



Cataluña en los escritores del Realismo y Naturalismo español

Carles BASTONS i VIVANCO

I. B. Jaume Balmes (Barcelona)

Quiero empezar esta comunicación comentando la ambigüedad del propio título. El enunciado puede interpretarse de distintas maneras: presencia de temas y personajes catalanes y su importancia en los escritores castellanos de la segunda mitad del siglo XIX; Cataluña convertida en materia literaria en estos autores; la relación de estos literatos con Cataluña y sus gentes; la recepción de estos escritores y su obra en Cataluña, sin olvidar la visión particular que cada uno de ellos tiene de Cataluña. A lo largo de mi intervención intentaré abordar todas estas cuestiones que, por otro lado, en muchas ocasiones, se entrelazan.

Además, mi deseo es que el tema se plantee en unas coordenadas de literatura comparada de acuerdo con unas afirmaciones del profesor C. Guillén, que yo me permito cambiar ligeramente:

«Mi vocación lector amigo, era (*es*) irresistiblemente la literatura comparada. ¡Si supieras lo que me cuesta situar un tema español (*catalán*) exclusivamente en el ámbito de España (*Cataluña*)!»⁽⁶⁹³⁾

y también en unos supuestos de aproximación literaria -en el sentido amplio de la palabra- entre dos de las culturas más ricas del Estado español.

Y todavía antes de entrar de lleno en materia, otra consideración previa. Convendría aclarar, o por lo menos revisar, los términos Realismo y Naturalismo asociados a la época realista y naturalista. Con ello apunto un tema difícil de tratar: el de los convencionalismos literarios. Sólo dos ejemplos: Galdós escribe, publica y estrena hasta 1918, época que, según la historiografía tradicional, ya corresponde al Novecentismo o [346] a las vanguardias. ¿A qué movimiento se adscriben M. Menéndez y Pelayo, G. Núñez de Arce y G. A. Bécquer, por ejemplo? Para solventar algunos de estos problemas tal vez sería bueno acudir en este caso a la frialdad de los números y establecer una cronología aproximada que abarcaría desde mediados del siglo XIX hasta entrado ya el siglo XX. Y este es el criterio que voy a seguir: fijarme en textos que

entren en esta periodización y no tener tan en cuenta los autores y los temas, aunque sin marginarlos.⁽⁶⁹⁴⁾

Por último, en esta especie de introducción, añado todavía que mi comunicación pretende abrir horizontes, aportar nuevas vías de estudio al siglo XIX por la cantidad de aspectos colaterales que se pueden derivar. En definitiva, ser sugerente y cubrir un vacío, dado que aún no existe un estudio sistemático y riguroso⁽⁶⁹⁵⁾ sobre todo ello.

Ya entrando en materia y después de una primera aproximación a los textos y obras de los autores afectados por nuestra prospección, se puede afirmar que cabe bipolarizar el tema en dos bloques o en dos concepciones. Por un lado, el desdoblamiento de la visión en dos planos:

- a) descriptivo, periodístico, superficial, ligero, aséptico, plácido, que se podría marcar en positivo.
- b) ensayístico, profundo, polémico, discutible, casi en negativo, planos que, también hay que decirlo, no son específicos del XIX sino que llegan hasta nuestros días.

Y por el otro en función de la extensión en el tratamiento:

- a) alusiones ocasionales, esporádicas, sin valor, a manera casi de cita puntual sin mayor trascendencia. Son los casos de A. Palacio Valdés en que aparece un [347] personaje catalán secundario poco afable en *La hermana San Sulpicio*⁽⁶⁹⁶⁾ y de «Clarín», en el cuento «El Centauro», incluido en *Adiós Cordera*, con la alusión a un personaje catalán femenino.⁽⁶⁹⁷⁾
- b) Referencias largas, formadas por párrafos que pueden llegar a ser discursos completos, títulos de obras literarias, etc.⁽⁶⁹⁸⁾

Y esto nos introduce en los agentes o fuentes de acceso a la temática que nos ocupa. Obviamente todo son textos literarios, pero cabe -y es necesario, creo- establecer la distinción entre novela, teatro, periodismo, oratoria, epistolaridad, memorias, diarios u otros menos conocidos como puede ser la presencia y participación de escritores castellanos en los Juegos Florales de Barcelona mediante sendos discursos. De todos los citados merece la pena detenerse brevemente en la correspondencia y en los JJFF.

La correspondencia plantea problemas, dispone de poca bibliografía,⁽⁶⁹⁹⁾ es un factor importante, la investigación exige paciencia y prudencia, abre muchas perspectivas y constituye un todo calidoscópico ya que toda carta es documento, es crónica, es confidencia, es texto, valores que no vienen al caso estudiar ahora.

En cuanto a los JJFF, se trata de un agente muy puntual, cerrado y centrado en tres años concretos.⁽⁷⁰⁰⁾

Avanzando en nuestro estudio otro aspecto interesante es el temático. Ya he dicho que no es aquí uno de los ejes vertebradores, pero sí que, aunque sean simples alusiones [348] telegráficas conviene establecer algunas distinciones, como temas urbanos: Barcelona, Girona, Manresa, Solsona, Tortosa; temas rurales alusivos a la montaña, a la costa; el tema de la lengua y de la literatura catalanas; temas ideológico-políticos (Cataluña como región); temas históricos: la guerra de la Independencia, la Semana

Trágica; temas basados en las relaciones humanas de amistad, de admiración, de respeto, de discrepancia.

Dejando de lado los dos autores citados, creo que B. Pérez Galdós y J. M^a de Pereda monopolizan bastante la atención. El primero, aparte de que Cataluña incide mucho en su obra, plantea de nuevo la cuestión de la cronología y de los tópicos que al principio he insinuado. Entrado el siglo XX algunos textos galdosianos aluden a temas catalanes ⁽⁷⁰¹⁾ y, sobre todo, se intensifica su amistad con M. Xirgu. ⁽⁷⁰²⁾

En primer lugar, los *Episodios Nacionales* constituyen un bloque interesantísimo en cuanto al título de la comunicación. Por orden cronológico *Gerona* (1874), *Un voluntario realista* (1878), *Los ayacuchos* (1900), *Carlos VI en la Rápita* (1905) y *Prim* (1906), son obras que por el título o por el contenido conectan con realidades de Cataluña.

