



El Gnomo
Boletín de Estudios Becquerianos

4 (1995)

El G n o m o

BOLETÍN DE ESTUDIOS BECQUERIANOS

4

1995

Dirección

Jesús Rubio

Secretaría

Javier Bona

Jesús Costa

Comité Asesor

Rubén BENÍTEZ (Univ. de California. Los Ángeles). María Dolores CABRA (Ensayista. Madrid). Richard A. CARDWELL (Univ. de Nottingham). Juan María DíEZ TABOADA (CSIC. Madrid). Lee FONTANELLA (Univ. de Texas at Austin). Santiago FORTUÑO (Univ. Jaume I. Castellón). Luis GONZÁLEZ DEL VALLE (Univ. de Colorado). Edmund L. KING (Univ. de Princeton. New Jersey). José Carlos MAINER (Univ. de Zaragoza). Rafael MONTESINOS (Escritor y poeta. Madrid). Robert PAGEARD (Ensayista. Versalles). María del Pilar PALOMO (Univ. Complutense. Madrid). Leonardo ROMERO (Univ. de Zaragoza). Russell P. SEBOLD (Univ. de Pennsylvania. Philadelphia). Darío VILLANUEVA (Univ. de Santiago de Compostela).

* * *

Normas de presentación de originales: Los investigadores que deseen publicar sus ensayos en *El Gnomo*, deberán enviarlos en doble copia: impresa en **calidad láser** e informática (en formato TXT universal, PC *Windows*,). Esta última sólo presentará separación de párrafos con las Notas al **final** del ensayo.

* * *

La correspondencia, así como las suscripciones, deben dirigirse a Jesús COSTA FERRANDIS (Fossar Vell, 16. ARTESA DE LLEIDA. 25150 LLEIDA) o Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Vía Hispanidad, 35, casa 5ª, 2º A. 50009. Zaragoza).

El precio de suscripción es de 2.500 pts (o su equivalente en dólares) contra reembolso del ejemplar-anuario correspondiente, gastos de envío incluidos.

Copyright: *Asociación de Becquerianistas*.
I.S.S.N: 1133-1046.
Cubierta: dibujo original de Faustino Manchado.
Colaboran:
Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Investigación).
I.B. "Joan Oró" (Lleida).
Imprime: *Impress Servei* (Lleida).
Depósito Legal: 518-1992.

Índice

Presentación.....	7
-------------------	---

Estudios

María Dolores CABRA, <i>La orquesta de Sem</i>	11
Hans FELTEN, <i>¿Bécquer, romántico europeo?</i>	35
Javier GÓMEZ, <i>'Poesía soy yo'. El deseo y las máscaras de la alteridad en las Rimas</i>	41
Emilio QUINTANA, <i>Una traducción de Mickiewicz y "La corza blanca" de Bécquer (1863)</i>	73
Jesús RUBIO, <i>Bécquer y Hamlet</i>	79
Ana SUÁREZ, <i>Bécquer en el espíritu de la Castilla azoriniana</i>	101
Kirsten WEINGÄRTNER, <i>Bécquer, "poeta alemán". (Sobre las versiones alemanas de la rima X)</i>	111
Jesusa VEGA, <i>El viajero Juan Mañé y Flaquer: siete aproximaciones a El Oasis</i>	121

Textos

José Luis GORDILLO, <i>Manuel del Palacio polemista</i>	159
---	-----

Historiografía

Robert PAGEARD, <i>El encuentro de dos poetas. Las Rimas de Bécquer editadas por Rafael Montesinos (Cátedra, 1995)</i>	183
--	-----

Reseñas.....	191
--------------	-----

Un año más saludamos a los lectores, esta vez al poner en sus manos el volumen IV de *El Gnomo*, posible por su interés y por el de los colaboradores, que consideran sus páginas el lugar adecuado para dar a conocer sus estudios sobre los Bécquer y temas afines.

Es grato comprobar que investigadores de distintos países continúan asediando la obra de Gustavo Adolfo, valorando cada vez más y mejor su *modernidad*, mientras Valeriano va dejando paulatinamente su papel de segundón para brillar con luz propia. En 1995 cabe destacar algunos acontecimientos relevantes: la adquisición por el Estado del célebre retrato del poeta realizado por su hermano Valeriano; la aparición del primer volumen de una nueva edición de *Obras Completas* (Biblioteca Castro) de Gustavo Adolfo; ediciones sueltas de sus *Leyendas* y sus *Rimas* tanto en español como en traducciones a otros idiomas; acabando el año, las actas del congreso *Bécquer. Origen y estética de la modernidad* (celebrado en la Universidad de Málaga, noviembre de 1993); o aquí mismo se publican algunos de los ensayos expuestos en un seminario que tuvo lugar en las Universidades de Colonia y Aquisgrán sobre Gustavo Adolfo Bécquer (Junio, 1994).

La vigencia de la obra becqueriana es ya la de un clásico que admite lecturas múltiples, dejándonos siempre la sensación de la necesidad de adoptar nuevas perspectivas que vayan revelando aspectos de su misteriosa escritura. En esta dirección se mueven parte de los ensayos aquí editados y los que esperamos ir poniendo en manos de los lectores en volúmenes futuros.

Estudios

LA ORQUESTA DE SEM

M^a. Dolores Cabra

Es sobradamente conocida de todos los estudiosos becquerianos la relación directa entre el seudónimo *Sem* y los hermanos Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer. El hispanista Rubén Benítez¹, tantas veces citado, nos recordó, hace más de veinte años, la necrológica que el periódico satírico-político *Gil Blas* dio a los tres días del fallecimiento de Gustavo:

...Contra su costumbre, *Gil Blas* no puede hoy menos de consagrar un recuerdo a la memoria de quienes, en la primera época de esta publicación, ilustraron sus columnas con dibujos que llevaban la firma de Sem ...²

Los portafolios que agrupan ochenta y nueve acuarelas del total, desconocido hasta 1989, conformarían, como indica su portada, *Los Borbones en pelota*. Se encuentran depositados en la Biblioteca Nacional de Madrid y permiten contemplar con toda nitidez la firma de los dibujos: *Sem*, *V. Sem*, *V. Semen* y *Semen*.

La lógica inmediata, para cualquier estudioso becqueriano, lleva a atribuírselas a tan significados personajes de nuestro siglo XIX; ahora bien, este acto requiere un pormenorizado estudio de tan relevantes acuarelas y un seguimiento lúcido de los acontecimientos que las motivaron. Todo ello para ver si concuerdan estilos y actitudes con la vida y conducta del pintor y del poeta. Es obvio que la firma es *Sem*, también que *Sem* son los Bécquer o ¿acaso dentro de la firma *Sem* existen otros personajes que no citó *Gil Blas* en aquella necrológica?, ¿qué o quiénes eran *Sem*?, ¿qué o quiénes se ocultan detrás de esta palabra?, ¿por qué motivos?, ¿qué indujo a la redacción a dar la noticia?

