



El canon poético en España de 1830 a 1837

Ricardo NAVAS RUIZ

University of Massachusetts

Desde comienzos del siglo XVIII hasta 1830 se pueden documentar en la literatura española, según la considerable evidencia acumulada por la historia y la crítica, abundantes manifestaciones románticas. En breve síntesis cabría agruparlas en tres categorías. Comprende la primera el intenso trabajo de recuperación y revalorización de la herencia medieval y áurea a través de ediciones, estudios, ensayos laudatorios, refundiciones [McClelland 1937]. En lo que concierne a la poesía culminó este esfuerzo en los treinta primeros años del siglo XIX con el reconocimiento del romancero tradicional como la verdadera poesía nacional de España. A ello contribuyeron las ideas de Herder y la estima que mostraron por él alemanes, ingleses y franceses. Haciéndose eco de su recobrada importancia, lo recogieron Manuel José Quintana en su antología de *Poesías escogidas* [1796], Böhl de Faber en su *Floresta de rimas antiguas castellanias* [1821-1825] y, sobre todo, Agustín Durán en sus tres tomos del *Romancero* [1828, 1829, 1832].

Cultivaron además el romance con renovado interés Juan Meléndez Valdés en «Alarmas españolas» [1808], Manuel José Quintana en «La fuente de la mora encantada», el futuro Duque de Rivas en *Poesías* [1814, 1820] como su famoso «Con once heridas mortales». No hubo quien no lo elogiase, incluso quienes, como Meléndez Valdés, condenaron los romances de ciego. Baste el testimonio de alguien un tanto recalcitrante ante el género, José Joaquín de Mora. En sus artículos sobre «Spanish Poetry» [*The European Review*, 1824, 1826] reconoce que el romancero encarna la auténtica poesía española, hecha sobre todo de amor a la Patria y la Religión, si bien aconseja a los jóvenes que sigan la influencia de los poetas ingleses modernos [Llorens 1979]. En una escala mucho menor se inició asimismo la recuperación y revalorización de la copla popular en la *Colección de seguidillas y cantares* [1799] de Alfonso Valladares y *Colección de las mejores coplas, seguidillas, boleras y tiranas* [1805] de Nicolás Zamacola, Don Preciso.

Abarca la segunda categoría ciertos rasgos, actitudes, gustos, que emergieron hacia 1775 [Valera 1901, Arce 1981], anticipando supuestamente la sensibilidad romántica al punto que se ha llegado a hablar de un primer romanticismo español [Sebold 1983]. Se trata en poesía del colorido descriptivo de un Nicolás Fernández de Moratín, el orientalismo de algunos romances moriscos y el mucho más tardío proveniente de las traducciones árabes y persas contenidas en *Poesías asiáticas* -300- [1833] del conde Noroña, el intimismo y sentimiento de la naturaleza de Meléndez Valdés, el pesimismo de Nicasio Álvarez Cienfuegos, el patriotismo liberal y nacionalista de Quintana, el tema astral, la toma de actitud ante seres explotados como el esclavo y el obrero, algunas meditaciones filosóficas. De modo particular se ha recalcado [Sebold 1983] el dolor romántico presente en «El melancólico. A Jovino» [1794] de Meléndez Valdés que inventó incluso un término para designarlo, el de fastidio universal, y el tenebrismo sepulcral de las *Noches lúgubres* [1799-1780] de José Cadalso.

En la tercera se incluyen traducciones, polémicas, periódicos, ensayos, discursos, que de algún modo trataron de informar sobre las nuevas corrientes literarias europeas desde finales del siglo XVIII. La lista es amplia y bien conocida [Navas Ruiz 1990]. Dentro del campo poético, gozó de extensa fama James MacPherson [Montiel 1974]., traducido por José Alonso Ortiz [*Obras de Ossian* 1788], Pedro de Montengón [*Fingal y Temora*, 1800] y José Marchena [«Himno al sol» y otros fragmentos, 1804]. Quintana, en nota a las traducciones de éste insertas en *Variedades de Ciencias, Literatura y Arte*, se ocupó de él con no poco entusiasmo. Johan C. Friedrich Schiller, más influyente como dramaturgo por su *Don Carlos*, no fue ignorado como poeta. Con el título de «Reflexiones sobre la poesía» se incluyó también en *Variedades* [1805] una traducción o adaptación de su importante ensayo «Uber naive und sentimentalische Dichtung», quizá de Bohl de Faber [Lorenzo 1960, Juretschke 1975]. *El Europeo* difundió sus ideas estéticas. A Byron se lo mencionó en la polémica entre Bohl de Faber y Mora [1814]. Algunos poemas fueron traducidos en prosa: *El sitio de Corinto* [1818], *El Corsario* [1827], *Lara* [1828], *Childe Harold* [1829], *Don Juan* [1829]. Apareció también una antología de la lírica con el título de *Odas* [1830]. Los juicios sobre el mismo abundaron desde el *Discurso* [1829] de Juan Donoso Cortés.