En segundo lugar, no se olvide la amistad entre B. Pérez Galdós, N. Oller y J. Yxart que se refleja en sendas correspondencias ya publicadas. ⁽⁷⁰³⁾ Y también a través de numerosas cartas con catalanes se intensifica una relación fuerte que se despliega en diversos aspectos colaterales. ⁽⁷⁰⁴⁾

Respecto a *Gerona* es necesario a su vez distinguir entre el episodio nacional de 1874 y el drama de 1893. En cuanto al primero, varios son los aspectos que se pueden tratar en relación a Cataluña: fuentes, toponimia, antroponimia, urbanismo de la ciudad, el folklore (alusión a la sardana), hasta llegar a la plena literaturización de un hecho [349] histórico acaecido en un marco urbano: la propia ciudad de Gerona, como escenario geográfico de unos hechos. Literaturización que llega a la poetización, según una canción tradicional:

«Digasme tú, Girona
Si te n'arrendirás...
Liron lireta
Com vols que m'rendesca
Si España no vol pas
Liron fa lá garideta
Liron fa lireta lá.» ⁽⁷⁰⁵⁾

Solamente apunto estos aspectos, sin entrar en detalle porque ya han sido estudiados. ⁽⁷⁰⁶⁾

En el drama del mismo nombre, obra ya de madurez galdosiana, es notorio el impacto del asedio de Girona y aparecen algunas diferencias. ⁽⁷⁰⁷⁾ A manera sintética se puede afirmar que en el episodio nacional se describe y narra la gesta y heroicidad de la ciudad, mientras que en la obra de teatro se plasma el drama de la ciudad.

En *Los Ayacuchos*, es Barcelona la ciudad tratada y descrita en algunos pasajes llenos de patetismo a propósito de la invasión napoleónica. ⁽⁷⁰⁸⁾ He aquí una breve muestra:

«Vi en los *Encants* los destrozos causados por las balas de cañón, lodo ensangrentado (...) Cerca de la Virgen del Mar y en el Borne he visto también no pocos desastres (...) En la calle de Assahonadors encuentro fúnebres escenas (...) y en la plaza de San Agustí Vell veo una casa derrengada que amenaza

caerse En la calle de San Pedro más Bajo hallo un reguero de sangre...»

En *Un Voluntario realista* son las ciudades del interior de Cataluña las protagonistas de muchos capítulos, o, por lo menos de numerosos párrafos. Manresa, Solsona son los puntos de referencia: [350]

«La ciudad de Solsona, que ya no es obispado ni plaza fuerte ni cosa que tal valga, y hasta se ha olvidado de su escudo (...), gozaba allá por los turbulentos principios de nuestro siglo la preeminencia de ser una de las más feas y tristes poblaciones de la cristiandad (...) La que Ptolomeo llamó *Setelsis*, se ensoberbecía con la fábrica suntuosa de cuatro conventos (...)⁽⁷⁰⁹⁾

Manresa tiene buena situación para una defensa; rodéala en gran parte de su circuito el río Cardoner y su planta es enriscada, agria y tortuosa y pendientes sus calles.»⁽⁷¹⁰⁾

Y todavía en este recorrido por la geografía catalana no hay que olvidar otro episodio nacional que se enmarca en tierras de Tarragona: En Carlos VI en la Rápita aparecen esporádicas descripciones de Tortosa, Amposta, S. Carlos de la Rápita, la desembocadura del Ebro, etc.⁽⁷¹¹⁾

Todas estas referencias se podrían adscribir a uno de los bloques que más arriba he tratado. En el otro cabe incluir el tratamiento más comprometido de temas, como es el caso de la postura de Galdós ante la lengua catalana. Así son muy significativas unas afirmaciones, bastante conocidas:

«Lo que sí le diré es que es tontísimo que V. escriba en Catalán. Ya se irán Vds. curando de la manía del catalanismo y de la *renaixença*. Y si es preciso, por motivos que no alcanzo, que el catalán viva como lengua literaria, deje V. a los poetas que se encarguen de esto.»⁽⁷¹²⁾

«No puede figurarse el desconsuelo que siento al ver un novelista de sus dotes, realmente excepcionales, escribiendo en lengua distinta del español, que es, no lo dude, la lengua de las Lenguas; y no me venga V. con la sofistería de que solo *siente* en catalán...»⁽⁷¹³⁾

Y pasando a otro escritor realista importante, destaca la figura de J. M^a de Pereda. Su relación con Cataluña ha sido estudiada por el profesor L. Bonet en el prólogo a su [351] edición de *La Puchera*.⁽⁷¹⁴⁾ Aquí sólo quiero dejar constancia de la evolución ideológica ante el catalanismo y su actitud de defensa de la literatura catalana ante periodistas madrileños:

«Lo derecho, lo regular, sería que ustedes aprendieran el catalán para leerlos y saborearlos como deben, porque a ello les obliga la profesión, ya que les falta el entusiasmo...»⁽⁷¹⁵⁾

y también en los Juegos Florales de 1892:

«... Lo *renaixement* gloriós de vostra literatura riquíssima, á la gran ciutat, regina del Mediterrani, empori de cultura y de las arts industrials y al poble tot de Catalunya, al poble artista, per excelencia intel·ligent y treballador, honra y gloria d'Espanya.»⁽⁷¹⁶⁾

En cuanto a los escritores naturalistas es obligada la alusión a E. Pardo Bazán por su entusiasta visión de Cataluña y por las referencias a Barcelona y sus alrededores. Sin embargo, no entro en su análisis dado que en este mismo Coloquio se presenta una comunicación sobre el tema⁽⁷¹⁷⁾ y además el profesor L. F. Díaz Larios publicó en su día la correspondencia entre Dña. Emilia y V. Balaguer.⁽⁷¹⁸⁾

Conviene en esta breve panorama no olvidar a V. Blasco Ibáñez. En una novela tardía, ya del siglo XX, describe el ambiente portuario de Barcelona. ⁽⁷¹⁹⁾

Y nos quedan en esta ojeada dos autores tradicionalmente no realistas ni narradores pero cuyas vidas discurren sí en la época del Realismo y del Naturalismo. Son M. Menéndez y Pelayo y G. Núñez de Arce, a los que se podría agregar F. Giner de los Ríos en una dirección más de pensamiento y ensayo ideológico. ⁽⁷²⁰⁾ Es sabido que la [352] biografía intelectual y literaria del primero pasa necesariamente por la Universidad de Barcelona. Así lo reconoce en dos textos que vale la pena reproducir:

«Sino perquè essent lo castellà ma llengua nadiva, degui a Catalunya una part molt considerable de ma educació literària, y català fou lo més savi y 'l millor de mos mestres, y tot això 'm lliga estretament a Catalunya.» ⁽⁷²¹⁾

En *Autobiografía* de 1908 se lee:

«Tenía pues la universidad barcelonesa en 1870 sus dotes características (...) y por ellas había conquistado sin ruido ni aparato externo cierta personalidad científica, una vida espiritual propia, aunque modesta, que daba verdadera autoridad moral á alguno de sus maestros. Mostró (la universidad) desde los primeros días un sentido *histórico y positivo*, de pausada indagación y recta disciplina (...) En esta escuela me eduqué primeramente...» ⁽⁷²²⁾

además de su profunda amistad con M. Milà i Fontanals, y de su participación ya citada en los JJFF de 1888 en presencia de la reina Regente.