De momento dejaremos claro que dentro del laberinto se encuentran los hermanos. Así firmaron en *Gil Blas* y no vamos a ser nosotros quienes, bajo ningún pretexto o falsa hipocresía, desdigamos a los muertos.

Existen demasiados interrogantes como para no mantener el orden de importancia de los mismos ni intentar arrojar algo de luz en el intrincado sendero

que nos lleve a respuestas probables, así como tener el suficiente aplomo y reconocer que hay oscuridad todavía en aquello que se ignora -todos sabemos cómo la noria de las citas da vueltas sin cesar-, aunque el agua siga estancada.

Robert Pageard comenta la contradicción existente en el ánimo de los artistas, en el caso de que los hermanos Bécquer fuesen los autores, ya que, por una parte no pagan con buena moneda los favores recibidos del moderantismo y, por otra sería lógico su enfado dado el abandono de que son objeto durante su destierro en Toledo. Pero también nos hace observar el poco respeto que Gustavo Alonso, Gustavo Adolfo Bécquer sin duda, firmante del *Almanaque de Don Diego de Noche para 1869*, siente por el moderantismo, al que ridiculiza a través de las páginas que firma. Recordemos que González Bravo, protector de Gustavo, es el jefe del partido moderado a la muerte de Narváez, y que este partido era el más fiel representante del ala conservadora y moderada de las cortes, teniendo como opositor más fuerte el partido de la Unión Liberal, encabezado por O'Donnell.

Las acuarelas tienen un valor iconográfico y descriptivo tal del momento revolucionario y de la falsedad y excesos del reinado de Isabel II en la agonía de sus últimos años, motivo de denuncia y sentido de los portafolios, que deben figurar en primera línea documental de la historia de nuestro siglo XIX. Si las acuarelas tienen en sí mismas esa virtud de la vida imperecedera que la mano del dibujante supo imprimir y los comentarios así recalcan, debemos reconocerlas como tal. Si en vez de ir firmadas con el seudónimo *Sem* carecieran de firma o esta fuera por ejemplo Lev o Cos o cualquier otra palabra detrás de la cual se escondiera un autor no conocido, no habrían trascendido de esta manera. El problema es que la firma es *Sem* y que, además, *Sem* son los hermanos Bécquer. Y que aún hay estudiosos que piensan que el poeta fue un espíritu puro incapaz de rebelión, ni siquiera íntima, contra el mundo que le estaba asfixiando. Si sólo se tratara de Valeriano muchas voces de becquerianos ya hubieran dicho que el pintor de puro no tenía nada y que de él todo era de esperar, inclusive estas acuarelas corrosivas. Pero está por medio la figura excelsa del poeta que tenía, según tantos que no hablan más que de ellos mismos utilizando la conciencia de Gustavo, los pies alados y pasaba por encima del bien y del mal a través de sus incorpóreas rimas.

Debo citar por tanto que el hallazgo del *Almanaque de Don Diego de Noche para 1869* fue una aportación enormemente significativa para comprender la vida de los hermanos en Toledo. De ahí mi cita en el lugar adecuado: Gustavo desde finales de 1868 hasta 1869 no tenía por qué callar lo que pensaba, él nunca lo hizo -bien fuera bajo seudónimo bien sin firma-, pues nada le obligaba a aceptar un trabajo como ilustrador y redactor y lo llevó a cabo y además desde fuera de las filas del moderantismo, cuyos seguidores seguían conspirando. Ya hemos visto lo que tardó en dar un giro la revolución de septiembre. ¿Aceptó ese trabajo para dar de comer a sus hijos y a los de Valeriano?, quizá, pero, ¿es que no tenía derecho?, ¿es que acaso tenía que mantener además esa imagen estúpida que él no fue, y que ni siquiera pensó que se le

podiera atribuir nunca por sus más "fieles" defensores?

¿Y qué podemos decir de Valeriano, intentando cobrar cuadros que aún se le deben? ¿Es que acaso no quedaron sumidos en el olvido, marginados, alejados del mundo de la creación? ¿Es que un ser humano no tiene derecho siquiera a mostrar su dolor y decir al mundo cómo ha sido humillado y apartado de la sociedad? Quien no quiera ver en estos dos seres toda la energía que hizo que se mantuvieran vivos es que está hablando de cadáveres fabricados por su imaginación, y lo que es peor, por su conciencia.

Si la palabra *Sem* aglutinaba un grupo de creación más amplio que el que nos remite a los únicos personajes documentalmente comprobados hasta ahora, no debe significar un pretexto para aventurar tesis que justifiquen lo que pensamos con respecto a las acuarelas de que tratamos. Al fin y al cabo Rubén Benítez nos recordó quien era *Sem* hace ya mucho tiempo, y a nadie se le hubiera ocurrido pensar que otros dibujantes, tal es el caso de Daniel Perea, Ortego o Urrabieta, pudieran ser parte de ese hipotético grupo creativo. ¿Podemos pensar que también pusieron su mano otros artistas en los dibujos de *Gil Blas* con firma *Sem* o solamente lo pensamos de las acuarelas referidas porque nos molestan, porque da un cierto espeluzno adjudicar a los hermanos, especialmente a Gustavo, esa autoría? Cuando Rubén Benítez publicó en *Ínsula* su hallazgo fue todo un descubrimiento y a nadie se le ocurrió investigar si detrás de esa mano había alguien además de los hermanos, sencillamente porque eran chistes inocentes, asuntos de poca monta, bromas infantiles que no provocaban mayor conmoción. ¿Son así esos chistes realmente, inocentes? Pero héte aquí que aparece el portafolios con imágenes irreverentes y político-eróticas duras, y entonces comienza una preocupación moralista, ñoña, dañina y escandalizada, mucho más fuerte que la que contienen las acuarelas.

Hay que salvar la honra del poeta por lo menos, la de Valeriano, repito, no importa tanto, dicen varias voces becquerianas, siempre fue un maldito que arrastró a su hermano hacia la perdición, pero, cuidado, no tanta, aquí hay que frenar.