La existencia de tantos datos deberían permitir inferir que los poetas españoles, al hablar hacia 1830 de romanticismo y de la necesidad de ponerse a la par de Europa, enlazarían con ellos, se apoyarían en ellos, los citarían como precedentes de su nuevo proyecto. No fue así, o por lo menos no completamente. La historia tiene caminos extraños. No siempre lo que se cree evidente desde la posteridad se presentó de igual modo a los contemporáneos de los hechos. Toda generación asume tomas vitales, mejor aun viscerales, de posición, aceptaciones y rechazos, que pueden parecer luego absurdos al espectador objetivo, pero que condicionan decisivamente para bien o para mal su actuación y su carácter. Aciertos y errores pertenecen a los protagonistas, no a sus comentaristas. Es necesario, por lo tanto, no imponer sobre los escritores de 1830 deseos de cambio lo que sabemos y lo que nos puede parecer lógico. Hay que escucharlos, indagar cómo sienten, explorar lo que buscan y dónde. En otros términos, y centrados en el tema propuesto, por muy arriesgado que sea, hay que tratar de reconstruir el proceso por el que llegaron a establecer un concepto o un canon de poesía romántica. Sólo así se evitará la trampa de la falacia histórica que, desde cierta altura del hoy, juzga como de cierto signo, romántico por ejemplo, fenómenos de épocas anteriores que sólo se pueden considerar tales porque -301- luego existió ese signo, no

porque en sí lo fueran. Sin la aparición posterior del mismo, su interpretación sería muy diferente.

Pudo haber, en efecto, abundancia de rasgos románticos en la poesía de España antes de 1830 según nuestra apreciación presente; pero los jóvenes poetas de esa década no parecen haberlo percibido. Nadie menciona el fastidio universal de Meléndez Valdés para designar el romántico hastío o tedio existencial. Nadie se acerca a los cementerios o la noche macabra a través de Cadalso. Nadie invoca sus ilustres nombres como predecesores de lo moderno. Ante tan llamativo olvido, se ha hablado de interrupción o represión del romanticismo en los treinta primeros años del siglo XIX [Sebold 1995] debido a la dictadura fernandina. O simplemente se acepta que quizá sea «tan exagerado afirmar que el autor de las *Cartas marruecas* sea el primer romántico español como pretender que del «fastidio universal» de Meléndez Valdés resulte el spleen baudelairiano» [Urrutia 1995, 26]. Lo cierto es que no se contó con ello en la poesía española hacia 1830. El impulso renovador que situó estos temas y otros mencionados en el centro de la creación poética vino directamente de fuera, ya en forma de redescubrimiento, ya en forma de absoluta novedad.

Cuando comenzaron a brotar los signos del cambio hacia 1830, se miró directamente al extranjero, incluso en asuntos que atañían a la herencia patria. Espronceda ensayó el poema ossiánico sólo cuando se hubo familiarizado con Inglaterra y fue por entonces, hacia 1832, cuando modificó de acuerdo con parámetros románticos su poema medieval clásico *Pelayo* [Marrast 1969, 1974]. El Duque de Rivas no escribió *El moro expósito* [1834] antes de recibir los consejos de John H. Frere y conocer la novela histórica inglesa [Peers 1923]. La historia y el romancero españoles estaban por supuesto allí, a la disposición de los escritores; pero no tenían signo. Es discutible el afán de enmarcarlos en un contexto romántico *per se*. De hecho sirvieron para inspirar poemas épicos clásicos. Para modernizarse, para hacerse románticos con todas las consecuencias, tenían que ser vistos bajo otro prisma, no sólo nacional, sino nacionalista, que iluminase con nueva luz héroes antiguos, castillos y catedrales, batallas y gestos, arrebatiéndolos a la fría objetividad de la arqueología. Y para eso fue necesario conocer los mal llamados «cuentos» de Byron, -sus grandes poemas-, y la novela de Walter Scott, en los que encontraría sus raíces la leyenda. Del mismo modo la copla no alcanzaría la esencialidad de Ferrán o Bécquer sin el filtro de Heine. Pero no conviene adelantar conclusiones, sino verlas a través del proceso de construcción del canon poético español entre 1830 y 1837 por parte de críticos y creadores.

Hay que ir a la Cataluña de 1833 para escuchar las primeras voces disconformes. Una afecta a modelos y versificación; la otra al sentimiento nacional. Manuel de Cabanyes, dentro de su fidelidad al clasicismo, no ocultó su admiración por Byron, descubierto a través de sus lecturas directas, en la introducción a *Preludios de mi lira* [1833], en el que por otro lado justificó ciertas audacias métricas. Buenaventura Carlos Aribau utilizó el catalán en «A la Patria» para encarnar incluso lingüísticamente un nuevo sentir de lo nacional. Al año siguiente en Madrid se incorporaron -302- inquietudes más amplias bajo el signo de la libertad estructural y la especificidad creadora. Jacinto de Salas y Quiroga en el prólogo a sus *Poesías* [1834] estableció la función primordial de la inspiración y sostuvo la necesidad de un nuevo lenguaje, de la libertad creadora sin sujeción a reglas, de modelos distintos de los clásicos franceses, entre ellos, algunos escritores del Siglo de Oro. Pablo Alonso de la Avevilla en su *Poética trágica* [1834] recogió las doctrinas schlegelianas sobre la influencia del clima,

costumbres y creencias de un pueblo en el carácter de su poesía. Espronceda en su artículo «Poesía» [1834] llamaba a una revolución literaria que, como la política, combinara libertad y orden.

