singladura con numerosos viajes de estudios a través de Europa. En 1882, en Suiza, reanudó sus relaciones con los exiliados rusos anarquistas y federalistas. Junto con sus amigos de infancia, Mauricio von Stern (998) y Ernest Baron von Ungern-Stemberg (999) fundó entonces su primera asociación política, Movimiento Federalista Báltico y su tribuna en lengua alemana, El Federalista Báltico, el cual era distribuido en [500] los Países Bálticos a través de unas redes clandestinas. Su enlace y amigo de infancia Andreas Tiido (1000) fue denunciado y encarcelado. (1001) Asimismo, cuando Bark regresó a Rusia en 1883, fue rápidamente detenido y deportado a Siberia. (1002)

El «exagerado del pensamiento en acción», como le solía denominar Alejandro Sawa, (1003) llegó a España a finales de 1884. En su anterior viaje de estudios había conocido a Matilde Cabello García, a la que convirtió en su esposa y madre de sus seis hijos. En Madrid integraría sin grandes dificultades los círculos progresistas. Llamaba la atención en las tertulias de café, donde proclamaba con vehemencia el advenimiento de la Revolución Social, por su gran elocuencia y su figura pintoresca de rebelde y «aire alucinado y extraño»:

«[...] que lleva una llama por pelos en la cabeza, y cuyos ojos árticos lanzan miradas de fuego que ignoran las más ardientes pupilas meridionales, me produce, por efecto puramente material, por sensación física, el efecto de un hombre de los trópicos, que con el cerebro en fuego viniera a comunicarnos sus ígneas impresiones arboladamente. Yo afirmo su sinceridad estética y filosófica; pero me deslumbra la llama de ese terrible penacho de pelo rojo que arde en su frente...» (1004)

Desde entonces, Bark compartió su activismo político y periodístico con sus estudios «sociológicos» y la creación artística: la literatura, la música y la pintura constituían sus principales aficiones. Una curiosidad insaciable, un temperamento impulsivo y un carácter idealista son los rasgos que mejor definen la personalidad de este polifacético propagandista.

Fue corresponsal de la Gaceta de Colonia y del periódico National Zeitung de Berlín. Junto con Isidoro López Lapuya fundó una revista hispano-alemana, Deutsche- [501] Spanisch Revue (1887) y una Biblioteca homónima con el fin de promover el intercambio cultural entre Alemania y España, aunque nunca logró un apoyo financiero para su correcto funcionamiento. (1005) Probablemente vinculada a la casa de edición berlinesa de su amigo Richard Wilhemi, sólo publicó o importó variadas traducciones de obras filosóficas y científicas, sobre todo, del mundo de la medicina. Para Alemania tradujo novelas de Pedro A. de Alarcón, Benito Pérez Galdós, Emilio Castelar y Eduardo López Bago.

En los artículos que Bark enviaba a Alemania en 1888 atacaba la Monarquía y la política de Sagasta. A raíz de sus virulentas crónicas tras

el célebre caso de la calle Fuencarral, en las que ponía en tela de juicio a los representantes de la justicia y la política, Montero Ríos diligenció su expulsión de España. No obstante, Bark se ocultó en Barcelona por algún tiempo. De regreso a Madrid, a pesar de haberse escondido en las afueras de la ciudad, su casa fue asaltada y él confinado en la Cárcel Modelo de Madrid (1888). En calidad de corresponsal y español de adopción, Bark publicó varias cartas en *El Resumen* y *El País* denunciando los ultrajes de los que había sido víctima él y su familia. (1006)

En 1888, Bark con Isidoro López Lapuya, Joaquín Dicenta, Antonio Palomero y Ricardo Fuente constituyeron la Agrupación Demócrata-Socialista, antecedente de grupo Germinal. Colaboraron en *La Piqueta* (Madrid, 1888) y *El Radical* (Madrid, 1889). Bark no era un anarquista como se ha solido afirmar. Sus objetivos políticos eran bastante moderados y reformistas. Se podrían resumir en tres puntos esenciales: la república, la democracia y el reformismo social. Evidentemente, sus contactos con los nihilistas rusos (1007) y la falta de definición de un espacio político e ideológico con límites precisos entre el republicanismo progresista y el anarquismo, justifican este tipo de confusiones.

Al participar en 1890 en la organización de la primera manifestación del 1 de Mayo, Bark volvió de nuevo a la cárcel, exiliándose ahora en París. Allí vivió entre la bohemia y otros republicanos progresistas refugiados. Subsistía gracias a algunas clases de [502] idiomas, traducciones y, especialmente, a su intrusión en el mercado negro de diamantes. Durante esta época intercambió correspondencia con Alejandro Sawa. Las cartas son crónicas sobre la vida parisina y estudios comparativos sobre la posición social y la profesionalización de los escritores en Europa. (1008)

De vuelta a España a finales de 1890, Bark vivió en Barcelona, Alicante y Cartagena. Eran ciudades de alta concentración obrera en las que debía realizar sus «estudios sociológicos» y organizar el Partido Demócrata-Social, en estrecha colaboración con los círculos librepensadores, especialmente, con la Constante Alona en Alicante y su escuela laica La Paz. En estas ciudades despertó acaloradas polémicas y en Cartagena fue incluso víctima de un atentado en el mismo juzgado de la ciudad. Desde entonces utilizaría con asiduidad el seudónimo A. de Santaclara. Sus actividades publicistas continuaron con colaboraciones en Madrid en *La Democracia Social* (1890 y 1895) y *La Justicia* (1890-1893) y la fundación de periódicos locales como *El Crisol* (Alicante, 1892), *La voz de Murcia* (Murcia, 1893) y *Cartagena Moderna* (Cartagena, 1893). Su primera novela, *Los Vencidos* aparecerá en la prensa alicantina. Se trata de una novela autobiográfica de intenciones propagandísticas, como estudiaremos posteriormente.

En estas publicaciones periódicas, la literatura es considerada como un agente activo para la consecución de la reforma social. Del naturalismo se ofrece ya una visión «social» que se acentuaría posteriormente en *Germinal* y que buscaba sus adeptos entre la Gente Nueva comprometida y luchadora en contra de las iniquidades sociales. Estos principios fueron igualmente defendidos en *La Marea Sube*. *Psiquiatría literaria*, (1009) un folleto de crítica literaria publicado por entregas en *Cartagena Moderna*.

Sólo se han conservado algunos capítulos virulentos en los que Bark analiza la realidad literaria del país como baremo de la riqueza y vitalidad de la nación. Enalzando las opiniones de Pompeyo Gener en su obra *El caso Clarín. La monomanía maliciosa*, (1010) quiere también participar en la denuncia «de las corrientes malsanas, enfermizas y podridas» del mundo literario y asume un papel regenerador para que la literatura permita «entrever los horizontes de una sociedad moral y físicamente sana y construida sobre las sólidas bases de la libertad, la justicia y la ciencia». (1011) [503] Bark romperá sus lanzas contra la literatura en el poder, un círculo estrecho de «bombos mutuos» presidido por «Clarín» y cuyos miembros son evidentemente Pardo Bazán, Pereda, Pérez Galdós y otros menos importantes con «codos de bronce, influencias políticas y last no least pulmones de fuerza hercúlea para hacer callar a los demás mortales». (1012) La monomanía en España se manifiesta por el oscurantismo personalista y religioso porque, lamenta Bark:

«[...] ni nos ocupan aquí los ensueños de transformación social ni los encantos de la literatura simbolista o decadentista, somos Sancho Panza que sólo nos entusiasmos ya por la política del presupuesto». (1013)

Finalmente, Bark realiza un llamamiento a las nuevas generaciones para hacer frente a estos literatos institucionalizados. La literatura joven está llamada a combatir estos estamentos en vistas al saneamiento de la sociedad.

En la calle Infantas, 32, Bark se instaló con su familia en Madrid a finales de 1894. Su Academia Políglota con sus clases de idiomas y sus círculos de reunión, la prensa y sus proyectos de política social siguen siendo sus principales actividades. A través de la Agrupación Democrática-Social, base eficaz para la consolidación del grupo Germinal y la posterior Agrupación Democrática, Bark desempeñó un papel activo en los círculos del republicanismo progresista madrileño. Fundó otra revista hispano-alemana de carácter filantrópico junto con Ungern-Sternberg titulada *Spanien* (1897-1899) y con Francisco Maceín *La República Social* (1896 y 1904. Colaboró en *El País* (1887-1920), *La España Moderna* (1891), *El Progreso* (1897-1898), *El Pandemonium* (1901), *Las Dominicales del Libre Pensamiento* (1903-1906), *Fuerza* (1903), *La Lucha* (1904), *Nuestro Tiempo* (1906) y *El Mundo* (1907-1908).

A partir de 1904, fecha de publicación de su biografía, (1014) los documentos y noticias sobre Bark son cada vez más escasos. Participó en los movimientos de reforma social y educativa en Madrid, tales como la fundación de la Universidad Popular, la Asociación de Padres, las Casas del Pueblo y las Bibliotecas Populares.

Gracias a su erudición, un tanto «a la violeta», su cosmopolitismo y poliglotismo, -hablaba, al menos, inglés, francés, ruso, estonio, alemán y español-, encontró algunas fuentes de ingresos en traducciones comerciales y literarias, clases y conferencias, [504] algunas de ellas, al parecer en el Ateneo de Madrid. Sus capacidades lingüísticas -al igual que su barba pelirroja- eran populares en la capital y formaron parte de su leyenda. En 1913, cuando el estonio Friedebert Tuglas viajaba por España, encontró en Burgos a unos gitanos que le narraron la historia «del hombre que hablaba

diecisiete lenguas», a lo que Bark se divertía en reponer que en realidad eran unas veintitrés pero que había olvidado muchas y que en esos momentos sólo se sentía capaz de hablar unas diez. (1015)

Recuerdan los bohemios que lo frecuentaron su falta de escrúpulos y ese carácter fantasioso tópicamente identificado con el andaluz, seguramente imprescindibles para llevar una vida de lucha continua como la suya. (1016) Apasionado y entusiasta, entregado a sus sueños idealistas de juventud, era, como el mismo se definía, «un hijo de mi siglo, y esto no peca de modestia». (1017) Entre las polémicas que levantó, Francisco Maceín recuerda las campañas contra Batolomé Gabarró (1018) y la de Humbert. (1019) Empero, con quienes más diatribas mantuvo Ernesto Bark fue con los líderes del Socialismo y Anarquismo, en concreto contra Pablo Iglesias, Antonio Quejido y Federico Urales. A raíz de sus mutuas críticas y acusaciones, recayeron sobre Bark serias calumnias a las que siempre replicaba con insolencia despectiva, citando a Proudhon: [505]

«¡Qué me importan estas miserias! Cuando la revolución está en peligro, cuando el hambre mata al pueblo, no tengo tiempo de entretener al público con mis injurias personales. La ola de la calumnia pasa; las ideas que defienden quedarán». (1020)

A pesar de esas controversias, militó siempre en favor de la Unión Republicana-Socialista. (1021) Al igual que la mayoría de los antiguos germinalistas acabó en las filas del Partido Radical de Lerroux (1908). Siempre albergó el sueño de volver a Estonia, su patria de nacimiento. Éste parece que se iba a hacer realidad en 1907 como deja suponer en una nota aparecida en ese año en *El Cuento Semanal*, (1022) pero nunca obtuvo el permiso puesto que éstos no empezaron a ser concedidos hasta 1917. A partir de entonces dejó de frecuentar los cafés, lo cual es un nítido índice del aislamiento en el que debió vivir sus últimos años de vida. Aunque 1914 haya sido inscrita como fecha de su muerte, es errónea porque su folleto *El bolcheviquismo en España* (1023) es posterior. También 1921 ha sido apuntada, (1024) pero según la hermana de Bark, falleció en Madrid en 1924 aunque no se ha localizado ningún documento que así lo justifique. (1025) [506]

Durante toda su vida, Bark se entregó a un propagandismo apasionado: si en Rusia éste le condujo al exilio definitivo en España, le llevó dos veces a prisión. Continuamente perseguido y criticado por su sinceridad y vehemencia, tuvo fieles amigos, pero también acérrimos enemigos, «sin los cuales me hubiera parecido la vida hartososa». (1026) Por esta singular y romántica trayectoria, Bark representa, al igual que Alejandro Sawa, el prototipo de bohemio revolucionario finisecular: un creador de su propia leyenda y personaje de su misma existencia, soñador y generoso, que abnegó su existencia a la lucha por el ideal.

Quedó curiosamente inmortalizado como personaje literario. Valle Inclán lo incorporó en tres ocasiones en sus obras, sobre todo bajo el nombre de Pedro o Basilio Soulinake. Fue una figura episódica de un fragmento de «La corte de Estella», escapado en la serie de *La guerra carlista*, luego en un capitulo de *La lámpara maravillosa*, en *Luces de Bohemia* y Lugín en *Tirano Banderas*, (1027) Eduardo Zamacois lo inmortalizó

también en su cuento «La Prueba» en el que el protagonista, Pedro Alejandrowich encarna los atributos físicos y caracteriales de Bark. (1028)

La producción bibliográfica de Bark es pretendidamente realista y objetiva, pero esencialmente idealista y tendenciosa, a raíz de los presupuestos proselitistas que la engendraron. Desde sus primeras obras se constata que la huella de Bakounin permaneció indeleble durante su existencia, ya que Bark estaba profundamente convencido de su deber propagandístico, al servicio de Rusia, España y la humanidad universal. Esta misión proselitista a la que se creía destinado encajaba bien en un momento en que España, por sus complejos avatares, carecía de los supuestos básicos que posibilitaban el desarrollo de la Modernidad. Fue entonces cuando las minorías intelectuales con mentalidad europea hubieron «de gastar gran parte de sus energías en [507] la simple puesta al día de los que se hacía allende de las fronteras e importar pensamiento». (1029) La prolija bibliografía de Bark es vulgarizadora -no por ello inconsistente- y sólo pretende aportar una síntesis -más o menos tendenciosa- de las perspectivas y corrientes mundiales dominantes para orientar a la opinión pública.

Educado en el historicismo romántico alemán con el pensamiento estético y crítico de Herder y Schlegel, y bajo las improntas que Comte y Taine dejaron en su pensamiento, Bark exalta la literatura «espejo del yo intelectual de un pueblo» (1030) y conservadora de su acervo idiosincrásico. Es un organismo vivo en el proceso dialéctico de la historia, recoge el pasado e impulsa el presente hacia el futuro. Es un medio de expresión social y popular y puede ser utilizada como pedagogía social. Siguiendo a Fouillée y Guyau, Bark preconiza la difusión de la literatura para que las ideas fuerza se filtren en las conciencias (1031) y transformen al público receptor de manera abstracta y placentera: «Una obra artística que impresiona, produce efectos revolucionarios a veces más duraderos que barricadas y batallas en las calles. La pluma es más poderosa que todos los cañones». (1032)

Ahora bien, en opinión de Bark, el progreso se construye no sólo a partir de los avances técnicos y científicos, sino también a través del poder de las ideas y el ennoblecimiento moral de la sociedad. Para Bark, Revolución social y Revolución moral caminan a la par. Por ello, manteniendo el tríptico tomista Belleza-Verdad-Bondad, entroniza el valor del arte como fuente de trascendencia e idealismo inherente a la naturaleza especulativa del hombre. La literatura social no es una literatura exclusivamente positivista. (1033) A pesar de sus conocidas apoloías en defensa del [508] Naturalismo social por su metodología racional, científica y atea y su doctrina política, Bark mostraba particular interés por desentrañar las causas y caracteres de la belleza, con el fin de potenciar su popularización y facilitar el deleite «popular» en el goce estético. (1034) Con la democratización de la literatura, se podría despertar emociones y pasiones, educar la sensibilidad, elevar y adoctrinar al individuo. Esta instrumentalización de la literatura prevalece en su bibliografía y en sus colaboraciones periodísticas donde reclama con insistencia la presencia en toda creación literaria de los ideales progresistas y de los valores universales.

Dentro del panorama romántico europeo, la creación alemana simboliza el renacimiento cultural de Europa. (1035) Goethe, Hyde, Heine, Schelling y Lessing son los modelos de referencia de Bark en su instrumentación de la sensibilidad literaria. Son autores poco conocidos en España y Bark lamenta que su recepción se realice a través de fuentes indirectas o traducciones intermediarias de procedencia francesa. (1036) En sus revistas hispano-alemanas se propone divulgar la poesía de Heine que él considera más permeable al lector español, para lo cual realiza publicaciones bilingües de algunas composiciones poéticas. (1037) Paralelamente, debido a sus primeras convicciones pangermanistas, Bark denigra el romanticismo francés que tanta influencia tenía en España. El éxito de las novelas diseccionadas en los folletines y los melodramas románticos en el teatro, demuestra hasta qué punto la opinión pública española es inmadura, ignorante y superficial. (1038) El gusto literario español está influenciado por la afectación, la retórica y el sensualismo francés que encuentra gran acogida entre el público español. No obstante, reconoce la labor de los escritores políticamente activos, como Georges Sand, quien acercó los cauces de la novela a la sociedad. (1039) Precisamente, por estos mismos motivos Larra y Espronceda son encomiados. Son portavoces del [509] progreso y portaestandartes en las huestes revolucionarias. Simbolizan la rebeldía contra lo instaurado, la lucha por el ideal, el acercamiento de la literatura al espíritu nacional y su disposición al servicio de la sociedad. (1040)

Por el contrario, los escritores realistas coetáneos del «Olympe» literario son denigrados por anacrónicos y estar demasiado apegadas a los ultramontanos trono y altar. En Europa:

«[...] son muy pocos los que admiran la brillante fantasía de Alarcón, la sal ática del caluroso anacoreta Juan Valera, los horizontes del campanario de Pereda, el anticuado chauvanismo de los episodios nacionales, y las pocas novelas hermosas de la Pardo Bazán, donde el gran corazón de poetisa hace callar las inaguantables pretensiones del 'bas bleu'». (1041)

El bohemio revolucionario es como el escritor romántico, un hombre combativo, de bronce, vigoroso y potente. Los harapos, sombreros y melenas no son más que signos externos de su rebeldía, que Bark distinguía con insistencia de las últimas tendencias de la golfemia. Bark sacraliza la imagen del bohemio revolucionario por ser la promesa del renacimiento de un nuevo espíritu y encarnar al profeta. «Amar, compartir los sufrimientos y aliviarlos era el constante anhelo de Heine, Leopardi, Espronceda, Pushkin, Espronceda y Longfellow», explicaba Bark. (1042) Así pues, la bohemia progresista constituye una «tribu sagrada de los peregrinos de la Verdad, la Belleza y la libertad» que canta «nobles rebeldías» convirtiéndose en paladín de la Revolución Social. (1043) Para canalizar sus proyectos, Bark fundó el cenáculo de La Santa Bohemia. A efectos prácticos, pretendía ayudar a los nuevos escritores que llegaban a Madrid y fundar una Sociedad Cooperativa de Editorial.