Pues bien, para mí carece de importancia si bajo el nombre *Sem* existían más personas que las reconocidas hasta el momento, es decir, Gustavo y Valeriano; es indiferente que además estuvieran Ortego y Perea y Padró y Urrabieta y Gimenez y Palacio y Rivera y Ferrán, y todos los intelectuales contrarios a un régimen conservador. Las acuarelas seguirían teniendo el valor iconográfico que tienen y además cobrarían más valor ya que contarían con la mano de los dibujantes y de los escritores reconocidos y afamados, discordantes y civilizados, creativos y humanos, y sobre todo con la idea de aquel grupo que fue capaz de mostrarse al ras de tierra cuando los demás de entonces, como los demás de ahora, tenían que ocultar el velo de su protesta a cambio de un trabajo concertado que les impedía voluntariamente mostrar su queja, si es que existía. Y es el caso que nunca se ha podido aceptar a aquellos de los que habíamos hecho un mito y de pronto, por su obra, se han caído del Olimpo.

Mis palabras van directamente dirigidas a la diana de numerosos artículos y

libros aparecidos a raíz de la publicación de nuestro primer trabajo sobre los portafolios *Los Borbones en pelota*, y van dirigidas a la diana porque no me parece sensata esa forma de investigar. Primero algunos investigadores están convencidos de natural acerca de la filosofía de una idea, que es la suya propia, su propia forma de enjuiciar un tema, y a continuación buscan la manera de corroborar sus tesis. Eso no es serio, cuando se investiga uno debe estar presto a la sorpresa y saber desconcertarse y sacar y aportar las conclusiones fieles a lo que dicen los documentos, no arreglarlos a su imagen y semejanza para demostrar lo que ya no pueden discutir los muertos.

Lee Fontanella, investigador riguroso y serio, especialista reconocido en el estudio de la fotografía decimonónica, nos ofreció un trabajo analítico en el que manifiestamente abría camino a futuras pesquisas. El análisis que hizo Lee Fontanella aún no ha sido rebatido, sigue siendo una tesis acertada y válida, es más, sigue estando abierto a nuevas aportaciones que él también inició desde su propio estupor. Los últimos artículos aparecidos intentan borrar las huellas becquerianas de estas importantes acuarelas, de tal manera que, consciente o inconscientemente, están sustituyendo la autoría de los hermanos por otras autorías, léase Ortego, Daniel Perea, etc. ¿Es que acaso lo que no quieren para los Bécquer lo desean para ellos? ¿son menos dignos Rivera, Palacio, Ferrán, Ortego, Perea, etc., que Valeriano y Gustavo? El por qué de esta sustitución no está claro puesto que las acuarelas no cambian en su contenido ni en su mensaje, tampoco cambia el sentido de la historia porque estos artistas fueran amigos de los hermanos. En fin, intento decir que el camino abierto por Lee Fontanella, el camino-cañada real no ha tenido continuación en la respuesta facultativa, más bien diría yo que se han cogido ramales perdidos, sin desbrozar, y que ante la exuberante naturaleza de los mismos, tanto tiempo sin uso, se ha perdido el salvador de conciencias. Creo, sencillamente, que no llevaba el utensilio adecuado para penetrar entre tanto ramaje.

¿Por qué existe tanto interés, por parte de muchos especialistas becquerianos, en borrar las huellas de los hermanos o del hermano, de las acuarelas de los portafolios?, ¿qué mito se desmorona y a quién se le desmorona?, ¿es que el poeta es fuente de vida material y espiritual para estos estudiosos y sin su figura cristalina y etérea se quedarían sin ideas, muertos?, ¿es que acaso Bécquer es un monopolio de los puros, de los que caminan por encima de las aguas sin hundirse jamás?

Yo me hago las preguntas, pero ya tengo las respuestas, no hay más que mirar la de algunos especialistas ante la autoría de los Bécquer en este trabajo de los portafolios. Ahora deben responderse ellos, deben contemplar las acuarelas y analizar qué es lo que les interesa de ellas, porque tienen muchas lecturas. La simplemente contemplativa, lúdica y alucinante. La de estupor por lo que arrastra de mensaje. La de consternación y pasmo porque no están viendo los dibujos sino al poeta Gustavo (Valeriano queda ignorado). La deleitante ante la técnica elegida, la acuarela, para reproducir un siglo de amargura a través de un pincel vivo. La del rechazo, porque nunca debieron existir para

determinadas conciencias. La inquisitorial, que las hubiera quemado en la hoguera. La del amante de la erótica en sus diferentes variantes, satírica, política, pornográfica, sociológica, lúdica, etc. La del estudioso que intenta meterse dentro del laberinto y aportar con su tubo de ensayo una prueba de luz. En fin, cada cual debe saber lo que busca dentro de sí a la hora de la contemplación de tan maravilloso trabajo. Pero, y en todo caso, ello debiera ser para enaltecer la mano de aquel que lo realizó y que nos ha llegado a proporcionar tantas sensaciones y en tan variopintas personas. Si Valeriano y Gustavo, directores de esta orquesta consiguieron organizar tan desconcertante armonía es porque contaron con muy buenos intérpretes, y porque en su pensamiento siempre estuvo viva la creación y con ella podían mover multitud de sensaciones, como así se demuestra hasta ahora.

Pero ¿quien era *Sem*? Para responder a este interrogante debemos acudir a los orígenes de esta firma, dejar perfilados estilo y contenido y a continuación establecer la comparación, a lo largo del proceso en el que ininterrumpidamente va a aparecer la firma *Sem* en otros dibujos, publicados o no.

Desde finales de 1865 hasta 1870 la firma *Sem* aparece bien en los almanques del periódico *Gil Blas*, ya sea firmando la cubierta o los dibujos de dentro, bien en el periódico, y a su lado figuran Manuel del Palacio, Eusebio Blasco, Federico Balart, Luis Rivera, Roberto Robert, Ortego, Bécquer, Rico, Perea y Giménez entre otros; es decir, una selección de la flor y nata de la prensa, de lo mejor de las letras, el dibujo y el grabado. Los encontramos perfectamente representados en el periódico *Gil Blas* del 10 de junio de 1865, titulado *el porvenir de los periodistas*.

Estamos hablando de un mes después de que saliera a la luz el periódico político *Doña Manuela* (26 de setiembre de 1865), firmando su dibujo de portada contra la Unión Liberal el señor Ortego, y permaneciendo anónimo su impulsor y redactor, el señor Bécquer, ¿nos querría meter a todos dentro del laberinto después de haber escrito *Los Angélicos*? Puede ser que Gustavo, siguiendo los consejos del moderantismo, se dirigiera hasta la redacción de sus amigos de *Gil Blas* y les propusiera la colaboración de Valeriano y la suya, pero no para atacar a Narváez sino a O'Donnell, y que la dirección dijera que sí. Podemos pensar también que a la dirección de *Gil Blas* tanto le daba atacar a Narváez como a O'Donnell, al fin y al cabo todo era a favor de una revolución que conllevara la caída de los Borbones.

