



Anverso y reverso del «quijotismo» en el siglo XVIII español

Francisco Aguilar Piñal

C.S.I.C.

La fortuna de Cervantes está indisolublemente unida a la fortuna del *Quijote*. Cada generación histórica ha hecho del autor y de su genial novela espejo de sus propias convicciones y aspiraciones estéticas, morales y sociales. Y es precisamente en el siglo XVIII cuando nacen las principales manifestaciones de esa fortuna: de un lado, el «cervantismo» como tarea investigadora, y de otro, el «quijotismo», en sus dos vertientes, como asimilación popular de una actitud quijotesca ante la vida.

Aunque, sin duda, el tema merece un estudio mucho más extenso, voy a presentar aquí un muestreo, que creo significativo, de las diferentes actitudes que los españoles de la ilustración tomaron ante las aventuras del caballero andante, el cual, siendo personaje excelso del barroco, estuvo presente en las preocupaciones socio-culturales del siglo XVIII, con una vigencia no compartida por ningún otro personaje literario,

Los testimonios se pueden multiplicar, pero me bastará con hacer referencia

————— 208 —————

a biógrafos, comentaristas y críticos, imitadores y continuadores, con alguna cala en la poesía popular. Podríamos señalar como el comienzo de este interés dieciochesco la edición del *Quijote* en Barcelona, el año 1704, en plena Guerra de Sucesión, después de treinta años transcurridos sin que la novela pasara por la imprenta. O las publicaciones populares, adaptadas al gusto y necesidades del pueblo llano, de las obras cervantinas, como las realizadas en Sevilla por el impresor Antonio Hermosilla. Pero será más preciso decir que las aguas fueron removidas en 1732 cuando el presbítero y bibliotecario real Blas Antonio de Nasarre hace imprimir en Madrid, con la aprobación del académico Agustín de Montiano, el *Quijote* de Avellaneda, en donde sostiene que esta novela es superior a la de Cervantes. La idea no era nueva. La había expuesto el francés Lesage en su traducción parisina de 1704. Nasarre y Montiano, afrancesados

hasta la médula, no dudan en aceptar la tesis del francés e introducirla como novedosa en España, consiguiendo convencer a otros literatos, como Torres Villarroel, que defiende el mismo criterio en la segunda edición de su obra *El ermitaño y Torres*, pero suscitando las iras de otros eruditos en esta primera polémica cervantina del XVIII.

Al año siguiente llega a la Corte, para trabajar al lado de Nasarre en la biblioteca real, el catedrático valenciano Gregorio Mayans y Siscar, el valor más sólido del humanismo crítico en el XVIII español. Mayans venía precedido ya de un bien ganado prestigio erudito, razón por la cual recibió un delicado encargo: redactar la vida de Cervantes para una edición del *Quijote* que se preparaba en Londres, con el fin de obsequiar a la familia real inglesa. Apasionado de la novela cervantina, Mayans aceptó el encargo, aun a sabiendas de que supondría el enfrentamiento con su inmediato superior en la biblioteca del Rey. Este es el punto de partida de una renovación total de los estudios cervantinos, en especial de la biografía del autor, montada hasta entonces sobre un cúmulo de errores, como se comprueba leyendo la edición de 1727 del *Diccionario histórico* de Moreri.

Las investigaciones iniciadas por Mayans son el primer paso de los hallazgos documentales que se van sucediendo a partir de entonces: la partida de bautismo de Cervantes (1748), la de su fallecimiento (1749), la de su matrimonio (1755), el acta de redención del cautiverio de Argel, inserta en la biografía que escribió D. Vicente de los Ríos para la edición de la Real Academia Española (1780). Esta edición académica fue, como dice con cierta tristeza un comentarista, «el primer tributo de admiración de carácter oficial que rindió su patria al Príncipe de los ingenios

españoles, cuando ya su nombre era famoso y su libro admirado en toda Europa».

Prescindo, sin embargo, de las investigaciones biográficas y de las polémicas, para centrar mi atención en el sentido y significado que tiene para los hombres del XVIII la actitud «quijotesca» del héroe cervantino. Sobre este eje fundamental han de girar todas las interpretaciones de la novela, que fue reeditada treinta y siete veces en España durante este siglo. Para los principales eruditos de la centuria, Cervantes es un gran escritor satírico, que destruye algo tan pernicioso a la sociedad como las fantasiosas novelas de caballerías. Según ellos, éste sería un quijotismo positivo, en tanto que moralizador y corrector social. Oigamos lo que dicen: Mayans habla de la eficacia de la medicina aplicada por Cervantes con su burla de los libros de caballerías, «pues purgó los ánimos de toda Europa de tan envejecida afición a semejantes libros tan pegajosos». Y dice del *Quijote* que es «una sátira, la más feliz que hasta hoy se ha escrito» (1737). Torres Villarroel escribe que «no se puede inventar contra las necesidades caballerescas invectiva más agria» (1738). Sarmiento afirma que Cervantes «hizo despreciables los libros de caballerías» (1772). Y Lampillas, que «desacreditó las historias fantásticas y ridículas de los antiguos libros de caballerías» (1778).

Sempere y Guarinos, al traducir las *Reflexiones sobre el buen gusto* de Muratori (1782), en donde se defiende la sátira como eficaz medio para reformar los abusos, no duda en añadir: «por este medio destruyó Cervantes el ridículo heroísmo de los caballeros». El jesuita Juan Andrés, historiador de la literatura, escribe en parecidos

términos: «La verdadera gloria de Don Quijote es el haber logrado el intento de quitar de las manos de todos los libros de caballerías, que por tantos siglos y con tanto perjuicio del buen gusto habían formado las delicias de la mayor parte de Europa» (1783). Con mayor énfasis se pronuncia Forner: «Habíanos venido de Francia el inepto gusto de los libros de caballerías, que tenían como en embeleso a la ociosidad del vulgo, ínfimo y supremo. Clama Vives contra el abuso; escúchale Cervantes; intenta la destrucción de tal peste; publica el *Quijote* y ahuyenta, como a las tinieblas la luz al despuntar el sol, aquella insípida e insensata caterva de caballeros, despedazadores de gigantes y conquistadores de reinos nunca oídos» (1786). La misma idea repite Pellicer, para quien el *Quijote* es «un Amadís de Gaula pintado a lo burlesco» (1797).

En la misma línea, pero ampliando el campo de la sátira, se manifiesta el biógrafo cervantino Vicente de los Ríos, indicando que «la moral de

————— 210 —————

esta fábula no sólo es útil por los varios objetos que abraza, sino también por la discreción con que los reprehende, a medida del esfuerzo preciso para desarraigarlos del espíritu del vulgo. Como nuestro autor se proponía el verdadero objeto de la sátira justa, que es mejorar a los hombres, no se contentó con impugnar los vicios caballerescos, sino que, de paso, y según le venía la ocasión, reprehendió casi todos los defectos de las demás profesiones y estados» (1780).

Para los eruditos ilustrados, como se ve, Don Quijote era un personaje extravagante pero que servía admirablemente para el intento de destruir algo tan absurdo para la mentalidad neoclásica como las novelas de caballerías. Es la voz de la razón contra la sinrazón y fantasía inverosímil. Esta reacción admirativa pasa más allá del terreno de la crítica, dando lugar a imitaciones y continuaciones de la novela, con ese mismo espíritu demoledor, que ya no se concreta en las desaparecidas novelas de caballerías, sino en los más variados defectos sociales de la época. Así, el quijotismo dieciochesco es ya una actitud beligerante que se propone abatir los residuos barrocos de la vida y las costumbres, en nombre de la razón y del buen gusto. El escritor del XVIII que se siente animado por el espíritu de la sátira se cree un Cervantes redivivo, dispuesto a enderezar todos los entuertos de la sociedad que le rodea. Veamos algunos ejemplos.

Francisco de la Justicia y Cárdenas publica *El Piscator de Don Quijote* (1745) «para satirizar los andantes piscatores». El Padre Isla hace de su *Fray Gerundio* el Quijote de los predicadores (1758), pero en realidad es él mismo quien se siente Don Quijote, como afirma en carta a su hermana²¹¹. Por su parte, el periódico madrileño titulado *El bufón de la corte* (1767) manifiesta su pretensión de ser «un Don Quijote del buen gusto», y otro periódico, *El Censor* (1785), se proclama a sí mismo «Don Quijote del mundo filosófico, procurando desfacer errores de todo género y enderezar entuertos y sinrazones de toda especie».

Con el látigo de la sátira en la mano, salen también a denunciar defectos sociales, en aras de la mentalidad neoclásica: el sacerdote Donato de Arenzana, con su *Don Quijote de la Manchuela* (1767) en el que arremete contra los necios que pretenden seguir estudios académicos; Manuel del Pozo, que en su *Quijote sainetero* (1769) ridiculiza a los malos poetas que sientan plaza de moralizadores; Cadalso, que en *Los eruditos*

a la violeta (1772) critica la falsa erudición; Tomás de Iriarte, quien introduce a Cervantes en *Los literatos en cuaresma* (1773) con el objeto de censurar las comedias del día, «espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia»; Juan Beltrán y Colón, autor de *La acción de gracias a Doña Paludesia* (1780), que presenta como obra póstuma del Bachiller Sansón Carrasco, fustiga con violencia la vanidad de los literatos; Alonso Ribero y Larrea, con su *Quijote de la Cantabria* (1782) insiste en la sátira contra el afán nobiliario; el agustino fray Pedro Centeno hace salir al segundo Quijote, «alias el Escolástico» (1788) bajo el seudónimo de Eugenio Habela Patiño, para demoler la obsoleta filosofía escolástica; Moratín, en *La derrota de los pedantes* (1789) toma por modelo el *Viaje del Parnaso* para satirizar a los malos poetas; finalmente, Cándido María Trigueros (continuador de *La Galatea*) da vida al *Quijote de los teatros* (1802) para enderezar los vicios de la escena. Novela, pues, digna de imitación para los ilustrados, que sólo ven en el género novelesco su utilidad como sátira de costumbres.

También el teatro del XVIII ofrece algunos casos de obras inspiradas en la novela cervantina. Tal es el caso de *El Alcides de la Mancha y famoso Don Quijote* (1750) de Rafael Bustos Molina; *Las bodas de Camacho* (1784) de Meléndez Valdés; *El amor hace milagros* (1784) de Pedro Benito Gómez Labrador; *El Rutzvandscadit o Quijote trágico* (1785) de José Pisón y Vargas; las *Aventuras de Don Quijote y religión andantesca*, manuscrito anónimo, sin fecha, sobre el pasaje de Lucinda y Dorotea²¹².

Pero cuando la novela de Cervantes no puede colmar las aspiraciones satíricas del siglo, en algún tema determinado, aparecen las imitaciones y continuaciones, adaptadas a las nuevas tendencias ideológicas. Tal ocurre, por ejemplo, con el tema de la desigualdad social. Ahora ya no se ve el lado positivo de la sátira, sino el negativo de la vanidad quijotesca. Quijotismo será, entonces, la pretensión nobiliaria o de enriquecimiento burgués del estamento llano. Desear un ascenso en la escala social, sin méritos suficientes para ello, es para el ilustrado locura quijotesca, o mejor, sanchopancesca, como en los ejemplos que siguen. El desenlace es distinto, pero la consecuencia moral, es idéntica.

Una de las dos principales continuaciones del *Quijote* que se publican en el XVIII es debida a la pluma de Jacinto María Delgado, y apareció en

1786 con el título de *Adiciones a la historia del ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero, el famoso Sancho Panza, escritas en arábigo por Cide Hamete Benengeli, y traducidas al castellano con las memorias de la vida de éste*²¹³. Comienza esta novela mostrando la tristeza de Sancho, no tanto por su soledad tras la muerte de su señor, como por haber vuelto de nuevo al cuidado de los puercos, recordando con nostalgia su efímero gobierno de la Ínsula Barataria. Compadecido el Cura de su comprensible y lastimoso estado de ánimo, interviene para que el Duque le llame otra vez a sus estados. En el capítulo XIII se ironiza de forma inmisericorde sobre la ascendencia de los Panzas, «casa gallega -dice-

y una de las primeras familias; su fundador fue Roger-Lanza, que hizo fuertes hazañas en la guerra contra moros». En premio a sus servicios, el rey le otorgó la nobleza, en cuyo escudo de armas aparecían unos «bigotes en campo rojo». La actitud de los Duques ante la ingenua credulidad de Sancho no puede ser más cruel, al tiempo que se inserta en las críticas nobiliarias de la época. En la pomposa ceremonia de la investidura con el título de Barón, el otrora sencillo escudero hubo de jurar «defender que ninguno de su familia se dedique a arte u oficio, por honesto que sea, prefiriendo que aumenten el número de holgazanes, vagabundos, inútiles en la República, aun cuando se mueran de hambre». Finaliza la vida del escarnecido y vanidoso rústico de una colosal indigestión, digno remate a la ridícula pretensión de encumbramiento social, cuya sola idea anatematiza el autor de esta durísima sátira.

Cinco años después aparece en Madrid otro libro: *La moral del más famoso escudero Sancho Panza, con arreglo a la historia que del más hidalgo manchego Don Quixote de la Mancha escribió Cide Hamete Benengeli*. Su autor, Pedro Gatell, que años antes había dado a luz otro libro titulado *La moral de Don Quixote* (1789), dice en el prólogo: «Mi empeño es que se desengañen muchos de los Quijotes y Sanchos del día, y que, lejos de imitar a aquellos dementes y fuera de juicio, los imiten cuerdos y ejemplares». El argumento se repite: Sancho vuelve a la casa de los Duques y al gobierno de su Ínsula, pero el desenlace es muy distinto, ya que el ingenuo aldeano termina desengañado de la nobleza y del gobierno, «entregándose de nuevo al primitivo destino de guardar cabras o trabajar en el campo». El autor concluye que la resolución de Sancho «es un modelo digno de que le imiten todos los que sirven». Es

decir, la intención del novelista no es otra que la defensa a ultranza del orden social establecido: cada clase o estamento deberá mantenerse en su sitio y la sociedad tendrá la obligación de frenar -ya sea por la sátira, ya por el desengaño- el afán nobiliario del tercer estado.

Es lo que, en ríspidos versos, define como «quijotismo» el poeta Juan Caldevila Bernaldo de Quirós:

Hablo del quijotismo,
o vanidad infame
de no vivir contento
con su destino nadie.
El español orgullo
-o vanidad se llame-
de querer ser más todos
y todos igualarse...
la causa son y origen
de tantos holgazanes
y vagos sin destino
que inundan los lugares.
De un menestral el hijo,

que heredó de su padre
un fondo que ha costado
sudores mil y afanes,
en vez, pues, de seguir
su oficio y aplicarse,
en gastar sólo piensa
su herencia y sus caudales
por parecerle indigno
de un joven tan galante
seguir el bajo oficio
de pobres menestrales.

Un hidalgo de villa,
vanidoso, ignorante,
cuyo vínculo antiguo
treinta pesos no vale,
con sus veinte de censos,
pensiones y gravámenes,
embozado en su capa
en las plazas y calles,
todo el día se encuentra

————— 214 —————

vomitando linajes
y ejerciendo el empleo
de cerero y paseante;
y aunque se halle andrajoso,
de trampas lleno y hambre,
a la industria y trabajo
no es fácil sujetarle,
por persuadirse impropio
de un héroe de su sangre
arar por sí sus tierras,
sus viñas y sus árboles,
oficio sólo digno
de rústicos patanes...

Atájense estos daños,
fáciles de enmendarse,
con tal que se destinen
todos según sus clases.