Esta admiración que Bark y sus correligionarios del naturalismo radical sentían por el romanticismo fue compartida por la mayoría de los republicanos finiseculares. La incorporación de los valores y símbolos



románticos popularmente conocidos eran de gran utilidad en su acercamiento a las masas populares ya que daban sentido a sus [510] posiciones. A través del Romanticismo, legitimaban históricamente su disidencia al servicio de los grandes ideales -corrompidos por las clases en el poder-, y su rebelión ante los cánones vigentes refrendaban su concepción «social» y «pragmática» de la literatura y afirmaban el respeto a la tradición, al sentimiento nacional y el alma de los pueblos conservados en la literatura popular. (1044) O sea, como de la misma ciencia y del positivismo, recogieron las facetas románticas que servían para garantizar sus ideas y actividades artísticas, culturales y socio-políticas, apaciguando así los temores e inquietudes de la inestable burguesía. Cuando Bark escribía:

«El problema social es más difícil de resolver de lo que muchos creen, porque se complica con los más altos problemas religiosos y morales de la humanidad. No es sólo la emancipación del equivocadamente llamado cuarto estado, que sólo es el abecedario del socialismo. Para que el socialismo represente el progreso, debe saturarse de elementos puramente religiosos (no de dogmas de iglesia) y morales; será ético o no será», (1045)

estaba remplazando el credo católico por una nueva «mística», un nuevo credo ético y social utilizando las imágenes que pretendía derrocar, ahora supuestamente depurados y en su prístina virtuosidad. Los proyectos ennoblecedores de las almas humanas, el panteísmo, el armonicismo, el racionalismo social, los utópicos valores de la Moral social como el bien, el honor, la verdad, el altruismo y la solidaridad... que preconizaba Bark como condiciones sine qua non para la regeneración de España, encontraron un vehículo de expresión históricamente legitimador a través de la literatura romántica, cuyos códigos y orientaciones morales fueron igualmente recogidos en el naturalismo social o científico defendido por los republicanos socialistas de Germinal, cuyo máximo representante era, según Bark, Joaquín Dicenta y su drama Juan José. Si bien es cierto que las referencias tradicionales del antiguo Régimen y su estilística sirvieron, como afirma José Álvarez Junco, «para envolver o hacer aceptables los principios políticos modernos», (1046) no es menos cierto que estos escritores republicanos supieron inteligentemente adaptarse a los gustos y expectativas del público al que pretendían adoctrinar. (1047) En su atrevido intento de componer una novela en español, Los [511] Vencidos, (1048) Bark quiere intencionadamente imponer «una lectura... inspirada en el más puro romanticismo», entendido éste como la más pura entrega al ideal y poco tenía que ver con el libre uso de la imaginación. (1049) Novelando su propia existencia, demostrará que el ideal y la rebelión romántica y la metodología científica y atea del naturalismo social son complementarios e indisolubles ante la realidad. Si el naturalismo como método intenta aprehenderla de manera objetiva y racional, el romanticismo servirá, por una parte para ponerla en tela de juicio, y por otra, para superarla despertando profundas emociones con las grandes ideas y la belleza. Por consiguiente, según analizaba Armando de Liniers, el objetivo de Los Vencidos era encadenar una serie de pensamientos que moralizasen, deleitasen y enseñasen por medio de la belleza, entendida ésta como:

«[...] el sentimiento íntimo, dulce y espiritual que produce la contemplación abstracta de algo que nos arranca de la realidad para dar rienda suelta a la fantasía, sustraerse al convencionalismo vulgar y dejar libre el corazón para que latir pueda...» (1050)

Tras el disfraz del revolucionario propagandista ruso, Erico Orloff, protagonista de su novela, y el artilugio retórico del cronista objetivo e imparcial de una historia verídica, anunciado en su prólogo, Bark narra sus aventuras personales ya románticas de por sí como se pudo observar en la presentación de su trayectoria, divulga su pensamiento en farragosas digresiones y establece relaciones eclécticas entre la realidad objetiva, la ficción y el ideal por su sumisión al propagandismo y falta de creatividad literaria. El contenido doctrinario y abstracto de una novela como *Los Vencidos*, con «revoluciones de carácter y de ideas», es por esencia ideal y se asimila a un romanticismo elevado, el alemán, que nada tenía que ver con «la novela de nuestros padres que leían con vivísimo interés las aventuras de Montecristo». (1051) En esta [512] categorización del Romanticismo, Bark insiste en el carácter realista y objetivo de su novela, así como el carácter psicológico de sus personajes. La naturaleza elevada de su temática exige una lectura «sensible» o «romántica». Merced a ella, el lector penetrará en el ideal y despertará sus sentimientos y emociones considerados palanca de la regeneración. En suma, conocimiento racional y sensible son requeridos en literatura para catalizar la reforma social, lo cual implicaría el equilibrio deseado en la educación integral del individuo.

Ahora bien, con una pirueta retórica en el prólogo de su novela, Bark, cronista, afirma su independencia y libertad respecto a «el mal gusto» del peyorativo vulgo, preteriendo las manipulaciones y exageraciones románticas e idealistas reñidas con la realidad, y justificando al mismo tiempo su presencia en la novela, «obligado» precisamente por ese «mal gusto del vulgo», (1052) si quiere atraerlo, concienciarlo y educarlo. Personajes hieráticos, acción escasa y argumento endeble, truculencias y exabruptos románticos, pasiones amorosas, discursos ideológicos, citas periodísticas, digresiones culturales e históricas, anticlericalismo, panteísmo, determinismo y fatalismo..., conviven en esta novela melodramática y propagandística. Las románticas aventuras de Bark o Erico Orloff son prácticamente todas verídicas pero quedan envueltas en los ropajes ampulosos del discurso apasionado del proselitismo. La palabra, el discurso, la oratoria no logran sobrepasar su realidad inmaterial, su estado de teórico proyecto para construir una realidad, llámese revolución, república o novela, en armonía con los presupuestos que se propugnan.

*Los Vencidos* son, pues, un ejemplo más del utilitarismo literario que caracterizó al republicano español, el cual supo presentar nuevas ideas en los odres ya viejos, pero no caducos por eficaces, del romanticismo popular. Su importancia no radica en su calidad estética, a medio camino entre el realismo y el melodrama de folletín, sino en su valor de documento histórico paralelo al ensayístico (1053) y de retrato vivo de las voluntariosas pero soñadoras conciencias de fin de siglo.

Incansable luchador en política y en periodismo radical, la vida de Ernesto Bark fue la de un continuo exilio aceptado como el sacrificio de aquellos que se sienten predestinados a luchar por la verdad. Inmortalizado en las obras de Valle Inclán y de Eduardo Zamacois, espíritu catalizador del grupo Germinal y del Republicanismo [513] Social, luchador infatigable por el regeneracionismo de España, Bark fue uno de los variopintos personajes de la bohemia intelectual, personaje no sólo de su novela, sino también, de su propia existencia.

Fue un romántico por pasión y rebeldía, un realista por método. Quiso dominar la realidad, poseerla para al mismo tiempo enjuiciarla y repudiarla, por rebeldía e idealismo. Su naturalismo científico y su utópica Revolución Social, a imagen de los disidentes románticos, surgieron más para afrontar a las élites dominantes y acabar con las desigualdades sociales que como fugaces y quiméricos sueños de juventud. Si para el lector de fines del siglo XX su pensamiento parece en ocasiones inconsistente, si se disciernen lagunas epistemológicas engendradas por su apasionamiento, tal vez nos quede, abandonando nuestra mirada de presente, un modelo de estrategia proselitista y un sugerente personaje, encarnación del ideal en su legendaria existencia y del malestar de fin de siglo nacional y cosmopolita.

Sobre el Manicomio político-social galdosiano y el sentido de sus cuatro variantes, a partir de El espiritista

Julio PEÑATE RIVERO

Universität Bern-Université de Neuchâtel

1. Introducción.

Galdós publica El espiritista el 26 de abril de 1868 (1054) en La Nación, periódico madrileño del que es colaborador. Es la última de las cuatro jaulas de la serie «Manicomio político-social. Soliloquio de algunos dementes encerrados en él», iniciada con El Neo el 8 de marzo anterior. Las dos intermedias son El Filósofo materialista (15 de marzo) y El don Juan (29 de marzo).

El texto narra cómo un apasionado del espiritismo establece contacto con difuntos ilustres de diferentes épocas. El primero, Julio César, le revela la auténtica razón de su muerte, mucho menos gloriosa que la versión conocida: una indigestión de cangrejos de Tarento el día de su santo. El espiritista, para restablecer la verdad histórica, publica la insospechada revelación del emperador romano. Los lectores, por envidia según él, «dijeron que estaba loco el que tales cosas escribía.» Idéntica reacción producen las confidencias de Luciano Fernández Comella (1055): llegado desde Saturno para la entrevista, afirma ser el mayor dramaturgo de todos los tiempos y estar componiendo una comedia cuyo título no se le ocurriría a ningún habitante de la tierra. (1056) Antes de desaparecer, le informa que Calderón [516] está en el cielo de los malos poetas, como autor mediocre que es. Peor suerte tiene nuestro entusiasta médium con la última entrevista: recibe al inquisidor Torquemada, residente en Júpiter, donde reina sobre todo un planeta de neocatólicos, sometidos al infalible castigo del fuego. El espiritista publica un estudio en el que «probaba

que el ideal de las sociedades era un país de neos, gobernados por el sistema de la hoguera». Esta vez los envidiosos lo encierran en una jaula, donde se aburre terriblemente: la mesa está clavada en el suelo y, por consiguiente, resulta insensible a los golpecitos que los espíritus utilizan como forma de expresión.

## 2. El Espiritista y sus referencias doctrinales.

Formalmente, este relato se distingue de los anteriores de la serie por un rasgo cuya intensidad estaba casi inédita hasta ahora en la narrativa breve galdosiana: su estructura básicamente dialogal. Después de una introducción para situar al protagonista y los antecedentes de su acción, el texto se divide en tres diálogos entre el protagonista narrador y personajes históricos de épocas diferentes. Los diálogos poseen, además, una estructura semejante: en los tres casos, un médium convoca a un difunto ante su presencia, le ruega que se presente, identifica el lugar donde se encuentra, lo interroga sobre su actividad presente, le pide su opinión sobre personas y hechos pasados o actuales, y recibe del difunto una información totalmente ignorada antes, que el médium da por válida y se apresura a divulgar.

Como el título ya hacía suponer, estos diálogos corresponden bastante estrechamente a sendas sesiones de espiritismo, no sólo por la presencia de un médium, por la calidad de sus interlocutores o por el contenido del diálogo, sino por toda una serie de componentes presentes en las entrevistas, como los siguientes: los golpes dados por el espíritu de Julio César anunciando su presencia recuerdan a los oídos en las primeras y más célebres sesiones de la historia moderna del espiritismo. Recordemos que en 1847, las hermanas Margaret y Katie Fox en Hydesville (estado de Nueva York) oyeron una serie continua de golpes en las paredes, veían moverse mesas y sillas, y oían ruidos inquietantes que les impedían conciliar el sueño, hasta que llegaron a establecer un código que permitía descifrarlos y comunicar con los espíritus. (1057) El hecho de que el médium sea alguien con unas disposiciones especiales (y pueda por ello suscitar la envidia) también arranca de esas primeras experiencias y pasa a ser un componente indispensable de la actividad espiritista; la fama de ciertos mediadores atravesó el Océano e interesó a varias cortes europeas. (1058) La [517] mesa, presentada en el relato como elemento imprescindible de la entrevista, es uno de los instrumentos considerados más eficaces para comunicar con los espíritus; el entusiasmo en torno a ellas dio lugar a diversas publicaciones y descripciones de su funcionamiento. (1059) Tampoco es gratuita la mención de sus lugares de habitación (Saturno para Comella y Júpiter para Torquemada), así como la alusión a distintos niveles de excelencia (muy alto en Comella; bajísimo en Calderón). Según la cosmogonía espiritista, entre los espíritus existen diferentes grados de perfección que les permiten habitar un planeta u otro: por ejemplo, estar en Marte indicaría un nivel de perfección inferior al de la Tierra. Así, Torquemada, gran jefe de los neos, habita en Júpiter, planeta infinitamente superior al nuestro. Los espíritus pueden volver a la Tierra para una determinada misión (como atender la llamada del médium), aunque los interpelados regresen a disgusto, lo cual se comprende muy bien en casos como el de Comella, quien anda ocupadísimo con los últimos ensayos de una comedia que ha de estrenar esa misma noche. (1060)

En la escasa parte del texto que no es estrictamente diálogo también se aprecia la presencia de ingredientes característicos del esoterismo. Primera muestra, las referencias a los oráculos: comentando el arreglo de la mesa, afirma el protagonista que «quedó tan bien compuesta que no le excedieran en facundia y verbosidad el mismo oráculo de Delfos ni la trípode de la pitonisa de Endor.» Curiosamente, estos dos oráculos son citados como manifestaciones de la existencia del espiritismo desde los comienzos de la historia occidental, el uno presente en la Historia de Herodoto y el otro en la propia Biblia. (1061) Una [518] buena indicación de su importancia es que Haynes, en su célebre libelo contra este movimiento, los utilizó para desmontar el pretendido valor de prueba de los postulados espiritistas. (1062)

La segunda muestra, de mayor alcance, se refiere a principios básicos del espiritismo. Empezando el texto, el protagonista describe sus sensaciones al poner sus manos sobre la mesa, canal de comunicación con el más allá: «Bajo mis dedos, bajo las diez sutiles y perspicuas yemas de mis dedos, sentía correr el sublime fluido, agente supremo de toda vida, soplo fecundo de la creación y equilibrio del universo. [...] siento el pulso tranquilo, acompasado, uniforme, eterno, que desde el centro del cosmos se extiende hasta los más pequeños objetos de cada planeta.» Y hacia el final, vuelve sobre «mi teoría del espíritu universal», «alma de las almas, elemento vital de todo el universo». La noción, bastante imprecisa por otra parte, del «fluido universal» es central en la cosmogonía espiritista, según la cual el universo es una trinidad, Dios creador, el espíritu y la materia. Pero hay además un cuarto elemento, el fluido, fuente de vida, intermedio entre el espíritu y la materia, de naturaleza eléctrica o magnética, que está en nosotros en forma de energía nerviosa y forma el tercero de nuestros tres componentes: el alma, el cuerpo y el periespíritu, especie de envoltorio del alma, hecho de materia infinitamente tenue y sutil. Después de la muerte, el alma, liberada del cuerpo y envuelta en el periespíritu, recibe el nombre de espíritu, es decir, el ser humano despojado de su cuerpo físico. (1063) Vemos, pues, que el narrador-protagonista asienta sus prácticas, de manera explícita, en los principios de la cosmogonía espiritista.

De un modo formalmente menos directo, pero no menos auténtico, percibimos la tercera muestra, la relación entre las sesiones y la posibilidad de conocimiento: la finalidad de aquellas es obtener información; sin creer que esta es posible mediante las sesiones, tales prácticas no se realizarían o no tendrían el sentido que les da el médium, quien, en el segundo párrafo del texto, si no aclara al menos desvela su intención: se trata de «investigaciones psico-antropo-cosmológicas» (las *italicas* son nuestras). Y el hecho de que, [519] después de cada sesión publique los «datos» allí recibidos, y lo haga con pretensión de rigor histórico (para corregir una falsedad hasta entonces tenida por verdad) muestra hasta qué punto parece estar convencido de la certeza de sus conocimientos (se puede decir que de ese convencimiento del personaje depende la existencia del relato y que esté construido como lo está). Ahora bien, la posibilidad de que los espíritus nos enseñen es uno de los postulados esenciales del espiritismo, de tal manera que sin esa posibilidad las prácticas espiritistas desaparecerían, puesto que a través

de ellas lo que fundamentalmente se busca es la información. (1064) Dado que los espíritus son los únicos en conocer por experiencia el fin del hombre, se comprende la importancia de sus enseñanzas, especialmente cuando estas proceden de los espíritus situados en un nivel de perfección alto (en nuestro relato Comella pretende que esa es su situación). (1065)

De lo dicho hasta ahora podemos deducir la existencia de una relación bastante estrecha entre los diálogos del relato y los de una posible sesión espiritista. En efecto, se aprecia fácilmente el parentesco formal entre unos y otros en los soportes, en el tipo de preguntas, en la temática de los diálogos o en su desarrollo. (1066) La relación no se limita al terreno estructural o al argumental sino que lo es también de tono, de estilo, pero buscando siempre la ironía crítica a la que los relatos de la serie ya nos han acostumbrado, según se observa en la entrevista que reproducimos a continuación entre el médium y el inquisidor Torquemada:

«Las frecuentes palpitaciones de la tercera pata de mi velador anunciaban la visita de un espíritu.

- ¿Quién eres?, pregunté.

Aquel espíritu era de la familia de los lacónicos, de los que no dicen más que sí y no.

Era preciso que yo le ayudara en la conversación.

- ¿Eres europeo?

- Sí.

- ¿Eres español?

- Sí.

- ¿Hace mucho que has muerto?

- Sí. [520]

- Apuesto a que eres el Cid.

- No.

- ¿Felipe II?

- No.

Entonces, viendo que no era posible que yo acertara, quiso satisfacer mi curiosidad y exclamó con voz tremenda:

- ¡Soy Torquemada!

- ¡Jesús!, exclamé horrorizado, ¡El gran quemador de herejes!

- ¿Tienes ahí un fósforo?

- Sí, aquí tengo una caja llena.

- Pues enciende uno. Me gusta ver el fuego. Si no lo enciendes, me voy a Júpiter, donde tengo una hoguera perfectamente encendida.

- Dime, ¿hay neos en Júpiter?

- Pues no ha de haber, si allí todos son neos.

- ¿Y los quemas?

- Los achicharro.

- El fósforo se me ha concluido y se me han quemado los dedos.

- Mejor. Encended otro si queréis que esté aquí. El espíritu es el fuego despojado de sus propiedades perceptibles, y conservando tan solo sus cualidades elementales, la esencia flogística, alma del universo.

Diciendo esto, el espíritu se alejó poco a poco.»

El autor pone en boca de los personajes preguntas, respuestas y comentarios que indican el tono distanciador con el que se han de leer: las peregrinas demandas en torno a la identidad del espíritu, la reacción ante sus respuestas, las exageraciones de Torquemada en tomo al fuego y su declamatoria amalgama entre el fuego y el espíritu universal. Estamos ante lo que calificaremos de imitación caricatural del diálogo típico de las sesiones espiritistas (preferimos esta denominación a otras próximas como la de pastiche, que reservamos para la imitación de estilos o escuelas literarias, lo cual, en principio, no es el caso de los textos espiritistas, que se presentan como meras transcripciones fieles de diálogos orales).

### 3. La estructura implosiva del texto.

Podemos ir mucho más lejos y constatar otra notable peculiaridad de este relato vinculada a la antes citada: si este texto se distingue de los demás de la serie por su estructura dialogal, también se separa de ellos porque la mayor parte de las acciones aquí relatadas son sugeridas por el mismo texto como falsas. Si en los anteriores la locura llevaba a ejecutar acciones que acababan provocando el encierro, en este es la locura de pretender haber realizado unas determinadas acciones lo que motiva la reclusión. El relato nos indica a través de múltiples marcas de diverso tipo que las entrevistas no son más que un producto de la descontrolada imaginación del personaje. Ya la introducción se cierra con una perorata recargada de comparaciones, de calificativos, de términos ampulosos y casi vacíos de contenido, lo cual no impide rematarla con un orgullo que traduce la ingenuidad [521] y la inconsciencia de su autor: (1067) si él cree haber dicho algo fundamental, el lector tiene más bien la impresión de lo contrario. Inmediatamente después viene la referencia paródica a la gestación de la locura de don Quijote. El personaje confiesa no haber comido ni bebido, consagrando las veinticuatro horas del día a sus «profundas especulaciones, y antes diera la vida que la mesa, antes prefiriera ser espíritu errante y sin cuerpo [...] que renunciar a mis regocijos de medium». En las respuestas de Julio César se acumulan las incongruencias, tanto de tipo histórico como de niveles de realidad: se encuentra, ahora, en la otra vicia, probando un nuevo fusil de marca Chassepot (inventado en 1866). Él, persona histórica, real, echa unas cañas con don Quijote, ente de ficción. El emperador romano no tenía inconveniente en celebrar el día de su santo antes de la era cristiana; el pretor Pomponio le regaló con este motivo el mortífero manjar. Otro de los causantes de su muerte fue el abuso del tabaco, no importa que este se introdujera en Europa diecisiete siglos después. No hubo asesinato sino una mera indigestión de cangrejos. Considera a la prensa de la época (entonces inexistente) como culpable de la versión errónea de su muerte, a pesar de que este hecho fuera uno de los mejor conocidos de aquel tiempo al ser realizado en el senado y casi «con luz y taquígrafos». Finalmente, y aunque no estemos ya en el terreno de los hechos históricos sino de las apreciaciones literarias, dar por buena la proclamación de Comella, conocido sólo por su escasa calidad literaria, como el primero de los escritores, y de Calderón como uno de los últimos, y todo ello incluso después de escuchar el título de su próximo estreno, es algo que por rayar en el delirio, debería haber sido rechazado sin vacilar por el personaje,

lo mismo que la anacrónica posibilidad de instaurar un estado neocatólico basado en el sistema de la hoguera, como el que pretende estar dirigiendo Torquemada.