Ortego, republicano consecuente, radicalmente humanista, hombre bueno y buen amigo de sus amigos, siempre firmó sus dibujos, y especialmente los más duros. A Ortego no le arredró la hipocresía ni la falsa moral, tenía su propio código de comportamiento, hasta el punto de preferir morir lejos de la tierra por cuya libertad tanto había luchado y sufrido. ¿Por qué iba a ocultarse él con la firma de *Sem*, sino por el juego íntimo de colaboración sana, sin maldad alguna, de divertimento junto a los hermanos? Si vamos al caso de Manuel del Palacio, que ya conocía de sobra el Saladero, ¿qué sentido tenía ocultar sus versos detrás de un seudónimo? Ferrán tenía muy claro cuál iba a ser su fin y nunca

estuvo dispuesto a cambiar su vida bohemia, digna y radical. Si hubo participación en las letrillas de los portafolios, fue sin duda por lo mismo, buscando un entretenimiento íntimo que le proporcionara una salida al dolor que llevaba dentro, una pequeña venganza contra aquellos a los que parecía imposible derribar. Un derecho inalienable en las personas, una forma pacífica -ya que exceptuando un caso, y con variantes, las acuarelas nunca salieron a la luz- de recrearse a través del arte, siempre mucho más digno que a través de la hipocresía. Ferrán ya sabía lo que era la cárcel, como Palacio, y los Bécquer podían contar mucho acerca del destierro. González Bravo, el protector, se encontraba muy bien en Francia, lejos, como casi siempre pasa con los protectores cuando hay peligro.

Y porque entre las muchas acuarelas hay algunas que podían haber tenido un destino para la prensa, mientras la situación se mostró permisiva, es absolutamente probable que si Ortego fue parte de esa orquesta, y vio la oportunidad de mostrarle al mundo el carnaval de Isabel II, el padre Claret y Francisco de Asís, lo hiciera y además con el beneplácito de sus directores. Y entonces sí firmó, como lo hizo siempre, porque él no tenía los compromisos de una pensión del Estado ni la prebenda de la fiscalía de novelas. Y, como hombre bueno, entendería lo que significaba para los hermanos el no poder hacer lo mismo, el no poder aparecer a la luz pública con su protesta sino con un pseudónimo. No olvidemos el ataque que el periódico *La Lealtad* emprendió contra Gustavo y la defensa que *Gil Blas* hacía de su redactor y amigo, y todo ello el 12 de enero de 1868, tres meses antes de la muerte de Narváez. El problema que no entienden muchos ahora es que el espíritu de la amistad de aquellos años, lleno de compromisos sin notario, sólo con un gesto, articulaba un sello imperecedero.

Revisemos los dibujos aparecidos en *Gil Blas*, aquellos firmados por *Sem*, aquellos que hasta que han aparecido las acuarelas de los portafolios no han precipitado ninguna sospecha, como si fueran cosa de poca monta, como si con ellos no se descifrara qué tipo de personalidad está detrás de cada caricatura. Repasemos el *Gil Blas* para ver todo lo que tiene de inocente y de perverso el *Sem* de tres años antes de la revolución de septiembre. Creo que todas las caricaturas se realizaron con un ánimo de crítica política evidente, pero además existen otros matices, veamos:

Revista cómica, por Sem (2 de diciembre de 1865).

Un incorregible (La vida es un juego entre la miseria, la política y la ira de Dios).

Consulta. Viaje alrededor de un editor. Para alegrar el país....: (Claras alusiones a la reaccionaria ley de prensa).

Un caballero particular.. (Viñeta descorazonadora y ausente de toda esperanza).

Revista cómica, por Sem (30 de diciembre de 1865).

Antes de proceder al escamoteo.... Pero el Mefistófeles de la unión.... La farsa termina... (La política vista a través de una óptica circense y teatral).

El país sigue en sus trece... (Alusión al orden público con fuerza militar).

Itinerario de las máscaras el próximo Carnaval. Desde la guardilla a Capellanes, (20 de enero de 1866).

Nos muestra las magníficas caricaturas femeninas, de la mano de Valeriano. Por muy duro que sea el sarcasmo, siempre hay en cada edad el esplendor de la vida, y en cada cara de una mujer el espíritu de su alma. Valeriano no hacía simples caricaturas ni trazos toscos para ridiculizar o satirizar, como Ortego por ejemplo, sino que tenía que mostrar en los ojos de los caricaturizados lo oscuro del espíritu humano, lo oscuro y lo cruel, o lo dulce y armonioso, o lo libidinoso y lúbrico. Así era Valeriano, un pintor de almas adentro:

El discurso de la corona, ilustrado por Sem (24 de febrero de 1866)

Sem a dos años de la revolución:

Pongo la vista en Dios con el Angel ¡Cuidado con el *Angel* 1º de la acuarela 103, ya que está tomado de la revista del mismo nombre!

El *Almanaque de Gil Blas para 1866* está escrito por Palacio, Blasco, Rivera, Robert y Balart, son sus dibujantes Bécquer y Perea, el grabador Rico, según se cita en portada. Un recorrido por sus páginas nos puede llevar a ver los diferentes estilos que dominaban en Bécquer (Valeriano), Daniel Perea (ambos figuran en portada) y Ortego, que no está mencionado en la portada de 1866 pero sí, en vez de Perea, en la de 1867, desapareciendo entonces el nombre Bécquer. (*Véanse las ilustraciones de la página siguiente*).

Abre con un dibujo de *Sem*, grabado por Rico, cuyo personaje central tantas semejanzas guarda con el que aparece en el almanaque de *Don Diego de Noche*. Continúa con *La luna jugándose los cuartos al monte*, que ¿acaso no nos indica que todo en política es una partida de naipes, un desengaño continuo?, ¿no indica acaso que el autor amanecía y se acostaba con la amargura de un desengaño artístico, de una oportunidad que siempre se le negó?

El Sol, al cual se le ha roto el carro...(Quiere llegar a tiempo, antes de que se "apañe" la crisis ministerial, intentando arrojar un poco de luz).

Testamento del año. (Dibujo alusivo a la situación económica) Robert Pageard dice que parece existir en este dibujo la mano de Gustavo.

Y veamos también el dibujo *Un congreso de soberanos* (Ese bestialismo, solapado para una revista que va a pasar por la censura, ¿no es acaso el mismo que aparece en las acuarelas 2, 12, 61 y especialmente en la 50?).

Vamos a referirnos también al dibujo *El carnaval en El Prado* (Véase la cara complaciente, angelical e "interesada" de ella, el pobre tendero de la esquina, disfrazado de cupido, intentando con su tienda de ultramarinos conquistar un imposible, y la cara del facineroso señorito, un sátiro arruinado pero con espuelas de plata y caballo con pedigrí).