Un poco más allá va la interpretación grotesca de un anónimo poeta, que sólo ve en el héroe cervantino una veleidad altanera digna del mayor reproche. Sus versos aparecieron en el *Diario de Valencia*, el día 29 de diciembre de 1798, con el título *El Don Quijote moderno*. Entresacamos algunos versos significativos:

Entrar en una sala con desprecio
de cuantos hay en ella;
levantar la cabeza y toser recio...
Mandar con grave imperio
a quien tiene a sus órdenes humilde,
intimarle muy serio
que no le pasará ni aun una tilde...
Ser egoísta fino,
beber agua a la vista, y detrás vino;
ser veleta de torre,
que, según el aire, así ella corre...
Si esto haces, Belisardo, no lo dudes,
tendrás siempre la vara de virtudes,
y llegarás de un bote
a ser el más pintado Don Quijote.

No terminan aquí, desde luego, las diversas interpretaciones que del personaje cervantino se hacen en el siglo XVIII. Su locura, por ejemplo, es destacada por el granadino Porcel, quien, al presentar su *Juicio lunático* en la Academia del Buen Gusto (1750) confiesa haberlo tomado por modelo con las siguientes palabras: «Dignamente se intituló [el propio Porcel] El Caballero de los Jabalíes, como Don Quijote el de los Leones, pues en él hallamos el juicio desconcertado y la imaginación viciada, que en aquel manchego puso el señor Cervantes».

Por otra parte, el párroco madrileño y censor del consejo de Castilla, Juan de Aravaca, al aprobar las *Memorias literarias de París*, de Ignacio de Luzán, alaba a Cervantes «porque supo inventar felizmente una obra en que, además de la delicadeza y novedad de los pensamientos... acertó a juntar los caracteres más extraños que pudieran imaginarse, conservando en cada uno el genio, el modo, la locución y las demás circunstancias que le convienen, con tanta perfección y naturalidad que apenas habrá libro más conducente para formar el buen gusto sobre todo». La misma naturalidad, verosimilitud y unidad psicológica de los personajes son puestas de relieve por Cándido María Trigueros en una disertación comparativa entre el *Telémaco* y el *Quijote* que presenta en 1761 en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Don Quijote -dice- «siempre que le tocan en su tecla desbarra de un mismo modo... y Sancho, ni aun cuando es elevado a Gobernador pierde su sandia sencillez; siempre tiene cuidado de que no se le olvide el idioma de los necios y el lenguaje que aprendió entre los terrones»²¹⁴. El mismo Cadalso, en sus *Cartas marruecas*, insinúa que, por debajo de la apariencia satírica, hay en el *Quijote* «un conjunto de materias profundas e

importantes». Al finalizar el siglo, en 1797, aparece en el horizonte de la crítica un nuevo aspecto a destacar, que tiene mucho de interpretación romántica. Me refiero a la visión de Don Quijote como «el más discreto y virtuoso de los hombres», en frase de Quintana.

Hay, pues, un *quijotismo* de Cervantes como el gran novelista satírico, que entusiasma a los intelectuales ilustrados, empeñados en una tarea de reforma literaria y social. Pero hay también, en el reverso del concepto, un *quijotismo* de Don Quijote y Sancho, residuo censurable de pasadas hueras hidalguías que, a toda costa, se quiere eliminar de la nueva sociedad. Este *quijotismo*, con un significado muy diverso del que le dará un siglo más tarde Mesonero Romanos, estaría encarnado

————— 216 —————

en el menestral aburguesado con aspiraciones nobiliarias. Esta última postura sería llevada a sus últimas consecuencias en el inédito *Viage de Roberto Montgolfier al País de los Antípodas de la Nueva Zelanda. Fábula instructiva que tiene por objeto el destierro del Quijotismo*. Esta curiosa novela «utópica», con la que el autor, Ramón Bonifaz y Quintano, «intenta imitar a Cervantes», fue rechazada por la censura de la Real Academia de la Historia en 1786 y creo que el original se ha perdido²¹⁵.

Fuera de España, en el nuevo siglo, Federico Schlegel descubre un Quijote romántico, que se convierte para los escritores alemanes del XIX en «corifeo del Romanticismo» y representante fiel de la filosofía idealista. «Don Quijote -ha dicho Friedrich Schürr- es un romántico que quiere resucitar un mundo ideal hundido y vivirlo dentro de sí», quien añade: «La parodia literaria de los libros de caballerías no es lo esencial de la novela... El quijotismo, como deseo de vivir un ideal literario u otro en la realidad... procedía de una actitud fundamentalmente romántica del poeta mismo».²¹⁶ Actitud crítica que es compulsada y confirmada por los románticos franceses, desde Viardot, Mérimée o Gautier hasta Victor Hugo primero, y por los grandes maestros del realismo después (Stendhal, Balzac, Flaubert, etc.)²¹⁷. El propio Menéndez Pelayo, entre nosotros, afirma que lo que provoca la locura de Don Quijote es su «individualismo anárquico», que no es sino el aspecto negativo del *quijotismo*.

Sea como fuere, los siglos XVIII y XIX son asiduos lectores del *Quijote*, obra en la que cada individuo, según su ideología, encuentra alguna resonancia que le es propia. El reformador ilustrado verá en el hidalgo un debelador de fantasías y defectos sociales; el crítico neoclásico, la unidad psicológica del personaje, fiel a sí mismo y a sus profundas convicciones; el liberal romántico, un enamorado caballero y un paladín del idealismo. Aún no se había llegado a la uniformidad de la crítica ni a las profundas lecciones humanísticas de la gran parodia cervantina. Pero el camino estaba ya siendo desbrozado en el siglo XVIII, el gran siglo del *Quijote*. Parodia literaria-utopía social. Éstos son los dos polos sobre los que bascula la crítica española ilustrada. Primer eslabón de una cadena de fervores incondicionales que, sin solución de continuidad, llega hasta nuestros días.

Juan A. Ríos Carratalá

Universidad de Alicante

García de la Huerta (1734-1787) es presentado en la mayoría de los manuales como el autor de la tragedia *Raquel*²¹⁹ y el protagonista de la polémica desatada por la publicación de su *Theatro Hespagnol*²²⁰. Ambas obras marcan los puntos culminantes de las dos fases de su conflictiva trayectoria literaria y personal, dividida por el largo destierro sufrido

————— 218 —————

en Orán. La citada tragedia ha sido ampliamente analizada, sobre todo en los siempre sugestivos trabajos del profesor R. Andioc²²¹. Pero la polémica desatada por la peculiar colección teatral de Huerta apenas ha contado con observadores tras la tajante sentencia de Menéndez Pelayo²²². La mezcla de cuestiones estéticas con otras de índole personal, la acumulación de críticas reiterativas sobre temas no siempre trascendentes y la debilidad teórica de Huerta han alejado a la crítica de una polémica intensa y agresiva. Sin pretender reivindicar lo condenado por un justo olvido, es indudable que el *Theatro Hespagnol* posee elementos significativos para la dialéctica teatral e ideológica de la época²²³. De otro modo no se explicaría la participación de figuras como Samaniego, Forner, Jovellanos, Joaquín Ezquerro, Trigueros, Leandro Fernández de Moratín y otros en una polémica donde la cuestión teatral derivó irremediabilmente hacia un enfrentamiento más amplio.

La significativa fecha de 1785 y la consideración del teatro como catalizador de la lucha ideológica favorecieron sin duda el ambiente polémico creado por el *Theatro Hespagnol*. Desde que Blas Nasarre prologara en 1749 una edición del teatro cervantino²²⁴, fueron numerosos los autores que con variable fortuna se ocuparon de nuestra dramaturgia en un acentuado tono crítico o apologético. Las figuras de Romea y Tapia, Erauso y Zavaleta, Nicolás Fernández de Moratín, Clavijo y Fajardo y otros son referencias ineludibles en la trayectoria de la polémica teatral española. La obra de Huerta se podría analizar, pues, como un nuevo episodio de este enfrentamiento, que a menudo sobrepasó los límites de la preceptiva dramática. Pero, en nuestra opinión, el *Theatro Hespagnol* sólo es comprensible partiendo del ambiente xenófobo creado alrededor de 1785.

El Prólogo que Huerta redactó para su colección es una suma contradictoria de actitudes estéticas²²⁵. El único hilo conductor es la defensa a ultranza de lo español y el ataque desmesurado a toda crítica o comentario proveniente del extranjero. Los argumentos esgrimidos siempre están en función de demostrar por cualquier medio este maniqueo planteamiento.

Lógicamente, la xenofobia llevaba a Huerta a posturas distantes del Neoclasicismo, movimiento muy crítico con respecto a la tradición teatral española. El análisis detenido del citado Prólogo revela algunos matices, pero es indudable que la defensa apasionada y xenófoba de nuestro teatro prevalece sobre cualquier consideración estética. Huerta supo captar un momento histórico muy sensibilizado, en donde las contestaciones a las críticas foráneas dieron lugar a un auténtico alud de apologistas perdidos actualmente en un olvido comprensible²²⁶.

Este contexto posibilita los ataques de Huerta contra Napoli-Signorelli, Voltaire, Du Perron de Castera, Linguet y otros autores extranjeros que habían examinado nuestro teatro con diversa fortuna. Si partimos del principio de que para Huerta la envidia y la crítica eran conceptos sinónimos²²⁷, ya podemos imaginar el cariz de sus diatribas, dirigidas con especial énfasis contra Voltaire²²⁸. Sin embargo, los autores españoles que ya por entonces habían mostrado una actitud crítica con respecto al teatro español son olvidados por Huerta²²⁹. Ello obedece, en nuestra opinión, a un deseo de reforzar el esquema maniqueo ya citado presentando una supuesta homogeneidad frente a los extranjeros.

Todo lo anterior es fácilmente observable, aunque no siempre haya sido tenido en cuenta por una crítica que por lo general ha realizado un análisis poco contextualizado del *Theatro Hespagnol*²³⁰. Sin embargo, encontramos en el Prólogo un dato hasta ahora olvidado. El único autor

español atacado veladamente por Huerta es Gregorio Mayans, muerto en 1781. La acusación, en la que no se cita el nombre del erudito, es muy simple: toda crítica de nuestra cultura conduce al «antiespañolismo»²³¹.

No se puede hablar de casualidad en la elección de una figura tan significativa como la del erudito valenciano, el cual ya había recibido parecidas acusaciones desde 1737²³². La amplitud de miras, el deseo de intercambio cultural, el rigor científico y humanístico, la independencia y otros rasgos hacen de Mayans la perfecta antítesis de un espíritu xenófobo. Sus detractores fueron muy numerosos en una época teñida de tinieblas a pesar de los calificativos puestos por los historiadores. La amplia bibliografía de A. Mestre y V. Peset²³³ es lo suficientemente elocuente sobre estos temas, excusándonos el tener que hacer cualquier comentario acerca de la valoración que nos merece la figura de Mayans.

Tras la aparición del Prólogo del *Theatro Hespagnol*, los folletos a favor o en contra se sucedieron con inusitada intensidad. Huerta contestó violentamente a Samaniego en su ya citada *Lección Crítica...*, auténtica diatriba que acabó concitando las iras de sus detractores a causa del duro ataque dirigido contra el «envidioso» Cervantes²³⁴. Las pocas novedades

que encontramos en las reimpressiones del citado Prólogo o en la misma *Lección Crítica...* se limitan a favorecer la polémica personal en detrimento de la discusión estética, que pasa a un lamentable segundo plano. Fruto de esta tendencia es la nueva y velada acusación contra Mayans por haber colaborado con Voltaire. A pesar de su considerable extensión, creemos oportuno reproducir lo escrito por Huerta porque nos revelará la forma en que con su peculiar enfoque desfiguró el sentido de la relación entre el filósofo francés y Mayans:

Una de las más célebres tragedias de Pedro Corneille es el *Heraclio* [...] Créese con bastante fundamento que este trágico francés imitó algunos pasajes de la comedia de Calderón intitulada *En esta vida todo es verdad...* [...] Propúsose Voltaire no averiguar la verdad, porque estas averiguaciones no le eran geniales, sino buscar razones con que desfigurarla. Para eso, valiéndose del Abate Beliard²³⁵ [...] remitió a esta Corte en el año 1763 cierta especie de interrogatorio para que por su contexto se recogiesen algunas épocas y noticias que exigía para la comentación del *Heraclio* [...] Yo fui acaso de los primeros a quienes se intentó encargar estas averiguaciones, a lo que hallé conveniente negarme, previendo el triste uso que había de hacerse de mis noticias y trabajo. Con este motivo mejoró de mano el encargo, (no de fortuna) que, según parece, se fío a D. Gregorio Mayans, el cual, por lo que el mismo Voltaire afirma en la Prefación de esta Tragedia y por otras especies, que en ella se advierten, no sólo le envió un ejemplar de la Comedia de Calderón, sino también le comunicó en desempeño del encargo algunas anécdotas, que, si fueron exactas, tuvieron la desgracia de haber aparecido en aquella obra muy ridículamente desfiguradas, pues no es creíble que Mayans incurriese en los absurdos que se hallan en la Disertación del comentador sobre la expresada Comedia²³⁶.

Vemos, pues, que la acusación es velada, al igual que la comentada en la nota 231²³⁷. Huerta no acusa directamente al erudito por «antiespañol», incluso en algunas frases le reconoce su valía intelectual, pero la intención que subyace en el anterior comentario es clara.

La xenofobia de Huerta rechazaba cualquier tipo de intercambio con autores extranjeros, pues -según él- sólo se conseguía colaborar en

una campaña de descrédito contra nuestro país. Esta actitud no sólo se enfrenta con la mantenida por Mayans -uno de los más importantes ejemplos de intercambio cultural con autores extranjeros²³⁸-, sino con la de la mayoría de los ilustrados. Éstos se suelen mostrar abiertos a las corrientes foráneas sin perder por ello el sentimiento patriótico. Pocos españoles del siglo XVIII tendrán este último tan presente como Jovellanos y, sin embargo, son conocidísimos sus intercambios con autores extranjeros, aunque a menudo no estuviera de acuerdo con ellos. Lo mismo sucede con Mayans quien, como dice A. Mestre, «... era un buen español, pero no un nacionalista fanático»²³⁹. Precisamente es ese fanatismo, portador de evidentes connotaciones ideológicas, el punto que separa tajantemente al valenciano y a Huerta en el tema que nos ocupa. Mayans no parte de prejuicios xenófobos a la hora de enjuiciar nuestra cultura, sino que intenta evaluarla con realismo y verdadera preocupación por su defensa. Si en 1747 se preguntaba:

¿De qué sirve gritar España, España, sin atender al descubrimiento de los males públicos y mucho menos de su remedio?²⁴⁰.

es porque en su actitud consecuente planteaba una dura crítica a ese fanatismo xenófobo -del que Huerta es partícipe, aunque no en la misma medida que otros autores verdaderamente ultramontanos- que intentó ahogar los deseos reformistas de nuestros ilustrados.

No obstante, conviene volver al episodio de la relación entre Mayans y Voltaire para conocer en qué medida fue desfigurado por nuestro autor, pues -como dice V. Peset- esta relación breve e intensa ha sido objeto de visiones muy parciales por parte de todos aquellos que la han tratado²⁴¹. El mismo autor reproduce una carta, fechada el 28 de mayo de 1756, del editor suizo de Voltaire, Cramer, en la que se demuestra que éste sirvió de enlace entre el francés y Mayans²⁴². Cuatro años después el filósofo galo hacía patente su admiración por el erudito valenciano en una nueva carta, por lo que -según V. Peset-

————— 223 —————

...no es d'estranyar que, quan en 1761 es trobava ocupat en un comentari de Corneille, del qual es proposava fer una bona edició crítica, Voltaire recorregués a Mayáns²⁴³.