Así pues, esas «entrevistas» son coloquio sólo formalmente: no existe en ellas auténtico dialogismo, interacción real entre los interlocutores y entre las diferentes partes del discurso global que construirían los dos. Están presentes los materiales que permitirían expresarse a un Otro posible y obtener así una pluralidad de voces sobre la realidad, pero ese Otro no se expresa con voz propia, simplemente porque no existe: sólo en apariencia hay dos interlocutores. Sería inútil buscar aquí esa «multiplicidad de voces y de conciencias independientes y no confundidas entre sí» que, según Bakhtine, caracterizan al texto polifónico. (1068) Llevando al marco literario el planteamiento de Bobes Naves sobre el tema, (1069) el dialogismo considerado como un rasgo propio de la lengua en cuanto sistema (cada [522] emisor construye su mensaje en función de un destinatario conocido o desconocido, presente o ausente), casi diríamos que en esos «diálogos» no hay lengua en sentido estricto: no existe la menor adaptación al otro sino, más bien, la imaginación de un Otro como simple emisor empírico de nuestro mensaje (quizás ahí resida la locura bajo el punto de vista lingüístico). Si no ha habido diálogo, no ha habido comunicación de esas pretendidas informaciones. Si estas no existen, el crearlas y publicarlas justifica el encierro del personaje.

Según hemos visto, el protagonista actúa como narrador no una vez sino dos; primera, publicando sus «revelaciones», con el resultado ya conocido; segunda, relatando de viva voz sus experiencias a un transcriptor (el filántropo que nos fue presentado en El filósofo materialista): es un auténtico «tour de force» teniendo en cuenta que se trata de relatos sin base real. Además, sus teorías son cada vez más arriesgadas y con mayor proyección social: en el caso de Julio César, se «corregía» una versión de hechos anteriores a la era cristiana, sin mayor repercusión en el presente. En el de Comella, se revisaba la valoración actual de escritores recientes o aún vigentes por su especial relieve. En el de Torquemada, se trata de algo aún más grave: un proyecto de sociedad futura, aclimatable al país, mediante un sistema de gobierno totalmente anacrónico. La locura en este caso no estriba en la imposibilidad de establecerlo (la historia reciente del país lo había demostrado) sino, precisamente, en que fuera posible llevarlo a cabo.

Si como narrador, el personaje debería controlar los diversos puntos de su narración para establecer (y, eventualmente, evitar) conexiones entre unos aspectos y otros, aquí comete una serie de errores que muestran su escaso dominio de la materia narrada y que hacen dudar de la consistencia de dicha materia e incluso de su realidad: ya hemos destacado las incongruencias de su relación. Añadamos que, como en los anteriores relatos de la serie, el narrador prosigue hasta el final sin una mínima distancia intelectual frente a lo narrado y su significación, lo cual en una narración como esta es un importante indicio que priva de credibilidad a la relación, puesto que permite suponer manipulaciones, alteraciones de hechos e incluso su misma invención. Esto sería suficiente para hacer surgir sospechas en torno a la veracidad de las sesiones, sospechas confirmadas por las marcas textuales que antes comentamos.



De la serie de cuatro, este es el relato en el que menos sabemos del personaje, sí exceptuamos su pasión por el espiritismo, pasión que suponemos verdadera y que le ha llevado a perder el juicio por la entrega continua a sus experiencias tiptológicas. Dado que es el personaje el que debería hablar de sí (ya que estamos ante un narrador autodiegético), esa ausencia de datos sobre sí mismo y la riqueza de elementos sobre sus experiencias, sugiere hasta qué punto estas le han absorbido y desequilibrado mentalmente, pero también se comprende que apenas existan: para el personaje sólo cuenta su entrega total al espiritismo y a sus prácticas. Es, de nuevo, un indicio de su total absorción por esta doctrina y de sus graves consecuencias. (1070) Pero sí tenemos del personaje al menos dos datos [523] relativamente fidedignos, más a través de sus reacciones que de la información directa: en la medida en que está totalmente entregado a sus experiencias espiritistas, se trata de alguien casi por completo aislado del exterior. Sólo se relaciona con él para publicar sus revelaciones y percibir las reacciones negativas que provocan (lo que le hace sentirse superior a quienes leen sus textos y desdeñar sus críticas sin examinarlas). Esa separación de los demás impide la modificación de su visión de la realidad, manteniendo, como en los relatos anteriores de la serie, una casi total disonancia entre su visión de sí mismo y del mundo y de la realidad de este último.

Puesto que el espiritista parece haber imaginado las informaciones que afirma haber recibido, no sabemos hasta qué punto (aunque lo sospechamos) ha realizado las acciones que nos narra ni hasta qué punto ha manipulado la narración de las que efectivamente ha podido realizar. Quizás tampoco lo sabe el mismo personaje, y ahí radica parte de su problema y de la tensión fundamental del relato (tensión entre el espiritista y su medio a partir de sus publicaciones): el personaje, dado su estado intelectual, se desconoce a sí mismo, desconoce a su medio y, sin embargo, pretende influir en él a través de afirmaciones que es incapaz de justificar, simplemente porque no corresponden a la realidad aunque él parece ignorarlo. Ahí reside al menos parte de su drama.

Por otro lado, el apasionamiento del personaje es de tal intensidad que le perturba gravemente en la captación de dimensiones tan vitales como las del tiempo y el espacio. Para el espiritista, la diacronía del mundo exterior no parece tener el menor interés. El ritmo del tiempo se confunde en su caso con el de sus «profundas especulaciones» (son sus palabras), a las que consagra las veinticuatro horas del día», y afirma estar dispuesto a renunciar a todo antes que a su mesa de operaciones: «antes diera la vida que la mesa», nos dice sin la menor vacilación. Pero en el plano temporal lo más notable quizás sea la división del relato en tres entrevistas que, en definitiva, vienen a abarcar el conjunto de la realidad humana: la historia pasada, la cultura presente y la sociedad futura (proyecto de estado neo). Esa progresión temporal se relaciona con otra en el orden del contenido. Recordemos que se trata de una progresión en lo inaceptable: las causas de la muerte de Julio César poseen un interés bastante relativo para nosotros; mayor importancia revisten las valoraciones que se establecen actualmente sobre la calidad estética y la manera de concebir la producción literaria; y la trascendencia es muy superior cuando lo que se plantea tiene que ver con las bases de la

convivencia futura. El relato parece sugerir, a través de la unión de las tres secuencias por el mismo personaje, la íntima articulación entre esos tres momentos y, por consiguiente, la importancia de la acción presente cara al futuro partiendo de la enseñanza del pasado. Tal vez lo que nos cuentan las tres secuencias sea anecdótico: tal vez lo que importe sea sugerir la estrecha relación estructural entre el conjunto para plantear al lector su situación en el mismo. [524]

En cuanto al espacio, este texto también funciona de forma algo distinta de los anteriores: aunque ha habido una transformación espacial en la situación del personaje, que ha sido encerrado después de su última publicación, para el protagonista esta modificación carece de mayor trascendencia, excepto en un importante detalle, la mesa: de tener una con las patas no clavadas al suelo, el encierro dejaría de existir para él. De nuevo queda claro que su mundo se reduce a sus experiencias, posiblemente más virtuales que reales.

En resumen, el protagonista-narrador destruye su relación a medida que la construye: saboteado desde el interior, el relato, según avanza, se vuelve cada vez menos creíble, podemos decir que implosiona, e incluso se convierte en argumento contrario al posible interés del personaje por ser considerado como alguien normal y recobrar la libertad.

#### 4. La última «jaula» y el resto del «manicomio».

Llegados a este punto, y a fin de no consumir más espacio del previsto, formularemos algunas observaciones generales, especialmente destacables, sobre el conjunto de la serie.

4. 1. En cuanto al punto de vista narrativo, la serie revela una notable complejidad técnica: no se trata de soliloquios transmitidos directamente al destinatario sino que existe un emisor inicial (el personaje protagonista), un transcriptor (un «filántropo curioso que copió por taquigrafía») y un editor anónimo. Este último no dice nada de sí mismo, como para hacernos olvidar su intervención en el proceso y acentuar la impresión de que lo leído por nosotros corresponde a lo que pensó y dijo el personaje: podemos así suponer que no hay divergencia entre locutor y enunciador, entre responsable del acto ilocutorio y responsable del punto de vista que su discurso expresa. (1071) Es en este nivel donde se produce la distancia irónica común a la serie (distancia que aumenta en cada relato a medida que avanza la lectura): no entre discurso y personaje sino entre éste último, demente hasta el final, y el lector, presumiblemente cuerdo y consciente de la profunda distancia entre el protagonista y su mundo.

4. 2. El rasgo que más individualiza y humaniza al protagonista es su condición final de víctima ignorante, potencialmente funesta y estremecedoramente ingenua, en lo cual radica la dramática ironía de la serie: ninguno de los protagonistas es lo que cree ser y no sospecha lo que en realidad es. Todos los de la serie se han dejado llevar sin la menor reflexión por influencias censurables, en el plano político (el Neo), en el literario (el don Juan), en el filosófico (el filósofo materialista), en el doctrinal (el espiritista): ya estén orientadas hacia el pasado como las dos primeras, o se presenten con aires de novedad y de efectividad como las dos últimas, se revelan dañinas o al menos inoperantes cara al presente y al futuro. Los resultados de su puesta en

práctica (quemar seres humanos, importunar hasta la exasperación, matar para experimentar, falsificar la historia) así lo prueban. [525]

4. 3. Cada uno de los textos posee una densa carga referencial manifiesta ya en el título y, según hemos comprobado, confirmada a lo largo del relato. Los protagonistas importan menos como individuos que como representantes de un grupo o tendencia inquietante dentro de la sociedad española. De ninguno poseemos gestos claramente individualizadores, ni siquiera el nombre: se les designa siempre con la denominación que los vincula al campo extraficcional de referencia: el partido neocatólico (de gran virulencia entonces); los últimos rescoldos del romanticismo, la penetración del positivismo que se iba a manifestar sobre todo en los años siguientes, (1072) y el espiritismo, a propósito del cual, según ya dijimos, el autor demuestra no hablar simplemente de oídas, puesto que en muy breves páginas toca los puntos esenciales de su práctica, se sitúa críticamente frente a ellos y se permite su rechazo de forma tan irónica como explícita. Su actitud alude, más que a las bases de la doctrina, a sus consecuencias históricas, culturales y sociales: puede admitirse que el rechazo galdosiano a esa doctrina, en el contexto prerrevolucionario de 1868, está asentado en que la considera como parte de los factores más declaradamente opuestos a la modernización equilibrada de la sociedad española.

4.4. Ya el intitulado de la serie Manicomio político-social. Soliloquio de algunos dementes encerrados en él avanzaba una notable cantidad de información sobre el conjunto, confirmada con la lectura posterior: se trataría de una sucesión de tipos humanos, del estatuto de sus protagonistas (dementes), de su situación actual (encerrados), de su carácter representativo (algunos de los que merecerían el encierro), del contenido de su discurso (temática sociopolítica y cultural), de la categoría retórica del mismo (monólogo directo), de su estructura interna (coherencia limitada por la situación del emisor). Y esto no es todo, puesto que tal encabezamiento revela también una toma de posición por parte del autor frente al protagonista y una invitación a que el lector no preste demasiado crédito a los propósitos de unos personajes ya precalificados como anormales. Más aún: dado que el título y el desarrollo de cada texto se concentra en un sólo rasgo de los distintos protagonistas llevado al extremo (neísmo, espiritismo, materialismo, donjuanismo), podemos apreciar, según indicamos anteriormente, que la serie utiliza como recurso narrativo fundamental la caricatura: la representación distorsionada de un tipo o de un individuo, con finalidad burlesca, ridiculizadora. La distorsión se logra aquí como es habitual, llevando una característica, por lo general ya en sí negativa, hasta el límite máximo donde todavía se la reconoce: la imposibilidad de reconocerla le haría perder su eficacia. La intención será doble: burlesca, cómica, en un primer nivel; de denuncia y corrección, en un plano más profundo.

4. 5. La característica global censurada aquí es el fanatismo en sus múltiples aspectos, político, filosófico, literario, espiritual; fanatismo que impide percibir y, por consiguiente, corregir los propios errores. De ahí la función de la caricatura como instrumento de denuncia y corrección, empleado por Galdós como arma de combate en una de las fases [526] menos estudiadas y más exaltantes de su trayectoria vital: la del periodismo de

opinión ante la perspectiva de una próxima transformación de la sociedad española (en parte esbozada en la revolución de septiembre de ese mismo año), experiencia que el autor ya no volvería a vivir y que recordaría, no sin nostalgia, en sus notas autobiográficas publicadas por La Esfera entre el 14 de marzo y el 16 de octubre de 1916. (1073)

##### 5. Nota final sobre el movimiento espiritista.

Para terminar, podríamos preguntarnos si el problema concreto del espiritismo era tan urgente como el texto galdosiano podría dar a entender: a partir de 1852, con las sucesivas llegadas de mediadores norteamericanos y el impacto creciente de sus presentaciones públicas, la nueva doctrina se extiende por buena parte de los países europeos, sea haciendo adeptos, sea desencadenando la discusión y la polémica, incluso en los medios científicos: en 1869, la Sociedad Dialéctica de Londres se reúne para condenar los fenómenos espiritistas como simple obra de la imaginación y acaba dictaminando, dieciocho meses después, en favor del espiritismo y de la realidad de sus prácticas. Casi cada país cuenta con personalidades científicas adeptas al espiritismo o, al menos, interesadas por él: en Inglaterra, William Crooks, uno de los mayores científicos del momento; Russel Wallace, formulador de la teoría de la evolución al mismo tiempo que Darwin; Morgan, presidente de la Sociedad Matemática de Londres; en Alemania, el filósofo Karl du Prel, el astrónomo Zollner y otros profesores de la Universidad de Leipzig; en Italia, el criminalista Lombroso, el físico Gerosa, el fisiólogo de Amicis; en Francia, el historiador Boucher de Perthes, el médico Charles Richet, el físico Flammarion, etc.

Además, parte de la buena sociedad y de los intelectuales también se sentía atraída por las prácticas espiritistas y creía de buen tono hacerlas centro de sus discusiones. Limitándonos a Francia, citemos al conde Rochas, a la baronesa Cartier de Saint-René y a Madame de Girardin, que convirtió al espiritismo al propio Victor Hugo. En este país, Allan Kardec, quizás el mayor teórico del espiritismo, desarrolla una incansable actividad de investigación y de propaganda recorriendo el país, publicando numerosos estudios y editando la *Revue Spirite*. Según testimonios de la época, ya en 1863, después de haber conquistado París, el movimiento ha ganado la Francia profunda y los medios más diversos: «No hay ciudad ni villa y quizás tampoco muchos pueblos o aldeas que no hayan tenido su experimentador; la epidemia de las mesas giratorias se ha extendido por todas partes.» (1074) [526]

No vamos a insistir en las polémicas y luchas desencadenadas en torno al movimiento y sentidas por Kardec: como pruebas de su vitalidad. (1075) Sí señalaremos que desde el 1º de noviembre de 1868 se publica en Madrid *El Criterio Espiritista*, órgano oficial de la Sociedad Espiritista Española (lo cual indica su nivel de desarrollo) y que la condena del Santo Oficio, pronunciada el 30 de marzo de 1898, no impide la continuación del movimiento. Valga como ejemplo que, según Castellan, (1076) en 1906 cada ciudad española de cierta importancia poseía una sociedad con un boletín de estudios. El grupo más importante era el Centro Barcelonés que contaba con la *Revista de Estudios Psicológicos*. La federación de los grupos catalanes estaba presidida por el vizconde de Torres-Solanot, escritor y experimentador. Precisamente en Barcelona y

pocos años antes de que Galdós escribiera su relato, tuvo lugar uno de los hechos más tristemente célebres de la historia espiritista. El librero Maurice Lachâtre, establecido en esta ciudad, pide a Allan Kardec cierta cantidad de obras espiritistas para su venta. Los libros atraviesan la frontera pagando los correspondientes derechos de aduana pero no llegarán a su destino: el obispo de Barcelona, considerando que esos textos son perniciosos para la fe católica, ordena confiscarlos. Cuando Kardec reclama la devolución del material, el obispo responde que, siendo tales libros contrarios a la fe católica, no puede consentir que perviertan a otros países. Y para evitar ese riesgo, el 9 de octubre de 1861 hace quemar los trescientos libros, revistas y folletos incriminados. El auto de fe, ejecutado por el verdugo ante una gran asistencia, tuvo lugar en la misma explanada donde eran ajusticiados los condenados a muerte. Según afirma Sausse, este hecho tuvo como principal consecuencia práctica un inesperado desarrollo del espiritismo en España y el reclutamiento de una gran cantidad de adherentes. (1077)

Apenas siete años después, publica Galdós su texto, recogiendo en él la figura de un Torquemada neocatólico dispuesto también a purificar por el fuego. Si el idealismo o incluso el fanatismo espiritista no constituían para Galdós un ingrediente compatible con la sociedad española moderna, tampoco el neocatolicismo y todo lo que este implicaba podría entrar en ese conjunto sin desvirtuarlo completamente.

[529]

La Dama de las Camelias en las novelas de Galdós

Geoffrey RIBBANS

Brown University

La novela, *La Dame aux camélias*, por Alejandro Dumas hijo, gozó de enorme popularidad desde su publicación en 1848, popularidad extendida y respaldada primero por la adaptación al teatro (1852) y luego, con más vitalidad, por el éxito de la ópera de Verdi, *La traviata* (1853), basada en ella. Galdós participó plenamente de este entusiasmo, refiriéndose con gran persistencia tanto a la novela como a la versión operística, si bien tratando el tema con notable independencia de juicio.

A mi ver se destacan tres aspectos de la obra en los comentarios galdosianos. El primero y menos importante es la índole enfermiza, tísica, de la protagonista, heredada sin duda de la romántica Mimí de *La Bohème*. El segundo es el carácter metonímico de la camelia, empleada eufemísticamente para designar el amor ilícito. (1078) Y el tercero, el de más bulto, es la manera distintiva de que se trata el tema del amor de una cortesana. El mismo Dumas, como narrador, se jacta de la actitud comprensiva que demuestra hacia [530] la mujer extraviada y expresa con cierta reiteración su compasión hacia ella. (1079) Rechaza asimismo el juicio de fácil condena de toda mujer descarriada articulado al principio por el padre de Armand Duval, al afirmar a su hijo que «Il n'y a de sentiments entièrement purs que chez les femmes entièrement chastes» (p. 215). Esta misma actitud la explica Marguérite así a su amante:

«Votre père était imbu des vieilles théories, qui veulent que toute courtisane soit un être sans coeur, sans raison, une espèce de machine à prendre de l'or, toujours; prête, comme les machines de fer, à broyer la main qui lui tend quelque chose, et à

déchirer sans pitié, sans discernement celui qui la fait vivre et agir.» (p. 269).

Es una opinión que comparte doña Barbarita en *Fortunata y Jacinta*, al hablar de París, donde, según ella, abundan «unas mujeronas muy guapas y elegantes que al pronto parecían duquesas» pero que «resultaban ser unas tiotas relajadas, comilonas, borrachas y ávidas de dinero, que desplumaban y reseocaban al pobrecito que en sus garras caía» (I, 1, ii, p. 117).  
(1080)

Indudablemente lo más notable e innovador de la historia es el sacrificio tan angustiado como desinteresado que realiza la heroína, Marguérite Gautier, por petición de Duval padre, para salvar la reputación y la carrera de su hijo y el proyectado matrimonio de la hermana de éste. Se trata además de un sacrificio de doble filo, pues Marguérite se compromete, no sólo a la renuncia de un amor profundamente sentido, sino a conseguir que su amante le odie.

Galdós se fija en Marguérite Gautier en varias ocasiones. La primera y más extensa, si bien no la más lograda, data de uno de sus primeros intentos novelescos, la novela inacabada e inédita, *Rosalía*, escrita hacia 1872. (1081) En ésta Charito, la amante impresionable e ignorante de Mariano, se identifica plenamente con la figura de la dama de las camelias: «entre todas [las novelas] leyó una que la impresionó extremadamente, con tal violencia que no se contentó con menos que con figurarse a la propia heroína de aquella fábula: esta obra era *La dama de las camelias*» (p. 40). Se repite más adelante su admiración por los aspectos más sentimentales de esta obra, que la «sacaba de quicio» y [531] «que ella había leído doce veces y media», viéndose afectada de vagos deliquios y de dulces arrobamientos durante tan grata tarea.