Y todavía más conexiones: Las opiniones favorables que formula sobre catalanes ilustres. Son elogios dedicados a J. Balmes ⁽⁷²³⁾ y R. Llull ⁽⁷²⁴⁾. He aquí unos comentarios sobre el segundo:

«...La vida de Raimundo queda más poética que la de otro filósofo alguno, puesto que no se pasó en la lobretez de las aulas, ni en el silencio del claustro ó de apartada estancia, sino que se esparció y derramó por el campo de la acción, como verdadera vida, no de contemplador estéril, sino de misionero y propagandista cristiano, y (digámoslo así) de caballero andante del pensamiento (...)

(...) En castellano hablaron, por primera vez, las matemáticas y la astronomía, por boca de Alfonso el Sabio. En catalán habló, por primera vez, la filosofía, por boca de Ramon Llull.» [353]

Y esto me lleva a otra perspectiva, acaso menos conocida, pero suficientemente atractiva para apuntarla aunque sea sólo como tema colateral; el trato que reciben los escritores catalanes por parte de los historiadores castellanos de la literatura. Nada más un ejemplo: el P. F. Blanco García a propósito de Ausias March, dice:

«Ausias March (en 1459) descuella entre todos con imponderable ventaja, y simboliza un género de arte tan suyo, tan entrañablemente subjetivo y á la vez tan profundo y filosófico, que á duras penas cabe compararlo con el de ningún otro autor.» ⁽⁷²⁵⁾

Todavía nos quedan dos escritores más: G. Núñez de Arce que presento casi en telegrama y G. A. Bécquer, cuya relación con Cataluña estudia en este Coloquio el profesor Joan Estruch. ⁽⁷²⁶⁾

En el escritor vallisoletano en textos del mismo año -1886- convergen las dos actitudes antes reseñadas: la política por medio de un discurso centralizador, centralista y centralizante:

«Decidiéndome por fin á ofreceros como asunto digno de vuestra reflexión, el estado de las aspiraciones del regionalismo en Galicia, País Vascongado y Cataluña, en cuyas comarcas aparece con formas, por cierto bien distintas, pues mientras en algunas se contiene dentro de los límites de una amplia descentralización administrativa, va en otra hasta proclamar audazmente la ruptura de todos los lazos nacionales, y por ende el aniquilamiento de nuestra gloriosa España...

Analizando este movimiento, desde sus primeros asomos literarios hasta sus últimas ruidosas manifestaciones, es como podremos apreciar con exactitud su verdadero propósito (...)

Protesto contra las armas que esgrime el catalanismo turbulento para desacreditar á la patria española, como si le animase (...), el siniestro designio de encender otra vez entre pueblos hermanos la terrible guerra civil.»⁽⁷²⁷⁾

y la periodística: en tono descriptivo habla de las tierras del Ebro: S. Carles de la Rápita, Los Alfaques, Tortosa, etc.: [354]

«... Entrábamos en San Carlos de la Rápita; esta población es (...) el germen de un gran pensamiento. Carlos III había resuelto hacer de ella un sitio real, una ciudad importante y un gran puerto (...) Próximo a la desembocadura del Ebro y situado á la entrada del puerto natural de los Alfaques, el más capaz, y con poco trabajo el más resguardado del Mediterráneo, San Carlos habría podido ser (...) el verdadero centro mercantil y marítimo de la antigua corona de Aragón (...) San Carlos de la Rápita es el presentimiento de una grandeza antes muerta que nacida».⁽⁷²⁸⁾

Para acabar ya, he aquí unas conclusiones provisionales a manera de recapitulación:

1. Es necesaria acaso una revisión de los convencionalismos. ¿Por qué se ha aludido a Galdós y se ha eludido a Unamuno que ya en un discurso de 1887 en Bilbao, habla de la lengua catalana?⁽⁷²⁹⁾ Por puro convencionalismo.

2. Cataluña suministra material a los escritores castellanos del XIX y se convierte en materia prima de muchas obras.

3. Se dan dos tratamientos: uno suave, plácido, descriptivo, neutro; otro expositivo, grave, agudo, profundo.

4. Cuando se entra en esta dirección, la visión de Cataluña deviene negativa, centralista, rozando casi la incompreensión.

5. Este tema abre muchas posibilidades a manera de sugerencias: visión parcial de cada autor; importancia de los epistolarios; las relaciones bilaterales: V. Balaguer y E. Pardo Bazán; B. Pérez Galdós y sus relaciones con J. Yxart, con N. Oller, con ilustradores catalanes, (A. Mestres y J. L. Pellicer); M. Menéndez Pelayo y M. Milà i Fontanals, y tantos otros escritores e intelectuales del siglo XX, algunos ya estudiados de forma global o parcial.⁽⁷³⁰⁾ [355]

6. Resultaría muy interesante analizar el grado de receptividad de todos estos escritores en Cataluña (viajes, ediciones, estrenos teatrales, comentarios periodísticos a sus vidas y obra, colaboraciones en la prensa de Cataluña, etc.).

7. Abre la perspectiva inversa, es decir, la visión que desde Cataluña han tenido los escritores catalanes de la realidad plurilingüe y pluricultural llamada España. Pero esto complica mucho las cosas a nivel político, autonómico, erudito, ideológico e, incluso, didáctico. Dejémoslo para mejor ocasión.