Pero lo más curioso es que este episodio, que tan sólo constituye un fructífero intercambio cultural, es ajeno a la consulta que Voltaire envió a Madrid a través del abate Beliardí. La cronología resulta inequívoca. Las relaciones entre el filósofo y Mayans se centran, en lo que se refiere a este episodio, entre 1761 y 1762, mientras que la consulta a la que hace referencia Huerta tuvo lugar, según él, en 1763 y, según V.

Peset, en 1764²⁴⁴. En ambos casos se demuestra que la versión dada por el autor del *Theatro Hespagnol* es falsa. Algo de su natural soberbia encontramos en atribuirse el haber desechado lo que Mayans se había aprestado a tomar, pero -sobre todo- vemos la clara intención de denigrar a una figura que simbolizaba una actitud totalmente opuesta a la suya²⁴⁵.

Juan Pablo Forner, el principal detractor de Huerta, defendió a Mayans de las veladas acusaciones arriba comentadas²⁴⁶. Aparte de la polémica mantenida entre los dos autores extremeños, no nos debe sorprender el hecho de que el apasionado apologista²⁴⁷ apoyara a un autor acusado de «antiespañolismo». El imprescindible estudio de François Lopez sobre el sempiterno polemista²⁴⁸ demostró la profunda relación existente entre el grupo de eruditos levantinos capitaneados por Mayans y el pensamiento de un Forner complejo y, afortunadamente, alejado del falso «cliché» propiciado por la crítica.

Con una lógica implacable, característica de todos los textos que escribió contra Huerta, Forner desmonta la débil argumentación utilizada por éste, demostrando que era contradictoria y carente de pruebas mínimamente sólidas²⁴⁹. Huerta no contestó, pero su hermano José, jesuita expulso, secundó la acusación de antiespañolismo vertida contra Mayans. En una de sus manuscritas *Cartas desde Ytalia*²⁵⁰, critica la postura mantenida por el valenciano ante la decadencia de nuestra abogacía. José García de la Huerta piensa, con el afán de reivindicar lo español tan extendido entre los jesuitas expulsos, que la realidad de nuestros abogados es muy distinta y que Mayans

Con estas y otras no menos galantes expresiones expone a la risa de los que saben poco, y, lo que es peor, de los italianos preocupados contra las cosas de España, un gremio de Sabios tan distinguido²⁵¹.

Idéntico significado tiene la protesta de José García de la Huerta ante la crítica de Mayans contra la decadencia del estudio de las lenguas clásicas en España²⁵². Se trata en ambos casos de rechazar posturas como la del erudito valenciano, pues los hermanos Huerta, al igual que tantos otros apologistas de entonces, pensaban que con ellas se daban argumentos para alimentar la «leyenda negra» de nuestro país²⁵³.

En definitiva, vemos que este breve episodio polémico viene a confirmar posturas ya conocidas. La xenofobia de Huerta, presente incluso en *Raquel*, tergiversa tanto sus actitudes estéticas como las noticias y acusaciones insertas en el *Theatro Hespagnol*. El apologismo tan extendido alrededor de 1785 justifica o hace comprensible que, una vez muerto, Mayans fuera discutido de nuevo por haber mantenido posturas críticas ante nuestra realidad cultural. El espíritu polémico llevó a Huerta a enfrentarse con Voltaire, Cervantes, Mayans y otros en un contexto que no permite seguir hablando de

«demencias» o de «pérdidas del buen gusto», ya que la xenofobia fue un mal colectivo excesivamente extendido entre nuestros literatos del siglo XVIII.

△

Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas

Tomás Albaladejo

Universidad de Alicante

1. El diálogo es una unidad lingüística fundamental; es estructura comunicativa primaria, puesto que constituye la realización de la comunicación lingüística en grado pleno. Frente al diálogo, el monólogo es una estructura comunicativa secundaria y derivada²⁵⁴; sin embargo, el monólogo tiene implícitamente una dimensión dialogística en tanto en cuanto establece una relación entre dos o más personas comunicantes y, como indica Vološínov, porque, en potencia, una expresión con carácter de monólogo forma parte de una cadena de monólogos que alternativa y sucesivamente se ofrecen respuestas unos a otros²⁵⁵.

Estudio en este artículo las características del diálogo de texto literario en relación con las del diálogo de texto no literario, y explico la situación de las estructuras de diálogo de texto literario en la armazón de la TeSWeST ampliada II, modelo lingüístico-textual que he construido como desarrollo de la TeSWeST de János S. Petöfi²⁵⁶.

————— 226 —————

2. En un artículo anterior he distinguido entre estructura comunicativa textual interna y estructura comunicativa textual externa²⁵⁷. En dicho trabajo me he ocupado de los textos explícitamente dialogísticos, dentro de cuyo conjunto he separado los textos de diálogo normal y los textos de diálogo inserto²⁵⁸; estos últimos pueden ser literarios y no literarios. Distingo, a propósito de los textos no literarios, entre aquellos que son emitidos por escrito, es decir, a través del eje visivo-estable de la comunicación, y aquellos que son emitidos oralmente, esto es, por el eje acústico-momentáneo de la comunicación²⁵⁹.

2. 1. Las personas que toman parte en el diálogo son los interlocutores; cada uno de éstos es productor y receptor de modo alternativo. El papel de productor es sucesivamente desempeñado por los diferentes participantes en el diálogo, si bien en algunos casos puede haber más

de una persona hablando al mismo tiempo; los papeles de receptores son desempeñados por las personas que escuchan. El esquema más simple de diálogo es el de aquél en el que participan sólo dos interlocutores; la expresión lingüística del primero que habla -primer productor- es recibida por la persona que escucha -primer receptor-, la cual a su vez produce otra, actuando entonces como segundo productor, mientras que el primer productor desempeña entonces el papel de segundo receptor. Este proceso comunicativo de intercambio continúa hasta el fin del diálogo.

2.2. Las características de los textos de diálogo normal²⁶⁰ son las siguientes:

(a) Poseen dos o más productores externos²⁶¹, es decir, productores situados en la estructura comunicativa textual externa.

(b) Los interlocutores son productores y receptores externos.

(c) Estos textos no están dirigidos a receptores diferentes de los propios interlocutores, excepto en los casos de debates, coloquios ante un auditorio, etc.

(d) Los interlocutores cuyas expresiones constituyen estos textos comunican entre sí directa y conscientemente; es decir, son ellos mismos quienes se hacen llegar sus expresiones, y son conscientes de la recepción de las mismas.

(e) Las expresiones que constituyen el texto de diálogo son expresiones reales, son efectivamente realizadas en la comunicación que llevan a cabo los interlocutores.

2.3. Los textos no literarios de diálogo inserto emitidos por escrito, esto es, los textos de diálogo inserto de entrevista de emisión escrita²⁶², tienen estas características:

(a) Son textos de discurso referido²⁶³; poseen un solo productor externo, el entrevistador, que recoge las expresiones de dos o más productores reales, por lo que podría hablarse, a propósito de estos textos, de dos o más productores

externos efectivos, aunque sólo uno de éstos, el entrevistador, es formalmente productor externo.

(b) Los interlocutores (entrevistador y entrevistado) son productores internos²⁶⁴, estando por tanto incluidos en la estructura comunicativa textual interna; pero el entrevistador es también productor externo del texto y está situado, junto con los lectores, que son receptores externos, en la estructura comunicativa textual externa.

(c) Estos textos, como conjuntos de expresiones de más de un productor, están dirigidos a receptores diferentes de los propios interlocutores, a los lectores de las entrevistas.

(d) Los interlocutores cuyas expresiones constituyen estos textos comunican directa y conscientemente entre sí, e indirecta y conscientemente a los receptores de los textos. La índole indirecta de la comunicación

————— 230 —————

a los lectores viene dada por el hecho de que las expresiones del entrevistador y del entrevistado son ofrecidas a los receptores externos por el entrevistador, productor externo. La comunicación a los lectores es consciente porque los interlocutores saben que sus expresiones serán recibidas por aquéllos.

(e) Las expresiones que forman estos textos de diálogo son reales.

2.4. Los textos no literarios de diálogo inserto emitidos oralmente, es decir, los textos de diálogo inserto de entrevista de emisión oral²⁶⁵, poseen las siguientes características:

(a) Tienen dos o más productores externos.

(b) Los interlocutores son productores y receptores externos y están integrados, juntamente con los destinatarios de la entrevista, en la estructura comunicativa textual externa, y también son productores y receptores internos, formando parte de la estructura comunicativa textual interna. El entrevistador ofrece al auditorio su propia expresión de productor interno y el entrevistado hace otro tanto con su expresión de productor interno.

(c) Son textos dirigidos a receptores externos diferentes de los propios interlocutores.

(d) Los interlocutores comunican directa y conscientemente entre sí, y directa y conscientemente a los receptores externos, que escuchan la entrevista. La comunicación con los oyentes es directa porque no hay ninguna persona que actúe como intermediario comunicativo y que traslade, por tanto, las expresiones a aquéllos, y es consciente porque los interlocutores saben que sus expresiones llegan a dichos receptores externos diferentes de ellos mismos.

(e) Están constituidos por expresiones reales.

2.5. Los textos literarios de diálogo inserto, que, en cuanto textos literarios, pueden ser dramáticos, narrativos y líricos²⁶⁶, se diferencian de todos los demás tipos de textos de diálogo, considerados globalmente. Sus características son las siguientes:

————— 231 —————

(a) Poseen un solo productor externo, formal y efectivo, que es el autor del texto. En esto se diferencian de los textos de diálogo normal, que tienen más de un productor externo, así como de los textos no literarios escritos de diálogo inserto, los cuales tienen dos o más productores externos. En aquellos casos en los que un texto literario de diálogo inserto ha sido creado por más de un autor nos hallamos igualmente ante un solo autor, bien que de carácter colectivo, ya que los diferentes autores funcionan aquí como uno solo.

(b) Los interlocutores que aparecen en estos textos son, normalmente, productores y receptores internos; son comunicantes textualizados.

(c) Estos textos, considerados como construcciones globales, están dirigidos a los lectores, esto es, a receptores externos distintos de los interlocutores que comunican entre sí en los diálogos que hay en dichos textos.

(d) Los interlocutores de los diálogos de estos textos comunican directa y conscientemente entre ellos, e indirecta e inconscientemente a los receptores externos. La comunicación indirecta se produce porque las expresiones de los interlocutores son presentadas a los lectores por el narrador, de cuya palabra se sirve el autor. Es comunicación inconsciente porque, normalmente, los personajes que dialogan en el texto literario no saben que sus expresiones son ofrecidas a los receptores externos, a los lectores; esta característica está basada en el hecho de que los personajes participantes en el diálogo poseen un sistema de mundos diferente del sistema de mundos del productor externo y del receptor externo. *Niebla* de Unamuno es un ejemplo de ruptura del esquema comunicativo basado en la delimitación de los sistemas de mundos, al dialogar el autor-narrador con el protagonista de la obra, Augusto Pérez.

————— 232 —————

(e) Las expresiones que constituyen los diálogos de estos textos, normalmente, no han sido pronunciadas efectivamente; son producidas por el autor, por el productor externo del texto del que forman parte. Se trata, pues, de expresiones de ficción, de existencia textual. En ocasiones pueden ser diálogos extraídos de la historia y, por tanto, existentes, o supuestamente existentes,

previamente a su textualización literaria.

La oposición que se plantea entre los textos literarios de diálogo inserto, por un lado, y los restantes tipos de textos de diálogo, por otro lado, descansa sobre la naturaleza ficcional o textual-literaria de los diálogos de los primeros, que se enfrenta a la índole real de los de los últimos. Los personajes que dialogan en el texto narrativo, dramático o lírico, o en el encuadrable propiamente en el género literario diálogo, son producto de la «inventio» del autor del texto literario, bien se trate de personajes que el autor crea sin que tengan referente en el mundo real objetivo, como es, por ejemplo, el caso de Dorian Gray en *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, bien sean personajes que el autor toma de la realidad, por lo que existe para ellos referente en el mundo real objetivo, como sucede, por ejemplo, a propósito de Enrique VI y del Duque de Gloucester en *Enrique VI* de Shakespeare o con Sócrates en *Fedro* y en otros diálogos de Platón. Igualmente, las expresiones que pronuncian los personajes textualizados literariamente son resultado de la actividad lingüística del autor del texto, aunque éste, en algunos casos, puede limitarse a recomponer -estableciendo hipótesis de expresión- o recoger expresiones pronunciadas por personajes con referente en el mundo real objetivo²⁶⁷.

3. En la presentación que he hecho de la TeSWeST ampliada II²⁶⁸ no me he ocupado de la disposición que en dicho modelo lingüístico-textual tienen las estructuras de diálogo. La organización teórica del texto de diálogo depende del tipo de que se trate. Los textos de diálogo en los que existe más de un productor externo efectivo suponen la partición de algunos de los elementos éticos²⁶⁹ o concretos que los componen, y la situación de las unidades émicas o categorías correspondientes en el modelo lingüístico-textual exige la partición en éste de determinadas categorías²⁷⁰. En cambio, aquellos textos que no poseen más de un productor externo efectivo, es decir, los textos literarios de diálogo inserto, no exigen la partición de elementos éticos ni de categorías del modelo.

3. 1. A continuación trato de la situación en la TeSWeST ampliada II de los esquemas textuales del tipo expuesto en último lugar. Las precisiones que han de hacerse a la estructura general de dicho modelo lingüístico-textual a propósito de estos textos de diálogo no consisten, de acuerdo con lo que se ha expresado más arriba, en una partición de categorías, sino en la especificación de determinadas categorías en el interior de algunas de las categorías existentes. En este sentido, en la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo ampliada II²⁷¹, concretamente en la categoría base textual, que pertenece al componente de primer grado de pragmática textual por inclusión recursiva de los componentes de tercer grado de intensión textual y de segundo grado de producción textual y de recepción textual²⁷², han de ser incluidas las categorías siguientes:

(a) Acto interno de comunicación lingüística. Es el acto de comunicación

————— 234 —————

que el autor incluye en el texto que produce; por este acto textualizado hay comunicación en el interior del texto. Está compuesto por dos subactos:

(a. 1) *Acto interno de producción*. Es el subacto correspondiente a la producción lingüística interna, textualizada.

(a.2) *Acto interno de recepción*. Es el subacto que corresponde a la recepción lingüística interna, textualizada.

Por otro lado, atendiendo a la diferenciación entre observable y constructo²⁷³, distingo entre estas otras dos subcategorías de la categoría acto interno de comunicación lingüística:

(a.a) *Manifestación del acto interno de comunicación lingüística*. Es la parte manifiesta de este acto. Se compone de:

(a.a. 1) *Manifestación del acto interno de producción*. Es la parte patente del acto interno de producción.

(a.a.2) *Manifestación del acto interno de recepción*. Es la parte manifiesta del acto interno de recepción.

(a.b) *Estructura comunicativa interna*. Es la estructura subyacente del acto interno de comunicación lingüística. Se compone de dos subcategorías -toda subcategoría es categoría-:

(a.b.1) *Estructura del acto interno de producción*. Es la estructura subyacente de este acto.

(a.b.2) *Estructura del acto interno de recepción*. Es la estructura subyacente de dicho acto.

El acto interno de comunicación lingüística puede ser simple o

————— 235 —————

complejo. Es un acto simple cuando está constituido por un solo acto de producción y por un solo acto de recepción. Un acto complejo está formado por varios actos de producción con los actos de recepción paralelos a éstos; un acto interno complejo de comunicación lingüística está integrado, por consiguiente, por varios actos internos simples, que mantienen entre sí una relación de alternancia en cuanto a los productores y receptores. El acto interno simple posee estructura comunicativa interna simple y el acto interno complejo tiene estructura comunicativa interna compleja²⁷⁴.

(b) *Productor interno*. Es la persona que dentro del texto produce una expresión lingüística. El papel de productor interno es desempeñado de manera alternativa por cada uno de los participantes en el diálogo textualizado.