Entre tanto en Londres un viejo clasicista convertido a la causa, Antonio Alcalá Galiano [1834], diagnosticó con acierto la situación poética española, sugiriendo a la vez remedios. En unos artículos aparecidos en *The Athenaeum* londinense tachaba la literatura española de comienzos de siglo hasta esa fecha de insignificante, sin interés fuera de las fronteras nacionales. En poesía en concreto, a pesar de los esfuerzos de Böhl de Faber en la polémica con Joaquín de Mora [1814], en la que él mismo había intervenido, y del *Discurso* [1828] de Agustín Durán, no podía percibirse rasgo alguno de romanticismo. Nada, insistía, en Meléndez Valdés, Cienfuegos, Quintana, Martínez de la Rosa, Tapia o los integrantes de la Escuela de Sevilla: «Las escuelas románticas de Alemania, Francia e Inglaterra, cuyos discípulos tan hábilmente combinan en sus obras romanticismo y clasicismo, han encontrado pocos prosélitos allende los Pirineos». Sólo había una excepción, *El moro expósito* del Duque de Rivas: «El autor se ha propuesto ser el poeta romántico de la España moderna. Su obra no lleva el sello de aquel código literario bajo cuyos edictos viven y escriben aún sus compatriotas. [...] Su difusión puede tener como consecuencia nada menos que un cambio en el gusto del pueblo español». Lo que le parecía romántico en él no era tanto la leyenda narrada, con serlo no poco, cuanto la mezcla de estilos y clases sociales, la creación de tipos populares y la capacidad descriptiva colorista.

Ante tal panorama terminaba haciendo un llamamiento a los jóvenes para que buscaran horizontes más amplios. Les proponía evitar «la imitación de las extravagancias de la moderna escuela romántica [...] y desdeñando las vagas diferencias entre clasicismo y romanticismo, debieran seguir los brillantes y juiciosos ejemplos de los ilustres poetas ingleses de los últimos años», esto es, como aclaró en otras ocasiones, Southey, Wordsworth, Coleridge y Byron. Pero también les aconsejaba que basaran su inspiración en la tradición nacional y en la naturaleza humana, no en una «desgastada mitología». Desde otra perspectiva volvió ese mismo año de 1834 a insistir en algunas de estas ideas en el prólogo a *El moro expósito*. La importancia del mismo como esclarecedor del origen y carácter del movimiento romántico ha sido ya señalada [Navas 1990]. Importa ahora destacar lo referente a poesía. Habla Alcalá Galiano de la necesidad de una poesía libre de reglas, nacional en su espíritu, y natural, sujeta sólo a las normas de la naturaleza, no al dictado de los preceptistas. En un brillante párrafo resume, de cara sin duda a los poetas españoles que pudieran leerle, sus posibles géneros: la poesía caballeresca o histórica de asuntos básicamente -303- medievales; la poesía metafísica o inspirada por las pasiones; la poesía civil o patriótica enraizada en los problemas sociales de la época.

Con esta valoración de la situación poética española realizada por Alcalá Galiano coincidió en 1835 Mariano José de Larra, que quizá no lo había leído, cuando en «Literatura. Poesías de Juan Bautista Alonso» [19 febrero 1835] escribió: «En poesía estamos aún a la altura de los arroyos murmuradores, de la tórtola triste, de la palomita de Filis, de Batilo y Menalcas, de las delicias de la vida pastoril, del caramillo y del recental [...]. Ningún rumbo nuevo, ningún resorte no usado». Estas palabras parecen reflejar las que su amigo Espronceda usó casi al mismo tiempo [*El Artista* I, 21, 1835] en «El pastor Clasiquino» para satirizar al influyente preceptista José Gómez Hermosilla y en él la poesía clasiquista: «Y estaba el pastor Clasiquino recordando los

amores de su ingrata Clori, en un valle pacífico, al margen de un arroyo cristalino, sin pensar [¡oh quién pudiera hacer otro tanto!] en la guerra de Navarra» Pero frente a la negatividad de Alcalá Galiano que sólo encontraba como excepción al Duque de Rivas y del satírico que no veía a nadie, el futuro gran lírico opone a Clasiquino una «caterva de poetas noveles», que aquél juzga «idólatras de los miserables Calderón, Shakespeare y comparsa», que «son inmorales y no saben escribir una égloga».

Esa caterva irrumpió como grupo compacto a través de la revista *El Artista* [1835], cuyas páginas le sirvieron para establecer definitivamente el canon poético romántico en España. *El Artista* acogió a no pocos clasicistas, reproduciendo poemas y haciendo incluso elogios de los autores en retratos literarios: Lista, Quintana, Gallego, Gallardo o, entre los más jóvenes, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega. Pero dejó claro que esa poesía no era la defendida por los editores. Eugenio de Ochoa, por ejemplo, en su reseña «*Poesías de don Juan Bautista Alonso*» sostiene que éste escribe bien como clasicista, pero al margen de los modos y corrientes actuales que él y su revista trataban de consolidar. En el retrato dedicado a «Don Juan Nicasio Gallego» se le ocurre clamar a F. V. M. que la escuela clasicista será la vencedora históricamente frente a la romántica; pero le falta tiempo al editor para contradecirle en nota. En las dos escuelas, se viene a afirmar en última instancia, hay buenos poetas; pero el clasicismo es cosa del pasado. Simbólicamente J. M. B. lo plasma en un mediocre y divertido poema, «La ruina del clasicismo»: la Virgen manda al infierno juntos a dioses y poetas paganos.