[357]

△▽

«¡Yo quiero ser caribe! ¡Yo quiero ser romántico!» del buen humor del anti-romanticismo

Mercedes COMELLAS

Universidad de Sevilla

La sátira y parodia del romanticismo, fenómeno literario de carácter paneuropeo y que corrió simultáneo al desarrollo de la escuela, se manifestó en España con intensidad desmesurada en proporción con la mansedumbre del propio movimiento en tierras peninsulares. En el caso español se ve además vinculado a la eclosión de la prensa periódica de carácter satírico que tuvo lugar por las mismas fechas;⁽⁷³¹⁾ y aunque las opiniones coinciden en que el estudio de los escritos burlescos contra la «moderna escuela», para darle el nombre que recibió en la época, ha de resultar muy útil en la reflexión sobre el fenómeno romántico en general -sobre su pervivencia y acogida por parte del público contemporáneo-⁽⁷³²⁾, como señala Romero Tobar, «apenas si [los estudiosos] le han prestado atención hasta el momento».⁽⁷³³⁾

Este trabajo pretende un primer acercamiento -necesariamente parcial- al carácter y tipología de las sátiras contra el romanticismo aparecidas en la prensa periódica desde 1817 a 1850.⁽⁷³⁴⁾ [358]

Desarrollo de las sátiras anti-románticas

La sátira contra los románticos muestra una longevidad significativa: se prolonga desde las mordaces chanzas de la *Crónica científica y literaria* en 1817 hasta las que asomaron a las páginas de *La Linterna Mágica. Periódico risueño* de 1850, dirigido por el eternamente festivo Ayguals, cuyas muecas al tenebroso romanticismo repetían a mediados de siglo las que ya expresara casi quince años antes en otras publicaciones.

1. Las primeras burlas, y hasta 1833 aproximadamente, aparecen sólo esporádicamente -aunque no son tan escasas como se podría suponer- y, o bien se refieren a cuestiones vinculadas con comportamientos sociales, o se usan como arma arrojada en un enfrentamiento puramente teórico. En los pocos casos en los que el aguijón se dirige propiamente a la nueva tendencia literaria ya triunfante en Europa, los objetos del sarcasmo son las preferencias temáticas de la escuela y la extravagancia de las novedosas formas, expresados en términos que son ya la presentación de los que van a confirmarse principales motivos de las ironías posteriores: resulta curioso al leer a José Joaquín de Mora encontrar expresiones idénticas a las que usará Mesonero veinte años después.⁽⁷³⁵⁾

2. La mayor abundancia de sátiras en las publicaciones consultadas se concentra en los años 1836-39,⁽⁷³⁶⁾ lo que significa que la famosa parodia de Mesonero no fue pionera en su [359] género, sino que sólo se hizo eco de una tendencia anterior a él; ello no implica negar que su «Escena» sirvió de modelo a toda una estirpe de hijastras e hijuelas donde se abundaba en los mismos motivos jocosos. Se podría incluso afirmar que Mesonero proporciona el patrón de lo que se fue a convertir en un género menor. Al lado de estas cortesanas ironías conviven el abucheo chusco y la chanza grotesca, sin ninguna calidad literaria pero de gran importancia para ilustrar la virulencia de ciertos sectores contra el romanticismo, y porque además coinciden y son confirmación de la preocupación social ante ciertas actitudes que otros artículos de crítica seria abordan simultáneamente; bajo esa grosera burla a menudo se esconde el eco de un profundo desasosiego social.

Uno de los espacios preferidos para la sátira es el reservado a las reseñas teatrales, que incluso en los diarios más serios y menos preocupados por la literatura, servirá durante estos años con frecuencia -aunque ya venía ocurriendo en el lustro anterior- para dar rienda suelta a las guasas de los contrarios a aquella moda francesa que había convertido la escena, según suelen quejarse, en un charco de sangre.⁽⁷³⁷⁾

3. A partir de 1840 y hasta 1845 la sátira se va transformando, cada vez más en parodia, se tipifica y llega a resultar un tanto cansina por la recurrencia de unos esquemas poco imaginativos. Ayguals es durante este lustro el más porfiado continuador de la tendencia y difunde en las publicaciones de su Sociedad esta fórmula fácil. Hay que señalar la importancia de esta Sociedad Literaria de Madrid, fundada en 1843 y conducida por la familia Ayguals, pues buen número de las revistas satíricas del periodo romántico salieron de su imprenta o están ligadas a ella.⁽⁷³⁸⁾

En otro tipo de publicaciones, especialmente en diarios de provincia, pueden seguir encontrándose, aunque en menor abundancia, las sornas contra el personaje romántico y los [360] rasgos que le caracterizan, pero progresivamente las alusiones al ejercicio propiamente literario son menores y los dardos apuntan con preferencia a los distintos aspectos de la moda 'romántica' que afectaban a la pauta de comportamiento social. Incluso son cada vez más frecuentes los epitafios más o menos jocosos al romanticismo, que a todas luces va amilanzando sus fuerzas.

4. Desde 1845 y hasta 1850 se van espaciando las sátiras, que tan poca novedad ofrecen ya, aunque Ayguals, y los periódicos de provincias siguen reservándoles algún espacio; ahora, sin la mordacidad corrosiva de ejemplos anteriores, se convierten en bufonada ya un poco rancia por la reiteración de los motivos y por la mansedumbre de la víctima, pues, si «antes de 1845, lo viejo es la estética neoclásica, después de esa fecha lo viejo es el Romanticismo».⁽⁷³⁹⁾

Las dianas predilectas

Ciertos temas fueron particularmente fecundos para las sátiras; quizá el que primero adquiere carta de naturaleza es el que contraponen al *romántico* y al *clásico*; los ejemplos comienzan a aparecer a lo largo de 1836, en la mayoría de los casos haciendo mofa de ambos tipos. En *El Guardia Nacional* del 1 de enero de 1838 el artículo de *Varietades* se titula «Clásicos y románticos. Todos son locos», y da comienzo con la estrofa:

«Por las calles y las plazas
cabezas se ven quimeras,
la mitad son calabazas
la otra mitad calaveras.»

Clásicos y románticos en el manicomio acaban enzarzados en feroz combate, como les ocurre también a don Federico y don Canuto, protagonistas de otra lid satírica de la que da cuenta *El Estudiante* (nº 5, 18 abril 1839):

El clásico: ¡Calle el muñeco vil! ¿Qué cosa buena
puede hacer con tal barba y tal melena?
El romántico: ¡Calle el mastín! ¿Cumplir puede el poeta
su misión con barriga y con coleta?