(c) *Receptor interno*. Es la persona que en el interior del texto recibe una expresión lingüística. La variable de receptor interno es rellenada alternativamente por los participantes en el diálogo textualizado que no hacen en ese momento de productor interno.

(d) *Contexto de comunicación interna*. Es la serie de factores de lugar, tiempo, cultura, etc. que forman el medio en el que se desarrolla el diálogo textualizado.

(e) *Canal de comunicación interna*. Es el medio de contacto físico-psíquico textualizado por el que se realiza la transmisión de las expresiones que constituyen el diálogo inserto.

(f) *Texto constituido por el diálogo inserto*. Es el texto de lengua natural que componen las diferentes expresiones lingüísticas emitidas por los productores internos que participan en el diálogo textualizado, esto es, las expresiones internas simples o expresiones de productor interno simples, las cuales constituyen la expresión interna compleja²⁷⁵. Este texto es parte integrante-del texto del productor externo o autor, y es comunicado por éste al receptor externo o lector, quien lo recibe porque recibe el texto en que está inserto.

En el texto de lengua natural incluido en la estructura comunicativa textual externa se distingue la expresión del productor externo, que puede ser general o comunicativa²⁷⁶, de la expresión o expresiones internas. Estas últimas forman el texto del diálogo inserto.

La estructura subyacente o base textual del texto constituido por el diálogo inserto forma parte de la del texto en el que está integrado. De acuerdo con esto, no consideramos para este tipo de diálogo la existencia de una base textual independiente de la base textual del texto literario al que pertenece el diálogo. Del mismo modo, pasando al ámbito semántico-extensional, no habrá para este diálogo ni estructura de conjunto referencial ni modelo de mundo independientes de la estructura de conjunto referencial y del modelo de mundo, respectivamente, del texto en el que está inserto.

Pueden, no obstante, determinarse base textual, estructura de conjunto referencial y modelo de mundo para los diálogos insertos en texto literario, pero deberá tenerse presente que tales elementos éticos mantienen una relación de inclusión con los elementos éticos correspondientes del texto comunicado en la estructura comunicativa externa. El autor del texto literario con diálogo

proporciona a los que en él comunican la capacidad de producir y recibir expresiones lingüísticas dentro de la ficción de la que ellos mismos forman parte; por consiguiente, en el caso de los diálogos que nos ocupan hay bases textuales ficcionales y estructuras de conjunto referencial y modelos de mundo textualizados, dependientes de las bases textuales, de las estructuras de conjunto referencial y de los modelos de mundo, respectivamente, que corresponden a los textos literarios que contienen dichos diálogos.

En relación con lo expuesto, consideramos que en la categoría texto constituido por el diálogo inserto, pueden distinguirse las categorías siguientes:

(f.a) *Manifestación textual lineal*. Es el conjunto de las manifestaciones lineales de cada una de las expresiones lingüísticas que componen este texto. Está seccionada en tantas partes como personas comunican en el diálogo inserto.

(f.b) *Base textual ficcional*. Es la estructura subyacente del diálogo inserto. Está compartimentada en tantas secciones como interlocutores

————— 237 —————

participan en el diálogo. Contiene las categorías que a continuación se exponen:

(f.b.a) *Estructura de sentido ficcional*. Es aquella parte de la base textual ficcional que está constituida por las informaciones sintáctico-semánticas del diálogo inserto con independencia de su ordenación en la superficie textual. La estructura de sentido ficcional es estructura de la expresión interna²⁷⁷. Está compartimentada esta categoría en tantas estructuras parciales como comunicantes hay en el diálogo.

(f. b.b) *Mecanismo transformativo-ordenador ficcional*. Es la parte de la base textual ficcional que contiene las informaciones que relacionan la estructura de sentido ficcional con la manifestación textual lineal del diálogo de texto literario. Esta categoría tiene tantas partes como interlocutores participan en el diálogo.

Paralelamente, en la categoría estructura de conjunto referencial se incluirá la siguiente:

(g) *Estructura de conjunto referencial textualizada*. Es la organización del conjunto de seres y de estados, acciones y procesos que es expresado mediante el diálogo. Al igual que las categorías anteriores, está formada por diferentes secciones, correspondientes a los interlocutores que participan en el diálogo.

Del mismo modo, en la categoría modelo de mundo estará la categoría expuesta a continuación:

(h) *Modelo de mundo textualizado*. Es el conjunto de las leyes que regulan

la estructura de conjunto referencial ficcional.

3.2. En las categorías correspondientes del componente de primer grado de representación de la TeSWeST ampliada II han de ser incluidas las categorías que son representaciones formales de las anteriores²⁷⁸. Las categorías que pasan a formar parte de la representación del tipo de texto literario de diálogo inserto son: representación del acto interno de comunicación lingüística, representación del acto interno de producción, representación del acto interno de recepción, representación

————— 238 —————

de la manifestación del acto interno de comunicación lingüística, representación de la manifestación del acto interno de producción, representación de la manifestación del acto interno de recepción, representación de la estructura comunicativa interna, representación de la estructura del acto interno de producción, representación de la estructura del acto interno de recepción, representación del productor interno, representación del receptor interno, representación del contexto de comunicación interna, representación del canal de comunicación interna, representación del texto constituido por el diálogo inserto, representación de la manifestación textual lineal de dicho texto, representación de la base textual ficcional, representación de la estructura de sentido ficcional y representación del mecanismo transformativo-ordenador ficcional; y se integran en el ámbito teórico-extensional relacionado con dicho texto estas otras: representación de la estructura de conjunto referencial textualizada y representación del modelo de mundo textualizado.

3.3. En la realidad de la comunicación lingüística se encuentran los diferentes elementos éticos correspondientes a las categorías ofrecidas en 3.1, y en la representación de dicha realidad tenemos los diferentes elementos éticos que corresponden a las categorías de 3.2²⁷⁹.

4. Se ofrece a continuación un fragmento de un texto literario de diálogo inserto, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, sobre el que ejemplificamos -de manera no formalizada, dadas las exigencias de espacio que supone una formalización estricta- lo expuesto a propósito de este tipo de textos. El texto objeto de estudio es el de la escena VI de la jornada IV:

[Jornada IV]

Escena VI

DON ÁLVARO y el CAPITÁN

CAPITÁN ¡Hola, amigo y compañero!...

DON ¿Vais a darme alguna nueva?

con honra y con fama eterna,
 en el campo de batalla,
 y me la da con afrenta 1845
 en un patíbulo infame...
 Humilde la aguardo... Venga.
 CAPITÁN No será acaso... Aún veremos...
 Puede que se arme una gresca...
 El ejército os adora... 1850

————— 240 —————

Su agitación es extrema,
 y tal vez un alboroto...
 DON ¡Basta! ¿Qué decís? ¿Tal piensa
 ÁLVARO quien de militar blasona?
 ¿El ejército pudiera 1855
 faltar a la disciplina,
 ni yo deber mi cabeza
 a una rebelión?... No; nunca;
 que jamás, jamás suceda
 tal desorden por mi causa. 1860
 CAPITÁN ¡La ley es atroz, horrenda!
 DON Yo la tengo por muy justa;
 ÁLVARO forzoso remediar era
 un abuso...

(Se oye un tambor y dos tiros.)

CAPITÁN ¿Qué?
 DON ÁLVARO ¿Escuchasteis?
 CAPITÁN El desorden ya comienza. 1865

(Se oye un gran ruido, tiros, confusión y cañonazos, que van en aumento hasta el fin del acto.)²⁸⁰

4.1. Por lo que a la comunicación externa respecta, de un análisis pragmático parcial de *Don Álvaro o la fuerza del sino* obtenemos los elementos éticos siguientes:

(1) Estructura concreta del acto de comunicación lingüística (estructura comunicativa externa concreta), elemento que ofrecemos desdoblado en estos dos:

(a) Estructura concreta del acto de producción: El Duque de Rivas (Prex, productor externo) produce *Don Álvaro o la fuerza del sino* entre 1832 y 1835 en Francia y en Madrid²⁸¹.

(b) Estructura concreta del acto de recepción: El lector / espectador x

————— 241 —————

(Reex, receptor externo) recibe *Don Álvaro o la fuerza del sino* en el período de tiempo tx y en el lugar lx ²⁸².

A estas estructuras concretas de los actos de producción y de recepción corresponden la manifestación concreta del acto de producción y la manifestación concreta del acto de recepción, respectivamente.

Del mismo análisis pragmático parcial se obtienen estos otros elementos éticos:

(2) Productor externo concreto: Ángel de Saavedra, Duque de Rivas.

(3) Receptor externo concreto: cualquier lector / espectador que reciba la obra.

(4) Contexto concreto de comunicación, que presentamos desdoblado en:

(a) Contexto concreto de producción: De 1832 a 1835 en Francia y en Madrid.

(b) Contexto concreto de recepción: cualquier momento y cualquier lugar en los que la obra sea recibida.

(5) Canal concreto de comunicación: impresiones y representaciones en que es ofrecida la obra.

En el caso de las impresiones el canal está situado sobre el eje visivo-estable de la comunicación, mientras que en el caso de las representaciones se encuentra sobre el eje acústico-momentáneo, habiendo estado previamente en el visivo-estable.

En la estructura comunicativa externa que analizamos está inserto el siguiente texto ético:

(6) Texto concreto de lengua natural: *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

De este texto forma parte el texto objeto de estudio: Escena VI de la jornada IV de *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

4.2. Un análisis sintáctico parcial del texto objeto da como resultado los elementos éticos que se exponen a continuación:

(1) Manifestación textual lineal concreta: es la ofrecida gráficamente en el apartado 4.

(2) Base textual concreta: es el constructo teórico concreto²⁸³ subyacente a la manifestación textual lineal concreta mencionada. Consta de:

(a) Mecanismo transformativo-ordenador concreto: es el que relaciona la manifestación textual lineal concreta con la estructura de sentido concreta.

(b) Estructura de sentido concreta: es la serie de informaciones sintáctico-semánticas (intensionales) de la base textual concreta.

De esta estructura de sentido forman parte los elementos éticos siguientes:

(1) Estructura concreta del acto interno de comunicación lingüística (estructura comunicativa interna concreta), que en el texto objeto de estudio es estructura comunicativa interna compleja (*ECinC*) correcta.

Este elemento ético se compone de diferentes estructuras comunicativas internas simples (*ECinC*) concretas:

(a) *ECinS1* (estructura comunicativa interna simple concreta primera): el capitán (*Prin1*, primer productor interno) comunica la expresión interna simple concreta primera (*ExinS1*) a don Álvaro (*Rein1*, primer receptor interno).

(b) *ECinS2*: Don Álvaro (*Prin2*, segundo productor interno) comunica *ExinS2* al capitán (*Rein2*, segundo receptor interno).

(c) *ECinS3*: *Prin1* comunica *ExinS3* a *Rein1*.

(d) *ECinS4*: *Prin2* comunica *ExinS4* a *Rein2*.

(e) *ECinS5*: *Prin1* comunica *ExinS5* a *Rein1*.

(f) *ECinS6*: *Prin2* comunica *ExinS6* a *Rein2*.

- (g) ECinS7: Prin1 comunica ExinS7 a Rein1.
- (h) ECinS8: Prin2 comunica ExinS8 a Rein2.
- (i) ECinS9: Prin1 comunica ExinS9 a Rein1.
- (j) ECinS10: Prin2 comunica ExinS10 a Rein2.
- (k) ECinS11: Prin1 comunica ExinS11 a Rein1.
- (l) ECinS12: Prin2 comunica ExinS12 a Rein2.
- (m) ECinS13: Prin1 comunica ExinS13 a Rein1.
- (n) ECinS14: Prin2 comunica ExinS14 a Rein2.
- (ñ) ECinS15: Prin1 comunica ExinS15 a Rein1.
- (o) ECinS16: Prin2 comunica ExinS16 a Rein2.
- (p) ECinS17: Prin1 comunica ExinS17 a Rein1.
- (2) Primer productor interno concreto (Prin1): el capitán que custodia a don Álvaro.
- (3) Primer receptor interno concreto (Rein1): don Álvaro, que está en Italia como capitán de granaderos bajo el nombre de don Fadrique de Herreros.
- (4) Segundo productor interno concreto (Prin2): don Álvaro.
- (5) Segundo receptor interno concreto (Rein2): el capitán que custodia a don Álvaro.
- (6) Contexto concreto de comunicación interna (contexto concreto de producción interna y contexto concreto de recepción interna): el cuarto del oficial de guardia del campamento de las tropas españolas en Veletri (Italia), probablemente en 1744²⁸⁴.

(7) Canal concreto de comunicación interna: canal sobre el eje acústico-momentáneo.

(8) Texto concreto constituido por el diálogo inserto; es expresión interna compleja (ExinC) concreta. Este elemento está formado por diferentes expresiones internas simples (ExinS) concretas, expresiones correspondientes a cada uno de los participantes en la comunicación. Las exponemos a continuación:

(a) ExinS1 (expresión interna simple concreta primera) = ExPrin1 (expresión primera de productor interno): «¡Hola, amigo y compañero!...» (1808).

- (b) *ExinS2* = *ExPrin2*: «¿Vais a [...] de guerra?» (1809-1811).
- (c) *ExinS3* = *ExPrin3*: «Dicen [...] la cabeza» (1812-1815).
- (d) *ExinS4* = *ExPrin4*: «¡Es un valiente soldado! / ¡Es un gran rey!» (1816-1817).
- (e) *ExinS5* = *ExPrin5*: «Mas pudiera [...] en diciendo ‘No’» (1817-1820)²⁸⁵.
- (f) *ExinS6* = *ExPrin6*: «En los reyes, / la debilidad es mengua» (1820-1821).
- (g) *ExinS7* = *ExPrin7*: «Los jefes y generales [...] el fallo sea...» (1821-1835).
- (h) *ExinS8* = *ExPrin8*: «Según la ley. No hay remedio; / injusta otra cosa fuera» (1836-1837).

- (i) *ExinS9* = *ExPrin9*: «Pero ¡qué pena tan dura, / tan extraña, tan violenta!...» (1838-1839).
- (j) *ExinS10* = *ExPrin10*: «La muerte [...] Venga» (1840-1847).
- (k) *ExinS11* = *ExPrin11*: «No será acaso [...] alboroto» (1848-1852).
- (l) *ExinS12* = *ExPrin12*: «¡Basta! [...] por mi causa» (1853-1860).
- (m) *ExinS13* = *ExPrin13*: «¡La ley es atroz, horrenda!» (1861).
- (n) *ExinS14* = *ExPrin14*: «Yo la tengo [...] un abuso» (1862-1864).
- (ñ) *ExinS15* = *ExPrin15*: «¿Qué?» (1864).
- (o) *ExinS16* = *ExPrin16*: «¿Escuchasteis?» (1864).
- (p) *ExinS17* = *ExPrin17*: «El desorden ya comienza» (1865).

El texto constituido por el diálogo inserto forma, junto con la expresión del productor externo o expresión externa (*Exex*), el texto parcial de lengua natural que, componiendo con las demás escenas *Don Álvaro o la fuerza del sino*, se encuentra situado en la estructura comunicativa externa. La expresión externa está formada por los nombres repetidos de los interlocutores y por las expresiones de las acotaciones: «(*Se oye un tambor y dos tiros*)» y «(*Se oye un gran ruido, tiros, confusión y cañonazos, que van en aumento hasta el fin del acto*)», que constituyen la expresión general del productor externo (*ExGPrex*), mientras que la expresión comunicativa del productor externo (*ExCPrex*) no está manifestada.