El Artista fomentó el afianzamiento del nuevo canon no tanto en la teoría cuanto en la práctica. No abundan, en efecto, en ella las reflexiones teóricas sobre literatura y menos aún sobre poesía; pero las que hay son una buena pista de la dirección. En la presentación de la misma [I,1,1835] se sostiene, entre otras cosas, el carácter poético del siglo frente a cuantos creen lo contrario apoyados en el triunfo del positivismo y el materialismo. De hecho, se argumenta, hay unos cuantos poetas que harán eterna la memoria del siglo en que vivieron: Byron, Moore, Beranger, Lamartine, Hugo, Chateaubriand. Poco después [I, 3,1835] Eugenio de Ochoa alude en «Un romántico» a dos notas poéticas importantes: los temas caballerescos y las catedrales cristianas que «encierran más poesía que los templos del paganismo». El mismo -304- autor [I, 8, 1835] en «Literatura» fija dos más: el sentimiento y la naturaleza. Aquél ha remplazado a los sentidos, al sensualismo pagano; ésta es la fuente de toda creación, de toda inspiración, ajena como es a la imitación. En «*Poesías de don Juan Bautista Alonso*» [I, 9, 1835] se refiere a la misión del poeta, misión generosa y santa, grande y severa, a la que la gente responde con indiferencia e incomprensión. No faltan menciones, finalmente, aunque sean muy ocasionales, aparte de los citados, de Goethe, Schiller, Lamartine, Scott. Choca un tanto la ausencia de Ossian.

La parquedad teórica queda ampliamente compensada por la praxis. Entre las traducciones figuran un fragmento de *El sitio de Corinto* de Byron [I, 1835] por Telesforo de Trueba y Cossío, *El y Granada* de Víctor Hugo [II, 1835] por Salas y Quiroga. Un rápido recuento de las composiciones originales, excluidas las clasicistas, permite percibir motivos y géneros puestos de moda por el romanticismo europeo. Siguiendo la clasificación propuesta por Alcalá Galiano, la poesía caballeresca o histórica tiene una presencia casi abrumadora destacando la Edad Media como período preferido y la leyenda más o menos extensa como género. Ante los ojos del lector desfilan el castillo gótico en ruinas [«El castillo del espectro» de Ochoa], personajes famosos [fragmentos de *Pelayo* de Espronceda, obra a la que explícitamente se

considera romántica, «La vuelta del Cid» de Ochoa], tipos representativos de época como peregrinos y trovadores [«El peregrino» de Bermúdez de Castro, «El suspiro de amor» de Ochoa, «El trovador» de Zorrilla y otro de Pedro de Madrazo], las cruzadas [«Ricardo» de Julián Romea, «Romance» de José de Espronceda]. La leyenda histórica tiene adecuada representación [«El caballero del Olmedo» de P. de Madrazo, «Canto de Elvira» de Zorrilla] y alcanza un logro excelente en «El bulto vestido de negro capuz» de Patricio de la Escosura sobre un episodio ficticio del castigo imperial a los comuneros. En este mismo apartado caballeresco cabe incluir la poesía morisca y oriental [«Don Rodrigo» de P. de Madrazo, «El cristiano en oriente» de Salas y Quiroga, «Celma y Zaida» de P. de Madrazo, «Romance morisco» de Ochoa].

La poesía social o civil, la menos abundante, se encarna en la creación de una tipología romántica de héroes y marginados. En ella se asiste a la transformación de alguno de éstos en modelo de conducta gracias a ciertos afortunados poemas que se han perpetuado en la historia literaria como la «Canción del pirata» de Espronceda. Menos proyección tuvieron «La muerte del bravo» de Salas y Quiroga sobre el valiente que busca la muerte en la batalla, «El expósito» de F. Grandallana, y «El contrabandista» de Zorrilla. A esta categoría se suma el tema griego del que es ejemplo «A Grecia» de Ochoa en la línea byroniana de llamada a la guerra contra los turcos.

La poesía metafísica, la que canta los problemas del hombre moderno, tiene extensa representación en poemas que permiten comprender en qué ambiente se gestaron otros parecidos de Espronceda, Zorrilla y demás románticos. Un grupo de composiciones recoge sentimientos pesimistas de hastío, dolor vital, desengaño, desesperación, refugio en la muerte como solución: «El misántropo» de Ochoa, que aún mantiene, sin embargo, una forma clasicista [Apolo, Natura, Lucina]; «La maldición. -305- Fragmento imitado del *Manfredo* de Byron» de Salas y Quiroga con la presencia del diablo o el mal en el acontecer humano; «Mi destino» de Marcelino Azlor sobre la fugacidad de la felicidad; «La meditación» de Bermúdez de Castro en torno a la vanidad de la ilusión y el ansia de la nada; «El día de difuntos» del mismo, amarga y angustiosa, donde imagina que podría negarse a los vivos la paz de la muerte, prolongándose la agonía de la existencia más allá. Cierta relación guardan con ellas las dedicadas a definir al poeta y su misión. «El poeta» de Ochoa, que va encabezado con una cita de Goethe, presenta la imagen de un ser maldito que reniega de Dios por haberse llevado a su joven amada y dar al hombre una vida tan amarga. Es posible que Ochoa conociera *Fausto* porque hay una situación semejante: el poeta vivía entregado a la ciencia hasta la aparición de Matilde. En «Mi musa» Ochoa concibe la poesía como compañera en las horas infantiles y en la pérdida de la fe y la ilusión.