Diremos lo mismo de la viñeta *¿Quién me envía esto?*, en la que la cara de la doncella muestra la envidia, el servilismo y el miedo y la de la señorita la complacencia y la moralina al uso. Pageard nos recuerda que, aunque el dibujo es innegablemente de Valeriano, la letrilla parece de Gustavo.



En el mismo almanaque vemos el dibujo *Los contrastes de la edad*, en el que *Sem* despliega su fina ironía acerca del matrimonio. El relato *Memorias de un perro*, firmado *X*, tiene ese cálido sentimiento profundo del que ama realmente a los animales; quizá esté por medio la mano de Gustavo. Contemplamos una docena larga de dibujos satírico-políticos, firmados por Ortego, que viene al caso citar porque todos ellos están referidos a la ridiculización de los políticos conservadores y especialmente a González Bravo. Todos ellos tienen los trazos alargados, toscos e inacabados tan propios de este genial dibujante cuando quiere satirizar personajes o situaciones; le importa mucho más el fondo que la forma y el mensaje que su envoltura. No es este el caso de Valeriano, quien firma bajo el seudónimo *Sem*, ya que sus dibujos tienen un fondo, una profundidad, algo que recrea una escena completa, sus personajes, aunque sea en una simple caricatura, tienen alma. Valeriano está pintando, haciendo un cuadro, no un apunte caricaturesco.

Hagamos otro repaso por el *Almanaque de Gil Blas* para 1867, escrito por Palacio, Blasco, Rivera, Robert, Balart y otros aficionados. El dibujante, recordamos, es Ortego y el grabador Rico. Así en esta portada desaparecen Bécquer y Perea, y aparece la coletilla de "otros aficionados".

Varios son los dibujos con la firma *Sem*, pero queremos hacer alusión especialmente a dos: *El Mefistófeles...*, aparecido en la *Revista Cómica* del periódico el 30 de diciembre de 1865. El texto que acompaña a este dibujo es diferente en ambas publicaciones. Puede ser debido al problema de Gustavo con *Doña Manuela*. Pondremos los dos textos, el del periódico dice: *Pero el Mefistófeles de la unión se consuela cantando al pie de la reja de los angélicos la serenata del Fausto, acompañada de su correspondiente risita* (Comenta Pageard que la relación establecida entre el Fausto y los «angélicos» le parece propia de Gustavo). ¡Y a quien no conociendo el artículo de presentación de *Doña Manuela*! El texto del almanaque para 1867 dice: *Mefistófeles entona la serenata. ¡Ojo a las niñas que tienen dote!* De modo que un pie al lado del otro no tiene nada que ver. ¿Qué había sucedido?, ¿por qué se cambian las letrillas y además desaparece el nombre de Bécquer de la portada del almanaque? Pues sencillamente porque peligraba el trabajo de los hermanos si la firma Bécquer seguía apareciendo en un periódico demócrata: la pensión de pintura de Valeriano y la posible recuperación de la fiscalía de novelas de Gustavo, de la que le habían cesado el 23 de junio de 1865. (Aunque recordemos que guardó los documentos administrativos, el registro y el sello hasta el 7 de octubre). Por ello, aunque en la portada del almanaque para 1866 figure Bécquer, no firma más que un dibujo: *El buen tirador nunca yerra el golpe...*, con una *B*, al igual que en tantos realizados para *El Museo Universal*. Los demás se firman con seudónimo, y lo mismo sucede con Gustavo y sus problemas con la ley, debido a la aparición del periódico *Doña Manuela*, de clarísima intención antiunionista, y cuya responsabilidad y autoría apuntaba a nuestro poeta. Como los almanaques de los periódicos se elaboran meses antes del año al que van a referirse, es notorio que las cabeceras ya estaban hechas, pero no así la selec-

ción de dibujos y artículos que fueran a conformarlo, y en todo caso siempre serían susceptibles de cambio. Los hermanos comienzan a publicar en el periódico *Gil Blas* a finales de octubre de 1865, *Doña Manuela* sale el 26 de septiembre de 1865 y el *Almanaque de Gil Blas para 1866* se imprimió a finales de 1865. Es justo en esos meses cuando el seudónimo *Sem* cobra toda la relevancia y personalidad pero detrás del seudónimo se encuentran dos personas que tienen problemas con dar su nombre. Las razones son obvias y ya las hemos mencionado, sin embargo ya era tarde cuando quisieron quitar del almanaque el nombre Bécquer: la pensión de Valeriano estaba perdida, y se la quitaron el 24 de febrero de 1866. Imaginemos por un momento cuál pudo ser el precio exigido a Valeriano para que esta pensión le fuera concedida de nuevo, qué penitencia debía cumplir. Valeriano malogró su nombre como artista en parte al figurar una sólo vez en un periódico demócrata. ¡Y algunos creían que era cosa inocente aparecer en *Gil Blas*! El nombre Bécquer aparece en portada y sólo una vez dentro con una B. ¿Alguna voz amiga les informó acerca de lo que se estaban jugando ambos y por ello decidieron utilizar el seudónimo?

Otro caso de viñeta con texto cambiado es *Un incorregible* aparecida en la *Revista Cómica de Gil Blas* el 2 de diciembre de 1865 y en el *Almanaque de Gil Blas para 1867*, sin título. El texto que figura en el periódico tiene un clarísimo matiz político además de irreverente, mientras que en el almanaque se trata de una letrilla inocente. Así sucede también con *Dialogo sonante*, en la misma fecha. También en la *Revista Cómica* de 30 de diciembre de 1865 hay un dibujo que se parece tanto a los que hace Gustavo en *Los contrastes o Álbum de la Revolución de julio de 1854 por un Patriota* (que podremos contemplar cuando mi querido amigo Rafael Montesinos se anime a publicarlo), o al *Don Diego de Noche: Lo que no impide que algunos...*, de clara alusión política con respecto a las elecciones, mientras que en el almanaque para 1867, la letrilla es una inocente charada navideña. Lo mismo sucede con la viñeta alusiva a *La Época y El Diario Español* y con la del *Congreso*, así como con el dibujo que cierra el almanaque. Curiosamente todas las viñetas tienen un pie corrosivo y agresivo en el periódico *Gil Blas* desde que empiezan a colaborar en 1865 y sin embargo totalmente inocente y sin maldad en el *Almanaque para 1867*. ¿Era parte del precio que había que pagar para estar de nuevo con un sueldo de la administración, o la dirección del periódico decidió insertar de nuevo las viñetas un año después con la intención de quitar hierro al asunto? ¿Pudo Gustavo hacer esta sugerencia a la dirección? Al fin y al cabo *Sem* y la dirección del periódico tenía buena relación, y el objetivo de *Sem*, con Narváez de nuevo en el poder, estaba conseguido.