El conjunto de las expresiones internas simples primera, tercera, quinta, séptima, novena, undécima, decimotercera, decimoquinta y decimoséptima forma la expresión global del primer productor interno, el capitán encargado de la custodia de don Álvaro; por su parte, el conjunto formado por las expresiones internas simples segunda, cuarta, sexta, octava, décima, decimosegunda, decimocuarta y decimosexta constituye la expresión global del segundo productor interno.

Para cada una de las expresiones internas expuestas existe una estructura subyacente y una manifestación lineal.

El texto del diálogo que mantienen el capitán y don Álvaro posee una manifestación textual lineal compartida por los dos interlocutores. Asimismo, tiene una base textual ficcional que está compartimentada en dos secciones, correspondiendo una al primer productor interno y otra al segundo productor interno. Lo mismo sucede en cuanto a la estructura de sentido ficcional y en cuanto al mecanismo transformativo-ordenador.

4.3. Por lo que al ámbito semántico-extensional se refiere, al texto objeto que es analizado en estas páginas corresponden estos elementos éticos:

(1) Estructura de conjunto referencial concreta: la estructura de la serie de seres, estados, acciones y procesos expresados mediante el texto.

(2) Modelo de mundo concreto: el conjunto de leyes que rigen la mencionada estructura de conjunto referencial.

La estructura de conjunto referencial concreta está, en primer lugar, dividida en la parte correspondiente a la expresión externa y en la parte referida por la expresión interna. Esta última sección contiene, a su vez, otras dos: la de la expresión del primer productor interno y la de la expresión del segundo productor interno. Lo que no está dividido en secciones, siendo, al contrario, un bloque unitario, es el modelo de mundo textualizado, que es compartido, como tal bloque, por los dos interlocutores, lo cual, puesto que consiste en la posesión del mismo *código extensional*, hace posible la comunicación.

4.4. El texto objeto de estudio, en tanto en cuanto es un texto literario de diálogo inserto de índole dramática, participa de las características que he expuesto en 2.5.

El Duque de Rivas es el único productor externo con el que, formal y efectivamente, cuenta el texto. Como autor, ofrece el diálogo textualizado a los receptores externos; por ello, la comunicación de los participantes en el diálogo, que son comunicantes textualizados, con los lectores / espectadores se realiza a través del autor, que presenta el texto a dichos receptores externos.

5. El diálogo inserto en un texto literario tiene, de acuerdo con lo expuesto, una doble dimensión pragmática. Por un lado, el texto de lengua

natural del que el diálogo forma parte está incluido en una estructura comunicativa textual externa, cuya naturaleza es, naturalmente, pragmática; en esta estructura el texto funciona como objeto de intercambio de la operación comunicativa que tiene lugar y a la que subyace la mencionada estructura. Por otro lado, el texto constituido por el diálogo, que, con la expresión externa, forma el mencionado texto de lengua natural, contiene una serie de relaciones sintácticas, siendo de índole pragmática intratextual aquellas de dichas relaciones que conciernen a la comunicación interior; por consiguiente, las relaciones que componen la estructura comunicativa textual interna son relaciones sintáctico-pragmáticas. El nivel pragmático se ve, de este modo, reproducido, en virtud de la textualización de la comunicación, en el nivel sintáctico.

Puede distinguirse, pues, entre pragmática, o pragmática propiamente dicha, y sintaxis pragmática, que es aquella parte de la sintaxis textual que se ocupa de la comunicación que se produce en el interior del texto.

Según la estructura de la TeSWeST ampliada II, el componente sintáctico, es decir, el componente de tercer grado de intensión textual, tiene carácter pragmático al estar incluido, por medio de los componentes de segundo grado de producción textual y de recepción textual, en el componente de primer grado de pragmática textual; por tanto, las relaciones y entidades de los textos de lengua natural situadas en el ámbito relativo a dicho componente de intensión textual, tienen, en cualquier caso, carácter pragmático, bien que indirecto o implícito. En cambio, las relaciones y entidades de naturaleza comunicativa de los textos de lengua natural poseen carácter pragmático directo o explícito, aunque sean relaciones y entidades pragmáticas pertenecientes al área sintáctica.

Las ideas de Blanco White sobre Shakespeare²⁸⁶



Miguel Ángel Cuevas

Universidad de Alicante

La etapa final de la vida de Blanco White es, si no llevamos demasiado lejos la comparación, la gran desconocida. Usualmente se ha visto despachada de un plumazo con las consabidas referencias a su abandono del anglicanismo, su refugio afectivo entre los unitarios de Liverpool y el progresivo avance de una enfermedad que culminaría en 1841. Sin embargo, éste es, si cabe, el momento más radicalmente trascendental de la existencia de nuestro autor. Desde el punto de vista literario, se deben a las especulaciones ideológicas de estos años algunos de los

escritos donde se muestra más a las claras cuál es la vía -si autónoma de afecciones explícitas exclusivas no por ello menos transparente para un observador mínimamente familiarizado con Blanco- que se ha desarrollado progresiva y orgánicamente desde muy temprano. En cuanto al aspecto religioso, cuya conspicua recurrencia exige proporcional atención, es de esta época el máximo legado que Blanco ha propuesto; desde las *Observations on Heresy and Orthodoxy* (1835) hasta las páginas de reflexión religiosa insertas en los últimos *Private Journals*²⁸⁷-con todo lo que tales escritos manifiestan de independencia de criterios, de renuncias a bien aseguradas bases de continuidad en el credo oficial, de búsqueda ininterrumpida de una religiosidad fundamentada racionalmente-, nuestro autor concluye en la más sintomáticamente confusa de las aserciones religiosas del hombre moderno: quedándose solo frente a cualquier confesión, frente a toda «iglesia» (incluso ante los unitarios), en un desnudo y agónico deísmo²⁸⁸.

Toda referencia a los trabajos literarios de esta etapa definitiva ha de comenzar por una bipartición. Un primer grupo de textos aparece entre los años 1835 y 1836 en *The London Review*, que dirigía John Stuart Mill²⁸⁹; de ellos son interesantes para nuestro propósito uno sobre Martínez de la Rosa y otro sobre el teatro isabelino británico²⁹⁰. Por otra parte, a partir de 1839 se produce la postrera exposición de las ideas estéticas de Blanco en varios trabajos, entre los que destacan los cuatro dedicados exclusivamente a Shakespeare, publicados en *Christian Teacher*, revista de la comunidad unitaria de Liverpool²⁹¹.

Ciertamente se nota en los escritos de Blanco una seguridad expositiva, producto de una madurada reflexión, que excede a un cierto tono de timidez observable en obras anteriores. Al margen de que su propia evolución lo ha llevado a posturas en las que se instala ahora más firmemente, hay que pensar también en el reconocimiento que ha supuesto para él ser llamado a colaborar en una de las revistas importantes de la reciente intelectualidad británica, *The London Review*, capitaneada por el que puede considerarse uno de los principales ensayistas de la segunda fase de exposición de la teoría expresiva anglosajona. En efecto, John Stuart Mill será el encargado de desarrollar las sugerencias del Wordsworth de 1800 en dos ensayos capitales que publica en 1833: *¿Qué es la poesía?* y *Las dos clases de poesía*²⁹², escritos en los que se sistematizan varios conceptos característicos del momento y se llevan otros hasta formulaciones extremas: la superioridad de la lírica sobre cualquier otro tipo de poesía, la relegación a un plano muy alejado del «asunto» setecentista, la superación de los objetos exteriores para buscar la auténtica poesía en la emoción expresada, la constitución de la obra como símbolo autónomo y, por fin, la absoluta pérdida de relevancia del auditorio como sujeto paciente de la obra literaria. Tal desarrollo se halla mucho más cercano del idealismo de Coleridge que de las apreciaciones del autor de *Lyrical Ballads*, y en la base de ambos pueden entreverse las teorías alemanas del genio orgánico y de la cerrada autoordenación del producto literario. Blanco White había instrumentalizado en alguna medida las ideas de Coleridge en escritos anteriores; los postulados de Mill no podían, por tanto, resultarle extraños, y así se mostrará en sus artículos últimos al hacer propio alguno de ellos. De otro lado, los conceptos expuestos por Mill estaban ya en el

ambiente y no cabe imputar al joven filósofo excesiva originalidad en la argumentación concreta sino en el desarrollo sistematizado del conjunto.

La conferencias que August Wilhelm Schlegel pronunciara en Viena

————— 252 —————

entre 1809 y 1811 (desarrollo de las primeras berlinesas de 1801-1804), *Über Dramatische Kunst und Literatur*, habían sido traducidas al inglés en 1815 como *Lectures on Dramatic Arts and Literature*, y Blanco ya las ha nombrado en un artículo de 1824 a propósito de Calderón en el que se muestra disconforme con lo que juzga exagerada admiración de los autores alemanes por el dramaturgo español²⁹³. Ahora, sin embargo, nuestro autor va a tomar contacto directo con la filosofía idealista alemana mediante la traducción que realiza en 1837 de la parte inicial de *Grundzuege zur System der Philosophie* de Immanuel Hermann Fichte, hijo de Johann Gottlieb²⁹⁴. De esta forma, en 1840, en el último artículo que escribió sobre Shakespeare, Blanco tiene a la vista la traducción alemana que A.W. Schlegel hizo del dramaturgo inglés durante la primera década del siglo XIX, anotada y editada en torno a 1820 por Ludwig Tieck.

El conocimiento que tiene Blanco White del idealismo estético alemán es, pues, de primera mano y sus apreciaciones no pueden considerarse como un eco mimético de Coleridge y John Mill, pese a que conociera y se sintiera atraído, por supuesto, por las obras de los autores británicos. Puede incluso pensarse que las teorías estéticas idealistas de tales ensayistas actuaran en alguna medida como revulsivo para que se preocupara por aprender la lengua alemana a partir de 1833²⁹⁵. En cualquier caso, la presencia en el momento de temas que ya han sido tratados en textos más antiguos (así el problema de la verosimilitud o el de las relaciones entre naturaleza y arte) está fundamentando la presunción de un desarrollo a partir de actitudes previas no modificado sustancialmente por cuestiones de puesta al día obligadas por el ambiente cultural. Formulaciones como las que ahora se nos presentan ya han sido articuladas -siquiera en germen- en otros trabajos; y no se contradice esencialmente el tratamiento dado en diferentes épocas a temas recurrentes. En ésta final se los lleva hasta sus últimas consecuencias y se acentúa algún aspecto -lo que confiere radicalidad y mayor seguridad teórica a los asertos. Así sucede, por ejemplo, con el concepto de la naturaleza simbólica de la obra literaria, que ahora adquiere una más amplia configuración aplicado a la esencia de la representación teatral

————— 253 —————

que, en una paradigmática formulación, se considera privadora de la captación de la idealidad poética por su apariencia estrechamente realista; lo que hace que Blanco White proponga la vuelta del teatro a su genuino carácter de mero espectáculo. De tal índole son las evoluciones teóricas seguidas por el escritor sevillano.

Antes de pasar a comentar los cuatro artículo de *Christian Teacher* en los que Blanco se encarga de analizar aisladamente algunas producciones dramáticas de Shakespeare, es conveniente conocer sus anotaciones previas sobre el escritor británico

a fin de valorar en su justa medida la profundidad y contundencia de las interpretaciones ulteriores. En el primer número de su revista *Variedades o mensajero de Londres*²⁹⁶ Blanco había ofrecido a sus lectores unas versiones castellanas de fragmentos del dramaturgo inglés y al introducirlas hablaba de la dificultad de las traducciones; al explicar la razón por la que, pese a todo, él daba las suyas, anotaba:

[...] nuestra intencion es dar alguna idea a los lectores Españoles, no de las bellezas de Shakspeare, sino del tono de sus pensamientos, y la originalidad de su ingenio. Queremos ademas precaverlos contra las declamaciones de los autores Franceses que hablan de Shakspeare, como de un loco o extravagante porque, parandose solo en los pasages que verdaderamente son defectuosos, no se hallan capaces de apreciar los que son inimitables. El gran poeta Ingles no se sujetó a otras reglas que a las impresiones poderosas y vivisimas de su alma. El teatro estaba lleno de delirios, y Shakspeare se dexó llevar de la corriente; pero, hasta sus delirios son pruebas de un genio poderosissimo, y de un talento incomparable²⁹⁷.

A la luz de los textos aducidos pudiera aún pensarse que la admiración de nuestro autor por el dramaturgo inglés no iba más allá que la de

cualquier preceptista de última hora que, reconociendo la genialidad innata del autor de *Hamlet*, lamentara la no sujeción de su capacidad creadora a las normas universales del drama; así se explicaría la presencia de pasajes memorables (dicho sea con un punto de resquemor indisimulado por el forzoso reconocimiento) al lado de extravagantes monstruos que atentan contra las más permisivas actitudes de la razón humana. Un pensamiento que encaja a la perfección con la furibunda manía de algún que otro falso y segundón reformador de los que se dedicaban a ajustar las antiguas comedias a los patrones nuevamente impuestos, remedando las tareas indumentarias de los pícaros. Un pensamiento que, si no de forma tan grosera, es posible, por ejemplo, en el ecléctico Mendíbil o en el digno Moratín exiliado en París. Pero no es éste, ni lejanamente, el planteamiento de Blanco White; es más bien el suyo el de un culturalista en fase de evolución que va sintiendo progresiva admiración por el genio británico y que, sin necesidad de omitir su impresión -producto presumible, bien que sólo en parte, de la suerte de encrucijada estética en que se encuentra-, reconoce en él algún fallo que no imputa al abandono de las reglas clásicas sino al viciado y ampuloso estilo teatral de la época.

Veamos otra breve referencia que habrá de servir para ratificar lo apuntado. La encontramos en el artículo citado sobre Martínez de la Rosa, donde se clarifica por completo la posición de Blanco White y se despacha de paso cualquier posible errónea interpretación:

[...] He [Martínez de la Rosa] has, indeed, too much taste not to grant a high degree of merit to Shakspeare; but whatever offends him in, his plays is attributed to the great poet's ignorance or contempt of Aristotle²⁹⁸.

Aún encontramos otra referencia a Shakespeare anterior a los ensayos de 1839-40. En un artículo sobre el teatro isabelino se detiene Blanco a comentar la figura del dramaturgo y a marcar las discrepancias entre su obra y la de sus coetáneos. Se observa todavía en estas notas cierta reticencia -afín a la de la época de *Variedades*- que ha de ceder, como veremos, en seguida:

————— 255 —————

It is undeniable that the old English dramatists have left some beautiful passages, buried in an immense mass of extravagance and absurdity. In Shakspeare's works there is such a profusion of beauty -the bursts of genius are so frequent- the glow of life which pervades even the most defective parts, is so attractive, that we completely forget the essentially wrong plan upon which he gave himself up to the spontaneous impulses of his wonderful mind. But no poet inferior to him could follow that path with success; no genius below his could employ the external forms of the style prevalent in those days, especially on the theatre, and still retain the splendour of native beauty²⁹⁹.

Luego de estas incompletas, parciales notas, pasamos ya a comentar los escritos que han sido presentados como definitivo motivo de referencia. Vale decir, en primer lugar, que constituyen el cuerpo de crítica aplicada más importante de la obra de Blanco, superando en número e intensidad a cuantos otros temas fueron abordados por su pluma. Sin embargo, el hecho de que dichos artículos fueran publicados en una revista de ámbito muy restringido ha impedido que hasta ahora hayan sido estudiados con el mínimo detenimiento. Alfonso Par los desconocía al ocuparse de las ideas sobre Shakespeare de Blanco³⁰⁰, dado lo cual hubo de limitar su documentación a los diarios privados que editara póstumamente Hamilton Thom. Con todo, las anotaciones de Par son valorables por cuanto representan el primer contacto de la crítica especializada con el pensamiento literario último del publicista español; su juicio general sobre los comentarios de Blanco es acertado³⁰¹; traduce, además,

————— 256 —————

algunos fragmentos de sus borradores, uno de los cuales es de especial interés para nuestro propósito.