La mujer y el amor originan composiciones en las que se perfilan la idealización de lo femenino, el contraste entre ensueño y realidad, la inevitable presencia de la muerte, el dolor y el desengaño en el sentimiento más puro. Elegías son «El llanto sepulcral» de Francisco Grandallana y «A la luna» de Nicomedes Pastor Díaz donde el recuerdo de la amada muerta impone un tono de inconsolable desolación. La imagen de la mujer como plenitud de los anhelos masculinos y símbolo de lo bello aparece en «A una hermosa» de Salas y Quiroga, «A una mujer» de Ochoa, «La agitación» de Ventura de la Vega, «Una estrella misteriosa» de Bermúdez de Castro quien asocia acertadamente astro y mujer, porque aquél preside la noche, ésta la vida del poeta. El desamor se insinúa de varias maneras. En «Ella» Julián Romea enfatiza la pasión traicionada en tanto que en «Mi esperanza» hace de la noche símbolo de la nada y el corazón destrozado. Zorrilla se

queja de los desvíos de su prima Catalina en «A una joven» imaginando venganzas del tiempo y en «Amor del poeta». Joaquín Francisco Pacheco invoca la noche con su mezcla de hermosura y olvido para evocar la amada perdida en «En una noche de ausencia». Interesante es «La mujer» de Salas y Quiroga donde llora la fragilidad y el dolor de la condición femenina y recuerda a la madre para terminar enfatizando su soledad. Bermúdez de Castro en «Al sueño» trata de refugiarse en él para ahogar sus pasiones.

Importante es, por otro lado, el cambio métrico que tratan de llevar a cabo. El rasgo más destacado es la polimetría de la que es conocido ejemplo la «Canción del pirata» de Espronceda. Pero no es sólo éste; todos ellos tienden a componer el poema en estrofas variadas: octavas, octavillas, romances, estrofa manriqueña, pareados, sextetos, sextillas, décimas, seguidillas. Buscan también la variedad del verso, combinando los de distintas sílabas, once, ocho, siete. Incluso dan cabida a otros menos familiares como el de doce sílabas o alejandrino, dividido normalmente en hemistiquios de seis con un ritmo muy peculiar. Pero ninguno de los colaboradores de *El Artista* se aventura a defender teóricamente las innovaciones métricas.

A la muerte de *El Artista* a comienzos de 1836, tras una breve, pero fecunda vida con sus tres bien nutridos tomos [Simón Díaz 1946], el nuevo canon poético español ha quedado firmemente establecido dentro de las más puras líneas románticas. -306- En él se consagra la admiración por los poetas románticos europeos: Byron, Hugo, Lamartine. Se defiende la libertad frente a las reglas, proponiendo como modelo la Naturaleza. Se hace de la inspiración la fuente de la creación artística frente a la imaginación, elevando al poeta a la categoría de vate, de «inspirado», con una misión específica, de profeta o satán, que sabe expresar el dolor y el mal, aportando un consuelo a la humanidad castigada. El yo impone su perspectiva, derramándose en una poesía subjetiva o pasional, abierta a la angustia existencial, el hastío, el desengaño. El sentimiento se convierte en la cualidad preferida frente a los sentidos del mismo modo que el Cristianismo, reino de aquél, remplaza al paganismo, reino de éstos. La compasión dicta una nueva sensibilidad ante la víctima y el marginado en tanto que el compromiso político inspira una poesía civil basada en la lucha por un orden más justo. La historia patria queda recuperada en un nacionalismo de nuevo cuño, no simplemente reconstructivo o conservador, que incorpora al hoy vivencias de antaño con el medievalismo, castillos en ruinas, cruzadas, orientalismo, leyendas.

Tras *El Artista*, Espronceda dio a conocer algunos fragmentos de *El estudiante de Salamanca* en *El Español* [1836], mostrando qué de prisa se andaba el nuevo camino. Ese mismo año Larra menciona a Heine en una de sus crónicas sobre el «Ateneo científico y literario» a propósito de las conferencias dadas allí por Fernando Corradi [Albert 1962, Owen 1968]. En Barcelona, Andrés Fontcuberta utilizó abundantemente el libro de aquél, *Die Romantische Schule* [1833], en sus dos artículos sobre «La Alemania literaria» aparecidos en su periódico *El propagador de la libertad* para sostener un romanticismo liberal frente al conservador de los Schlegel [Juretschke 1954]. El poeta alemán no suscitó el interés de nadie en ese momento. Sólo sería redescubierto e incorporado a la poesía española veinte años más tarde. Manuel Milá y Fontanals en «Clasicismo y romanticismo» [junio 1836] reiteró una idea ya conocida: el romanticismo es la poesía del espíritu; el paganismo la de los sentidos.