«¡Qué admirable artificio! Una mujer, que, después de hacer en el mundo lo que le dio la gana, y de ser tan buena pieza como fue Margarita Gautier (o María Duplessis, que es lo mismo), se enamora de un joven simpático, se hace buena y honrada; luego se separa de él por exigencias del padre, y, por último, se muere tísica, queriendo tanto a aquel hombre -era la más encantadora invención que podía ocurrírsele a un novelista.»

Lo único que no le gusta a la impresionable muchacha es el fin trágico:

«Si Margarita hubiera seguido con Armando, y el ganso del padre no hubiera metido el rabo en aquellos amores, de seguro no se habría muerto la pobrecita. ¡Bah! si aquello es para matar a cualquiera. Por lo que a una le ha pasado, puede saber lo que es eso...» (pp. 192-93).

Sigue una parodia no muy lograda de la célebre escena en que el padre le pide tan encarecidamente que renuncie a su hijo. Creyendo equivocadamente que Don Juan de Gibralfaro busca del mismo modo separarla de su hijo Mariano, Charito le visita e insiste en desempeñar en su presencia el papel de Margarita sin que el bueno de Don Juan entienda nada de lo que dice. Protesta además que está muriendo de tisis y que sólo el

amor de su hijo la salvará. Más importante que el modo algo torpe de servirse de la novela dumasiana, este episodio hace patente la fuerte impresión que la obra dejó en el joven Galdós, que revela que la conoce bien, no sólo la historia sino también el poderoso elemento biográfico que contiene, al reflejar los amores del autor con Marie Duplessis.

Me interesa apuntar a continuación cómo Galdós emplea el tópico en tres ocasiones dentro de su obra más madura. La primera se da en *Lo prohibido*. En primer lugar, es idéntica la manera muy convencional de concebir a la mujer extraviada que comparten el señor Duval y José María de Guzmán. El comportamiento de uno y otro, sin embargo, evidencia enormes diferencias. Mientras el padre de Armand acaba por enternecerse por el noble sacrificio que hace Marguérite, José María, amén de ser el instrumento de la perdición de Eloísa, luego menosprecia soberanamente la abnegación que ella demuestra. Eloísa, por su parte, ostenta un parecido impresionante con Marguérite. En lo puramente externo, las dos cultivan desafortunadamente el lujo y adquieren ávidamente objetos preciosos, manía que les acarrea enormes deudas imposibles de sufragar. Como Marguérite, Eloísa sufre una grave enfermedad; viéndose amenazada de muerte, teme acabar como las mujeres perdidas en tantas novelas de la época, es decir, como la misma Marguérite o como la Nana de Zola. Este temor José María, por su parte, lo toma a broma, con una sorna muy cruel, al hacer una referencia [532] concreta a *La traviata*, recalcando el aspecto tísico y sentimental desarrollado en la escena final de la ópera, escena que no corresponde a ningún episodio de la novela: «Pues ¿qué quieres tú? ¿Morirte como la *Traviata*, con mucho amor, tosecitas y besuqueo? Si eso pretendes, se puede hacer. Por mí no ha de quedar». Y atribuye injustamente la angustia de ella a sentimientos falsos: «Tú buscas lo que los franceses llaman una pose, y la postura no parece». (1082)

En seguida se presenta el tema tan esencial de *La dame aux camélias*: el del sacrificio. Cabe relacionar el penoso sacrificio que Eloísa se impone, entregándose al repulsivo Sánchez Botín para pagar las deudas de su primo, con el heroico gesto de Marguérite antes descrito cuando abandona a Armando por otro para que él la desprecie. En el caso de Eloísa, más aún que en el de Marguérite, nadie se da por enterado del grado del sacrificio a que se ha sometido; su generosidad de espíritu ha pasado casi desapercibida. Lo que le sucede tiene su punto de partida en la falta de responsabilidad de su amante que menosprecia a su cómplice en el amor, a la vez que narra de modo interesado su propia historia, inspirando una creciente desconfianza y constantes rectificaciones en el lector.

El caso de *Fortunata* (1083) cala más hondo en el tema de la renuncia abnegada. En dos momentos concretos se le pide un sacrificio. Antes de todo, podríamos preguntarnos si es precisamente a ella, persona de clase no privilegiada, abandonada por su seductor y por la sociedad, sin recursos ni defensas, a quien cabe exigir un sacrificio, en términos que recuerdan la súplica hecha a Marguérite Gautier.

La primera ocasión se plantea en la entrevista que *Fortunata* celebra con el padre Nicolás Rubín. Éste desarrolla así su argumento:

«Mi idea es ésta: ver si es usted una persona juiciosa, y si como persona juiciosa comprende que esto del casorio

es una botaratada: ni más ni menos... Y si lo reconoce así, pretendo, ésta, ésta es la cosa, que usted misma sea quien se lo quite de la cabeza... ni menos ni más.» (II, 4. iv, p. 559). [533]

En seguida Fortunata asocia este criterio con La dama de las camelias, que conoce porque la había oído leer, (1084) y reacciona de una manera que recuerda a Charito en Rosalía. (1085)

«Recordaba la escena aquella del padre suplicando a la dama que le quite de la cabeza al chico la tontería de amor que le degrada, y sintió cierto orgullo de encontrarse en situación semejante. Más por coquetería de virtud que por abnegación, aceptó aquel papel que se le ofrecía, ¡y vaya si era bonito! Como no le costaba trabajo desempeñarlo por no estar enamorada ni mucho menos, respondió en tono dulce y grave:

-Yo estoy dispuesta a hacer todo lo que usted me mande.» (II, 4, iv. pp. 559-60).

Al ponerse a pensar en las consecuencias prácticas de tal decisión, sin embargo, Fortunata empieza a cambiar de parecer; como ocurre a menudo, las cavilaciones que se encuentran en las galeradas son más extensas y más explícitas que las de la versión impresa:

«Al oír esto, Fortunata vaciló. [Ya no le parecía tan bonito el papel. Porque si ella abandonaba aquel partido, ¿a qué demonios iría? ¿A la calle otra vez, a andar de mano a mano?]]» (p. 560). (1086)

En común con Marguérite, lo que Fortunata hubiera sacrificado habría sido su única oportunidad de redimirse socialmente y hacerse honrada, pero la sórdida realidad que afronta a una mujer pobre y desamparada contrasta patentemente con la decisión sentimentalizada, si bien heroica, hecha por una mujer elegante del demi-monde. Además, de modo paradójico realiza de hecho, en su fuero interno, un sacrificio infinitamente mayor al casarse con Maxi. Otra paradoja es que se le acusa más tarde de duplicidad, de buscar un medio más seguro de liarse con Juanito. Es un modo de pensar más típico de otros personajes -Mauricia, doña Guillermina- que de Fortunata. [534]

La segunda súplica a que se sacrificase procede de doña Guillermina. La «santa y fundadora» constituye el caso máximo del culto del sacrificio, tan caro a los moralistas tradicionalistas que se deleitan en imponerlo como deber irrevocable de la mujer. (1087) «¿Cuál es la mayor de las virtudes?» según la presunta santa: «La abnegación, la renuncia de la felicidad. ¿Qué es lo que más purifica a la criatura? El sacrificio» (III, 6, x, p. 232). (1088) Predicando la abnegación a los demás, se queja de que Dios no le haya exigido a ella ningún sacrificio:

«Yo no he tenido ocasión de tirar por el balcón a la calle una felicidad, ni una ilusión, ni nada. Yo no he tenido lucha. Entré en este terreno en que estoy como se pasa de una habitación a otra. No ha habido sacrificio, o es tan insignificante, que no merece se hable de él... yo envidio a los malos, porque envidio la



ocasión, que me falta, de romper y tirar un mundo, y les miro y les digo: 'Necios, tenéis en la mano la facultad del sacrificio y no la aprovecháis'.» (p. 233).

Fortunata, por su índole generosa e idealista, entiende y aún aprecia el concepto, pero no acaba de comprender por qué todo el sacrificio ha de ser de un lado tan solo. Como replica a Juanito cuando éste la abandona por segunda vez: «Después que hemos cometido todos los crímenes, ahora salimos con escrúpulos... Y yo pago la falta de los dos...» (III, 3, 1, p. 80). He aquí una de las innovaciones más significativas de la obra: en ella no se subordina todo, como solía suceder en otras obras, a la dignidad, carrera y fama del hombre en su función social; antes se toma en cuenta la situación de la mujer a quien se le exige el gesto de altruismo. Además, la ironía es patente, porque tal renuncia sería en todo caso un rasgo inútil, porque no ha habido, de parte de Juanito, ninguna pasión desbordante, ni mucho menos, que le haya llevado al extremo de la desesperación, como pasa con Armand. Renuncie Fortunata o no a su amor, Juanito va a continuar igual, pasando caprichosamente de un enredo a otro. La falsedad de las premisas sociales en favor del hombre se ha puesto claramente de manifiesto.

Hay también reminiscencias de otra índole de *La dame aux camélias* en *Fortunata y Jacinta*. En la confrontación entre Armand y su padre que se desarrolla en el capítulo XX, se emplean de un lado y de otros argumentos que tienen aplicación directa a la [535] misión redentora que Maxi emprende de salvar a Fortunata. La declaración de Armand demuestra con toda precisión la equivocación catastrófica en que cae Maxi, por el hecho primordial de que Fortunata no le quiere: «qu'importe, si cette fille m'aime, si elle se régénère par l'amour qu'elle a pour moi, et par l'amour que j'ai pour elle! Qu'importe, enfin, s'il y a conversion». La réplica del señor Duval, en cambio, recalca tanto la insensatez de tal intento como la desaprobación de la sociedad respetable de tanto idealismo:

«-Eh! croyez-vous donc, monsieur, que la mission d'un homme d'honneur soit de convertir des courtisanes? croyez-vous donc que Dieu ait donné ce but grotesque à la vie, et que le coeur ne doive pas avoir un autre enthousiasme que celui-là?» (p. 216).

Nuestro tercer ejemplo es más tardío. Procede de *La de los tristes destinos* (1907), último de la cuarta serie de los Episodios nacionales, que describe la Revolución Gloriosa de 1868. Se trata de Teresa Villaescusa, (1089) joven que rehúsa, entre muchas otras ofertas, las pretensiones matrimoniales de don Alejandro Sánchez Botín, el mismo tenorio repulsivo y calculador de *Lo prohibido*, para lanzarse valientemente y a sabiendas de lo que hace a una vida de cortesana. Cuando se enamora de Santiago Ibero y él de ella, se repite la situación de *La dame aux camélias*, pues el padre de aquél, otro Santiago Ibero, viene a pedirle cuentas. Como indica el protector de Ibero, Jesús Clavería, «Veremos reproducida la escena de la Dama de las camelias, cuando viene el papá del señorito Armando, y...» En su vigorosa contestación, Santiago se fija en una de las características de la protagonista dumasiana, su

condición física, para negarla y extenderla a la esfera de lo espiritual: «Teresa no está física..., no está física ni de los pulmones ni de la voluntad. Es mujer fuerte, mujer valerosa...» (1090) Los dos amantes siguen el sensato parecer de Teresa y deciden separarse por el momento; Santiago partirá a Londres llevando recados para los conspiradores revolucionarios mientras Teresa se refugiará en casa de su mentora Ursula Plessis, (1091) quien sería capaz de responder enérgicamente al padre: «Aquí no hay damas de camelias, ni Cristo que lo fundó» (p. 735). Así se rechaza terminantemente el modelo de sacrificio unilateral. En vez de una renuncia en beneficio al orden social imperante, Teresa ofrece [536] generosamente a su amante la oportunidad de dejarla, a causa de su historia pasada y por tener más años que él. Es un comportamiento de igual a igual, y los dos acaban por optar por abandonar España al mismo tiempo que la reina desterrada, contrastando «los tristes destinos» de ésta con los «alegres destinos» de ellos, y prefiriendo «una España sin honra» a la España, que por el momento se siente «con honra» (p. 781), pero que va a desembocar dentro de pocos años en una Restauración de valores falsos e hipócritas.

La célebre renuncia de Marguérite Gautier está fundada en la importancia primordial del mundo público -sociedad, negocios, enlaces matrimoniales- en que actúan exclusivamente los hombres: a su dignidad, su prestigio, su reputación se subordina todo. En todos los casos en que Galdós utiliza el tema el sacrificio de parte de la mujer se transforma en algo altamente problemático. El supremo apóstol del sacrificio, doña Guillermina, confiesa no haber hecho ninguno, y su predicación sólo da resultados negativos. Los hombres -Bueno de Guzmán, Juanito Santa Cruz- en cuyo favor se realiza o se pretende realizar el sacrificio están tan lejos de merecerlo que éste resulta notoriamente injusto. Y en el caso de Maxi Rubín el sacrificio que se reclama es evidentemente tan ambiguo como ineficaz. En el ejemplo más cercano a la novela francesa, la joven pareja Teresa y Santiago se pone de acuerdo para emanciparse muy deliberadamente de la autoridad paterna, no por benévola menos autoritaria, a la vez que se elimina la desigualdad de poder entre los sexos en un gesto de rebeldía contra las convenciones tradicionales. Una de las cualidades más atrayentes de la novelística galdosiana, no reconocida siempre por la crítica, es su capacidad de romper con la pretensión inconsciente y casi universal en su época, de parte de los escritores masculinos, de que los valores serios y los intereses esenciales de la sociedad los representan, y así debe ser, única y exclusivamente los hombres. Este reajuste lo consigue por medio de una utilización sumamente imaginativa de un célebre tópico de la época, la sacrificada dama de las camelias.

[537]

Alpha y Omega de la novela: Galdós

José SCHRAIBMAN

Washington. University in St. Louis

Me arriesgaría a sugerir que gran parte de la novela del XIX en Europa y en España -sobre todo después de 1849- incluye técnicas de novelar que tienen que ver con conciencia, cum-scientae, el saber con alguien, la hora del lector, como se dio a llamar a la novela mucho más tarde. Basta sólo pensar en Cervantes para saber que el novelista siempre

ha sido una especie de cabeza de hidra que crea un mundo en todas sus manifestaciones y complejidades. De ahí que cada generación pueda entresacar del mismo texto lecturas distintas y plausibles. Según Wolfgang Kaiser, los personajes se definen a sí mismos en su búsqueda de auto-conocimiento y de comprensión del mundo y si el lector es apto, sabrá seguir la misma senda. La novela, pues, es una simbiosis entre narrador, personajes y lector, toda ella en busca de captación y comprensión del objeto literario como totalidad. La novela parece diferir de la poesía o del teatro en este proceso. En términos generales, esta dualidad de sujeto y objeto, o de mundo y conciencia, produce tres posibilidades: 1. que la conciencia se imponga al mundo; 2. que renuncie a él; o, 3. que sea una con él, que armonice con él.

En su análisis de la novela, Georgy Lukacs sugiere varios esquemas: 1. El idealismo abstracto como en Don Quijote: El individuo lucha por un ideal y el mundo le apalea. 2. La desilusión romántica como en *L'education sentimentale*. El individuo desilusionado se rinde como lo hacen Julien Sorel, Ana Ozores, o Pedro, en *Tiempo de silencio*. 3. El *Bildungsroman* como en *Wilhelm Meister*. En resumen: 1. ilusión. 2. Desilusión. 3. Conciliación. En esta tríada de Lukacs no encajan autores como Proust o Joyce quienes revolucionaron la novela creando personajes que reflexionan sobre el mundo, y terminan por creer solo en sí mismos, en su propia creatividad. La soledad, la conciencia, la falta de transformación de uno y del mundo se convierten así en la materia misma de la novela. Y de ahí se pasa al *nouveau roman*, y a las diversas modas de novela autobiográfica. Al rechazar el mundo, sólo queda el individuo, y la novela parece morderse la cola, y volverse hacia sí misma. El *en-soi sartriano* se ha convertido [538] en el tema principal de la novela, y ésta busca modalidades del cómo y no del qué; el mundo narrado ya no es objeto sino representación.

La novela del diecinueve no deja de explorar las posibilidades que ofrece el lenguaje. La narración siempre utiliza un filtro, aunque éste no sea aparente, a veces. La supuestamente tan abusada narración en tercera persona no deja de variar esa técnica con juegos de distancia, cortes, diálogos, citas intertextuales, y más. Galdós aprendió mejor que ningún miembro de su generación estos modos de narrar de Cervantes. Ya para fines del siglo XIX se producen experimentos narrativos como en *Les lauriers sont coupés* de Eduoard Dujardin, los diversos amontonamientos del «yo» a principios del siglo XX, la escritura automática, y el paso al «tú» con Michel Butor, Robbe-Grillet, Goytisolo y otros. Cortázar hace explotar la lectura lineal con otra variante en *Rayuela*, y William Gass crea obras en la cual el significado de la palabra es expulsado a favor de la palabra en sí, en su última novela, *The Tunnel*, y en los ensayos de *On Being Blue*.

Pasando ahora al principio y al final de una obra en todas las épocas, aún los diccionarios antiguos recogen su importancia. Y hoy día, cuando la crítica presta tanta atención al discurso, tal análisis es de rigor. Me cabe poca duda que los autores al escribir reaccionan ante la tradición que les ha precedido. A medida que uno se acerca a nuestro tiempo, ya no es válido basarse sólo en el estudio de la biblioteca de un autor, o en sus escritos ensayísticos para saber lo que ha leído o visto. Las fuentes de información son tan amplias que ya no se puede rastrear a ciencia cierta el bagaje literario de un autor. Incluso los que hemos

estudiado la biblioteca de Galdós, por ejemplo, lo hemos llegado a acertar. No sabemos a ciencia cierta lo que pudo haber leído don Benito el Ateneo, o lo que otros pudieran haberle suministrado o contado sus amigos en el café o en su casa. Así lo demuestran las excelentes contribuciones de Rubén Benítez en sus dos libros sobre la intertextualidad de Cervantes, y de otros autores de diversas épocas en Galdós. El libro de Stephen Gilman nos informa de modo ejemplar sobre las lecturas de la novela europea en don Benito. Los estudios de William H. Shoemaker revelan cuánto había de literatura clásica en las obras de Galdós, y otros investigadores lo han hecho para Balzac, Ibsen y otros. No es nada sorprendente que Galdós se hiciera eco de otros comienzos y finales de obras al crear las suyas. Claro está que sus originales variaciones de estas entradas y salidas merecen estudio. Que tal tema es importante lo han probado con sustancia los estudios teóricos de Edward Said en *Beginnings* y Frank Kermode en *The Sense of an Ending*.

Said declara que al comenzar una obra todo escritor tiene la intención de diferenciar su obra de toda obra anterior, de producir significado (p. 5). El papel principal del crítico, casi un reto, es descifrar el mecanismo mediante el cual un texto no imita la [539] vida; no es una mimesis sino un texto en sí, y así siempre lo han considerado los grandes innovadores en la escritura. Said define la intencionalidad del autor como un deseo de inclusividad desde el principio mismo camino a una forma que siempre persigue la producción de un significado (p. 12). No entramos aquí en cuestiones de influencia u originalidad, o en definiciones de género. Estos temas tratados también por Said serían de interés, por ejemplo, en el estudio de *Realidad*, *La incógnita*, y obras galdosianas transformadas por Galdós al teatro, o por otros al cine.

Said, inspirándose en Levi-Strauss, sugiere que el comienzo se descubre siempre a posteriori. Es lo que ya se ha dejado atrás. Saussure, al estudiar los orígenes del lenguaje también subrayó la importancia que el ser humano siempre ha dado a los comienzos, a las continuidades, y al final. Tal orden, o racionalismo, también aparece en Bachelard, en la estructura de los sueños, o en el surrealismo. Y Husserl une el pasado y el presente en lo que llamo *lebendige Gegenwart* (el presente viviente). Said rechaza las obras que supuestamente empiezan in medias res como teniendo en realidad un comienzo que no quiere parecerlo así (p. 43). Y, sin una clara noción de comienzo no sería posible interpretar un final tal como lo hace Kermode. Para Said, «las palabras conforman el principio; son una serie de sustituciones. Las palabras significan un alejamiento de un fragmento de realidad. Ésta es otra manera de caracterizar la capacidad humana del lenguaje» (p. 65).