Pero vayamos por partes. Ya se conoce cómo Blanco, a partir de sus notas en *Varietades* y sobre todo en torno a los años de su colaboración en la revista de John Stuart Mill, ha ido acercándose a Shakspeare degustándolo cada vez más placenteramente; mas, por lo que sabemos, aún no ha conseguido eliminar algún ligero disgusto -siquiera reflexionando teóricamente *a posteriori*- frente a la pervertida estética teatral del período isabelino que, en menor medida que a otros escritores, ha afectado algo al dramaturgo inglés. Su punto de vista inicia una modificación en 1837. En unas anotaciones privadas de 16 de marzo, donde además reflexiona sobre su propia formación cultural, leemos:

Para quien el prototipo del gusto fueron siempre los clásicos, especialmente si estudió los escritores franceses anteriores a la Revolución, la dificultad principal de Shakspeare no consiste tanto en la falta de las unidades como en la novedad y atrevimiento de sus metáforas. Es precisa una familiaridad perfecta con el mundo que vive en la imaginación del poeta, para adivinar en seguida las analogías de donde proceden aquéllas. En su carácter y forma externas tales metáforas son tan semejantes al lenguaje figurado eufuista, que quien conozca y deteste las composiciones extravagantes de algunos poetas italianos y españoles, sentirá una aversión instintiva hacia muchos pasajes de Shakspeare, meramente a causa de tal parecido externo. Pero la diferencia entre la vacuidad de aquéllos y la riqueza verdadera y natural del poeta inglés es inmensa... El eufuista busca la novedad ciega y extravagantemente; Shakspeare la encuentra sin esfuerzo, por su inspiración genial. Sus metáforas están repletas de la vida más vigorosa; revela los lazos secretos con que la naturaleza relaciona las nociones, en apariencia, más distantes.

Debe reconocerse, empero, que yerra en algunos casos en que se expansiona hacia una hinchazón que en su tiempo había empezado ya a corromper el gusto de Europa...³⁰².

Tal cambio de perspectiva -por cuanto muestra mayor precisión en la indagación de la idiosincrasia del drama shaksperiano, natural y genial, frente al amanerado y tardo común en la época- viene acompañado

todavía de cierto recelo, que terminará por transformarse en entera admiración, veneración casi, en el primero de los cuatro artículos que constituyen la serie del *Pictorial Shakspeare*; donde además va a haber una llamada explícita, que diríase que

Blanco podría en cierta forma dirigir retrospectivamente a sí mismo, a quienes han olvidado que es necesaria una íntima penetración en las definitivamente geniales creaciones del poeta británico para que sus apariencias no resulten en nada comparables al estilo vulgar y afectado de obras coetáneas:

Shakspeare is a writer whose poetical beauties cannot be properly enjoyed except by those who have studied him. Like Michael Angelo -the Shakspeare of painters- and like all truly, inspired artists, our poet displays none of those superficial, and almost meretricious charms, which, at once, captivate the eye of the vulgar. Without assiduous worship in the sanctuary of Genius, let no one expect that he shall be made partaker of ist revelations. He will, on the contrary, be punished for his temerity, by finding those externais, which are manifest to the common eye, not only indifferent, but repulsive³⁰³.

En cuanto a las ideas generales que informan su crítica, Blanco no sólo es consciente de que se encuentran muy distantes de las nociones del clasicismo francés³⁰⁴ sino que también explicita su desacuerdo con el gran crítico shakesperiano británico del siglo anterior Samuel Johnson. Una de las veces que se refiere al que llama -utilizando sus propias palabras- «'choleric and quarrelsome' Doctor» habla de sus «sulky

————— 258 —————

eyes of [...] technical critic»³⁰⁵. En otro momento dice, jovial: «I am glad Dr. Johnson is already in Hades; else I should be in danger of having my head broken»³⁰⁶. Luego, en un tono mucho más serio, afirma:

One could hardly expect to find these words [se refiere Blanco a una frase de Johnson: «The pretend madness of Hamlet causes much mirth»] in an English edition of Shakspeare; but they are in all editions as part of the oracular judgement of a supposed giant of literature! What a total want of feeling and taste is betrayed in that single sentence!³⁰⁷.

Al margen de las diferenciaciones que el mismo Blanco White propone como encuadre inicial de su crítica, ésta puede comprenderse con arreglo a tres fundamentos temáticos de amplia tradición en sus ideas literarias. En primer lugar, en los comentarios shakesperianos quedan definitivamente cohesionados los elementos del dilema *razón-imaginación*. Por otra parte, la bipolaridad *naturaleza-arte* se muestra en el pleno sentido que ha ido adquiriendo a lo largo de la evolución estética de Blanco. En último

término, y como consecuencia de lo anterior, se desarrolla un concepto de *simbolización* que concluye en la afirmación del exclusivo ser ideal de la obra de arte.

El punto de partida de nuestro autor es la consideración del proceso creador en el teatro de Shakespeare. Desde el principio parece estar proponiendo Blanco una especie de mágico genio en el dramaturgo inglés, que confiere a sus obras una apariencia vívida, lo cual pudiera dar a entender que han sido elaboradas descuidadamente sobre ciertos tópicos de la escena contemporánea. Pero esto, dice el comentarista, no es en absoluto así. Los dramas shakesperianos exigen una concepción exacta del desenvolvimiento de los caracteres antes de que el autor se enfrente a la escritura; sucede que tal concepción es de esencia simbólica, no exige una fría y precisa regulación intelectualista; de ahí la

————— 259 —————

marca de frescura que borra cualquier otra huella del intenso esfuerzo de concepción que ha ocupado al poeta. Así lo expone el propio Blanco:

It is true that Shakspeare's historical dramas seem to have grown without effort out of the events recorded in the chronicles, or from some traditional characters established among the admirers of the theatres in earlier days than those of Shakspeare. But to say that he did *most carefully elaborate* these compositions is a gross error, grounded on ignorance combined with a very careless reading of the historical plays. Every one of them is a *fresh* instance of the astonishing creative power of our bard³⁰⁸. An inferior writer would be seen constantly in feverish agitation in search of *incidents* to complicate the plots. Shakspeare, on the contrary, allows the stream either of history or tradition to waft him on, at full ease; for he is conscious of a magic spell within, by means of which creations of the highest beauty and interest shall crowd to decorate the plain line of his course³⁰⁹.

En otro lugar se dirige Blanco a cierto tipo de lectores de Shakespeare

[...] for whom a judicious criticism may clear the way to a full enjoyment of this poetical jewel: I mean those who miss the perception of its high beauties from a preconceived notion, that the Poet himself did not know what he was about to write: that the fertility of his imagination, which found an ever ready help in the flexibility and richness of his language, tempted him to pour out at random, a multitude of pictures and sentiments, drawn indiscriminately from the highest

regions of poetry and the lowest of wit

————— 260 —————

and satire, all which he bound together without any other plan than the distribution suggested by the five Acts of a Drama. To any one placed [...] on such a wrong standing point, the poem we examine [*A Midsummer Night's Dream*] must present the appearance of a wilderness, however beautifully decked with flowers [...]³¹⁰.

Por último, comentando la escena quinta del primer acto de *Hamlet*, apunta:

To me, this passage is an unquestionable Proof that Shakspeare did not bring out the Character of Hamlet gradually; but that he conceived it perfectly and distinctly from the Beginning. And it is indeed one of the boldest Creations of Genius, as forming the Ground of a very high tragical Effect³¹¹.

En suma, Blanco está proponiendo la superioridad directriz del genio consciente³¹². Las maravillosas apariencias de sus obras, los grandes símbolos que crea el poeta inglés exigen una profunda autopenetración intelectual. Los frutos de la capacidad imaginativa no han de surgir de un aéreo raptó mental, de una especulación en el vacío; la verdadera imaginación ha de ser tal que integre el más acentuado poder de captación

————— 261 —————

racional. Pero aún la cohesión perfecta del inicial dilema entre la razón e imaginación precisa para producirse la aparición de un nuevo dato, el de la relación entre naturaleza y arte. Partimos de una frase que parece no ser otra cosa que un arrebató de admiración: «[...] the Poet has called to life by the absolute power of his genius»³¹³ Pero inmediatamente nos encontramos con lo siguiente:

True Genius brings the mind it inspires into union with the mysterious Spirit, the Soul which makes Nature, not a magazine of dead tools, but a living Unit. It is not an empty figure of speech to say that Shakspeare's creations bear a strict similarity to those of Nature herself: in point of consistency, in regard to that wonderful growth which by a regular, uninterrupted process developes the smallest seed into beings of stupendous grandeur, a strict conformity will be found between Nature and her favourite³¹⁴.

A pesar del lenguaje que aquí utiliza Blanco no puede pasar desapercibida la explícita formulación que hace de lo que la estética idealista alemana había aportado a la ideología romántica, a saber, su concepción orgánica de la naturaleza³¹⁵. Tal concepción se había usado metafóricamente a menudo para representar el proceso creador del artista. Su más exitosa formulación se debe, en el ámbito británico, a Coleridge, que compara el crecimiento de la obra en el interior de la mente del poeta al de una planta que asimila y transforma elementos externos otorgándoles nueva vida desde sí misma. Tal es el proceso de gestación propio de lo que él llama *imaginación orgánica*, oponiéndola a la mera *fantasía mecánica* que agrupa sin más los datos proporcionados por la experiencia³¹⁶. En el presente texto de Blanco, una acción mecanicista convertiría el recurso a la naturaleza en una operación fría y numérica, como si ésta fuera un mero «depósito de instrumentos inertes»; en un

poeta verdadero la «más pequeña semilla», a través de un «proceso regular e ininterrumpido», se convierte en una obra plena que parece -como la naturaleza- producirse a sí misma. Tal es el sentido cabal que adquiere el dilema *naturaleza-arte* en la última obra crítica del escritor sevillano. La naturaleza no es percibida en el periodo romántico como término de una oposición en cuyo extremo opuesto se encuentran las creaciones del arte; al menos no siempre y necesariamente es así³¹⁷. Afortunadamente los movimientos estéticos no funcionan de forma tan simple como pretende alguna que otra malhadada corriente de historiografía literaria. Incluso el concepto de *heterocosmos* aplicado a las producciones de la literatura -la construcción cerrada de la obra literaria, sin otra referencia más allá de sus propias leyes constitutivas (concepto que inaugura para la estética contemporánea, siquiera teóricamente, el romanticismo)-, que pudiera parecer implica una separación insalvable del elemento naturaleza, surge de esta visión orgánica de la creación artística mediante la cual el poeta se apodera de la forma de hacer observable en el universo sensible y hace extensivos a su propia obra los principios que extrae. Tendremos ocasión de ver cómo en los últimos escritos de Blanco White aparece como natural consecuencia tal concepto.

Conozcamos previamente cómo se articula esa «estricta conformidad» entre naturaleza y artista de la que se nos habla, en lo que se refiere a la constitución de los personajes shakesperianos:

We cannot agree with those, or rather with the form of language employed by those, who say that our poet did not paint individuals, but classes. Classes are abstractions; the living stamp

of nature is found only in *individuals*. Nature spoke too

clearly in Shakspeare's breast that he should have attempted *generalizations*[...] ³¹⁸.

En seguida reaparece la organicidad antes aludida:

It has been said, had Nature a concentrated consciousness, and could she be induced to give oracular answers, you might show her a single characteristic, however slight, of a human being, and she would give you his or her full character. This happens almost literally in Shakspeare's personages. A name, the slightest indication of temper and mental constitution, a mere *position* in reference to certain events and interests, enabled him to raise up a fully developed individual, with nature's stamp of truth upon him. He was as familiar with her *moral* secrets as the ablest physiologist of our age showed himself with the laws of living organization. The latter, by means of a mere fragment of a skeleton, would show the whole structure of antediluvian animals, whose genera have perished; our profound moral philosopher and sublime poet gives us the exact and perfect model, the archetypal characters of men of whom nothing is left but a few historical lineaments ³¹⁹.

No ha usado el comentarista en esta descripción el término *símbolo*. Sin embargo, en el último artículo de la serie (sobre *Midsummer Night's*

————— 264 —————

Dream, no en vano obra que se cuenta entre las más significativamente mágicas de Shakespeare por sus entrecruzamientos de los ámbitos de la realidad y el sueño) la esencia simbólica de las creaciones del poeta inglés va a ser el motivo principal del análisis. Así va a cumplirse el decisivo paso del acoplamiento entre naturaleza y arte (en el que la obra se convertirá en símbolo total de la realidad, pues ella misma es *otra* realidad de funcionamiento análogo) al tiempo que se producirá la plena integración entre la capacidad imaginativa y la concepción racional (en tanto que la unificación ideal entre el mundo real y el universo poético -que es la verdadera esencia de la simbolización- exige una consciencia intelectual dominadora en el artista).

El artículo comienza con la afirmación de que la pura poesía excede en belleza a cualquier representación que se haga de ella:

The opinion is gaining ground thay many [...] of Shakspeare's plays lose effect in representation. [...] the pictorial embodying of some characters, [...] unsettle the

conceptions which the lovers of Shakspeare have derived from his verbal pictures³²⁰.

La razón de tales impresiones hay que buscarla en la inadecuación que se produce entre las visiones de la imaginación libre del lector y las restricciones materiales que ha de sufrir ese mismo lector cuando se convierte en espectador:

The representation of such compositions as the *Tempest*, and the one before us [*A Midsummer Night's Dream*], may if assisted by great display, amuse as a show; but the true lover of poetry cannot by this mean be satisfied for the loss of his own conceptions of the personages. In the Tragedies and historical plays the enthusiastic admirer of their author may find it difficult to accommodate his own visions to the definite shapes he sees on the stage [...] ³²¹.

————— 265 —————

De aquí a una visión, si se permite la expresión, circunstanciadamente indefinida y vaga de la belleza hay sólo un paso. La belleza ideal, que reside en las obras musicales³²² y en la verdadera poesía, es algo de existencia pura e intocable, un símbolo ni siquiera comparable a los de las artes plásticas, pues no precisa corporeización alguna. El idealismo romántico de Blanco ha ascendido ahora hasta sus más altas cotas.

It is indeed in respect to the ideal of BEAUTY that every one who has studied this subject must perceive the superiority of pure poetry over dramatic representation and that which is obtained through the Arts of Design. True Beauty seems to have no real outline, but rather to melt, as it were, in the indefinite, the infinite. The highest works of painting and sculpture (it would appear to me) produce their wonderful effects as symbols, not as realities. In the act of looking at them, and when our vision seems to absorb all our other powers, we are constantly turning the mind's eye within us in search of a more perfect image than that which is stamped on our retina³²³.

En la escultura en particular, la emoción surge en el observador mediante

el conocimiento detenido y preciso de la expresión material de cada rasgo físico; en ella

[...] motion as modifying form is the alphabet and dictionary of the language of feeling, a language which we understand more accurately in proportion as we examine its symbolical characters. Pure beauty is a mere existence which does not allow this kind of analysis³²⁴.

El carácter ideal de la poesía, pues, corre el peligro de desaparecer cuando ensayamos su materialización en una representación plástica. No puede ser otra, por tanto, la conclusión de Blanco: «I had much rather keep my own airy, undefined Beauty»³²⁵.

Es ya la obra literaria como unicidad exclusiva, como *heterocosmos*, la que se ha manifestado ante el comentarista. Recordemos cómo Blanco decía, en el primero de estos cuatro artículos con los que se cierra su producción, que era necesaria una «asidua veneración al santuario del genio» para gozar de sus revelaciones; y, ¿en qué consiste tal veneración sino en la intromisión en el ámbito interno y absoluto de la obra, considerada como prolongación orgánica desde su identidad única? La mente del escritor -su consciencia, su sensibilidad, su imaginación- es la que construye orgánicamente a partir de los materiales que extrae de sí misma y de su contexto fenoménico. Pero el resultado se constituye en supremo símbolo de la belleza, asequible sólo desde su *mismidad* -desde su propia ordenación natural que no precisa materialización alguna.