1837 marcó hitos decisivos, cabe decir mejor definitivos, en la consagración y refinamiento del canon. En la creación apareció uno de los poemas más extensos y curiosos del romanticismo español, hoy en injusto olvido, con su mezcla inconfundible de mensaje liberador, religión y crimen, pasión y muerte, *La sílfide del acueducto* de Juan Arolas. Zorrilla lanzó el primer tomo de sus *Poesías*. La revista *No me olvides* [1837-1838] agrupó en sus páginas, entre otros, a Zorrilla, Hartzenbusch y Campoamor. El editorialista del primer número abogaba por una misión específica de la poesía: ser consuelo y guía en las tormentas del hombre moderno. Pero en un artículo «Acercas del estado actual de nuestra poesía», un aún desconocido Campoamor se mostraba enemigo del romanticismo degradado de crímenes y delirios, y partidario del moderado y del inspirado en temas nacionales.

Este giro hacia el conservadurismo aparece más marcado en un artículo de B. S. Castellanos, «De la revolución de la poesía de esta edad», inserto en *El Observatorio Pintoresco* [julio 1837]. Se felicita en él del florecimiento de las letras en España y de que haya tantos jóvenes que siguen «la revolución resucitando la memoria -307- de nuestros antiguos poetas y las obras selectas de Góngora, Lope de Vega, Calderón, Tirso, Moreto y otros patriarcas del romanticismo español del siglo XVI» Es interesante que Castellanos una el romanticismo al Siglo de Oro en un evidente afán de escapar, como pide explícitamente, de las truculencias sangrientas de Francia y de contribuir a resucitar el laúd nacional frente a la lira homérica, el cristianismo frente al paganismo. Con ello aceptaba las ideas de Schlegel en cuanto al carácter del Siglo de Oro, expuestas en España por Bohl de Faber en su polémica con Mora, ideas que éste rechazó por reaccionarias frente a la Ilustración, lo mismo que hizo luego Larra en su reseña [1828] a *Treinta años o la vida de un jugador* de Víctor Ducange.

Pero los trabajos más interesantes en torno a la poesía son de Pastor Díaz y Antonio Ribot y Fontseré. El primero puso prólogo al tomo I de las *Poesías* [1837] de Zorrilla. Nadie mejor supo expresar o interpretar el nuevo sentir poético. Tras referir la consagración del escritor vallisoletano ante la tumba de Larra, dedica no pocos párrafos a establecer la misión del poeta que tan acertadamente había resumido aquél en la elegía dedicada al suicida. A propósito del impacto producido por ésta en los oyentes, observa cómo la inspiración es el verdadero principio creador, no la imaginación de los clásicos. En cuanto a las clases de poesía concuerda básicamente con Alcalá Galiano, pero las reduce a dos: la que refleja las tormentas interiores del individuo y sociales de la época, la histórica en que el corazón se refugia en busca de paz y orden. Con lo primero apuntaba acertadamente el cambio esencial de la poesía obligada a ser punto de encuentro del yo y el no yo, del yo y el otro en un diálogo imposible, pero inevitable. Con lo segundo establecía la tradición y la historia como refugios de la inestabilidad presente. En dos artículos, «Del movimiento literario en España en 1837» aparecidos en *Museo Artístico y Literario* [29 junio, 6 julio 1837], constata el éxito de la nueva literatura e insiste en la misión social y civilizadora de la poesía frente a los males sociales: «Nuestro deber y nuestra misión es dirigir una voz de consuelo a esta sociedad que nos lo agradecerá con lágrimas, y distraerla de su aflicción con himnos de paz y tonos de dulzura».

Ribot y Fontseré publicó en Barcelona una curiosa poética con el título de *Emancipación literaria didáctica* [1837]. El libro, de dimensiones reducidas, se divide en dos partes: la primera, en verso, expone los principios; la segunda, en prosa, los comenta. La una complementa a la otra. No son desdeñables la condena de los poemas

de circunstancias, los consejos sobre el cuidado de la locución y la versificación, el elogio de buen gusto, las ideas sobre la misión consoladora del poeta. Pero el valor de la obra estriba en otras cosas, sobre todo, en el esfuerzo que supone transformar la poética clásica para reflejar los cánones románticos, salvando de aquélla cuanto parece razonable y tratando de enlazar éstos con lo que sin duda aún se estimaba de la misma. Para el crítico y el historiador ofrece la oportunidad de aclarar algunos conceptos que se barajaban en el lenguaje literario no siempre con absoluta conciencia de su significado.

Ribot deja muy clara su posición en materia retórica en «Cuatro palabras al autor», estableciendo lo que ya era en Europa y desde él será en España tópico o -308- paradigma de las poéticas románticas, la subjetividad o intransferibilidad de la experiencia poética, la ausencia de reglas: «Mi didáctica es didáctica; pero es una didáctica que enseña a despreciar todas las didácticas; y yo soy un maestro que te enseña a despreciar los maestros». En el texto [Lección última, en verso] reitera: «¿Reglas me pides? No las hay, Lorenzo. / Aquí acabó el maestro, no más reglas». El autor vive la paradoja que representa intentar codificar lo que no se sujeta a código, la creación literaria, y ejemplifica tempranamente la crisis decimonónica de la poética. Como de algún modo, sin embargo, cree todavía en la utilidad de los modelos, pues de lo contrario no habría escrito ese libro, confiesa al final haberse basado para sus ejemplos y doctrina en los primeros tomos de *El Artista*. La famosa revista se convierte así en canon del quehacer poético.