Y aún a mediados de los años 40, Luis Díaz y Montes compone un poema satírico en que compara los modos de clásicos y románticos (*El Fandango*, nº 5, 15 abril 1845). En este último ejemplo, sin embargo, el clásico es tratado con menos rigor que el romántico, y es que desde el principio son más abundantes las sátiras que identifican al clásico con el prototipo de probidad y honradez, con el hombre de costumbres mesuradas y temple juicioso; frente al romántico, modelo de vicios y desenfreno, hasta el punto de que ambos títulos de escuela se usan como calificativos ponderativo y peyorativo respectivamente de la calidad moral de una persona. Así sucede en la reseña teatral de *La Moda. Revista semanal de [361] literatura, teatro, costumbres y modas* de Cádiz (nº 83, 26 noviembre 1843) al drama «Luisa o la cita en el sepulcro», donde se describe al protagonista como «romántico» seguidor de la escuela de Hugo y Dumas,

«casado con una joven muy buena, muy dulce y muy clásica, que amaba a su marido [...]. El suegro era también clásico, aunque por lo serio, y con firme propósito de romper la crisma al yerno a poco que su romanticismo le hiciese olvidar sus deberes de fidelidad conyugal. Pero era ya tarde. Nuestro hombre que creía como Antony que el marido de toda mujer ajena es de hecho un bárbaro y punto menos que un orangután, ya había logrado hacer caer en sus redes a la esposa de cierto coronel polaco.»

Si el calificativo de 'romántico' podía entrañar una evaluación moral, en el caso de ser aplicado al género femenino implica siempre una condena. Sucede en las frecuentes sátiras que oponen a la mujer clásica y doméstica, la lasciva y frívola romántica, obsesionada por imitar en su propia vida los cánones literarios a la moda.⁽⁷⁴⁰⁾ De hecho, la mujer romántica suele ser tratada aún con más dureza y sarcasmo que el romántico poeta, por las connotaciones morales que ese apellido encierra: «Un marido dichoso» felizmente casado con una romántica no puede ser sino un cornudo complaciente, según se deduce de sus mismas palabras,

«Mi mujer es romántica ¡Mire V. si es poca ventura la mía! Enemiga, por consecuencia, de la rutina, de las reglas, y de todo lo que sea poner trabas a la imaginación, y aplicando a la vida conyugal las novísimas doctrinas literarias, se burla altamente, pero con santa gracia, de esas casadas humildes y clasiquistas que fundan su felicidad en la práctica de las virtudes domésticas y de los preceptos sacramentales. «Eso es miserable, rutinario, servil, dice ella. Semejantes mujeres no valen para nada. Yo estoy por las grandes pasiones, por la irritabilidad sublime y permanente; por una existencia de fiebre, de delirio, de fascinación y de lava ardiendo. ¡Esta es vida!» Es muy verosímil que con esas ideas de combustibilidad perpetua y de exacerbación ilimitada pase rápidamente desde las grandes pasiones a los grandes delitos, ¡y vea V. por donde estoy yo en vísperas tal vez de inmortalizarme asociado a la horripilante fama de otra Lucrecia Borgia! ¡Véame V., amigo mío, a dos dedos de salir de la rutina, reventando como un tiquitruque al saborear la última copa de vino de Siracusa! ¡Véame V. destinado a

ocupar un lugar muy distinguido en los periódicos, en la litografía, y acaso en la escena!» (*El Guardia Nacional*, 512, 22 de abril de 1837)

Las poetisas resultaron diana predilecta de las bufonadas anti-románticas, que en no pocas ocasiones disfrutaban burlando esa nueva figura femenina, representante del eminente papel que el romanticismo concedió a la mujer. *El Jorobado* (núm. 69, 23 mayo, 1836) se mofa de la [362] joven literata romántica Safo Cornelia que desde los cinco años «se alimenta con el rocío que bebe por las mañanas en el cáliz de las flores», a los seis publica «el primer tomo de versos, bajo los dos títulos: *Las lágrimas de la Aurora, Amarguras y decepciones*», y que en la adolescencia «rasga su ropa y no quiere llevar más que el vestido de la naturaleza», ganándose la «reprobación universal contra este proyecto sublime»; Safo Cornelia aborrece el matrimonio pero es «indignamente sacrificada» por sus padres a un hombre odioso de monstruosas costumbres, que «duerme por la noche y está despierto de día, come cuando tiene hambre y bebe cuando tiene sed; [...] va echando panza» y además, este tirano, en acto de «horrible despotismo», no consiente que su mujer «se pasee con su amante a las orillas de los lagos». En *La Cartera* de Valencia (nº 11, 21 diciembre 1849) el artículo «La poetisa. Animal anfibio» manifiesta a las claras su desprecio por las mujeres, al entender que las aficiones intelectuales que puedan mostrar las convierten cuando menos en extraños hermafroditas:

«La poetisa [...] presta a sus labios la sonrisa de la indiferencia y separa los pies media vara el uno del otro para parecerse a sus eruditos admiradores. [...] La poetisa lírica escupe como Zorrilla, se suena como Espronceda y toma café como el duque de Frías.»

Otro tipo de sátiras, tal vez las más abundantes y festivas, se ceban en el aspecto del romántico, que según los tópicos se caracteriza por largas melenas,⁽⁷⁴¹⁾ los inevitables lentes,⁽⁷⁴²⁾ y un atuendo estrafalario del que llaman especialmente la atención los pantalones ajustados: «El que no rompa el pantalón a la segunda vez de ponérselo no es elegante», recuerda el artículo de «Modas» de *La risa*, (I, nº 20, 27 de agosto de 1843). Cada uno de estos ingredientes fue motivo de largo número de picantes invectivas que en ocasiones advierten sobre la peligrosidad criminal de sus portadores, como en el «Cuento romántico» de Segovia aparecido en el *Semanario Pintoresco* nº 133 de 1838, donde en un escenario de abismos y caverna, llora trágicamente una abandonada y débil mujer:

«Mendoza es su alcurnia, Leonor es su nombre,
Leonor que en Castilla de hermosa hubo fama;
rindió su albedrío a un monstruo, no a un hombre,
que en negra perfidia dio pago a la llama [363]
del más puro amor.
Del techo paterno con nombre de esposo
sacóla una noche de mala ventura,
y el torpe deseo logrado, alevoso,
dejóla en un bosque de grande espesura
perdido su honor.
La víctima triste, que a un síncope fiero
en medio del bosque quedara rendida,
volviendo en su acuerdo, un ay lastimero

arranca de lo hondo de su alma afligida,
quejándose así:
«No te fíes en hombres
con antiparras,
que lo que no ven suplen
con lo que palpan.
Yo lo he notado:
todo corto de vista,
largo de manos».»