Galdós pareció intuir que escribiese lo que escribiese -novelas, episodios, teatro, cuentos- siempre habían de estar presentes la sociedad, la historia y, en su última época, también la mitología. Galdós combina el relato histórico tal como lo define Foucault con el discurso literario que coincide con el histórico en sus tres aspectos: la enunciación, el enunciado, y el significado. Cada comienzo de obra es pues una especie de génesis, y cada personaje también, aunque muchos son recurrentes, como el emblemático José Ido del Sagrario, tan aptamente estudiado por Shoemaker. Para el aspecto genealógico, sirva como ejemplo la discusión entre Stephen

Gilman y Carlos Blanco Aguinaga. Gilman apunta que Fortunata emerge de un vacío; «she is a creature of chance». Y la considera quizás la más mitológica creación en la España del XIX. Carlos Blanco se opone a tal perspectiva: «... one wonders if novelists 'study' societies, should not students of the novel try at least to take a look at those societies?» En realidad, la obra de Galdós, siempre completa, posibilita ambas lecturas, y así lo parece sugerir Harriet Turner. Ella opta por ambas lecturas: la novela es eminentemente social en su temática y autónoma en la creación de un mundo de ficción que es reflejo, y no copia, de otro «real». En ello precisamente radica la magia de la novela como género, ni puro documento sociológico, ni cuento de hadas inventado, alegoría de mundos soñados. Y más aún cuando se trata de la sociedad del diecinueve, burguesa, [540] mercantilista, industrial, y capitaneada por los grandes mitos de ese siglo -el dinero y el progreso-. En este sentido son iluminadoras las perspectivas de Julio Rodríguez Puértolas y Juan Ignacio Ferreras. De forma metafórica y mitológica, Fortunata parece surgir de la diosa romana de la fortuna. El huevo que chupa parece tener que ver con el ab ovo horaciano en El Arte Poética. Y así como del huevo de Leda brota Helena en La Iliada de Homero, obra que empieza con el sitio de Troya y no con el nacimiento de Helena, así también Fortunata y Jacinta no empieza con el nacimiento de Fortunata sino con el alboroto de la noche de San Andrés. La lectura polisémica de este «huevo» ha sido debatida por los ya citados Gilman y Blanco Aguinaga mientras que otros han estudiado elementos estructurales más amplios, como Ricardo y German Gullón, John Kronik, Hazel Gold, Akiko Tsuchiya, Stephanie Sieburth y muchos más.

Recientemente he hecho una irregular encuesta entre mis colegas lectores de literatura en varias lenguas. Algunos me han dicho que a las cuantas páginas deciden si han de seguir la lectura; otros me confiesan que leen el final primero. Me siento menos culpable al confesar ahora que hace ya años publiqué un corto ensayo sobre Fortunata y Jacinta, los primeros cinco capítulos. Me chocó entonces la complejidad de las técnicas de Galdós, los múltiples significados más allá de la trama, del lenguaje, de los personajes. La bibliografía sobre esta obra maestra sigue creciendo así como también los enfoques críticos utilizados. Rodríguez Puértolas, por ejemplo, ha entresacado los pormenores de los temas sociales, burgueses y proletarios que aparecen en la obra. Ha puesto énfasis en los elementos «desclasados», una especie de cuarto estado sin conciencia de serlo: una vendedora de higos, un zapatero remendón, una costurera, una tripera, varios limosneros, prostitutas, un albañil, y toda una caterva más. Su estudio ilumina de forma detallada y novedosa aspectos ignorados e interpretados por la crítica anterior como puro costumbrismo. Ricardo Gullón, al contrario, estudia la obra desde un punto de vista estructural, casi geométrico, resaltando triángulos amorosos, polaridades complementarias, estratos espaciales y temporales. Trata el tiempo cronológico y psicológico de los personajes, y los diversos modos en que el narrador forja su obra.

Ambos estudios citados son de alguna forma paradigmáticos aunque puedan parecer antitéticos. Fortunata y Jacinta admite ambas lecturas, y aun otras. La obra de Galdós es compleja, irónica, rica en problematizar el reflejo de la realidad que narra. Fortunata y Jacinta, por ejemplo,

rehúye la fácil interpretación. Galdós capta en ella admirablemente el clima de la Restauración, y su sistema de ejercer el turno pacífico, así dificultando una verdadera y fructífera oposición entre moderados y progresistas. Fortunata y Jacinta pinta una sociedad que acepta las condiciones sociales impuestas por tal sistema. Mantiene el status quo ante atado a un pragmatismo retrógrado, un [541] intento triunfador de preservar y redefinir un nuevo contexto social, pero siempre atado y controlado por una estructura elitista y explotadora.

Galdós parece dar forma fictiva a este proceso social. La ironía galdosiana parece estar al servicio de la clase media, pero también la socava a un nivel profundo de estructuras sintácticas o yuxtaposiciones temáticas o descriptivas. Sus tácticas literarias conllevan un eco cervantino. Buen ejemplo de tales usos se pueden observar en el brillante capítulo IX de la primera parte, «Una visita al cuarto estado». Y, claro está, el significado de este capítulo está reforzado por las primeras páginas de la obra.

Si Fortunata parece venir de la nada, ab ovo, no es ése el caso de los Santa Cruz. En el capítulo VI de la primera parte, «Más y más pormenores referentes a esta ilustre familia» nos informa el narrador que todos proceden de un tal Matías Trujillo, tendero de la calle de Toledo. Curiosamente ninguno parece pertenecer al cuarto estado, y todos provienen de familias cuyos oficios se asociaban con conversos. Lo más significativo de esta familia es que han ascendido de clase, y así pertenecen de lleno a uno de los mitos de la Restauración. Ellos representan un grupo que ha mantenido su integridad familiar y social porque han cuidado su integridad económica. Los títulos que han logrado comprar son nuevos, del siglo XIX, y no antiguos. Forman parte de grupos de interés que intentan formar parte de grupos donde antaño no ingresarían. De este modo el dinero puede borrar las antiguas demarcaciones genealógicas. El caso del Pituso también es curioso. Al morir Fortunata, él logra colarse en una clase más alta; de haber vivido ella, tal salto hubiera sido imposible. Casi distinto sería el caso de Maxi, procedente de conversos, y de cuya rica trayectoria en la novela sólo me interesa destacar aquí el por qué la novela finaliza con

él.

Maxi se vuelve más y más matemático en su lógica, y loco en su comportamiento con los demás. Al final ingresa en Leganés y, como buen loco, jura saber lo que le está ocurriendo más que los cuerdos mismos. ¿Se ha vuelto loco Maxi porque es impotente, débil, cornudo? O, es plausible una lectura que tenga en cuenta que como pertenece a aquel grupo llamado «ex-illis» le es imposible integrarse a una sociedad netamente española. De hecho, de acuerdo a esta interpretación, un procedente de conversos no puede casarse y funcionar con toda una hembra -símbolo del pueblo- aún en una España supuestamente liberal y creyente en el progreso.

Sara Schyfter y yo, entre otros, hemos tratado el curioso caso de Almudena, y su significado en Misericordia, la economía literaria de Galdós al crear un personaje que al principio es moro, luego judío, y al final ofrece casarse con Benina por la religión que sea. Esta novela genial, «abierta», profunda tanto en meditación horizontal como [542] vertical, ecuménica, parece enriquecerse con cada lectura crítica. También Casandra (1905) en su prólogo equipara esta obra con «sus hermanas mayores

Realidad y El abuelo» y, además del cruce entre los géneros novela y teatro, Galdós habla de biología, de raza. No le importa si tal unión se haga por lo civil o por la iglesia. Tal preocupación perseguirá a Galdós hasta *El caballero encantado* y *La razón de la sinrazón*. En el caso de *Casandra*, novela o teatro, la compleja y saltadora trama tiene que ver con las luchas entre clases, la penuria, el dinero, las herencias, y una religión vivida sin caridad. Y, una vez más, como en *Misericordia*, y tantas otras obras de Galdós, el final tiene el propósito de dejarnos reflexionando. Rosaura condena a la sociedad española por altanera y ciega, irreverente, reacia a las enseñanzas de Cristo. A ello responde *Casandra* con estas simbólicas palabras: «Sí... (Con visión lejana) y más allá veo la sombra sagrada de Cristo... que huye». En el contexto de la obra, la raza, la polis española debe andar muy mal si al final, Cristo, el redentor, el Mesías, también huye de ella. En su época la obra fue interpretada según la ideología del público; unos la aplaudieron fuertemente, y otros vieron en ella al Galdós anticlerical.

*El audaz* (1871) así como la temprana *La sombra*, nos muestran un Galdós siempre hábil en el manejo de las herramientas de la narración. El preámbulo a *El audaz* incorpora un artículo del crítico Eugenio de Ochoa. La personalidad del autor implícito, con humor cervantino, termina el escrito de Ochoa con: «Nada tengo que añadir a esto, que es lo mismo que yo pensaba decir, pero mejor dicho», un brillante uso de un texto «real» para introducir otro suyo «ficticio». Los capítulos de esta obra llevan todos rúbrica y, como en Cervantes, Galdós las utiliza para describir, ironizar, estructurar, adelantar la obra. Al final, como en *Don Quijote*, el personaje loco, Muriel, asalta el tema mismo de la identidad: «Yo soy Robespierre». Una vez más, ser, parecer, historia y mito cierran la obra, pero en realidad la dejan abierta, y al lector pensando. Como en tantas obras de Galdós, los textos tienen múltiples referentes: geográficos, históricos, literarios, sociológicos, estilísticos, y tantos más. Kronik ha dado en el meollo de la cuestión al escribir: «El propio texto galdosiano suele exhibir una conciencia de la dinámica que se deriva de la interacción entre texto y receptor y suele activar dentro de sus páginas los procesos de contar y escuchar o de escribir y leer.»

*La desheredada* (1881) también juega con estos temas. La dedicatoria es a los maestros de escuela, incitando a los lectores a pensar por qué la ha puesto allí el novelista. Rompe con la noción de principio y final tradicionales al titular el primer capítulo de la Primera Parte, «Final de la otra novela». Y Tomás Rufete abre la obra habitando en Leganés, despotricando contra el gobierno en *Envidiópolis*, la ciudad sin alturas, tocando inmediatamente los temas de locura, cordura, aquí, allí, y arriba y abajo con todas sus implicaciones interpretativas. La trayectoria trágica de Isidora lleva al [543] autor a cerrar la obra con una moraleja dirigida a los lectores en que les insta a no fiarse de las alas postizas, y a que mejor tomen una escalera. Esa dosis de «realismo» va dirigida al pueblo español y, seguirá siendo, en obra tras obra el apéndice pedagógico que Galdós añadirá una y otra vez a sus creaciones en busca de una España mejor.

Pasando a «Clarín», ¿quién puede olvidar la descripción impresionista de *Vetusta* en la primera página de *La Regenta*, el bisbiseo de los acólitos

y, sobre todo, el catalejo con el cual Fermín pretende dominar y vigilar a los vetustenses desde la torre de la catedral? Esta descripción minuciosa anticipa la acción de la novela entera que gravitará entre lo espiritual y lo venal, lo terrestre, lo subterráneo y lo anfibio. Vetusta no perdona. El beso de sapo de Celedonio es el castigo final que la postrada e inconsciente Ana recibe de sus convecinos. La trayectoria de la obra nos lleva desde las alturas hasta la «caída», pero el verdadero infierno habita en el alma de los vetustenses mismos. La descripción naturalista final sella este descenso. Ana vuela como un pájaro dejándose llevar por sus ensueños a través de la obra. Su odisea es siempre espiritual, aun hasta el momento mismo de su caída. El agua, la lluvia, la lubricidad dominan la novela. En Vetusta llueve casi siempre, y por ello el agua domina las actividades de los vetustenses, los juegos en el casino y las encerronas ensoñadoras y místicas de la Regenta en su cuarto. La contrapartida simbólica de los pájaros son los sapos; éstos representan el aspecto anfibio de la obra. Los sapos viven tanto en el agua como sobre la tierra, y los humanos parecen ser también pseudo-anfibios porque espiritualmente viven dominados por su cuerpo (agua) y el cielo (espíritu). Vetusta no sólo posee un sinnúmero de iglesias sino también una amplia red de cloacas. Junto al mundo ideal la obra describe el polvo incrustado desde hace siglos, la basura, el agua sucia, la humedad; en fin, los atributos de un mundo subterráneo donde radican el pecado y la corrupción. Ana sueña con pozos negros, sufre pesadillas horribles donde también aparecen arrebatos místicos que preconizan la sensualidad en la que caerá finalmente. El monstruo contra el cual nos advierte Platón ha de invadir el cuerpo de Ana y sellar su destino final, el enconado desdén de los vetustenses y la condena de vivir en el silencio como si fuera una apóstata en su propia ciudad.

Pardo Bazán construye su particular especie de naturalismo desarrollando desde el principio en sus obras los detalles que apuntan al final deseado por ella. En *Los pazos de Ulloa*, por ejemplo, aparecen -entre otros aspectos- la atención al medio ambiente, a la genealogía, a las fuerzas naturales, al nexo entre lo físico y lo psicológico, la religión, la fe; todo ello en una armonía, casi una relojería perfecta. Los primeros renglones de *Los pazos de Ulloa* describen «el natural» del rocín que monta Julián al dirigirse a los pazos. Esta primera página es casi zoológica así como lo es fisiológica el capítulo IX en el cual el marqués escoge su futura esposa del «ganado» familiar atendiendo a abolengo, raza, [544] cuerpo. El resto es archisabido, y contiene la fina ironía de doña Emilia hasta terminar su novela con «el bastardo y la hija legítima». Me parece que el principio y final son aquí extraordinarios ejes que nos conducen a través de nuestra lectura de la obra.

La crítica ha comentado también el principio y el final de *Tiempo de silencio*, la descripción del habla en la primera página, la fotografía del científico español, premio Nobel, el ambiente del laboratorio donde investiga Pedro. Más problemática ha sido la interpretación del final, verdadero escrito polisémico. Yo mismo he intentado explicarlo varias veces, la última quizás de una forma algo dura, llamando a Pedro un *Uhr-Schmuck*, un iluso tonto. El final «abierto» me ha parecido así, dejando fuera varios detalles tratados anteriormente: Pedro ha descendido



a los infleamos en la cárcel, sale sin darse aún cuenta del significado de su «caída», el policía lo cata de simplón, lo pierde todo, y Pedro, que ha soñado ilusamente con el Nobel, tiene que salir en tren rumbo a un pueblillo a curar almorranas, a ejercer de médico de pueblo. A un nivel más allá de la trama hay que explicar el uso de las espirales de Cervantes, el simbolismo de El Escorial y la fallida historia de España, no sólo en ciencias. En vez de un catalejo clariniano, Martín-Santos abre su novela con un microscopio, y la cierra con referencias escatológicas que hacen eco al anfibio clariniano. En ambos textos hay una lección para aquellos que no saben luchar con la materia, y se construyen castillos en el aire. Como vemos, sigue vigente el postscriptum de Galdós en La desheredada, «mejor tomar una escalera».

Al empezar este estudio me dediqué a releer novelas: Tirano Banderas, El doctor inverosímil, Paradiso, La colmena, El cuarto de atrás, Tristram Shandy, Juan sin tierra, La región más transparente, Rayuela, Cien años de soledad, Casa de campo, La feria, El cartero y algunas más. En todos los casos, creo que la atención particular al principio y al final me hizo ver mejor la riqueza de la estructura de cada obra: voces narrativas, flujos de conciencia, tramas internas, monólogos, diálogos, repeticiones, sueños, y más.

El placer de este enfoque -si lo es de algún modo- es algo así como ver el original cuadro del pintor madrileño, Alfonso Montaña, y pensar en seguida en «Las meninas», aunque él jure que no lo tenía en mente cuando pintó el suyo. Ello poco importa, en realidad, porque me hizo ver el cuadro de Velázquez de forma nueva, y el de Montaña con mayor profundidad. Ambos prueban que la estructura de una obra se construye de nuevo con cada mirada o cada lectura. Espero, pues, que esta manía que he confesado tenga otros adictos, que este final sea en realidad otro principio, otro diálogo, y que esta serpiente no venenosa que se muerde la cola, ni a la Said ni a la Kermode, sea en realidad una invitación a unos puntos suspensivos que nos induzcan a seguir leyendo, relejendo, y meditando...

[545]

#### Bibliografía citada

- Alas, L., *La Regenta*, Buenos Aires, EMECE, 1946.
- Benítez, R., *La literatura española en las obras de Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- Ferreras, J. I., *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica- 1830-1870*, Madrid, Taurus, 1976.
- \_\_\_\_\_, *La novela en el siglo XIX (desde 1868)*, Madrid, Taurus, 1988.
- Gilman, S., *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Gold, H., *The Reframing of Realism. Galdós and the Discourses of the Nineteenth Century Novel*, Durham, Duke University Press, 1993.
- Goldman, P., ed., *Conflicting Realities: Four Readings of a Chapter by Pérez Galdós*, London, Tamesis Books, 1984.
- Gullón, G., *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, 1983.
- Gullón, R., *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1980.
- \_\_\_\_\_, «Estructura y diseño en *Fortunata y Jacinta*», *Papeles de Son Armadans*, 143-44 (1968), pp. 223-316.
- Jago, C., *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós's*

- Narrative, Berkeley, University of California Press, 1994.
- Kermode, F., *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford University Press, 1966.
- Kronik, J. W. and Turner, H. S., *Textos y contextos de Galdós*, Madrid, Castalia, 1994.
- Kronik, J. W., «Fortunata y la palabra», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, II*, Las Palmas, Gran Canaria, 19. \_\_\_\_\_, «Galdós, novelista realista, moderno, posmoderno...», *Siglo XIX*, 1 (1995), pp. 205-14.
- Martínez Cachero, J. M., ed., *Leopoldo Alas, «Clarín «: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1978.
- Pardo Bazán, E., *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza, 1966.
- Pérez Galdós, B., *El audaz. Historia de un radical de antaño*, Madrid, José Noguera, 1871.
- \_\_\_\_\_, *La desheredada*, Madrid, La Guirnalda, 1881.
- \_\_\_\_\_, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, La Guirnalda, 1887.
- Rodríguez Puértolas, J., ed., *Galdós en el centenario de «Fortunata y Jacinta»*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- Schraibman, J., «Releyendo Fortunata y Jacinta», *Galdós: A symposium*, Virginia, Mary Washington College, 1969, pp. 41-56.
- \_\_\_\_\_, «El ecumenismo de Galdós», *Hispania* (1970), pp. 881-86. [546]
- \_\_\_\_\_, «Apostillas a *Tiempo de silencio* de Martín Santos», *La novela española e hispanoamericana del siglo XIX y XX*, Valparaíso, Universidad Católica, 1995, pp. 185-92.
- Said, E. W. *Beginnings. Intention and Method*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1975.
- Stevick, Ph., ed., *The Theory of the Novel*, New York, The Free Press, 1967.
- Tarrío, A., *Lectura semiológica de Fortunata y Jacinta*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular, 1982.
- Turner, H. S., *Fortunata and Jacinta*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- VV. AA., *Literatura y vida cotidiana*, Madrid, Universidad Autónoma, 1987.
- VV. AA., *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, *Tiempo Contemporáneo*, 1972.

[547]

Doña Perfecta: ¿El caso de un tío inocente?

Patricia McDERMOTT

University of Leeds

El título lleva un signo de interrogación porque me parece que Doña Perfecta, aunque novela de tesis, no busca ese «cierre total a lo escrito» que dice Germán Gullón, (1092) sino que deja el final abierto, como dice Ribbans (1093) en su examinación de las variantes del final, invitación libre a la interpretación del lector. La ambigüedad de la novela como *magistra vitae* parece oponerse autoconscientemente a la autoridad infalible de la Iglesia, cuya historicidad y universalidad la novela de tesis religiosa comparte en la esfera de la imaginación con la *Mater et Magistra*. Empezando con el final, el epitafio del último capítulo XXXIII (la edad de Cristo) de Doña Perfecta: «Esto se acabó. Es cuanto por ahora

podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son», (1094) -la intervención directa del narrador remite explícitamente la lectura de lo narrado a la luz del conflicto entre la apariencia y la realidad, la buena y mala fe en la conciencia individual y colectiva, clave final a la vez iluminadora y mistificadora.