Entre los tópicos que discute hay algunos que merecen especial atención. En el problema arte vs. naturaleza se decanta por ésta, sin despreciar aquél. El poeta no es fruto del arte, sino de la naturaleza [Lección I, verso]: «Pretender ser poeta es desvarío / si no has nacido para serlo». El arte, sin embargo, ayuda: «Lee, estudia, medita: / que es el talento innato, / pero se desenvuelve con los libros» Ribot trata de conjugar la idea del genio con la necesidad de su cultivo; de aceptar el principio romántico del ser inspirado, del «vate», pero moderándolo con el trabajo y la educación. Resuelve de este modo la dicotomía genio / arte en una útil síntesis. Además sale al paso de frecuentes acusaciones classicistas que consideraban inculto el genio romántico. De hecho [Lección VI, comentarios] elogia a Calderón, Shakespeare, Hugo, Dumas, Rivas, García Gutiérrez como escritores que «no pretenden significar que el romanticismo es el desvío de la imaginación, la anarquía de la naturaleza».

La naturaleza, en consecuencia, pasa a ocupar un papel primordial en su teoría como en otros románticos. Ella debe ser el modelo del poeta [Lección III, comentarios]: se debe «leer en el libro de la naturaleza, único donde se beben imágenes siempre nuevas y siempre sublimes» Critica a los que no la siguen y se guían más bien por los libros, sobre todo, los clásicos. Es imprescindible volver a ella, estudiarla, para lo cual se han de usar adecuadamente los sentidos pues sólo a través de ellos es percibida: «Todo lo que posee el entendimiento lo debe a los sentidos» Ribot se muestra en ello buen seguidor del sensualismo de Condillac. Si hay algo, afirma, que se puede admirar aún en Meléndez Valdés son sus descripciones del campo que revelan su contacto con la naturaleza más que su saber libresco. Pero la naturaleza sola no basta. El sensualismo no es sino un comienzo. Ribot la complementa mediante otras facultades que la modifican radicalmente, la fantasía, la razón y el sentimiento. La primera transforma los datos de aquélla, siendo de hecho la verdadera facultad creadora. La razón controla a ésta, sujetándola. Pero es el sentimiento el que verdaderamente es la clave del arte [Lección

II, comentarios]: «yo creo que el verdadero artista tiene el ingenio en el corazón». De ahí su admiración por Rousseau.

Se debe precisar que, si Ribot toma de los clásicos dieciochescos el sensualismo, ello no implica que el sensualismo sea el fundamento del romanticismo o su principio -309- esencial. Son desorientadoras afirmaciones como ésta: «No es posible entender la aparición de la estética romántica como ruptura violenta con los presupuestos dieciochescos, sino más bien como culminación de ciertas tendencias que venían fraguándose en los poetas que vivieron entre los dos siglos, entre ellas sin duda, la filosofía sensualista que lleva directamente al sine que non romántico» [Reyes 1996]. El sensualismo es para los románticos sólo un mecanismo perceptivo, preparatorio. No podría ser de otra manera si se tiene en cuenta [Gusdorf 1982] la base subjetiva del nuevo movimiento. Mientras el sensualismo de Condillac es una imposición del mundo a la conciencia a través de los sentidos, el romanticismo es un producto idealista del yo fichtiano, creador de no yo, para el que los sentidos son tan sólo instrumentos de relación con él, no el origen del conocimiento. El corazón, el sentimiento, la fantasía, imágenes evidentes de la conciencia, son los verdaderos órganos creadores. A la cita de Ribot sobre la importancia del sentimiento, cabe sumar en corroboración ésta de Ochoa en «Literatura» [*El Artista*, I, 1936]: «El Cristianismo ha acabado con la poesía de los sentidos, introduciendo la poesía del corazón». Por cierto, en lo que hace a la poesía española, fue Juan Nicasio Gallego quien sostuvo tempranamente la necesidad de la fantasía y el sentimiento en su epístola «Al Exmo. Sr. Conde de Haro» y su oda «A la influencia del entusiasmo público en las artes» Pero esa necesidad se integraba en un contexto reglamentado, no libre como en los románticos.

Hay un último punto de sumo interés, el de los géneros poéticos. No se le escapa a Ribot la diferencia abismal de clasicistas y románticos ante los mismos. Aquéllos se sujetan, dice, a ciertos cauces; éstos «no siguiendo constantemente ningún carril, apenas presentan dos composiciones parecidas. Su entendimiento, libre de toda especie de trabas, puede desplegar su vuelo por infinitas direcciones». Ve, pues, con exactitud la ruptura romántica con la estrechez reguladora de los clásicos. Pero, al tratar de caracterizar lo nuevo, se siente un tanto perdido, en parte por la diversidad que encuentra ante sí, en parte por carecer de modelos o de metalenguaje para hacerlo. Por eso acude a un recurso que le permita observar las diferencias de los movimientos ante los géneros: partir de lo parecido y establecer el patrón dominante en unos y otros. El arranque es el género clásico; la llegada, el romántico.