El sentido de la selección de los materiales dados por la experiencia vital del escritor y por la naturaleza difiere radicalmente, por supuesto, del proceso que se proponía en la estética clasicista. En ésta se trataba de una labor tendente a la ordenación mesurada de una reproducción que no podía ir más allá de los límites que el sentido común (léase, el referente

universal y abstracto *naturaleza*) imponía. Por el contrario, los procesos creadores descritos desde la óptica de las teorías expresivas, sobre todo si los consideramos en su última versión idealista, tienden a la integración en uno nuevo -el de la obra- del mundo sensible y del mágico (mítico, simbólico, fantástico, imaginativo, son, según cada crítico, distintos acercamientos terminológicos a idénticos fenómenos, todos ellos a la zaga de la idea de lo *sublime*), a la unificación de contrarios en un original e íntimamente cohesionado universo.

Tal es la descripción que propone Blanco White de los diferentes planos de la posibilidad expresiva realista e imaginativa, hasta que se produce la ideal integración entre el mundo real y el poético:

The attempt to reduce these heterogeneous materials to unity, would appear perfectly absurd. How wonderful, then, must have been the power of that mind which, verifying its own grand conception of the Poet, seized both the external world and the world of Fancy, and with an ease, which has not left the slightest mark of labour, made the sauciness of Satire, the playfulness of Fancy, and the intensesness of Sentiment, unite in the most perfect harmony! In the *Midsummer Night's Dream*, the mind of Shakspeare [...] with a kind of omnipresence, chooses, without dizziness or confusion, every object of highest beauty and cheerful interest in the vast fields of reality, of imagination, of sentiment³²⁶.

Y concluye:

Thus in the hands of Shakspeare both the real and the poetical universe become linked by feeling³²⁷.

Conclusión que es a un tiempo la de la obra toda de Blanco. Los dos textos recién citados suponen la postrera manifestación de los ejes temáticos definitivos de la producción crítica del emigrado español. Naturaleza y arte, racionalidad e imaginación, han sido los conceptos fundadores de su devenir estético. La inicial condición de necesidad unificadora entre naturaleza y arte ha sufrido la variación dada por la idea de lo orgánico aplicada a aquella y la de lo simbólico aplicada a éste. Blanco ha avanzado de tal forma en un sentido progresivamente distorsionador de la previamente reducida a normas reproducción clasicista, para llegar al mantenimiento de conceptos que conllevan una pretendida más íntima captación del proceso natural y su plasmación en un producto artístico de existencia autónoma y, como tal, más idealmente reproductor de la forma de funcionamiento de una naturaleza ahora multiforme. La simplista falsedad de la concepción antitética de los dos términos del dilema ha quedado reducida a la inexistencia mediante la fructífera e incontestable integración de ambos en una relación radicalmente nueva pero no negadora absoluta de lo anterior. De ahí la sucesión, no la drástica y apresurada ruptura.

Similar es el desarrollo obrado sobre la bipolaridad *razón-imaginación*. La misma aparición de la componente simbólica sugiere la ausencia de conflictividad en tanto que

plantea la dirección reflexiva de un proceso de tentativa sublime -vale decir, misteriosa. La apariencia mágica de la pura y excelsa belleza -tal como la piensa el último Blanco acendradamente idealista- no es otra cosa que la unificación de los ámbitos diversos, pero integrables, del mundo de lo fenoménico y de lo imaginativo; un proceso que ha sido explícitamente propuesto como regido por el genio consciente del artista.

Si puede decirse que existen tres criterios básicos para identificar la estética romántica, a saber, la imaginación como motor de lo poético, una cosmovisión orgánica y no mecanicista, y la valoración de las formas de expresión simbólica³²⁸, podemos convenir en que nuestro autor ha hallado tales posiciones a través de un devenir que no elude la renuncia, pero tampoco la revisión y el mantenimiento reinterpretado de elementos previos. Blanco White, en fin, ha cumplido en su obra el ciclo completo que la estética europea ha llevado a cabo en la sucesión que avanza desde el clasicismo hacia la primera contemporaneidad, el romanticismo.

△

www.cervantesvirtual.com > [Hemeroteca](#) > [Anales de Literatura Española \[Publicaciones periódicas\]](#)

Novela histórica y folletín

Enrique Rubio Cremades

Universidad de Alicante

La novela histórica, junto con la novela de folletín y por entregas, gozó de gran aceptación por parte del lector decimonónico. Bien es verdad que la primera ofrece mayor calidad literaria que sus coetáneas, no así en cuanto a recepción por parte del lector de la época. A primera vista estas novelas podrían parecernos distantes en cuanto a recursos narrativos se refiere, pues el folletín y la entrega al estar considerados como productos subliterarios, paraliterarios o infraliterarios, su análisis escapa de la atención del crítico en general.

Sin embargo, se observa una mayor atención hacia la novela histórica, que si bien no es digna sucesora de la novela cervantina -tendríamos que esperar a la novela de la segunda mitad del XIX- es considerada, al menos, con cierta dignidad.

Estos tres tipos de novela guardan en más de una ocasión una cierta vinculación en cuanto a recursos narrativos se refiere, y si la calidad literaria brilla por su ausencia en el folletín y en la entrega, no sucede lo mismo con la novela histórica. Sin embargo, es fácil encontrar en ellas

una especial predisposición por las descripciones propias de la novela gótica o de terror, por la especial preocupación en dejar al lector en suspense, por la comunicación autor-lector, por la división que del mundo novelesco se hace entre protagonistas y antagonistas; en definitiva, un largo etcétera de concomitancias suministradas en pequeñas o en grandes dosis según se trate de la novela histórica, del folletín o de la entrega.

Uno de estos ejemplos es el misterio o suspensión que protagonizan no pocas páginas de la novela histórica, de suerte que en más de una ocasión el héroe novelesco desaparece o muere inesperadamente cuando tan solo han transcurrido escasos capítulos. Su muerte aparente no es más que un juego del autor, a sabiendas de que con ello va a provocar un estado de expectación total, creando esa suspensión anteriormente aludida y motivando al lector a seguir la peripecia argumental con tal de conocer o aclarar los misteriosos lances que pudieron ocasionar la desaparición o aparente muerte del protagonista. Este juego protagoniza, por ejemplo, el capítulo XIV de *El señor de Bembibre*, cuando el fiel criado Millán encuentra a su amo y héroe novelesco en el lecho de muerte:

Aguardó, pues, otro rato bueno, durante el cual comenzó a inquietarse, pensando que tanto dormir podría hacer daño a su señor; pero pasada una hora y media ya no pudo contener su impaciencia, y metiendo la llave en la cerradura y dándole vuelta con mucho tiento, entró de puntillas hasta la cama de don Álvaro, y después de vacilar todavía un poco, por fin se decidió a llamarle meneándole suavemente al mismo tiempo. Don Álvaro ni se movió ni dió respuesta alguna, y Millán de veras asustado acudió a abrir una ventana: pero ¡cuál no debió de ser su asombro y consternación, cuando vió el cuerpo de su señor inanimado y frío, apartados los vendajes, desgarradas las heridas y toda la cama inundada en sangre³²⁹.

La fatal noticia llegará a la heroína que quedará sumida en la más triste y desgarradora desesperación. La heroína, Beatriz, al creer en la fatídica misiva perderá todo atisbo de felicidad, siendo ya fácil presa de ese mundo novelesco que la envuelve. La presencia de un progenitor obcecado en buscar para su hija pingüe dote empujará a la heroína a los

brazos del antagonista; el fatal infortunio perseguirá para siempre los destinos de Beatriz que casada ya con el conde de Lemos presenciará con no poco asombro la aparición de un ser misterioso que no es otro que don Álvaro.

Echaron pie a tierra los desconocidos poco antes de llegar a doña Beatriz, y el caballero de las armas negras con un paso no muy seguro se fue acercando a ella seguido del

templario. La señora con ojos espantados y clavados en él, seguía con ademán atónito todos sus movimientos, como colgada de un suceso extraordinario y sobrenatural. Si el sepulcro rompiese alguna vez sus cadenas, sin duda creería que la sombra de don Álvaro era lo que así se le aparecía. El caballero se alzó lentamente la celada y dijo con una voz sepulcral: -Soy yo, doña Beatriz!³³⁰

Es necesario, sin embargo, avanzar en la peripecia argumental para tratar de conocer este misterioso lance. Será entonces cuando el autor proporcionará al lector todo tipo de explicaciones, retrocediendo la acción u ofreciendo de forma ralentizada los sucesos acaecidos con anterioridad:

El resultado de sus esfuerzos fue el que vimos; y en la misma noche Ben Simuel preparó un filtro con que todas las funciones vitales de don Álvaro se paralizaron completamente. En tal estado entró por una puerta falsa, y desgarrando los vendajes de don Álvaro y regando la cama con sangre preparada al intento, facilitó la escena que ya presenciábamos y que tanto afligió al buen Millán, desasosegando también al principio al mismo Lara con la tremenda semejanza de la muerte. Nada, pues, más natural que su resistencia a soltar el supuesto cadáver que en la noche después de sus exequias fue trasladado por don Juan y su físico a un calabozo muy hondo que caía bajo uno de los torreones angulares, el menos frecuentado del castillo. Allí le sujetaron fuertemente y le dejaron solo para que al recobrar el uso de sus sentidos no recibiese más impresiones que las que menos daño le trajesen en medio de la debilidad producida por un tan largo parosismo³³¹.

El suspense no decrecerá a lo largo de la presente novela, pues el destino de Beatriz estará supeditado al sino trágico del romanticismo. Con

————— 272 —————

la muerte del conde de Lemos se abre otra interrogante sobre un posible desenlace feliz entre los héroes. Los hechos corren ya vertiginosamente; el lector espera encontrar soluciones felices, pero los obstáculos, con sus posibles soluciones, no cambiarán el destino trágico de nuestros héroes.

Otro tanto sucede en *El doncel de don Enrique el Doliente* donde lo misterioso juega un papel primordial. La desaparición de personajes dados por muertos -recuérdese el caso de doña María de Albornoz, esposa de Enrique de Villena- al comienzo de la

novela es ciertamente revelador. Este personaje desaparece del mundo novelesco para surgir en las postrimerías de la novela. No sin antes envolviéndola el autor en una maraña misteriosa al no revelar al lector las causas de su desaparición. Suspense también en el ininterrumpido desfile de embozados y seres misteriosos que no son otros que Elvira o los fieles servidores de Macías o de Enrique de Villena. El autor lejos de facilitar la personalidad de tal o cual personaje los envuelve en esa maraña misteriosa anteriormente aludida³³².

Los ejemplos de muertes aparentes se prodigan en la novela histórica; recuérdese también el duelo que mantienen Sancho Saldaña y Hernando. El escenario no puede ser más truculento, ambos se enfrentan con tal odio que la muerte se hace presumible desde el primer instante; el resultado no es otro que el que ofrecemos a renglón seguido:

Hacía ya tiempo que peleaban y estaban heridos por mil partes, sudando y faltos de aliento, cuando de repente Saldaña, arrojándose sobre Hernando, le tiró a manteniente un golpe tal sobre la cabeza, que dividió el yelmo en dos partes, y echando un río de sangre por ojos, orejas y narices, le derribó en el suelo sin movimiento.

Quedó Saldaña en pie, victorioso del desafío, pero su vista empezó allí poco a poco a desvanecerse; quedó inmóvil, apoyándose sobre la cruz de la espada; sus miembros se estremecieron, inclinó lentamente el cuerpo hacía adelante, dobló las rodillas, hizo dos o tres esfuerzos inútiles para llegar hasta su caballo, y, dando

————— 273 —————

un suspiro, cayó en tierra cubierto todo de sangre y privado, por último, de sentido³³³.

Ambos personajes curarán de sus heridas, curación realizada también por pócimas misteriosas suministradas por otro personaje arquetipo de la novela histórica: el judío.

Fantástica y no menos misteriosa es la desaparición de Elvira, hermana de Saldaña, que causa con su cadavérica figura no pocos lances de misterio. Su presencia provoca todo un mundo de alucinaciones entre la banda capitaneada por el Velludo. Aún así debemos esperar a la aparición del personaje Usdróbal, dado por muerto en la novela de Espronceda y «resucitado» al final de la novela para defender a Zoraida de las acusaciones formuladas en el Juicio de Dios. Cuando el tribunal inquisidor decide condenar a muerte a Zoraida un misterioso caballero se presenta ante el estupor de las gentes, decidiendo enfrentarse con Jimeno -acusador de Zoraida- con tal de salvar a la judía de la terrible y funesta prueba que suponía el Juicio de Dios. El acusador y futuro adversario de este caballero misterioso -que no es otro que Usdróbal- no da crédito a lo que realmente está sucediendo, increpando a su contrincante de la siguiente forma:

Jimeno palideció; aquella voz le parecía haberla oído otra vez; pero no era la voz de un vivo; aquel cuya era habla muerto hacía mucho tiempo.

-¿Quién eres? -le preguntó en voz muy baja, temblando.

-Pronto me conocerás -repuso el incógnito-; monta a caballo y luego verás quien soy.

-No, yo no me bato contigo; tu eres el alma de...

-De Usdróbal quieres decir -replicó el campeón de la mora-; calla y monta a caballo, o te declaro cobarde y manifiesto tu villanía.

-Eso no, ¡vive Dios! Mas que seas el demonio mismo, no te temo -respondió el paje-, y si eres Usdróbal y vives todavía, lo que es imposible, yo haré que no vuelvas otra vez a presentarte delante de mí³³⁴.

Una vez que el autor ha conseguido la suspensión del lector decide no

————— 274 —————

retrasar en demasía las explicaciones del misterioso lance, que no es otro que el trueque de cadáveres. Un ser mutilado o desfigurado terriblemente por las heridas ocupa en no pocas ocasiones la personalidad del personaje en cuestión, de suerte que el lector creerá que la muerte de Usdróbal es cierta, sin sospechar que tan solo ha sido una confusión de los personajes de ese mundo novelesco, confusión, por otro lado, intencionada y preparada laboriosamente por el autor.

El *suspense* o la suspensión también la provoca el autor de novelas históricas mediante la ruptura de la peripecia argumental. Ocasiones hay en que el lector está recreándose en una escena o pasaje y el autor la interrumpe hábilmente, introduciendo a continuación unas páginas que nada tienen que ver con lo anteriormente relatado. El lector queda momentáneamente desilusionado; sin embargo lee con avidez todo lo que se le ofrece con tal de enlazar con la escena que tan «despiadadamente» le había privado el autor. Esta técnica narrativa aparece en la novela de folletín con mayor insistencia aunque es en la novela por entregas donde mayor relevancia adquiere. En esta última los capítulos finalizarán siempre con una interrogante dejando en suspenso al lector, motivándole de tal forma que espera la siguiente entrega con gran impaciencia, pues ansía encontrar en la continuación la resolución del conflicto presentado con anterioridad. De ahí que el éxito de la entrega dependa sobre todo en dejar en continuo *suspense* al lector. Cuando dicho lector pierde el interés por la entrega, la novela constituye un fracaso, presentándose como única solución el precipitar los

hechos y terminar la novela que al igual que un acordeón se encoge y alarga según goce o no de la aceptación del público.