Son sin embargo más interesantes desde el punto de vista literario las de aquel otro tipo que hace bufa de las particulares señas formales de la literatura romántica. Entre los motivos favoritos de estas parodias está el irregular empleo de signos diacríticos que caracterizara las composiciones de la nueva escuela: los signos de exclamación y puntos suspensivos son el más gráfico síntoma del estilo romántico, que logra imponer una nueva moda ortográfica de la que se burla *El Diablo Suelto* (nº 5, del 1 de marzo de 1839) en su «Bolsa de efectos periodísticos de esta plaza»: los valores en alza que superan los 90 puntos son precisamente las «Admiraciones y aspavientos» y las «Exclamaciones»; quedan por encima las «Patochadas y Zopencadas», que alcanzan el 99 de su valor nominal. En las sátiras estos signos gráficos son empleados en grado aún más disparatado que el ya habitual exceso de las composiciones serias. Para mostrar la intención paródica basta con marcar cada periodo -o cada palabra- con tres o cuatro signos de exclamación y una ristra infinita de puntos suspensivos. ⁽⁷⁴³⁾

Entre las sátiras de los usos poéticos del romanticismo abundan particularmente los poemas que emplean de forma paródica la rima en esdrújulos, característica asimismo del gusto extravagante de la escuela moderna. Uno de los más elaborados ejemplos de su clase apareció en el Rebusno nº 13 de *El Burro* (15 octubre 1845) con el título de «Lázaro y Mónica. Romance esdrújulo por esencia, presencia y potencia», y tiene la particularidad de estar compuesto exclusivamente por esdrújulos -lo que dificulta no poco la semántica de algunos de sus versos-:

«Lázaro un sábado en Écija
hállase tétrico y lánguido,
témese mísera cónyuge,
pérfida márchale el tálamo. [...] [364]
Mírale atónito, lívido,
y árdese en cólera, e impávido,
dícele a Mónica, «tu ídolo
géllico túmulo guárdalo.
Óyeme y cállate, víbora;
¿lágrimas... Mónica?» Ámalo
lástima ¡estúpido término!,
frígido encuéntrase Álvaro.
-¡Cáspita! júbilo irónico...
dícele Mónica a Lázaro
¡Súbito incógnito, fúgate,
llórale pérfido vándalo! [...]»

Ocasionalmente se encuentran parodias del lenguaje medievalizante que gustaron emplear los románticos en romances históricos y relatos ambientados en aquella época; lo más curioso es que sea Hartzenbusch, un aficionado precisamente a este castellano antiguo ficticio que él mismo empleara en *La reina sin nombre (crónica visigótica del siglo XII)* y *La novia de oro* -publicado en 1851 en el *Semanario Pintoresco*, esto es, con posterioridad a su propia parodia-, el que lo satirice en *La Risa* (t. 2, 34, 1843) con su «Mariquita la pelona /Crónica del Siglo XV». ⁽⁷⁴⁴⁾

De todas estas composiciones jocosas se deduce que, desde el punto de vista de sus burladores, el romanticismo resultaba pura fórmula impostada y vacua, por tanto fácilmente imitable: basta con emplear sus rasgos métricos característicos, adobarlos de puntos suspensivos y admiraciones, y cubrirlos con palabrería a la moda; así al menos presenta la receta *El Jorobado* del 23 de abril de 1836 en la «Lección VI» de su *Curso de Literatura*:

«Para ser poeta cristiano hay una receta muy simple. Toma *esquife, ola, onda, voz de arriba, trompeta, noche, lago, mancha, cielo, miel, hiel, fiel, meditación, ilusión, impío, pío, alma, natura, oración, deprecación*. Échalo en un saco, menéalo bien, y vacíalo poco a poco en unas rayas casi de un mismo largo. [... O] Tira varias líneas: [...] En estas líneas pones cualesquiera palabras.»

No había sido menos pedagógico en la lección III (11 de abril de 1836), dedicada al drama, y adaptada a la corta edad de los destinatarios:

«La tierna edad en que nuestros jóvenes *hacen* literatura, nos obliga a trazar el plan de dos poéticas diferentes: la primera para los hombres maduros, los literatos de más de siete años; y la segunda para los que no han llegado a esta edad, ni perdido sus ilusiones.» [365]

El secreto del éxito consiste en saber conjugar bien los elementos imprescindibles: incesto, veneno y desafío. ⁽⁷⁴⁵⁾ Una vez aprendido, el alumno no tendrá dificultades en consagrarse a la inmortalidad literaria, y así promete al fin *El Jorobado*:

«Si este drama no es aplaudido, me dejo cortar las orejas...»

Pretenden ahondar más en los secretos del alma romántica las sátiras que se refieren a los materiales de su literatura. De entre estos los anti-románticos festivos prefieren para sus bufonadas lo funeral, lo macabro y lo criminal. Con especial saña se ceban en el género dramático, hasta llegar a convertir en un tópico la afirmación de que la bondad de una pieza se ha de medir por los litros de sangre que destilan sus personajes al morir, por el número de horrores que allí se sirven, o la cantidad de cadáveres que al final puede contabilizar el espectador. Así lo quiere entender el público que, según afirma en el artículo «El romanticismo pelado» *El Guardia Nacional* del 31 de julio de 1839,

«trató por su parte de investigar la forma de aquella escuela, y como por lo común juzga por los resultados, comprendió perfectamente que la esencia y hasta la bondad de un drama estaba en el número de gente que en él moría; con lo que juzgó que no había en el mundo una cosa más romántica que el cólera morbo.» ⁽⁷⁴⁶⁾

La misma descubierta ironía muestran por ejemplo los paródicos títulos de supuestos dramas románticos que abundan entre estas sátiras: *Un charco de sangre o la venganza de una madre* es el que propone Antonio Flores para abrir la «sesión teatral» de su *Escuela de costumbres*; *El castillo de Staonins-Coyz o los siete crímenes*, *Los asesinos*

elegantes, o *Horror y desesperación* son los carteles que el primo mairenero del *Curioso* ve anunciando los teatros madrileños.⁽⁷⁴⁷⁾ [366]

Lo grotesco y la locura romántica

Pueden señalarse entre las sátiras dos modelos que resultaron particularmente populares y contaron con multitud de versiones: aquellas en que la comicidad deviene del grotesco desenlace, y las que pretenden prevenir contra los trastornos psíquicos que ocasiona la lectura de obras truculentas en temperamentos sensibles y propensos a la fantasía.