Los románticos han desterrado, afirma, la égloga, la poesía pastoril. Lo que Larra y Espronceda criticaban había desaparecido, los pastores, los arroyos, las Filis. El canto civil, prosigue, tuvo en el «gran Quintana» su maestro; pero en él destaca hoy el «divino Ochoa» por poemas como «A Grecia» La elegía se ha transformado para cantar los males del corazón. En ella expresa el poeta su misión dolorosa, su angustia: «A ella» de Romea, «Mi porvenir» de Mata son ejemplares. La oda sublime ya no celebra a un héroe, sino todo lo que en sí es grande: si Quintana escribió «A España» Romea ha compuesto «A la luna», astro testigo de la historia. La oda moral está dedicada a exaltar la virtud como Ochoa hace en «A un niño». La anacreónica ha encontrado modulaciones originales en «A una hermosa» de Salas y Quiroga y «A una mujer» de Ochoa. El romance, «composición verdaderamente española» tiene «numerosas variedades». Tampoco es fácil definir la canción en la que se -310- incluyen «El Pirata» de Espronceda y «El suspiro de amor» de Ochoa. La epopeya, que ya no debe cantar

héroes, sino los intereses del pueblo, se ha hecho leyenda: «El bulto vestido de negro capuz» de Patricio de la Escosura, «El cristiano en Oriente» de Salas y Quiroga son sus modelos.

De lo expuesto se puede afirmar sin vacilaciones que entre 1833 y 1837 queda definitivamente establecida la conciencia de lo que debe ser la poesía romántica. En esos cuatro años se ha descrito casi por completo su canon conforme al cual discurre la creación. Hasta en ciudades como Sevilla considerada bastión del clasicismo [Palenque 1987, 1993] emergen síntomas de su imposición. La revista *El Sevillano* [1837-1843] publicó en 1837 poemas de Zorrilla y Pastor Díaz. Pero además insertó artículos en los que se defendía y definía la moda romántica y sus representantes. En «Literatura. Lord Byron» se elogia al inglés como uno de los genios más extraordinarios de este siglo, dotado de un lenguaje de fuego, de un estilo sereno y profundo. En «Romanticismo. El poeta del siglo XIX» se especifica la misión de éste como la de iluminar con su idealismo el ceno social. En *El Cisne* [1838], un año después, dio acogida a importantes artículos sobre poesía romántica. Hasta Rodríguez Zapata, el fiel discípulo de Lista, en «A nuestros subscriptores» se entusiasma ante Hugo, Lamartine y Byron, pidiendo que la poesía se convierta en arma de combate.

Referencias

Albert, M. T., *Heine en España*, Madrid, Complutense, 1962.

Alcalá Galiano, A., «Literature of Nineteenth Century: Spain», en: *The Atheneum* [Londres, 1834]. Trad. española de Vicente Llorens, Madrid, Alianza Editorial, 1969, con importantes notas.

Arce, J., *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.

Gusdorf, G., *Fondement du savoir romantique*, París, Payot, 1982.

Juretschke, H., «Del Romanticismo liberal en Cataluña», en: *Revista de Literatura*, 6, n.ºs 11 y 12 (1954).

_____, «La recepción de la cultura y ciencia alemana durante la época romántica», en: *Estudios románticos*, Valladolid, Casa Museo Zorrilla, 1975.

Lorenzo, E., «Schiller y los españoles», en: *Arbor* (1960).

Llorens, V., *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979.

Marrast, R. (ed.), *Poésies lyriques et fragments épiques, édition chronologique et critique*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1969.

_____, *Espronceda et son temps*, París, Klincksieck, 1974.

McClelland, I. L., *The Origins of the Romantic Movement in Spain*, Liverpool, Inst. Hispanic Studies, 1937.

Montiel, I., *Ossián en España*, Barcelona, Planeta, 1974.

Navas Ruiz, R., *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990 (4.ª ed.).

Palenque, M., «*El Cisne*, periódico semanal de literatura y bellas artes», en: *Archivo Hispalense*, 213 (1987), 141- 177.

-311-

_____, «La vida literaria de la Sevilla romántica», en: *El Gnomo*, 2 (1993), 95- 117.

Peers, E. A., *Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. A Critical Study*, en: *Revue Hispanique*, 48, (1923).

Reyes, R., «Pervivencia y continuidad en las primeras décadas del siglo. Neoclasicismo, romanticismo, eclecticismo», en: V. García de la Concha (dirtor.), *Historia de la literatura española. 8. Siglo XIX (I)*, G. Carnero (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

Sebold, R. P., *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983.

_____, «Neoclasicismo y romanticismo dieciochesco», en: V. García de la Concha (dirtor.), *Historia de la literatura española. 6. Siglo XVIII*, G. Carnero (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1995, 137-207.

Simón Díaz, J., *El Artista* [Madrid, 1835-1836], Madrid, CSIC, 1946.

Urrutia, J., *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995.

Valera, J., «La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX», en: *Ilustración Española y Americana* (1901).

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese 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