En el *Almanaque de Gil Blas para 1868* no encontramos más dibujo de *Sem* que el que figura en portada, es decir, el mismo que en números anteriores, pero curiosamente en el lugar en el que debería figurar la S de *Sem*, los propios directores de la revista se han autocensurado, poniendo una mancha negra. Recordemos que este almanaque, como todos, se elaboraba en los últimos meses de 1867. Gustavo volvía a estar al cargo de la fiscalía de novelas y Valeriano

disfrutaba de nuevo de su pensión. La penitencia estaba cumplida. ¿Sería todo esto suficiente motivo como para aborrecer la política conservadora, a pesar de que tuvieran que vivir de ella? ¿Sería suficiente motivo como para ir pensando y elaborando el material de los portafolios?

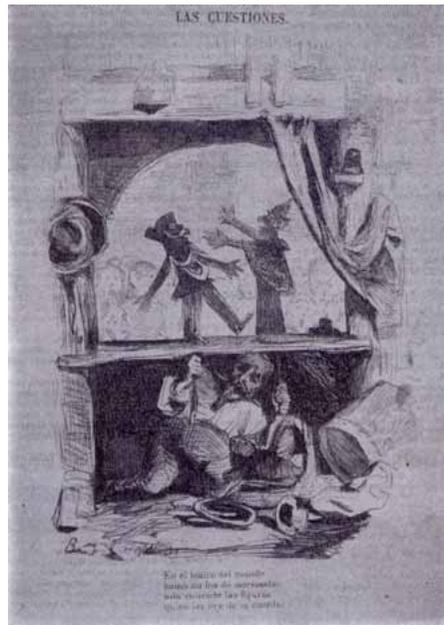
Sin embargo, a finales de 1868, ya acontecida la revolución de septiembre, *Gil Blas* se dispone a sacar su *Almanaque para 1869*, y héte aquí que la firma *Sem* vuelve a aparecer en portada, en lugar de la mancha negra. Y dentro figura el dibujo alusivo a la prensa, con el texto cambiado con respecto a la revista cómica *Gil Blas* de fecha 2 de diciembre de 1865, pero esta vez no para endulzar el contenido de la letra sino para endurecerlo. Lo mismo sucede con el dibujo que cierra la revista *Último pensamiento*, reproducido en el periódico el 2 de diciembre de 1865 en la revista cómica.

A finales de 1869, todavía los hermanos en Toledo, se prepara el *Almanaque de Gil Blas para 1870*, y de nuevo aparece la portada firmada por *Sem*. Es decir, ya no había nada que perder; al contrario, los amigos demócratas quisieron demostrar que los hermanos encajaban perfectamente en ese mundo nuevo que afloraba tras la Gloriosa, como se demuestra en la Dirección de *La Ilustración de Madrid*. Si se volvió a incluir la firma *Sem* fue desde luego con el permiso de los hermanos, ya desterrados en Toledo. No en vano Ortego, Palacio, Ferrán, etc., siguieron en contacto con ellos permanentemente, e incluso puede que proporcionándoles el trabajo de elaboración del *Almanaque de Don Diego de Noche para 1869*, en cuya redacción se encontraban muchos liberales, amigos de los hermanos y de la redacción de *Gil Blas*.

Hagamos un repaso por las páginas de *El Museo Universal*, tomando como referencia su *Almanaque Literario*. En los años 1861, 62, 63, 64, 66, y 68 aparece el nombre de Bécquer en la portada, pero no así en los años 1865, 67 y 69. Quiero resaltar algunos dibujos y sus letrillas por lo que tienen de semejante con las acuarelas de los portafolios. Así en el año 1863, el dibujo titulado *Las cuestiones* (de Valeriano) y los versos que lo complementan, sin duda de Gustavo. Y también en el mismo año el titulado *Las Férias*, y *De cólera en un ataque...* (ambos de Valeriano) tan semejante este último al del *Almanaque Don Diego de Noche para 1869*, titulado *Dos sombras*, firmado por Gustavo. (Véase la ilustración de la página siguiente).

Así Bécquer está colaborando al mismo tiempo, durante los años 1861, 62, 63, 64 y hasta febrero del 65 en *El Contemporáneo* y desde finales de 1865 en *Gil Blas*. Cito estos tres periódicos especialmente por lo que tienen de dispares en cuanto a contenido e ideología. El primero es literario, el segundo es conservador moderado y al tercero lo sustentan sus ideas demócratas. O los hermanos tenían su propia filosofía acerca de la vida o podían desdoblarse sin caer en la esquizofrenia.

En fin, ¿qué hay de diferente entre los dibujos y letrillas de *Gil Blas*, las insinuaciones del *Almanaque Don Diego de Noche*, las del *Almanaque Literario*, y las acuarelas de los portafolios? Lo diremos: la censura que tenía que pasar por allí, por el periódico que había de ver la luz y no por la tertulia de



amigos que podían regodearse y divertirse sin dar cuenta al censor de lo que era su propia creación. El censor estaba allí, aunque no ejerciera, la vida era cruel también entonces y el buen humor no era ni es patrimonio de todos, sino de aquellos que saben comprender el equilibrio y la armonía que conlleva una buena carcajada.

Las acuarelas tienen un algo terrible, una oscuridad guardada en el alma, un veneno del que un ser humano debe liberarse si no quiere caer en la sinrazón. El hecho es que poseer la facultad de poder expresarlo ante otros significa deshacerse de esa comezón que amenaza al espíritu. Los directores de la orquesta *Sem* y sus más fieles intérpretes y seguidores pudieron plasmar aquellas imágenes y liberarse de los demonios encendidos que llevaban dentro. No todo ser humano puede hacer lo mismo, sencillamente porque no posee las facultades creativas que le permitan desinhibirse.

El 4 de Octubre de 1868, días después de la revolución, en el periódico *El Siglo Ilustrado*³ aparece, firmada por Ortego, una litografía de tema similar a la acuarela nº 62, y en la colección de don Antonio Correa existe una litografía de tema similar a la acuarela nº 70, ambas contenidas en los portafolios. Si observamos detenidamente ambas podremos ver las diferencias de estilo y de detalle. Las acuarelas tienen una categoría muy superior, están terminadas, perfiladas, llevan incorporado el adorno, y la meticulosidad en cada detalle es una constante que rodea a todas las acuarelas de los portafolios. Las caras de los personajes son diferentes, los utensilios de que se sirven son trazos toscos en las litografías, no así en las acuarelas. Los cortinajes, muebles, puertas y

perfiles no tienen nada que ver en la comparación que siempre pierde en el impreso. Lo que nos puede llevar a pensar que o bien Ortego, firmante de la primera y señalada su autoría por tercera persona en la segunda, tomó el tema de las acuarelas para reproducirlo en la prensa, y no el caso contrario, o bien tomó parte en dicho trabajo. Ortego, excelente dibujante no tenía por qué hacer un trabajo inferior para la prensa, sobre todo en esta acuarela que no tiene ningún contenido erótico que hubiera que solapar. Es razonable, por tanto, que siendo esta acuarela precisamente una de las que llevan la impronta de Valeriano, no se la apropiara Ortego para empobrecerla una vez publicada en la prensa. Y hacemos extensivo el mismo planteamiento en el caso de la que es similar en el tema a la nº 70.