Estoy de acuerdo con Germán Gullón (art. cit, p. 141) en que el subtexto de una novela «lo compone el crítico con cuanto queda sin expresar, lo tácito, que informa a lo dicho vía su consciente exclusión»; también con su propuesta (pág. 131) respecto a la lectura de Doña Perfecta de que «la conciencia teórica debe ceder el paso a la interpretación lograda desde los presupuestos en que fue escrita». Igual con Zahareas, que dejando lugar para la revelación de la ideología del crítico en su lectura, señala las correspondencias entre la representación novelesca y el contexto histórico como claves [548] para explicar los problemas de la novela. (1095) El análisis de Doña Perfecta hecho por Zahareas sí ilumina la infraestructura socio-económica de la novela a la luz de los modernos estudios del desarrollo, pero su sugestiva interpretación del sentido de la novela como el fracaso de una falsa conciencia histórica liberal vencida por una conciencia histórica conservadora más lúcida parece basarse en una mala lectura del estado final de la conciencia de Doña Perfecta, según él, segura y despreocupada, triunfalista (art. cit., pp. 46-51). (1096)

Zahareas pretende que su lectura de la novela no difiere de la interpretación según la historiografía moderna de los problemas de los liberales decimonónicos que transformaban los problemas políticos y las dificultades económicas en cuestiones morales. Sin embargo, afirma: «La novela insinúa que no hay necesidad tanto de cambios morales o religiosos como de reformas sociales, políticas y económicas» (p. 46. La traducción es mía). Discrepo del enfoque de Zahareas: en el contexto histórico el novelista liberal inevitablemente enfocaba el conflicto de ideologías en términos de las relaciones en la superestructura (término marxista nunca utilizado por Galdós) entre la política, la ley, la ética y la religión, incluso el arte. En una sociedad en la transición de una comunidad sagrada a una comunidad secular la cuestión candente era la relación entre la Iglesia y el Estado; la reforma (o la estasis) política, económica y social dependía de la resolución de la cuestión religiosa. Aunque Galdós empieza la narración enfocando la infraestructura económica (la propiedad) y termina revelando los factores socio-económicos que motivan la (in)acción (in)moral de María Remedios y Don Inocencio, en el caso de Doña Perfecta es una cuestión de autoridad moral con respecto a la salvación eterna de su hija. La búsqueda del quid del asunto implica un viaje al corazón de España donde hay que efectuar un cambio de sentimiento y de idea en la esfera moral y religiosa -en relación con el mundo fuera del libro, por medio de la conciencia avivada del lector.

Me pongo de parte de los críticos (Cardona, Montesinos, Aparici, Cueto et al) (1097) que privilegian la dimensión religiosa del texto de Galdós en el contexto contemporáneo del [549] debate en torno a la Constitución de 1876 y el célebre Artículo XI sobre la libertad de conciencia y del culto en privado, artículo que necesitaba doce sesiones en el Parlamento para resolver y que daba tanto disgusto a los católicos.

Ya en sus Pensamientos que se publicaron durante el Sexenio (1873) el Obispo de Jaén, más tarde Cardenal-Arzbispo de Toledo y Primado de las Españas, Antolín Monescillo se había preguntado acerca de la Revolución de 1868: «A presencia del crimen se pregunta: ¿quién hizo tal cosa? ¿Por qué no se investiga quién enseñó a hacerlo?» (1098) En 1876 Doña Perfecta parece ser una respuesta irónica a la pregunta del prelado que asistió al Primer Concilio Vaticano, pregunta que, conforme a la tesis de Zahareas, el novelista se hace acerca del fracaso liberal. La respuesta novelística es una parábola político-religiosa que, a diferencia de la tesis de Zahareas, subraya la responsabilidad y culpabilidad de la falsa conciencia histórica de los Ultramontanos y Absolutistas: la paranoia de la Iglesia que vive temiendo el pasado (la Reforma luterana y la Revolución francesa), temiendo la modernidad y el futuro, simbolizada por el reloj del comedor de Doña Perfecta con «las inmóviles pesas y el voluble péndulo, diciendo perpetuamente que no» (p. 42).

De acuerdo con el análisis hecho por Ricardo Gullón (1099) del significado simbólico de la narrativa como una serie de círculos concéntricos que se extienden desde el individuo, la familia y la nación hasta el universo, Orbajosa no sólo se sitúa en el mapa espiritual de España sino también en el del mundo católico occidental. Por todas partes se va a Roma; la etimología irónica *Urbs Augusta* señala la conexión romana y el cesarismo. En efecto la fecha de 1870 (y el uso por primera vez de error, palabra-clave en el texto) ubicada en el capítulo III establece como punto de referencia histórica el Primer Concilio Vaticano y sus dos constituciones doctrinales *Dei Filius* (sobre la relación de la fe y la razón) y *Pastor Aeternus* (sobre la primacía jurisdiccional y la infalibilidad del Papa). Algunos prelados celosos como el inglés Manning hablaron del Papa como la encarnación del Espíritu Santo o del Hijo de Dios. Galdós invierte irónicamente todo esto en la representación del Hijo del Hombre en el héroe falible Pepe Rey, presentado en el capítulo III como el hombre científico, representativo del espíritu del siglo con su fe en la perfectibilidad moral del ser humano. [550]

Los pre-textos del Concilio Vaticano eran la encíclica de Pío IX publicada en 1864 *Quanta Cura* (la cura del papa de fomentar la verdadera doctrina entre los fieles y de guardarles del error) y el adjunto *Syllabus* que identificaba 80 errores que se proponían extirpar la influencia de la Iglesia en la vida de la persona, la familia y la nación católica. Estos documentos papales eran los intertextos en el debate constitucional en España y son los intertextos antitéticos en la dialéctica intratextual de la novela. En el curso de la persecución de Pepe Rey por sus inquisidores, Don Inocencio y Doña Perfecta le identifican con todos los errores del *Syllabus*: el racionalismo, el naturalismo, el panteísmo, el indiferentismo y, sobre todo, el liberalismo. La proposición final (80) del *Syllabus* que todo católico debe renunciar es la de que el pontífice romano puede y debe reconciliarse y armonizarse con el progreso, el liberalismo y la civilización reciente. Es la tesis del novelista liberal que demuestra la realidad histórica de su negación por la Iglesia en el argumento de su novela en el cual las fuerzas de la reacción católica frustran la propuesta de matrimonio entre Pepe Rey y Rosario, unión preñada de la posibilidad de un nuevo futuro. Rosario es la figura de la joven España,

politización a la vez que singularización del tipo costumbrista de la niña nerviosa (como Doña Perfecta lo será de la madre ascendente). (1100)

Galdós se dirige a lo esencial: el efecto de la doctrina en la vida íntima del individuo en su relación amorosa, motivo de especial preocupación de la Iglesia que le dedica un capítulo en el Syllabus, el VIII, que trata del sacramento del matrimonio y el error del matrimonio civil. En el capítulo VIII de la novela Pepe Rey contesta el temor de Rosario de que sus respectivas cosmovisiones sean irreconciliables:

«- Estás en un error, querida prima. Ni yo traigo aquí la idea que supones, ni mi carácter está en disonancia con los caracteres y las ideas de aquí. Pero vamos a suponer por un momento que lo estuvieran.

- Vamos a suponerlo.

- En este caso tengo la firme convicción de que entre tú y yo, entre nosotros dos, querida Rosario, se establecerá una armonía perfecta. Sobre esto no puedo engañarme. El corazón me dice que no me engaño». (p. 60)

Las promesas solemnes de los amantes ante el Cristo Crucificado en el capítulo XVII (Luz a oscuras) contrastan con la farsa grotesca del final original: el proyecto de matrimonio entre Doña Perfecta y Jacinto, impedido por la muerte accidental de éste atravesado por el cuchillo de cocina de su madre, escena final de paródica Pietà. La revisión de este final -que implica la intervención y el Juicio divinos- en su segunda versión deja al juicio del lector la interpretación de la evidencia sobre la conducta [551] presente y futura de los supervivientes con respecto al tema de la conciencia humana y la autoridad moral infalible.

En la confrontación verbal final entre Doña Perfecta («Su actitud era la del anatema hecha mujer», p. 172), Pepe Rey rechaza la opinión de ella: «El mundo podrá tenerle a usted en olor de infalibilidad. Yo no» (p. 173). Mi colega Ronald Cueto (art. cit., pp. 164-165) ha ofrecido una interpretación persuasiva de Doña Perfecta como figura de la sociedad perfecta de la Iglesia (societas perfecta), combatiente de la autoridad estatal en el capítulo V del Syllabus. Contrafigura irónica, claro está. («Todo aquí es ironía», p. 11; «Aquí todo es al revés», p. 14). Cueto (p. 166) lamentó no tener espacio para considerar la figura del Penitenciario en un esquema narrativo simbólico que opone Doña Perfecta (la Madre Iglesia) a Pepe Rey (el estado liberal), irónicamente desarrollado éste como una figura de Cristo laico. En este espacio yo quisiera considerar el significado de aquel «santo varón piadoso y de no común saber, de intachables costumbres clericales» (p. 33), que abusa la dirección espiritual del confesonario por intereses materialistas so pretexto de preservar la pureza doctrinal, como una figura del celibato, base del misterio y poder clerical, figura de la autoridad patriarcal del clero y del papado.

El nombre propio Inocencio, que Doña Perfecta opina tan apropiado, le asocia inmediatamente con los papas del mismo nombre, especialmente con el Papa-Santo Inocencio I que afirmó la primacía de Roma y la autoridad de la Santa Sede y reiteró la prohibición del matrimonio del clero, y con Inocencio X, conocido por el nepotismo ejercido bajo la dominación de su

cuñada Doña Olimpia. Efectivamente, el primer retrato de primer plano del canónigo (capítulo IV) -«sosteniendo el manteo con ambas manos cruzadas sobre el abdomen, fija la vista en el suelo, con los anteojos de oro deslizándose suavemente hacia la punta de la nariz, saliente y húmedo el labio inferior, y un poco fruncidas las blanquinegras cejas» (p. 33)- trae a la memoria el famoso retrato de Inocencio X pintado por Velázquez. La preocupación parece ser terrenal, asociada con el materialismo de la barriga. La escena final del siguiente capítulo, cuando el sacerdote da de comer al loro charlatán con «su propia venerable mano» (p. 43), es una invitación al lector de comparar la charlatanería y gula del pájaro (¿los fieles?) con las del sacerdote. Como luego más tarde (pp. 69-70) la referencia al zángano (la inutilidad), comparación que se extiende hasta su sobrino Jacinto (pág. 82), abogado y estudioso de la historia de los Concilios (p. 90).

Al describir «el mucho amor que nuestro buen canónigo tenía al encantador retoño de su cara sobrina María Remedios» (p. 68), el irónico narrador hace un comentario mordaz: «¡Inútil celibato el de los clérigos! Si el Concilio de Trento les prohíbe tener [552] hijos, Dios, no el demonio, les da sobrinos para que conozcan los dulces afanes de la paternidad». Que yo sepa, Cardona es el único crítico que haya comentado esta intervención por parte del narrador en una nota al pie de página de su esmerada edición del texto de 1902:

«Galdós utiliza irónicamente, aunque su ironía no esté dirigida a don Inocencio, el proverbio A quien Dios no da hijos, el demonio le da sobrinos, que a veces se ha aplicado a sacerdotes amancebados cuyos hijos eran automáticamente 'sobrinos'.» (ed. cit., p. 121, not. 145)

Al contrario de Cardona, yo creo que la ironía del narrador sí va dirigida a don Inocencio, indirecta que según otras indicaciones del texto implica no sólo el amancebamiento sino también el incesto. Si tengo razón y hay que leer entre líneas, sobreentendiendo la aplicación al caso del tío Inocente del dicho repetido por el zapatero de Sender de que «los curas son las únicas personas a quienes todo el mundo llama padre, menos sus hijos, que los llaman tíos», (1101) el hogar del sacerdote es la casa del sacrilegio y su proyecto («nuestro santo propósito», p. 234) de un matrimonio de conveniencia entre su hijo ilegítimo y Rosario («desacorde pareja», p. 86) se destaca aún más como la antítesis de la unión libre entre ésta y Pepe Rey, cuyo plan de legalizarla por vía civil se frustra por la malevolencia de la sobrina-madre. (1102)

Las primeras noticias que tiene el lector de María Remedios vienen de las malas lenguas de Las Troyas que la llaman Suspiritos por suspirar siempre como lamentándose (¿Lamentándose de qué?): «Es su sobrina, su ama o no sé que» (p. 119). (1103) Ellas informan a Pepe Rey que es una señora muy guapa que se peina al estilo de Madrid (p. 117). Cuando el narrador la saca en primer plano en el capítulo XXVI para descubrir la importancia del papel encubierto de María Remedios, su retrato es algo ambiguo:

«En su físico María Remedios no podía ser más insignificante. Distinguíase por una lozanía sorprendente, que aminoraba en apariencia el valor numérico de sus años, y vestía

siempre de luto, a pesar de que su viudez era ya cuenta muy larga»  
(p. 232). [553]

Cuando se queja de las preocupaciones de ser madre al lado de un canónigo y profesor de latín que no puede asegurar el porvenir económico del hijo, no alude a la familia ni al apellido del supuesto marido muerto:

«Por más que echemos humos, siempre será usted el hijo del tío Tinieblas, el sacristán de San Bernardo..., y yo no seré nunca más que la hija de Ildefonso Tinieblas, su hermano de usted, el que vendía pucheros, y mi hijo será el nieto de los Tinieblas..., que tenemos un tenebrario en nuestra casa, y nunca saldremos de la oscuridad...» (p. 240). (1104)

Los primeros párrafos de este capítulo, que abre para el lector las puertas cerradas de la casa de los Tinieblas, le inician al lector en el gozo del descubrimiento de lo desconocido y del origen de las cosas y le alertan que atienda el significado oculto de las palabras, el doble fondo de la ironía:

«Era una señora, una verdadera señora, pues a pesar de su origen humildísimo, las virtudes de su tío carnal el señor don Inocencio, también de bajo origen, más sublimado por el Sacramento, así como por su saber y respetabilidad, habían derramado extraordinario esplendor sobre toda la familia.» (p. 230).

En seguida el narrador comenta la pasión maternal por el hijo:

«El sentimiento materno es el único que, por lo muy santo y noble, admite la exageración; el único que no se bastardea con el delirio. Sin embargo, ocurre un fenómeno singular que no deja de ser común en la vida, y es que si esta exaltación del afecto materno no coincide con la absoluta pureza del corazón y con la honradez perfecta, suele extraviarse y convertirse en frenesí lamentable, que puede contribuir, como otra cualquiera pasión desbordada, a grandes faltas y catástrofes.»

A continuación el narrador introduce explícitamente la duda en cuanto a la apariencia y la realidad de la virtud en el caso particular de María Remedios, anticipación de la ironía general del epitafio: «En Orbajosa, María Remedios pasaba por un modelo de virtud y de sobrinas; quizá lo era en efecto» (p. 230). Sigue sembrando por el camino de la narración señales involuntarias de una historia oculta con la que los protagonistas no quieren conscientemente encararse. Cuando el tío advierte a la sobrina que «nuestro idolatrado Jacinto» no puede casarse con Rosario por ser ella ya una mujer perdida, María Remedios la defiende de una manera enigmáticamente interesada: [554]

«- Sobrina -dijo don Inocencio grave y sentenciosamente-, cuando ha habido cosas mayores, los caprichillos no se llaman caprichillos, sino de otra manera.

- Tío, usted no sabe lo que dice -repuso la sobrina, cuyo rostro se inflamó súbitamente-. Pues qué, ¿será usted capaz de suponer en Rosarito...? ¡Qué atrocidad! Yo la defiendo, sí, la

defiendo... Es pura como un ángel... Vamos, tío, con esas cosas se me suben los colores a la cara y me pone usted soberbia.

Al decir esto, el semblante del buen clérigo se cubría de una sombra de tristeza, que en apariencia le envejecía diez años.» (pp. 235-6)

La imagen del tío durante el tormento verbal dado por la sobrina, hecha arpía/furia, que le amenaza con marcharse con el hijo -«¡Pobre pollo en las garras del buitre!» (p. 242)-, recuerda el aguafuerte Carnívoro buitre de Goya y señala quizás el origen sexual de la trampa. Ante el chantaje emocional de su verdugo, el sacerdote, que proclama «Antes que nada es mi conciencia» (p. 245), se entrega y se hace cómplice del remedio ilícito de su sobrina. El gesto teatral de lavarse las manos y la acotación -«Dirigió a su sobrina una mirada penetrante» (p. 250)- demuestran que incluso dentro de su casa tío y sobrina desempeñan un papel ficticio, usando el tratamiento formal y salvando las apariencias, en una farsa piadosa.

La mala fe del sacerdote contrasta con la buena fe de Pepe Rey en el examen de este infierno de mi conciencia» (p. 253) que hace en las cartas dirigidas a su padre que siguen. Como antes Rosario en el monólogo confesional que ella dirige a Dios-Padre (pp. 212-213), Pepe Rey reconoce su caída de gracia y su culpabilidad al traicionar sus principios cristianos y experimenta una conversión, aceptando la voluntad del padre que actuara dentro de la ley. En su primera carta Pepe Rey escribe sobre la naturaleza de la oración y del remordimiento, pensamientos que por su posición en el texto ya se señalan como punto de referencia para la interpretación del final de la novela:

«Ya sé lo que es la oración: una súplica grave y reflexiva, tan personal, que no se aviene con fórmulas aprendidas de memoria; una expansión del alma, que se atreve a extenderse hasta buscar su origen; lo contrario del remordimiento, que es una contracción de la misma alma, envolviéndose y ocultándose, con la ridícula pretensión de que nadie la vea.» (p. 253)

Las epístolas epilógicas de don Cayetano revelan que la victoria de la reacción católica ha sido pírrica. Don Inocencio ha reñido con su sobrina y vive solo, retirado de la vida social y quiere marcharse a Roma. Doña Perfecta se ha deteriorado físicamente y se dedica a la práctica religiosa, pagando el culto litúrgico. (En la versión comentada por Ribbans, que revela explícitamente la cara oculta de María Remedios, es Doña [555] Perfecta quien, «horrorizada», se marcha a Roma). (1105) De cualquier modo que se interpreten las señales (como individuos, ¿peregrinación de penitencia?, como figuras de la Iglesia y del papado, ¿retirada a la plaza fuerte del Vaticano/renacimiento litúrgico?), la ambigüedad no parece indicar la imparcialidad del autor que sostiene Cardwell, (1106) sino que refuerza la polémica tesis anticlerical. Hay una fuerte impresión al final de una crisis de conciencia escondida: la tragedia de la falsa conciencia histórica de unas personas y una institución que sufren interiormente las consecuencias de su error. Al final de la investigación novelesca del estado confesional, Roma se



descubre como la autora del crimen de la frustración de ese nuevo futuro soñado por el liberalismo. Así se entendía en la época. «Clarín» en una reseña contemporánea de Doña Perfecta terminó con una recomendación: «Concluyo recomendando esta novela, como libro de viaje, a los peregrinos de Roma». (1107) Recomendación que igual vale para hoy.

[557]

Notas a una escena de Fortunata y Jacinta: sueño y tráfico urbano

Lluís IZQUIERDO

Universitat de Barcelona

La novela congrega en su transcurso tantos componentes y motivos varios, sólo perceptibles con lecturas subsiguientes, que su descubrimiento supone la atención incesante a los repliegues sucesivos de una linealidad aparente. Bajo la superficie de cualquier organismo narrativo complejo -y el caso de Fortunata y Jacinta lo es al extremo de conjugar lo material y lo mental como ninguna otra de sus novelas-, bulle toda una vida de objetos y gestos. Pues el sentido a descifrar en una novela es el que nos atrae o aquel que acentuamos en detrimento de otros. Como experiencia a la que se enfrenta el crítico una y otra vez, los ejemplos del realismo y su fórmula galdosiana a lo largo del siglo XIX obligan a revisar y matizar -reajustar o confirmar- las lecturas sucesivas. (1108)

En su representación de la realidad, la novela del siglo XIX implica una revisión de la existencia; pero desde el presente de su proceso productivo, incluye también la previsión. [558] La imagen del espejo stendhaliano no es sólo fórmula objetiva, sino que entraña licencia de autor para armar el mundo particular que lleva dentro, en correlación con las referencias externas. Con lecturas progresivas, los resortes del autor se van adivinando, y el envite recíproco de lo exterior a lo interior, y de dentro afuera, llevan al lector a descubrimientos renovados.