Entre las primeras se cuentan los varios casos de «perricidio», fórmula frecuentada para tratar jocosamente la cuestión -tan debatida por aquellos años- de las medidas que deben adoptarse contra la proliferación de perros callejeros. En varias ocasiones se presenta el asunto en tono de sátira política: el perro mismo se convierte en la quejosa voz que clama contra sus asesinos; y el molde en clave paródica suele ser el de las canciones románticas a los reos de muerte (cfr. *Suplemento del Eco del Comercio*, 15 junio 1844, «Un perricidio»). Otra fórmula dentro del mismo tipo es la que se practica en *El Burro*, cuyas parodias de famosas obras del romanticismo canjean el protagonista por un asno; así en el *Rebuzno* 2º (30 de abril de 1845), da comienzo el relato «El asno errante. Novela fantástica. En prosa y verso», cuajada de motivos literarios románticos convertidos en muecas sarcásticas por lo grotesco de que los lamentos suenan a roznididos.⁽⁷⁴⁸⁾ En el *Semanario Pintoresco Español* (nº 92, 1837), el cuento en verso «El matón» relata cómo el supuesto fantasma o criminal que aterroriza una noche a Frasquito y su madre y contra el que dispara («cual trueno espantoso sonó la explosión») se descubre ser un gato. El «monstruo negro, gigantesco, horrible como los ensueños de un criminal, como los héroes de Victor Hugo» que hace saltar de horror a Clemente Díaz en «Fragmento de mis viajes» «era el burro del señor alcalde». Por fin, «la horrenda figura», «la pálida sombra [que] con grito espantoso / responde a Perico diciéndole: «ven»«, «aquella figura de voz sepulcral, / de pálido rostro que infunde pavor se ha vuelto *un borrego del tío Coliflor*» (*El Jorobado*, nº 122, 23 julio 1836).

En «Asesinato horrible», poema de Eugenio Sánchez Fuentes publicado en *La Risa* (III, nº 56, 5 mayo 1844), se complica un poco más la sencilla bufonada que practicaron los ejemplos anteriores:

«[...] Era una tarde nebulosa y fría,
a mi casa marchaba con presteza,
cuando sentí quejidos lastimeros
salir de la inmediata callejuela. [367]
Compadecido me lancé azorado,
mas de hielo quedé... sangrienta mesa
se presentó a mis ojos, y... ¡oh Dios mío!
un cuerpo agonizante encima de ella.
Al que acaban dos bárbaros sayones
en él hundiendo sus cuchillas fieras.[...]
Y a un sayón pregunté con voz cortada
«¿Ese cuerpo, decid, donde se entierra?»
Miróme sorprendido frente a frente,
y sin dejar su bárbara tarea,

soltó una estrepitosa carcajada
que hizo helarse la sangre de mis venas.
Dónde, repuse, dónde? -En cien barrigas.
-¡Antropófago vil!... [...]
Amargo llanto mis mejillas surca
al recordar su desventura inmensa...
vais a saber su nombre... oíd, ¡silencio!
la víctima infeliz ¡un cerdo era!»

En este caso la comicidad no deriva exclusivamente del descubrimiento de la identidad animal de la víctima, sino de que el propio autor del relato, aun conociéndola desde el primer momento, en su romántica enajenación aprecia como acto criminal el cometido contra el cerdo. Este planteamiento nos conduce al segundo tipo de sátiras indicado: aquel en que el protagonista de la historia enloquece por causa de las muchas lecturas románticas. En *El Jorobado*, un hombre de bien dirige «Cuatro palabras a los Románticos» (núm. 134, 6 de agosto de 1836) haciéndoles saber cuán peligrosas pueden resultar sus aficiones literarias por los motivos terroríficos y criminales:

«ni como, ni ando, ni duermo sin pensar o soñar aquellos lances nocturnos, aquellos pasos tan horribles que no quiero citar ahora porque no me dé la pataleta; y como estoy tan penetrado y preocupado de aquellas lástimas y espantos, cuanto veo se me figura que son cosas de aquellas, ocasionándome esta manía los lances más pesados que pueden ocurrir.»

Los dos ejemplos quizá más elaborados de los que siguen esta fórmula son «Rasgo romántico» de Clemente Díaz y «Un romántico más» (firmado M. R. de Q.), ambos publicados en el *Semanario Pintoresco Español* (núms. 21 de 1836 y 56 de 1837 respectivamente). En el primero se narra la historia de Alfredo,

«un joven tan enjuto de carnes que pudiera servir de trasparente en una vidriera gótica. Sobrevínole a este infeliz su extenuación de un arraigado capricho de no comer, capricho que traía su origen de una arraigadísima lectura de monstruosas novelas y furibundos dramas, la cual de tal suerte le disipó el cerebro, que ni el héroe de la Mancha tuvo jamás tan desalquilados como él los aposentos del suyo.»

Ya en las últimas, confiado a un hospital regentado por frailes, quiere confesar al padre agonizante que le escucha el motivo de sus espantosos sufrimientos: no sólo fue cómplice de un terrible asesinato, y sino una vez perpetrado éste, el autor del crimen [368]

«sirvióme en un plato los mortales despojos, y entonces yo con sonrisa infernal complaciéndome en mi delito, entonces yo, fija la innoble vista en el humeante majar, cerré los oídos a la piedad... y devoré hasta los huesos. «-¡Maldición! ¡maldición! exclamó petrificado el agonizante. ¡Monstruo abominable! ¿quién era ese infeliz, quien era tu víctima?... « Hizo un esfuerzo para hablar el delincuente Alfredo y respondió con desmayada voz. '-¡Un pavo!...'»