Jesús Rubio nos indica al final de su artículo⁴, en el que defiende la participación activa de Ortego en el trabajo de los portafolios, que este excepcional documento (los portafolios) debe seguir su proceso de investigación con tanta pasión como rigor. Curiosamente *El Siglo Ilustrado* está dirigido por Luis Rivera, director del *Almanaque Gil Blas*. Estos dos dibujos aparecen a toda página y, aunque no están encartados, da la sensación de ser un encargo regalo para los suscriptores, en el mes de octubre de 1868. Es decir, cuando los Bécquer están en Toledo pasando grandes dificultades económicas, cuando se supone que encargan a Gustavo el *Almanaque de Don Diego de Noche* y cuando seis personas están malviviendo de la pintura y dibujos de Valeriano y de las escasas colaboraciones de Gustavo. ¿O es que acaso González Bravo, a quien según Montesinos⁵ siempre fue leal, le dio dinero suficiente como para aguantar la revolución fuera de Madrid y él lo dilapidó en dos días? No parece que esa fuera la realidad ya que Julia recuerda algunos regalos y quizá algún dinero que pronto se terminaría. Y en todo caso, si es que el protector había dado dinero a Gustavo y éste lo dilapidó, sí estaríamos ante un rasgo terrible de Gustavo y no en el de su participación en las acuarelas de los portafolios, hecho inocente al lado del otro.

Quiero mencionar también el semanario *La Pildora*, año 1869, toma 15 (salida semanal), cuyo dibujo de cabecera está firmado por *Sem*, y que tanto se parece a las acuarelas de los portafolios⁶. Es decir, que a los hermanos aún les quedaba mucha estancia en Toledo y desde luego muchas horas para pensar en cómo comer todos los días. No me parece ninguna contradicción realizar un trabajo como el que aparece en *La Pildora*, ni siquiera puedo poner en duda la autoría de los hermanos en este trabajo, que tiene todo el estilo becqueriano.

Los diferentes estilos en las acuarelas Sem

Primero debemos acudir al periódico *Gil Blas*, ya que las caricaturas satírico-políticas que asomaban a sus páginas nos muestran las claves del nombre *Sem* y sobre todo nos descubren el entorno en el que se movían Valeriano y Gustavo, únicos personajes reconocidos hasta ahora tras del seudónimo.

Los dibujantes habituales de *Gil Blas* son Bécquer (en la primera época

figura su nombre y la confirmación del mismo en la necrológica de la Dirección), Daniel Perea, Ortego, Giménez, Urrabieta y *Sem*.

Recordemos que Valeriano se ha formado en la escuela sevillana y que su entrada en un mundo más cosmopolita, en la corte, al fin y al cabo lugar en el que se barajan las crisis espirituales más duras, de soledad y artísticas, le lleva a buscar sus raíces y su ruptura con un mundo anterior, más estático y menos libre. Mundo en el que él no se encontraba con el equilibrio suficiente. A partir de su llegada a Madrid y de su contacto con el mundo intelectual y artístico de la capital, busca nuevos caminos. Sólo conservará de la escuela sevillana la disciplina y el rigor, la perfecta técnica. Sevilla ha quedado atrás y ya no existe un posible retorno y Madrid es difícil para aquellos que carecen de medios. París o Roma son sueños inalcanzables a sus años. Queda Castilla, desolada y ruda, ahí busca las claves, busca su propio estilo, asimila maestros que son suyos por propia elección, a un muy alto precio. En el *Álbum Bécquer*, depositado en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano encontramos dibujos que sorprenden. Es un álbum curioso por los contrastes temáticos, ya que hay tanto dibujos satíricos como sentimentales; apuntes de un viaje por mil sitios de la conciencia, apuntes libres que no estaban destinados a la publicación inmediata. Entre ellos uno, que sin duda sirvió como modelo a una de las acuarelas de los portafolios, a pesar de su clasicismo es obvio que fue un antecedente, ya que el mismo cuadro de personajes y de fondo son una constante en los libros eróticos ilustrados de los siglos XVIII y XIX. El dibujo sirvió de base a la acuarela n°: 85.



Tenemos otro ejemplo de este divertimento en el *Álbum Bécquer* que guarda la Biblioteca Nacional. En éste sucede lo mismo, se encuentran entremezclados dibujos familiares con aquellos que él siempre quiso hacer sobre Veruela y el entorno del Moncayo y a la vez dibujos satíricos semejantes a los de *Gil Blas* e inclusive una sanguina tan parecida al estilo de las acuarelas de los portafolios, nos referimos por ejemplo al dibujo *Fin del drama*, tan parecido en su estructura a la acuarela nº 44, o a *Une belle-mère* con respecto a las acuarelas referidas al exilio de Isabel II en Francia. (*Véanse las ilustraciones de las páginas 25 y 26*).

Vamos a referirnos especialmente, y para el trabajo que nos ocupa, al período de finales de 1865 hasta septiembre de 1868, ya que, desde mi punto de vista, en estas fechas comienzan a pergeñarse las acuarelas de los portafolios. No a realizarse, puesto que la inmensa mayoría se refieren a la propia revolución y a la caída de los Borbones, y esto no sucede hasta septiembre de 1868. Pero *Sem* ya comienza a insinuar lo que va a ser el trabajo de los portafolios.

Los dibujos de Ortego, especialmente los que están a toda página, a lo largo de los tres años que nos ocupan, tiene una similitud en sus trazos, rasgos, posturas y situaciones con algunas de las acuarelas de los portafolios. Estos dibujos llevan visiblemente su firma. Así tenemos, como elemento comparativo, los de *Gil Blas* del 4 de octubre de 1866, titulados *Escenas de baile*, con relación a la acuarela nº 68. También, y refiriéndonos a la misma acuarela, las fotografías de un álbum depositado en el Museo romántico⁷ y otro, con las mismas





fotografías, depositado en la Biblioteca Nacional⁸, en las que contemplamos los mismos personajes individualizados que aparecen conjuntamente en la acuarela nº 68. Las fotografías de este Álbum no tienen más referencia de autoría que el dibujo de una mariposa al dorso. No hemos encontrado ningún fotógrafo en la época que se distinguiera de sus colegas por este logotipo. Pero es indudable que la fotografía se realizó a partir de la caricatura, y, como se observa, ésta tiene sus variantes con respecto a aquella, luego debió existir más de un boceto. (*Véanse las ilustraciones de las páginas 27 y 28*).