Fortunata y Jacinta es la novela emblemática de Madrid. El drama en ella de las vidas enfrentadas, el torbellino pasional de Fortunata con Juanito, las tensiones abiertas o tácitas (el paso de lo latente a lo patente es uno de los casos de sabiduría narrativa mejor resueltos del s. XIX español, comparable sólo al de «Clarín», de quien lo aprehendió y al que supera por la nómina casi abusiva de figurantes) componen un panorama donde lo descriptivo enmarca lo visionario, contrastando dramáticamente ambas dimensiones. Al hilo de la mirada y ritmo itinerantes del texto, el discurso autorial se impone tanto por su calado en lo íntimo como, no menos decisiva, la captación de datos materiales.

Ciertamente, la reproducción de «un mundo de calles, profesiones y clases entrelazadas», tan asombrosa como detallista, supone una imitatio mundi que bien puede encandilar al lector y por ello Gilman insiste en que

«... Galdós se vio a sí mismo fundamentalmente como creador de vida y de vidas. El diorama de edificios y vías urbanas y el intrincado modelo sociológico fueron para él secundarios con respecto a sus 'dos historias de casadas'». (1109)

Con todo, justamente la imbricación de los planos material y mental supone el móvil desencadenante del interés, o intereses, que puede despertar la novela. Pues aunque la mirada crítica elija uno de los planos

en detrimento del otro, sin el trasfondo del hervidero urbano sobre el que se proyectan las vidas particulares, carecerían estas de un relieve determinado en buena parte por el escenario y su detallada averiguación. En estas notas, a la manera de imprescindible recurrencia, dicho rasgo es el que importa advertir. Y no sólo por la proyección reiterada de la ciudad en el texto, sino también a partir de la compulsación minuciosa del latido urbano en los personajes. Hacia el fin de la tercera parte, su estupenda figuración en *Fortunata*, mientras va cristalizando «la pícaro idea», determina precisamente lo excepcional de la escena. Pues en el patente atasco externo de carruajes, tuberías y chirimbolos diversos, en medio de la algarabía explosiva del paisanaje, se imbrica el discurrir no menos atascado de la protagonista. Madrid es, por cierto, su espacio envolvente; pero Madrid es una instancia que, desde los personajes, vive realmente por ellos y al propio tiempo les confiere un relieve del que, sin la ciudad, carecerían. (1110) Entre los grandes ejemplos del realismo español, *Fortunata y Jacinta* recorre [559] un tan complejo espectro que supone, como reiteran G. Ribbans, R. Gullón y Gilman, una de las obras maestras de la novela realista europea. Pero dicho rango, su complejidad y las ambigüedades que la hacen tan sugestiva como enigmática y aun contradictoria (dígase de la novela o de la protagonista), es inseparable del trasfondo urbano. Su ejemplaridad creativa radica ahí, precisamente, en la configuración de un mundo novelesco donde personajes, intrigas y sublimaciones hacen patente la aceleración de la vida mental que la existencia en las grandes ciudades comporta. (1111)

Por supuesto, la indagación topográfica de un Madrid ilustrativo del itinerario de los personajes, más allá del plano descriptivo de implícita proyección reflexiva, no es en absoluto una característica de menor cuantía. Ni lo es el seguimiento explícito de cambios de domicilio y apaño de influencias, solidario de la correlación entre las distintas capas sociales y, respectivamente, de la ubicación de sus domicilios en el entramado urbano. (1112)

La topografía urbana, con la novela, designa un entramado sociológico sutilmente ilustrativo de vidas e intereses, aunque en Galdós se manifieste con un diseño menos riguroso que el paradigmático de Flaubert en *L'Education sentimentale*, según ha estudiado de manera admirable Pierre Bourdieu. (1113) La clase media sube y mantiene a raya cualquier conato, no ya de protesta, sino de mera espontaneidad expresiva. La expresión del pueblo se revela a través del círculo inmediato envolvente de *Fortunata*, de los exabruptos y alucinaciones de *Mauricia*, y de secuencias puntuales como la elocuente y ya aludida a la que se encaminan estas líneas (Parte III, cap. VII, iv.) El pueblo -en tales figuras- oscila entre el sonambulismo y la imprecación -esos sofocos sacudidos de violencias repentinas de *Fortunata*- y, en cualquier caso, si llega el momento, sólo la gestualidad llegará a dar [560] cuenta cumplida de lo que realmente es. O de aquello por lo que cuenta: su «valor» como amenaza más o menos latente. Ricardo Gullón ha trazado con lucidez un panorama preciso del punto en torno al cual gira la feria de solicitudes; y del mundillo satélite en tomo al panal concreto:

«La casa de Sta. Cruz, en la calle de Pontejos, es el centro de la novela: allí convergen tipos procedentes de distintos

estratos: pseudoaristócratas, ricachos, políticos, menestrales, gente venida a menos, representantes de la miseria... Por allí pasan, desde la «santa» Guillermina al perturbado novelador Ido del Sagrario, y el Galdós teorizante quiere pensar que esa convergencia produce una «dichosa confusión de todas las clases, mejor dicho de la concordia y reconciliación de todas ellas». El Galdós novelador le contradecirá a la vuelta del capítulo; quienes coinciden en mesa y conversación son, no más, representantes de diferentes capas de la clase media, y algún fiel agente, como Estupiñá, a quien así se recompensa su docilidad.» (1114)

Ante semejante asamblea, tanto más resalta la autonomía de Fortunata. Pero la mirada del novelista opera con ella como con el resto de los personajes: ni los condena ni los disculpa. Sobre todos ellos parece planear una distancia a medias crítica y, sobre todo, de constante resignación irónica frente a la miseria humana. Su desapoderamiento, palabra recurrente en Fernández Montesinos, cifra una clave fundamental para el entendimiento del novelista; la otra, tal vez complementaria, es la ambigüedad. Y en definitiva, es el carácter de supervivencia y de antiheroicidad conflictiva con el que se manifiestan las figuras lo que confiere un aire de rara cotidianidad, como captada en vilo, al universo de la novela.

Una vez más, la «realidad» de estas Dos historias de casadas incide en tantos hallazgos y hace refluir tantas energías vitales que, por su aceleración concurrencial en la página (encuentros logrados y citas fallidas que llegan a solaparse en la memoria, la vorágine tan densa de anécdotas que casi impide pormenorizarlas, una frase al azar que ilumina toda una situación o enlaza al reiterarse dos bloques narrativos distantes) obliga a preguntarse cómo logró agavillarlas su autor. Lo trivial va de consuno con lo sutil y, si en algún momento parece flaquearle algún diminutivo o remedo del habla popular, a renglón seguido se producen esas iluminaciones de lo vulgar cuyo secreto consiste en atender y escuchar. Cualquier punto parece bueno para la exploración galdosiana, cualquier esquina válida para descubrir bajo las apariencias sus enigmas latentes. Las verdaderas novelas del siglo XIX -de Balzac y Flaubert como de «Clarín» o Galdós- son siempre reinterpretables y enriquecedoras. Sobre todo, porque

«El contenido de una novela no es una cantidad absoluta a la que tenemos acceso inmediato, como sin duda lo hemos supuesto con suma frecuencia.» (1115) [561]

A lo largo del discurso narrativo, y en una dialéctica exterior / interior constante, Galdós arracima y filtra tan fecunda y variadamente sucesos y conflictos dentro de su mundo de palabras que lo interesante es comprobar cómo la cuenta o suma del caleidoscopio expresivo no equivale al sentido. Pues en contacto estrecho o lateral con el discurso sucesivo y en evolución de la novela, las palabras -y lo que a través de ellas realmente se revela- dilatan su alcance y conforman una experiencia que no es unívoca. De ahí que el énfasis en algún aspecto deba no descuidar la atención a propósito de otros. «La pícaro idea» de Fortunata es un buen

ejemplo al respecto; al cristalizar su pasión por Juanito en un sueño premonitorio de la acción tensa entre conciencia e instinto, casi llega a desvanecerse la brillantez no sólo descriptiva de la escena. Fortunata se ve empujada a un itinerario onírico, aliviador de su atormentada vigilia, y son su tormenta interior y los signos de su pulsión erótica los que han reclamado sobre todo la atención. (1116)

Decir que el sueño es premonitorio del encuentro con Juanito sería una perogrullada, pues la sucesión argumental así lo evidencia. Pero en tal sueño hay más elementos, y más variados y no menos interesantes. En primer lugar, importa recordar el torbellino urbano que tan extraordinariamente, en una suerte de simultaneidad de imágenes, ruidos y tráfico de hombres y vehículos, sabe reproducir Galdós. Desdibujar el contexto descriptivo es advertir la importancia de que se trata de una escena coral en la que se produce en ebullición el ritmo y la vibración inconfundibles de un estupendo cuadro callejero.

Fortunata circula en medio de una colectividad y asiste a su despliegue vocinglero y brutal, mucho más humano y real no obstante que el de su sórdido [562] domicilio. La expansión y el oxígeno que entrañan las páginas de su deambular en sueños conlleva un valor de liberación por lo menos equiparable al erótico.

Fortunata está, verdaderamente, entre la vigilia y el desvarío. Su desasosiego no tiene sólo que ver con el anhelo de encontrar a Juanito. Necesita salir y respirar como desahogo ante la atmósfera asfixiante del hogar ajeno bajo el mando de doña Lupe. El detalle de la venda, que ata a su cabeza para impedirle un estallido de rabia (cosa por lo demás peregrina, como si involucrase la cabeza pudiera impedir la tormenta interior) es un acierto que supera cualquier comentario. Pues subraya el elementalismo de Fortunata que, alarmada por su incapacidad de poner puertas al campo de sus desvaríos, intenta un muro de protección sobre la frente. La frontera entre el sueño y la vigilia es una débil línea de transición casi imperceptible. Se sume luego en el sopor y, ya en el sueño, no está segura de haberse quitado la venda.

En el sueño de Fortunata se prolongan alarmas que sólo una paradójica vigilia autoconsciente, en ser tan apasionado, puede alentar. Ese estado, interpretable como sonambúlico (especie de paréntesis en el presente de su transcurso) la lleva a verse viva sólo soñando, para entregarse -ya despierta- al verdadero sueño. Pero vigilia y sueño se entrelazan y proyectan sus anhelos y cautelas recíprocamente, tensos entre las lecciones de Feijoo y las ansias de realización personal -no sólo eróticas- que acosan, e intenta gobernar, Fortunata. La obsesión por Juanito no elimina las estrategias consubstanciales a su idea: que no son una misma cosa. El novelista refiere: En tal situación siente vivos impulsos de salir a la calle, con lo que el lector pasa de la vigilia al sueño de la protagonista, en una suerte de deslizamiento que viene a desdibujar fronteras, y que el cambio al presente del tiempo verbal confirma. Sueño e idea son instancias recíprocas que se interfieren y comunican, entre la sublimación no realizada (quedarse en casa y echarse la venda) y el desahogo espoleado por ese mismo sueño. Despierta, Fortunata llega a temer tanto su propia ira que se echa la venda. Al poner diques físicos a su alteración interior, y no estar segura en el sueño de

habérsela quitado, se ilustra el estado de crisis que la atormenta. En la lógica atención por su figura, conviene una vez más no soslayar la gravitación material, paralela al trasfondo onírico de la enigmática pecadora. En este fragmento, ¿hay que privilegiar lo erótico como solo factor descollante de interés para el lector? En la medida en que llegue a vérselo como excluyente de otros, tal consideración de la escena desahuciaría el alcance o los acordes, otras resonancias, que alientan ahí también. La idea no está dictada únicamente por la pulsión erótica, pues Fortunata ya ha aprendido algunas estrategias, siquiera tácitas y para enderezar aspectos del subconsciente, como el de fabular y proyectarse hacia un mejor futuro: en el hijo. En la pícaro idea subyace la voluntad de afirmarse, pues aquí el cuerpo se hace con la sola realidad posible para que, no obstante el desastroso final y la dejación del vástago en manos burguesas, Fortunata ejerza así la única acción personal posible a su alcance. [563]

Toda la escena vibra en el presente de una algarabía de realidades -gentes, gritos, objetos, blasfemias, publicidad paleomoderna (el enano de transición entre el orangután y el hombre)- choque de vehículos, de tal peso específico que la hacen en sí misma inolvidable. Aunque se encamine al encuentro erótico, con el pensamiento puesto ya en lo genesíaco, de Juanito -un Juanito que sueña Fortunata a su medida y a quien llega a decir «Conque me sirvas para entregar, basta...»-, la panorámica se demora no menos vivazmente en esa paseata onírico/urbana que, si no la primera, supone por lo menos la más memorable y entretenida relación de un atasco (obstrucción, la llama Galdós, maravillosamente), en la novelística realista española. (1117)

De ahí que el bosque de estirpes y conflictos en el que consiste en buena parte esta novela se exprese como un remolino existencial en su decurso. E importa que la focalización en algún aspecto no desvirtúe o recorte su aliento panorámico.

Si se considera el texto dentro del vasto devenir productivo de Galdós, este viene a representar la confluencia no por irregular menos asombrosa y persuasiva de plasmar un mundo del que ya en su juventud quería erigirse en imaginativo albacea. Si, en el sueño, Fortunata se quita la venda y a continuación «amanece» en la calle de la Magdalena -y se para ante la tienda de tubos- para seguir por la plaza del Progreso, y en la calle de Barrionuevo la detiene un escaparate de telas, dentro de la tienda advierte un enano, un monstruo, vestido con balandrán rojo y turbante, alimaña de transición que se ha quedado a la mitad del camino darvinista por donde los orangutanes vinieron a ser hombres. Luego ve la taberna de sus recuerdos, sigue por Concepción Jerónima, pasa al callejón del Verdugo, llega a la Plaza de la Provincia, duda entre Pontejos («santuario» de su pícaro idea) o la calle de Toledo, deriva a la calle Imperial y se detiene ante el portal del Fiel Contraste. Ahí la cautiva una música muy preciosa. Considerar que semejante itinerario es una descripción supondría un desvío o una desorientación que el lector no debe permitirse. Pues tanto la alimaña de transición como el portal del Fiel Contraste y la música muy preciosa son otros tantos indicadores de la destreza con la que Galdós conduce el nervio de las páginas.

El novelista rubrica el estado mental de Fortunata, más allá del

sueño, con topónimos y alusiones volanderas a su sensibilidad (lo de música muy preciosa parece por cierto una pobre caracterización, pero se lo dice a sí misma una mujer que no es melómana), demostrativos del superior alcance de unas líneas que, aparte de los sensibles y merecidos comentarios por su ínsita virtualidad erótica, patentizan una no menos completa imagen del Madrid material de su tiempo, hecho ya escritura narrativa.

La palabra transición con la que se caracteriza el estado del «publicitario» enano, dentro de la tienda de telas, supone un término esclarecedor del episodio y, por [564] extensión, aplicable al ritmo o remolino narrativo: si todo está en transición, y en la ciudad así es mayormente para quien la sabe sentir, para Galdós todo era transición. Aún lo es, aunque de otra manera, sobre todo si se encaran dos textos tan distantes en el tiempo como los que transcribo a continuación:

«Bajo la bruma arremolinada por dos vientos, la isla urbana, un mar en medio del mar, eleva los rascacielos por encima de Wall Street, se hunde en Greenwich, de nuevo se encarama a las cimas de Midtown, pasa con calma sobre Central Park y finalmente se deshace ondulante en la distancia, más allá de Harlem. Una ola de verticales. Por un instante, su agitación es detenida por la visión. La masa gigantesca se inmoviliza ante los ojos. Se transforma en una texturología en la que coinciden los extremos: extremos de ambición y de degradación, brutales antítesis de razas y de estilos, contrastes entre los edificios del pasado, transformados ya en cubos de basura, y las irrupciones actuales urbanas que bloquean su espacio. A diferencia de Roma, NY jamás aprendió el arte de crecer y madurar, combinándose con todos sus pasados. Su presente se inventa a sí mismo, una hora tras otra, al tiempo que rechaza sus logros previos y se enfrenta desafiante al futuro. Es una ciudad compuesta de lugares paroxísmicos, a escala y en relieves monumentales, donde el espectador puede leer un universo que no cesa de estallar. Ahí se inscriben las figuras arquitectónicas de la coincidentio oppositorum, anteriormente dibujadas en miniaturas y en místicas texturas. En este escenario de cemento, acero y cristal recortado entre dos océanos (el Atlántico y el americano) por un frígido cuerpo de agua, las letras más elevadas del mundo componen una retórica gigante de exceso, tanto en lo referente al gasto como a la producción.

¿A qué erótica del conocimiento corresponde el éxtasis de leer semejante cosmos? Por experimentar un placer voluptuoso en ello, me pregunto cuál es la fuente de este placer de 'ver el conjunto', de atalarlo y totalizar el más inmoderado de los textos humanos posibles.

Ser propulsado a la cumbre del WTC es propulsarse más allá del alcance de la ciudad. El cuerpo no está ya aprisionado por las calles que lo llevan y lo revuelven, al compás de una ley anónima: ni está poseído, bien como actor o como paciente, por el torbellino de tantas diferencias y por el nerviosismo del tráfico neoyorquino. Al llegar uno allá arriba, deja atrás la masa que lleva consigo y cualquier identidad de autores a espectadores se deshace. Como un

ícaro sobrevolando esas aguas, puede ignorar las estrategias de Dédalo por laberintos móviles e interminables allá abajo. Su preeminencia le transfigura en un voyeur. Le sitúa a una distancia. Le transforma el mundo embrujador por el que estaba 'poseído' en un texto que yace ante sus ojos. Le permite leerlo, ser un ojo solar, mirando hacia abajo como un dios. Exaltación de un impulso gnóstico y scópico: la ficción del conocimiento se relaciona con este anhelo de ser un punto de vista y nada más.» (Michel de Certeau, «Walking in the City», recogido en *The Cultural Studies Reader*, London & New York, 1993, pp. 151-152). [La traducción es mía; y sólo aproximada, pues el texto original es francés].

«Qué magnífico sería abarcar en un solo momento toda la perspectiva de las calles de Madrid, ver el que entra, el que sale, el que ronda, el que aguarda, el que acecha, ver el camino de este, el encuentro, la sorpresa del otro; seguir al simón que es bruscamente alquilado para dar cabida a una amable pareja; verle divagar como quien no va a ninguna parte; verle parar depositando sus tórtolos allí donde un ojo celoso no se oculte entre el gentío; ver el carruaje del ministro, pedestal ambulante de dos escarapelas rojas, dirigirse a la oficina o a Palacio, procurando llegar antes que el coche del nuncio; mirar hacia la Castellana y ver la vanidad arrastrada por elegantes [565] cuadrúpedos, midiendo el reducido paseo, como si el premio de una regata se prometiera al que da más vueltas; sorprender las maquinaciones amorosas que en aquel laberinto de ruedas se fraguan durante el momentáneo encuentro de vehículos; ver al marido y a la mujer arrastrados en dirección contraria, rodando el uno hacia el naciente y la otra hacia el poniente, permitiéndose, si se encuentran, el cambio de un frío saludo; ver la gente pedestre en el paseo de la izquierda contemplando con envidia la suntuosidad del centro; seguir el paso incierto del tahúr que se encamina al garito; ver descender la noche sobre la villa y proteger en su casta oscuridad la pesca nocturna que hacen en las calles más céntricas las estucadas ninfas de la calle de Gitanos; oír la serenata que suena junto al balcón y contemplar la rendija de luz que indica la afición musical de la beldad que vela en aquella alcoba; esperar el día y ver la escuálida figura del jugador que, tiritando y soñoliento, entra en el café a confortarse con un trasnochado chocolate; ver los mercados abriendo al público sus pestíferos armarios; ver al sacristán moviendo el pesado cerrojo de la puerta santa y contar las primeras mojígatas que suben las sucias escaleras del templo; ver de quién es el primer cuarto que recoge el ciego en su mano petrificada; ver salir de una puerta un ataúd gallegamente conducido, y saber dónde ha muerto un hombre; ver salir a un comadrón y saber dónde ha nacido un hombre; ver... pero adónde vamos a parar.