Aquí el fraile, reconociendo la «enfermedad» y su causa, discurre el siguiente consejo para hacerle comer es el siguiente:

«Y si miras a toda la raza humana por el lente con que la observan los grandes innovadores del siglo, verás que premia con laureles al que tiene la suerte de soñar más delitos, y que a favor de una sabia ilustración ha llegado a familiarizarse con los venenos, los puñales, las hogueras y todos los multiplicados tormentos de la venganza y tiranía. He aquí el consuelo que te resta: *hazte romántico*. Si

destrozaste los miembros de un inocente pavo, ahoga en tu pecho los remordimientos y cébate en la sangre de otros veinte. [...] Llegará un tiempo, no lo dudes, en que repleto de carne cambiarás de naturaleza, y mirando con desdén a los rancios clásicos que vegetan en sus preocupaciones, les dirás con una altivez de tigre: soy superior a vosotros: ya pertenezco a las fieras'. Este breve discurso causó tal impresión en el ánimo del joven, que entusiasmado y fuera de sí comenzó a gritar: '¡Carne, carne! ¡sangre, sangre! ¡yo quiero ser caribe! ¡yo quiero ser romántico!...' y sus ojos brillaban en aquel rostro de cadáver como dos ascuas encendidas en medio de la ceniza.»

En el caso de «Un romántico más», don Pánfilo, mayorazgo de un pueblo manchego, es tan aficionado a la lectura, que vive en sus carnes las emociones de los relatos:

«Paseábase ya con más velocidad, con más lentitud, daba tremendas patadas, se paraba, levantaba el brazo en ademán amenazador, y doblaba la rodilla como suplicando; volvía los ojos, arqueaba las cejas, se sonreía, etc. Todo al parecer, según los movimientos interiores a que daba lugar la leyenda: también apretaba los dientes y se le oyeron tres o cuatro espantosos mugidos.»

La mujer del mayorazgo avisa al cura, amigo íntimo de don Pánfilo, hombre apacible y de clara estirpe cervantina. Se decide enviar al enfermo a Madrid y el médico halla al enfermo dormido y soñando en voz alta:

«[...] ¡romántica noche!!!... Todo es ya calma, todo es obscuridad, todo silencio!... El planeta de los hijos de Adán parece descansar para siempre... en una tumba!!! [...] la tierra entera se estremece, y los gigantes torreonos chocando unos con otros se estrellan y desgajan a la fuerza del temblor!... El espanto se apodera de mí... se erizan mis cabellos, se doblan mis piernas, vacila mi cabeza... [...] Un fétido infernal hedor hiere mis narices;»

El infierno de sus pesadillescas visiones, según se descubre finalmente, no es sino la «representación romántica» del paso del pocero por la calle.

Es evidente que en este tipo de sátiras -y especialmente en el caso de la última citada- se empleó el mito quijotesco: personajes de vivo ingenio y sobresaltada imaginación se entregan a la desmedida lectura de un género ya de por sí pernicioso, y acaban perdiendo por esa causa la razón, primero al tomar aquellas ficciones por verosímiles y aun verídicas, y segundo al transformar a imagen y semejanza de la literatura el mundo real. [369]

De la misma manera que Cervantes quiso precaver contra una literatura inverosímil y por tanto inútil y perjudicial para la república, ahora los anti-románticos emplean su fórmula ya convertida en mito con los mismos motivos.

Conclusiones

La oposición al romanticismo se manifestó desde el comienzo principalmente bajo la máscara bufa del sarcasmo. Sucede así ya en los diferentes artículos de la *Crónica científica y literaria*, desde donde José Joaquín de Mora y otros se defendieron de los primeros alardes de la nueva escuela. Quizá una de las causas de esta preferencia por el contraataque más mordaz que teórico que se siguió empleando con cada vez mayor vehemencia y atrevimiento, fuera el propio carácter de la nueva escuela. Ese transcendentalismo con el que se presentaba, sus mismos y connaturales excesos y lo grotesco y extravagante que son sus notas características y carta de presentación, eran casi una invitación a la chanza.

En segundo lugar las primeras manifestaciones románticas en Europa de cuya noticia se hace eco la prensa española acontecen con muy poca anterioridad al Trienio Liberal, periodo de crecimiento desbordante de la prensa satírica, y durante el cual este tipo de publicaciones cobra carta de naturaleza en la escena periodística. Precisamente durante estos años comienza a perfilarse lo que serán los motivos fundamentales de la crítica al romanticismo, también los ejes de la parodia, y además se convierte ya al romántico en personaje-tipo cómico.

Por otro lado, podría resultar interesante investigar hasta qué punto la «ironía romántica» que recomendara Friedrich Schlegel, esa capacidad del autor de distanciarse de su propia obra y observarla en perspectiva con conciencia crítica⁽⁷⁴⁹⁾ pudo influir en la sátira contra el romanticismo que con tanta fidelidad acompañara la evolución del movimiento. Aquella ironía que fuera el punto central de su primera filosofía estética debía calar en el mismo acto creador del artista, convirtiéndolo en constante aniquilación de sí mismo. «Por eso la ironía [...] es un arma espléndida en contra de todo sentimentalismo. Y en el contexto de la época, la coloca también en contra de todas aquellas teorías estéticas que creían que la [370] intuición, la «inspiración», la unión mística con el cosmos o el desahogo emocional determinaban la obra de arte, es decir, en contra de aquellas teorías que hoy solemos denominar «románticas».⁽⁷⁵⁰⁾

Desde este planteamiento podrían explicarse quizá los casos de los muchos afiliados a la escuela moderna que al lado de composiciones escrupulosamente leales a todos los motivos de su secta, fueron también autores de parodias a sus propias obras.⁽⁷⁵¹⁾ De hecho, la mayoría de las publicaciones que incluyen sátiras contra el romanticismo no pueden catalogarse por ese hecho de anti-románticas: la parodia convive con las mismas producciones de las que se burla. Leemos en un número un poema funeral y en el siguiente -o en ocasiones incluso en el mismo- una burla de este género. Sucede a menudo que una publicación ridiculiza el tipo de género al que es más afecto, como en *La Alhambra*, cuya especialidad son los romances históricos que imitan los antiguos ejemplares moriscos y que junto a ellos incluye el paródico titulado «Romance morisco a la cuesta de Yátor en las Alpujarras» (nº 2, 28 de abril de 1839). En ocasiones puede incluso confundirse una composición seria con una parodia, pues algunos de los peores ejemplos de la moda romántica son, en efecto, una fétida combinación de tópicos a cada cual más absurdo, que en poco se diferencian de las sátiras que, con la acumulación indiscriminada de esos mismos lugares comunes, se chancean de aquellos mismos trabajos.

El romanticismo juega con sus propio lenguaje a las veras y a las bromas, pero como afirmara Jean Paul, «Wie die ernste Romantik, so ist auch die komische -im Gegensatz der klassischen Objektivität- die Regentin der Subjektivität».⁽⁷⁵²⁾

△

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