Existen, como ya indicábamos con anterioridad otros recursos narrativos que se dan indistintamente en la novelística romántica, si bien en mayores o menores dosis según se trate de la novela histórica, el folletín o la entrega. Con ello queremos ofrecer la especial predisposición que hace gala el escritor de novelas históricas en lo que a elementos góticos o de terror se refiere. El gusto por los pasadizos ocultos, puertas secretas, subterráneos que conducen a lugares insólitos, descripciones ambientales envueltas en extraños sucesos, palacios o castillos aislados, celdas recónditas y ocultas en los lugares más insospechados... De todo ello tenemos prueba evidente entre los escritores de novelas históricas. Por ejemplo en *El doncel de don Enrique el Doliente* encontramos numerosas muestras de esta inclinación por los recursos propios de la novela gótica:

Volvió el conde al mismo tiempo las espaldas,
sonriéndose

————— 275 —————

con cierta expresión sardónica de desprecio y de indignación y sin proferir una sola palabra que pudiese dar a Elvira la clave de lo que entre sus señores había pasado; anduvo varios pasos; escondió su puñal en la vaina, y al llegar a la pared apretó con su dedo un resorte oculto en la tapicería, el cual cedió y manifestó una puerta de la altura y ancho de una persona, secretamente practicada en aquella parte. Por ella desapareció como un espectro que se hunde en una pared, o que se borra y desvanece al mirarle detenidamente³³⁵.

Más adelante la citada sala ocupa prácticamente el protagonismo en el rapto de la esposa de don Enrique de Villena, cuando de improviso aparecen unos embozados y raptan a doña María de Albornoz³³⁶. Lo mismo sucede en cuanto a mansiones o castillos se refiere. La atmósfera de misterio que rodea el castillo que encierra a Macías está también en esta línea anteriormente aludida:

De noche también, y cuando se columbraban las temerosas sombras, era cuando solía mezclarse con el silbido del viento, y el ruido de la lluvia o el estruendo de la tempestad, una voz aguda y dolorosa, que era la que tenía espantada a la comarca...³³⁷

Espronceda en *Sancho Saldaña* ofrecerá a los lectores innumerables páginas de idéntico corte. De la mano de Zoraida, Espronceda irá ofreciendo toda una serie de pasadizos y puertas secretas, conjugando lo mágico y fantástico para darnos una sensación de misterio y terror. Las apariciones y desapariciones de Zoraida ante los ojos atónitos del vulgo y de la soldadesca provocan en el lector esa sensación de misterio, a sabiendas de que el lector conoce o sabe que no se trata de un personaje demoníaco o movido por fuerzas ultraterrenales, pues conoce la causa de tales apariciones misteriosas; sin embargo, los personajes de ese mundo novelesco quedarán en más de una ocasión petrificados por esas apariciones que no dudan de tachar de fantásticas al desconocer la existencia de esos intrincados y complejos laberintos. La misma Zoraida mostrará a Usdróbal la existencia de estos pasadizos, conocimiento que transmitirá este último a Jimeno para llevar a cabo sus planes:

————— 276 —————

Acércate -continuó, tomándole una mano y haciéndole que tocase la pared-. ¿Ves este muro de piedra y sólido al parecer? Pues está hueco, y entre las piedras de este lado y las del otro hay un pasadizo que, siguiendo toda la muralla, da vuelta a la fortaleza, tiene salidas y comunicaciones con todas las habitaciones y las escaleras. Pero hay muy pocos que conozcan estos secretos. Yo mismo no sabía nada de ello hasta que Zoraida me los comunicó para que pudiese sacar a Leonor sin peligro³³⁸.

Circunstancia nada extraña y que viene propiciada por una novela histórica -*Los bandos de Castilla*- que ocupa cronológicamente uno de los primeros puestos de la novela histórica española. Ya en esta novela el gusto por lo tétrico o macabro aparece en no pocas páginas. En unas ocasiones la ambientación provocará esta atmósfera de irrealidad; en otras, los personajes quienes protagonicen misteriosos lances:

Encamináronse a una capilla medio arruinada que se elevaba a mano izquierda, en la que oían misa los antiguos duques de Castromerín, antes de dirigirse a la caza, en tiempos que habitaban de asiento en aquel castillo. Entrábase a ella por una puerta, sobre cuyo arco de arquitectura gótica había una estatua de piedra, único y sencillo adorno de la fachada. Aplicó Blanca la trémula mano a un cerrojo lleno de orín y aún no había acabado de correrlo cuando una ráfaga de viento empujó la puerta con tal ímpetu, que abrió de repente entrambas hojas, sacudiéndolas contra las desmoronadas paredes del reducido santuario. Salieron al estruendoso golpe feas aves nocturnas, dando espantosos aullidos; y tembló por un momento la ruinosa techumbre³³⁹.

Cuando se abandonaba más absorta al rápido vaivén de sus pensamientos oyó pasos a sus espaldas, y observó, volviendo la cabeza, que se adelantaba hacia ella una monja de alta estatura, pálida y descarnada, cuyos ojos hundidos, lívidas facciones y ásperos contornos más bien que por una figura humana podían hacerla creer un cadáver que se escapase de su féretro³⁴⁰.

En la prolífica producción de novelas históricas encontramos copiosos ejemplos como los aquí reseñados, dato, por otro lado, muy parecido

————— 277 —————

al de las novelas de corte folletinesco, aunque bien es verdad que en estas últimas tanto los héroes como las descripciones llevadas a cabo son introducidas como clichés, sin ninguna originalidad por parte del autor.

Otro rasgo típico de la novela histórica es la clara división que del mundo novelesco se ofrece. El autor podrá documentarse con mayor o menor acierto del pasado histórico, sin embargo sus opiniones o juicios harán que esos personajes novelescos formen un abismo o barrera infranqueable que los irá distanciando paulatinamente hasta llegar a odiarse. De ahí esa división entre personajes buenos, dadivosos, con alto concepto del honor y de personajes malévolos, diabólicos y perversos. No existe el justo medio entre ambos bandos, de suerte que sus comportamientos conforme avanza la novela van distanciándose y odiándose mortalmente. De acuerdo con esta premisa el protagonista o antagonista presentará a su vez una serie de tipos que estarán en perfecta adecuación con la actitud de sus respectivos señores. El héroe dispondrá de unos personajes intachables; por el contrario, el antagonista utilizará para sus fines personajes de dudosa reputación y sin ningún tipo de escrúpulos. Don Enrique de Villena se servirá para sus fines de personajes que nada tienen que envidiarle en cuanto a perversidad se refiere. Recordemos, por ejemplo, a Ferrús o al mismo Abenzarsal, intrigantes y verdaderos forjadores de la vileza y felonía con tal de ganarse el favor de su señor y poder así cobrar buenas piezas de oro. En el bando de Macías los personajes serán el dechado de la virtud, actuando siempre en esa coordenada que del alto concepto del honor siente su señor. La actuación de Hernando, montero del doncel Macías, es prueba evidente de este tipo de comportamiento.

El odio enfrentará siempre a estos dos bandos antagónicos. En ocasiones serán los héroes de la respectiva facción quienes se enfrenten; sin embargo, en otras serán los seguidores del respectivo bando quienes combatan entre sí. La novela *Sancho Saldaña* proporciona ambos modelos de los aquí reseñados. Por ejemplo el enfrentamiento entre Hernando y el propio Saldaña en un principio; más tarde el duelo a muerte entre Jimeno y Usdróbal. En otras ocasiones la rivalidad entre las facciones respectivas proporcionará la muerte de uno de sus jefes, muerte que no ejecutará el

protagonista, sino un personaje adscrito al ideario del héroe, como sucede en *El señor de Bembibre*.

Observamos también que en estas rivalidades el progenitor de la heroína ocupa un papel relevante. La autoridad paterna sobre la fémina

————— 278 —————

en cuestión enfrentará al padre y al héroe novelesco. Los móviles suelen ser casi siempre los mismos: un matrimonio ventajoso. Sería el caso de *El señor de Bembibre*, donde don Alonso, padre de Beatriz, ve con buenos ojos el matrimonio con el poderoso conde de Lemos; sin embargo el arrepentimiento llega al final de la novela, haciendo todo lo posible para que su hija contraiga nuevas nupcias con don Álvaro sin reparar en esfuerzos ni sacrificios, no obstante el fatal desenlace -muerte de Beatriz- empaña el tardío arrepentimiento del progenitor.

Otro tipo de progenitor es el que aparece en *Sancho Saldaña*, aunque su presencia *de facto* no se lleve a cabo en la novela, su recuerdo y su ideología la heredan las distintas familias. En esta ocasión el telón de fondo será el de la época alfonsí con sus revueltas y luchas habidas entre el propio don Alfonso y su hijo Sancho. El partidismo respectivo de Hernando y Saldaña, heredado de sus mayores, enfrentará a estos personajes a lo largo de la novela³⁴¹.

Se puede afirmar que la figura del progenitor está presente en gran parte de las novelas históricas, ya de forma directa -tomando parte activa en los destinos de los héroes- o como herencia transmitida a los mismos; sin embargo no siempre sus decisiones son inmutables sino que en más de una ocasión los intereses personales provocan un cambio en la actitud del correspondiente progenitor. Véase por ejemplo la actitud de Gerif, tutor de María, que pasa del desdén a la súplica:

-No me huyas -la repetía-, no me huyas, y dame tu brazo para sostenerme, pues de cansado me desmayo, y no acierto a dar un paso. Ven, ven, mi María, yo te libraré de que te arribaten para el África; si tú tienes tanto apego a esta tierra infeliz, también, ¡ay!, yo le tengo, por mi mal. Ven, ven, María, yo te daré todo gusto fuera de separarme de ti: yo quiero ser contigo, verte conmigo, y bajar a la tierra entre los brazos tuyos. Mírame cómo lloro; no hayas penas de que yo abogue por Muley; concédeme tú el no dejarme, y yo alzo la mano en mis súplicas³⁴².

Actitud por otro lado muy semejante a la existente en los folletines románticos, donde los progenitores de las familias respectivas rivalizaban

————— 279 —————

por su ideario político o porque los intereses monetarios se superponían a los sentimientos.

Existen otros elementos ciertamente reiterativos en el campo de la novela histórica. Uno de ellos sería el de las digresiones, rompiendo con ello la peripecia argumental e introduciendo al lector en un mundo que no tiene nada que ver con lo que allí está ocurriendo. Cuando la digresión se utiliza de forma insistente la novela pierde agilidad y no sería extraño que cierto tipo de lector, ávido de conocer el curso de los personajes, saltara estos párrafos -que para nada influyen en el argumento- y poder así seguir los sucesos novelescos. Estas digresiones son en más de una ocasión fiel trasunto de la propia ideología del autor, materializando en la novela juicios acerca del sistema penitenciario, pena de muerte, libertad de opinión, etc., etc. Por ejemplo Larra en *El doncel* analiza el comportamiento de la gente desde su perspectiva, semejante a la de su artículo *Un reo de muerte*. Cuando el pueblo espera impaciente la presencia del defensor de Elvira, «Fígaro» nos dirá las siguientes palabras:

Circunstancia que prueba que el público de Andujar en el siglo XV se parecía a los públicos de todas las épocas y países. Había consentido en recrearse con los foribundos mandobles y reveses del combate: había contado con una diversión, porque generalmente las calamidades particulares son diversiones públicas³⁴³.

El autor en más de una ocasión detendrá la acción para ofrecer al lector su criterio o enjuiciamiento sobre cierta costumbre, personaje histórico u orden religiosa, por citar los casos más significativos, paralizando momentáneamente la acción. Más de un novelista no está exento de cierto afán erudito, como si quisiera demostrar al lector sus conocimientos tanto históricos como arquitectónicos. De ahí que sean frecuente -como de hecho ocurre en casi la totalidad de las novelas históricas- las descripciones de monumentos históricos, que si en la época del autor son tan sólo ruinas, en un pasado fueron centro o foco de cultura. Todo esto lo explicará el autor, en ocasiones sucintamente; en otras, de forma extensiva, agotando la paciencia de más de un lector.

Otro aspecto que asoma con cierta frecuencia en las novelas históricas lo proporciona la intercalación de relatos, historias o leyendas que

interrumpen la peripecia argumental. El autor utiliza el citado relato como un ingrediente más para provocar en el lector un estado de ansiedad que rara vez se aparta del motivo o asunto que se trata. Por ejemplo en *Los bandos de Castilla* dos damas se alejan del castillo sorprendiéndolas la noche cerrada con gran aparato eléctrico. Ambas damas contrastan por su fragilidad y actitud temerosa con las notas descriptivas del lugar, su temor nace precisamente de los elementos típicos utilizados en los relatos de terror -cipreses quebradizos, sombras humanas, panteones, aves nocturnas que irrumpen violentamente, etc.-. Este ingrediente unido al relato no menos misterioso de tal o cual leyenda sumergen al lector en una atmósfera terrorífica, pues el personaje cree que la

misteriosa leyenda o historia se está llevando a cabo en ese preciso momento. La historia narrada por Beatriz a su interlocutora Blanca provoca este estado de expectación y excitación al mismo tiempo. También es frecuente en las novelas históricas dedicar varias páginas, incluso un capítulo, para hablar sobre un personaje de fugaz aparición. Intercalándose un cuento o narración que nada tiene que ver con la peripecia argumental. Tal sucede en la novela de Larra, *El doncel*, recurso utilizado por Cervantes en *El Quijote* y de quien el propio «Fígaro» fue profundo admirador. La historia de la mora Zalindaja es una prueba evidente de esta intercalación de relatos que si bien rompen con la historia novelada son como cuñas independientes que se pueden desgajar de la novela, sin sufrir el argumento merma alguna³⁴⁴.

Las patronímicos eufónicos también son una constante en la novela histórica, nombres como Álvaro, Leonor, Blanca, Beatriz, etc., sirven para identificar en la mayoría de los casos al héroe o heroína; de igual forma el patronímico con claras connotaciones despectivas también tiene su hueco en esas novelas. Existe una relación directa entre el patronímico eufónico y la descripción física del héroe, de forma que este héroe novelesco servirá como modelo arquetípico de la belleza masculina. Su porte, ademanes, valentía y, en definitiva, su comportamiento altruista motivará al autor a bautizar esta criatura literaria con el consabido patronímico. En cuanto a la heroína se refiere, el autor aplica la misma técnica, aunque bien es verdad que su pasividad contrasta enormemente con la del héroe. Su destino parece estar propiciado por decisiones ajenas, no pudiendo actuar por sí solas debido a los prejuicios sociales de la época.

Existen otros aspectos que se dan con menor insistencia. Por ejemplo el abuso del dato histórico que aunque encaja perfectamente en el marco medieval sirve para demostrar al lector que los conocimientos del autor son lo suficientemente amplios como para engarzar a sus personajes en ese entramado histórico. El uso reiterativo de estas citas produce, en ocasiones, fatiga en el lector, pues se le priva del entramado novelesco y por contra se le ofrece copioso material histórico. De igual forma el subjetivismo del escritor romántico le llevará a interpretar estos acontecimientos desde su peculiar perspectiva, censurando o reivindicando actitudes y hechos que nada tienen que ver con el acontecer histórico. Las ideas vertidas en más de un personaje novelesco son fiel trasunto de la personalidad del propio autor que proyecta en no pocas ocasiones su peculiar ideología.

Desde el punto de vista editorial la novela histórica española tuvo una gran aceptación entre el lector decimonónico. El aspecto crematístico puede ser en este caso fiel reflejo de las apetencias del público romántico. No es extraño que en este sentido tanto el folletín como la novela histórica gozaran del especial favor de los editores, sector que aún pagando fuertes sumas de dinero -recuérdese los casos paralelos de Fernández y González y Espronceda- veía aumentar con creces sus arcas particulares. Circunstancia, por otro lado, repetitiva en épocas más recientes, y que incluso ha empujado a autores de indiscutible calidad literaria a novelas de corte folletinesco con tal de paliar su precaria situación económica.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) 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