¡Cuántas cosas veríamos de una vez si el natural aplomo y la gravedad de nuestra humanidad nos permitieran ensartarnos a manera de veleta en el campanario de Santa Cruz, que tiene fama de ser el más elevado de esta campanuda villa del oso! ¡Cuántas cómicas o lamentables escenas se desarrollarían bajo nosotros! ¡Qué magnífico

punto de vista es una veleta para el que tome la perspectiva de la capital de España!» (B. P Galdós, «Desde la veleta», Crónica de Madrid, enero 7 de 1866, recogido en O. C., t. 6, 1942, pp. 1617-1618, y reproducido en Los artículos de Galdós en La Nación, Madrid, Ínsula, 1972). [Las cursivas son mías].

Ante una muestra de visión urbana excepcional, como es la de M. de Certeau, los artículos que enviaba a La Nación el Galdós periodista manifiestan una capacidad expresiva de nervio reproductivo comparable: análoga curiosidad y, sobre todo, la perspectiva propuesta. En Certeau, de raíz teórica y proyección universal, suscitada como está por la urbe neoyorquina. En Galdós, de clara proyección narrativa -en un curioseo no menos ecuménico-, y sujeto a las coordenadas lógicas del s XIX español; pero en ambos casos desde la altura. La ciudad como panorama de vidas deviene así telescópica y microscópica (también, como apunta en lo sociológico Ricardo Gullón, hay un Galdós teorizante junto al novelador, y tan atinado -si no más- en novelar la topografía urbana como en sus pesquisas psicológicas.) Aun asumiendo el riesgo de aproximar dos nombres tan distintos y dos siglos tan distantes, las citas anteriores bien podrían servir para demostrar el lugar excepcional que merece el autor de Fortunata y Jacinta en el contexto de la literatura urbana europea.

[567]

Transgresión en La familia de León Roch

Mercedes VIDAL TIBBITS

Howard University

La familia de León Roch es una novela de las denominadas «de tesis»; en ella, la acción progresa de acuerdo a ciertos principios que muestran y apoyan la posición del autor respecto a las ideas específicas que se propone defender o criticar en su obra. Valiéndose de personajes cuyos valores o cuyas acciones transgreden los límites establecidos, Galdós crea una serie de asociaciones y situaciones opuestas a las tradicionales que le sirven para su propósito.

Una manera de considerar la posición del hombre en el mundo es verle enfrentado a una serie de prohibiciones que no debe infringir. Escribe Georges Bataille que las prohibiciones no sólo establecen límites que deben ser respetados, sino que, al mismo tiempo, prevén que estos límites serán violados en ciertas circunstancias (Gregg, p. 12). Esta violación del límite es la transgresión. En la sociedad española del último tercio del siglo XIX existen límites de todo orden que reflejan los valores en vigor, tanto religiosos como morales o, simplemente, sociales; unas prohibiciones son explícitas, y muchas tan sólo implícitas, lo cual no afecta la fuerza con la que son mantenidas por los medios establecidos con ese fin y, con más frecuencia, por todos y cada uno de los miembros de la sociedad. Ciertos individuos, basándose en un criterio personal, se fijan límites a sí mismos. Peter Stallybrass y Allon White afirman que la transgresión nace al alterar las reglas del orden jerárquico «superior» e «inferior», en el que se clasifican todos los procesos culturales, que se agrupan en cuatro campos simbólicos: la psique, el cuerpo humano, el espacio geográfico y el orden social. Aunque lo superior tiende constantemente a eliminar lo inferior, esta eliminación no es factible



pues, además de que ambos son interdependientes, lo superior incluye, simbólicamente, lo inferior, como uno de sus constituyentes primarios, por lo que depende de estos órdenes inferiores a los que se opone y a los que intenta excluir (pp. 2-5). Una manera de hermanar las oposiciones existentes en los distintos campos, y de descubrir lo que tienen en común, es el «rito», concepto bakhtiniano semejante al concepto de «inversión simbólica» [568] acuñado posteriormente por Barbara Babcock: un acto que, invirtiendo o contradiciendo los códigos o valores tradicionales, ofrece una alternativa a esos códigos (p. 14).

Al escribir *La familia de León Roch*, Galdós se propone censurar lo que él considera como inversiones de los valores superiores e inferiores en lo social, lo moral y lo religioso, aceptadas y defendidas por muchos de sus contemporáneos. Dice Michael Foucault que, en el mundo moderno, todos los tabús son sexuales, y añade que la sexualidad nunca ha encontrado mejor expresión que en el cristianismo, un mundo poblado de personas caídas y de pecado (p. 29). El cristianismo y la sexualidad son los dos focos del análisis de Galdós: su intención primaria es criticar ciertos aspectos de la religión católica y, en particular, a los creyentes que practican la religión de una manera superficial, que se sirven de ella para su comodidad espiritual, y que no comprenden, o ignoran, los principios fundamentales del catolicismo; a este propósito se une el deseo de censurar la postura de muchos miembros de la sociedad en lo que hace a las relaciones entre el hombre y la mujer, postura que está, frecuentemente, en oposición a los mandamientos de la Iglesia. Los caracteres se dividen, en líneas generales, en dos grandes grupos: los que personifican las ideas de Galdós, y los que personifican las ideas que él se propone criticar. Ya que el propio autor, al escoger su tema, infringe, o parece infringir, los principios religiosos que rigen la sociedad española de la época, no es de extrañar que los caracteres creados para desarrollar ese tema transgredan los códigos establecidos. No es de extrañar, tampoco, que, en muchos casos, lo que es considerado como una transgresión por la sociedad madrileña tradicional, o sea, por los personajes que la representan, no lo es por el autor. Por otro lado, la sociedad no sólo permite, sino que en ocasiones aplaude, acciones que Galdós considera transgresoras.

La transgresión en la novela ocurre a dos niveles, que corresponden a los dos focos de la crítica del autor: la sociedad y la religión. En el primer caso, lo que se transgrede son contratos creados y mantenidos por los propios miembros de la sociedad, respaldados, en muchos casos, por la ley. La transgresión es juzgada y castigada, o no, por ellos mismos, según criterios cuya injusticia es parte de lo que censura Galdós. Al mismo tiempo, cuando una circunstancia externa atribula a los miembros transgresores, si éstos son parte activa de la sociedad, ésta reacciona defendiéndoles y protegiéndoles, sin considerar lo que es justo o lícito, o ignorándolo deliberadamente. En la novela, casi todos los personajes transgreden las normas en un momento u otro, o bien las establecidas por la sociedad o bien las establecidas por ellos mismos, pero las consecuencias no son iguales para todos. Todos los miembros de la familia Tellería son transgresores mediante su mala administración, sus excesos de todo orden y, especialmente, mediante sus escapadas sexuales, pero sus

transgresiones son aceptadas por la sociedad, que se limita a sonreír malévola pero comprensivamente a cada nueva [569] infracción de los códigos. Entre todos los Tellería, Luis es el único que no tiene ninguno de los vicios sociales que afectan a los demás, y no los tiene porque vive completamente de espaldas a todo lo que no sea su propia vida interior y su relación con Dios.

Como Luis, León rehúsa participar en el juego social. Pero sus motivos son distintos y no son aceptados por la sociedad. Su opinión de lo que es superior e inferior es opuesta a la de sus conciudadanos, y él es, por tanto, considerado como transgresor. A este juicio contribuye el hecho fundamental de que León se ha atrevido a transgredir los códigos religiosos: ha rechazado la religión católica y, lo que es casi peor, lo ha hecho públicamente, contraviniendo, de nuevo, las reglas. Unas palabras del marqués de Tellería reflejan el sentir de la sociedad: «... más querría perder mi posición y mi nombre en el mundo que tener esa fama de ateísmo que tú mismo te has ganado... Todos, aún siendo creyentes, cumplimos mal: nos descuidamos; pero somos prudentes, tenemos tacto, guardamos las apariencias» (pp. 68-9). Ir más allá de los límites, sobre todo si uno es hombre, es aceptable hasta cierto punto, pero el hacerlo abiertamente es intolerable.

Con su unión a María, León comete una nueva transgresión. Su acto no es, en sí mismo, transgresivo, ya que la infracción del tabú sexual está permitida dentro del matrimonio; lo que lo convierte en transgresivo y, por tanto, merecedor de castigo, son las creencias religiosas de los cónyuges. La violación del tabú sexual en la noche de bodas la lleva a cabo, en muchas culturas y durante siglos, no el marido, sino un hombre importante, seglar o religioso, al que, precisamente por su posición de autoridad, le está permitido transgredir (Bataille, p. 110). En La familia de León Roch, dos hombres, religiosos ambos, Luis Gonzaga y el padre Paoletti, son los representantes de la autoridad masculina, que no puede proveer el padre de María a causa de la debilidad de su carácter, y también de la autoridad religiosa. Con su matrimonio, León, figurativamente, ha burlado ambas. León es culpable de transgresión incluso si consideramos su matrimonio no desde el punto de vista de la sociedad madrileña de la época, sino desde el punto de vista de su formación, una formación krausista que pone el dictado de la razón por encima de cualquier otra consideración. León se ha dejado llevar por su corazón al elegir a su esposa; como él mismo dice: «No hubo elección, no; me enamoré como un bruto. Fue una cosa fatal, una inclinación irresistible, un incendio de la imaginación, un estallido de mi alma, que hizo explosión» (p. 44).

Las transgresiones de León merecen un castigo, y los dos religiosos, Luis y el padre Paoletti, son los encargados de imponerlo, valiéndose de María como instrumento y castigando, al mismo tiempo, la transgresión de ella, que analizaremos en breve. El castigo extremo es la muerte. Aunque Luis y León son personajes antitéticos en muchos [570] aspectos, tienen mucho en común, precisamente porque lo que la sociedad considera «santo» en Luis, el autor lo considera transgresivo y, por tanto, merecedor de castigo, del mismo castigo que León: la muerte. Para llevar a cabo su papel de verdugo figurado de León, Luis se convierte en verdugo de sí

mismo. George Bataille considera el sacrificio ritual, que culmina en la muerte, el acto transgresivo por excelencia (Gregg, p. 12). El acto de dar muerte, prohibido por la sociedad, es aceptado en ciertas circunstancias rituales; el verdugo y los testigos se identifican con la víctima y, así, tienen la experiencia de la muerte sin morir ellos mismos. La muerte de Luis es un sacrificio ritual. Él es la víctima y, al mismo tiempo, el verdugo: su religión no le permite matarse, pero sí le permite dejarse morir para reunirse, lo más pronto posible, con Dios. Su hermana gemela, María, además de ser testigo de esta muerte, es también, mediante su identificación con Luis, víctima, pero una víctima que sobrevive la experiencia. La identificación de los hermanos como una entidad única, desdoblada en dos, es aparente desde el comienzo de la novela: además de ser gemelos, se han educado juntos, aislados de los otros niños, en un páramo cuya desnudez incrementa ese aislamiento. Con la muerte de su hermano, María, en parte, también muere: lo que en ella muere es su relación con León. La muerte de Luis es el punto culminante del discurso ya que altera definitivamente la vida de León y María, alterando definitivamente la relación entre ellos: a partir de este momento María no puede volver a su marido, pues esto supondría una nueva transgresión por parte de ella y representaría, además, que el sacrificio de su hermano había sido en vano.

Luis, con su sacrificio ritual, ha violado un tabú, el de la muerte, dentro de parámetros permitidos; paralelamente, el matrimonio significa, para una persona religiosa como María, la oportunidad de transgredir, de violar otro tabú, el sexual, sin contravenir, como ya se ha mencionado, las reglas establecidas: «Considero que el matrimonio es una transgresión», escribe Bataille, «y el primer acto sexual que constituye el matrimonio es una violación permitida» (p. 109). El propio Bataille habla del concepto de «pecado» en relación a la transgresión (p. 108), concepto que no puede ser ignorado al considerar la religiosidad de María, especialmente dado que su transgresión va acompañada de una infracción de los códigos sociales y religiosos al enamorarse de un ateo. Con su matrimonio, María pasa del nivel «superior» en el que la había colocado su familia y su formación religiosa, al nivel «inferior» de León al que la arrastra la atracción sexual por él. Ella lo sabe, pero aplaca su conciencia ignorando, en parte, que esta atracción es puramente física, y diciéndose a sí misma que va a elevar a su marido al nivel «superior» en que ella se encuentra. Pero el autor no considera ese matrimonio una transgresión de principios morales o religiosos y, por tanto, el fracaso de María en llevar a cabo su plan no reside en el plan en sí mismo, ni es el castigo a una unión que viola esos límites, como cree ella, sino que se debe a una de las [571] características fundamentales de su carácter, la intransigencia, la dureza de espíritu, que Galdós atribuye, siguiendo su propósito inicial, a una educación basada en unos principios religiosos mal entendidos. La transgresión de la que María sí que es culpable, según Galdós, es la de haberse entregado en matrimonio sin amor, llevada tan sólo por su deseo físico, y el no cumplir, a causa de sus principios religiosos, las promesas implícitas al aceptar ese matrimonio: María humilla a su marido, le insulta, le desprecia, le castiga y, por fin, le abandona. Bataille analiza también otro aspecto del erotismo, la relación

entre el placer sensual y la exaltación religiosa, y cita como ejemplos fiestas de la antigüedad tales como las celebradas en honor a Saturno o a Dionisos (pp. 112-14). Galdós subraya repetidamente que las exaltaciones religiosas de su personaje son parecidas a sus exaltaciones amorosas: no están fundamentadas en sentimientos profundos y meditados, sino en sensaciones y emociones que tienen mucho de histérico: «Se prolongaba más de lo regular la ternura apasionada, inquieta y quisquillosa de su mujer» (p. 55); «... el amor de María permanecía inalterable, siempre más vehemente que tierno, y tan poco espiritual como al principio... con arrebatos de querer humano y de piedad mística, sentimientos que, lejos de excluirse, parece que se complementaban en ella» (p. 88). En uno de sus momentos de desesperación, León se dice a sí mismo: «Una esposa cristiana quería yo, no una odalisca mojigata» (p. 97).

En la primera parte de la novela, los problemas y los altercados entre León y María son efecto de la lucha entre los dos niveles opuestos, que no llegan a reconciliarse. Luis Gonzaga y el Padre Paoletti sirven de posibles intermediarios, pero, al no ser imparciales, no buscan una solución, sino una manera de castigar y eliminar al adversario: no pueden matar a León, pero matan la relación transgresora. Cuando María, empujada por los celos, vuelve a desear a su marido e intenta recuperarlo, se está rebajando al nivel de lo «inferior», está transgrediendo de nuevo el tabú sexual; podemos decir, citando a Bataille, que se está poniendo en una situación en la que su personalidad, mediante el ansia física y el acto sexual implícitamente deseado, va a quedar eliminada, va a morir (pp. 104-07); al mismo tiempo, está transgrediendo el pacto entre ella y Luis, está intentando escapar de su papel de víctima. Pero esto no es posible; tiene que seguir la suerte de su hermano, tiene que morir también. Su muerte real impide la «muerte» sexual; pone, por tanto, fin a la transgresión erótica y sexual y concluye el sacrificio ritual iniciado con Luis. En esta ceremonia el padre Paoletti oficia como sumo sacerdote.

La carta de María a León con la que da comienzo La familia de León Roch, al presentar a los que serán los personajes principales de la novela, presenta también a los que serán los principales transgresores: la propia María, León y, naturalmente, Pepa. La futura transgresión de los dos últimos es inmediatamente aparente en la referencia [572] indirecta a la caída de Adán y Eva en la segunda página del texto, cuando dice María que «un día, casi a la misma hora, tú [León] te caíste de un árbol, y ella [Pepa] fue mordida por un reptil» (p. 10) en el ambiente paradisíaco de la huerta valenciana. La referencia a la transgresión de Pepa continúa, incluyendo la premonición de lo que será su castigo: «[Pepa] tendrá, al fin, por dueño a cualquier perdido» (p. 12). Se hallan ecos de los excesos del carnaval bakhtiano en este personaje, en el cual queda reflejada también la inestabilidad de la relación entre los niveles superior e inferior. Aunque por su riqueza y por sus ideas religiosas Pepa pertenece a lo que la sociedad considera orden superior, esta misma sociedad y, sobre todo, María, llevada por los celos, la conceptúan inferior en muchos aspectos, a causa de su total desdén por las reglas, desdén que se refleja en sus caprichos insensatos y en su actitud frente al juicio que la sociedad pueda tener de ella. Entre los excesos de Pepa, María cita su «lujo escandaloso», dice que es «extravagantísima... pródiga,

voluntariosa, llena de caprichos y pésimamente educada» (ibid.). También en su físico Pepa transgrede las reglas de la estética, acercándose, con su fealdad, al nivel inferior: es «demasiado alta para ser esbelta, demasiado flaca para airosa» (ibid.) y «se necesita un microscopio para encontrarle los ojos; ¡tan chicos son!» (ibid.).

Pepa se castiga a sí misma con su matrimonio: muerto para ella, figurativamente, León, se ofrece como víctima por no haber sabido conquistarle. El sumo sacerdote de este sacrificio es Federico Cimarra, que reaparece más tarde para asegurar que la víctima sigue siéndolo. La [falsa] muerte de Monina, seguida de la [falsa también] muerte de Cimarra forman parte del castigo de Pepa; que la primera no ocurre y que es seguida inmediatamente por la segunda parece indicar que Pepa ya ha dejado de ser víctima, pero esta situación vuelve a quedar invertida más adelante, con la reaparición de Federico. Sin embargo, Pepa es un espíritu libre que no acepta pasivamente ser víctima cuando se da cuenta de que el castigo que se había impuesto a sí misma era innecesario: es entonces cuando decide, con pleno conocimiento de su responsabilidad, transgredir las leyes sociales, y le propone a León una unión ilegal con él en un país extranjero. Para violar el tabú de la libertad sexual, Pepa, al contrario que María, no necesita del matrimonio, ya que su personalidad y su profundo amor por León la colocan por encima de las reglas sociales.

Pero León, cuando debe tomar una decisión final, debido, quizás, a su filiación krausista, no quiere desobedecer las reglas sociales, sino que prefiere vivir, en lo posible, dentro de las que considera razonables: «¿qué le importaba estar vencido, solo, proscrito y mal juzgado, si resplandecía en él la hermosa luz que arroja la conciencia cuando está segura de haber obrado bien?» (p. 441). En el último capítulo, León se enfrenta a dos posibles actos transgresores: convertirse en amante de Pepa, estando ella [573] casada, y matarse, como temía su criado que haría, para escapar de una situación desdichada y de una sociedad acusatoria. León, que no había dudado en enfrentarse, con su ateísmo público y con su matrimonio, a una sociedad religiosa y transgredir sus reglas porque se lo dictaba su conciencia, se niega, por la misma razón, a cometer los dos actos de transgresión por excelencia.

En su estudio sobre Rabelais, Bakhtin habla de las falsas asociaciones que alteran la auténtica naturaleza de las cosas, asociaciones establecidas y reforzadas por la tradición y sancionadas por la ideología oficial y la ideología religiosa; recomienda destruir esta falsa concepción del mundo y construir otra que tenga como base las verdaderas relaciones entre las cosas. Esto, dice Bakhtin, es lo que hace Rabelais en su mundo (pp. 168-69). Esto es lo que intenta hacer Galdós en La familia de León Roch. Mediante la presentación de caracteres que transgreden o bien las reglas sociales o religiosas tradicionales o bien las «nuevas» relaciones que el autor defiende, Galdós consigue que el lector tome conciencia de su propia postura frente a unas y otras. Si el lector simpatiza con León y con Pepa, y censura a María, a Luis, y a los otros miembros de la sociedad tradicional, Galdós ha logrado lo que se proponía: la destrucción de leyes e idealismos anti-naturales y, por tanto, falsos y la defensa de otros basados en lo natural y lo positivo y, por tanto, verdadero.

Bibliografía citada

Babcock, B., *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination*, ed. M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1987.

Bataille, G., *Death and Sensuality*, New York, Walker & Co., 1992.

Foucault, M., *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1977.

Gregg, J., *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

Pérez Galdós, B., *La familia de León Roch*, Madrid, Alianza, 1972.

Stallybrass, P., and White, A., *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen, 1986.

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**