Ortego es el dibujante esencial en *Gil Blas*, él solo llevará la producción de sus caricaturas todo el año 1866. A partir del 23 de mayo de 1867 *Gil Blas* anuncia la incorporación de dos dibujantes de altura, de modo que ya tenemos a Ortego acompañado de Urrabieta y Giménez.

Urrabieta es detallista, dibuja escenas con movimiento, sus personajes y el entorno que utiliza tienen aires de cuadro. Los personajes no están distorsionados, como podría ser el caso de Perea, pintando pequeños cuerpos y grandes cabezas, así la caricatura de Barbieri, una litografía de 1864; o el de Ortego que acentúa el defecto para ridiculizar lo más tosco y relevante que tiene el elegido: la envidia o la lujuria o la avaricia retratadas en el individuo de tal manera que se nos hace repelente. Repito que en Ortego el lápiz va directamente a la denuncia mientras, en Urrabieta hay un trazo más de fondo, histórico, el delito del caricaturizado da la sensación de que es parte de la humanidad, quizá su trasfondo político sale a relucir una vez más.

Giménez es un dibujante más a la moda, su denuncia parte del vestuario, de la costumbre, del lugar señalado como el lugar de encuentro de una parte de la sociedad, sus personajes están recargados de "lo último", se ríe de lo superficial y lo utiliza de forma inocente, sin malicia aparente para juzgar con sus dibujos una sociedad que se hunde. Pero, repito, es inocente en sus denuncias, no es un Ortego o un Daniel Perea, ni mucho menos un *Sem*.

No obstante, a finales del 65 y comienzos del 66, la mano de *Sem* tiene en las caricaturas un trasfondo político e irreverente, que no va a volver hasta la revolución de septiembre. *Sem* deja una huella en esos años y está claro que ninguno de los dibujantes aisladamente va a conseguir el mismo resultado y *Gil Blas*, durante todo el año 1867 y hasta septiembre de 1868, es una revista con la malicia de un bebé. Es posible que trabajando en grupo se viera la suma de lo mejor y más corrosivo de cada uno de ellos, en el supuesto de que los dibujantes mencionados formaran parte de la orquesta.

¿Qué grabados pudo contemplar *Sem*? ¿En que modelos se basó para realizar este trabajo?. Vamos a ofrecer algunos de ellos para que el lector pueda comparar el tema y el entorno que rodea aquello que se quiere denunciar. Citemos algunos ejemplos llegados de los impresos en Francia, Inglaterra y Alema-

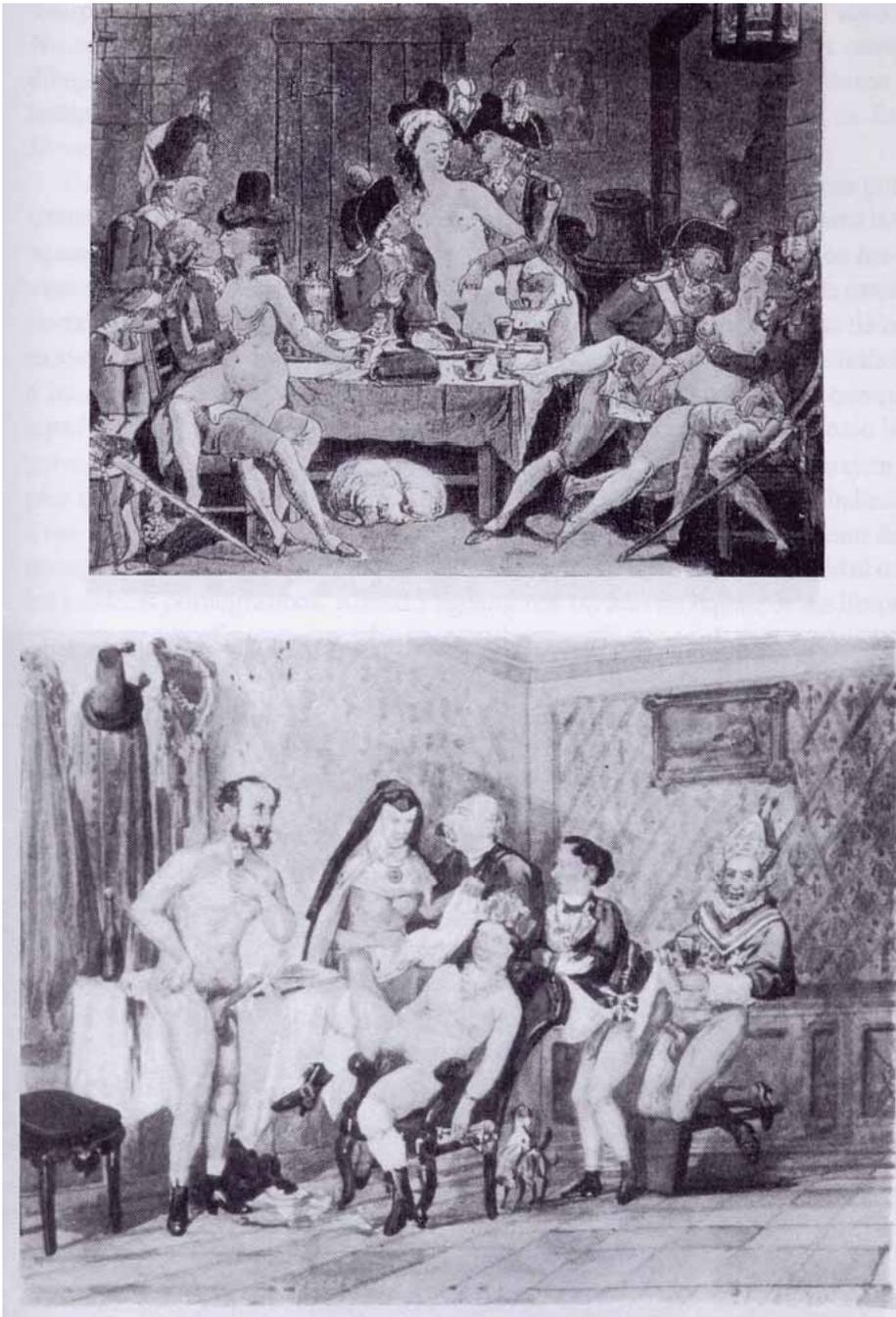




nia:

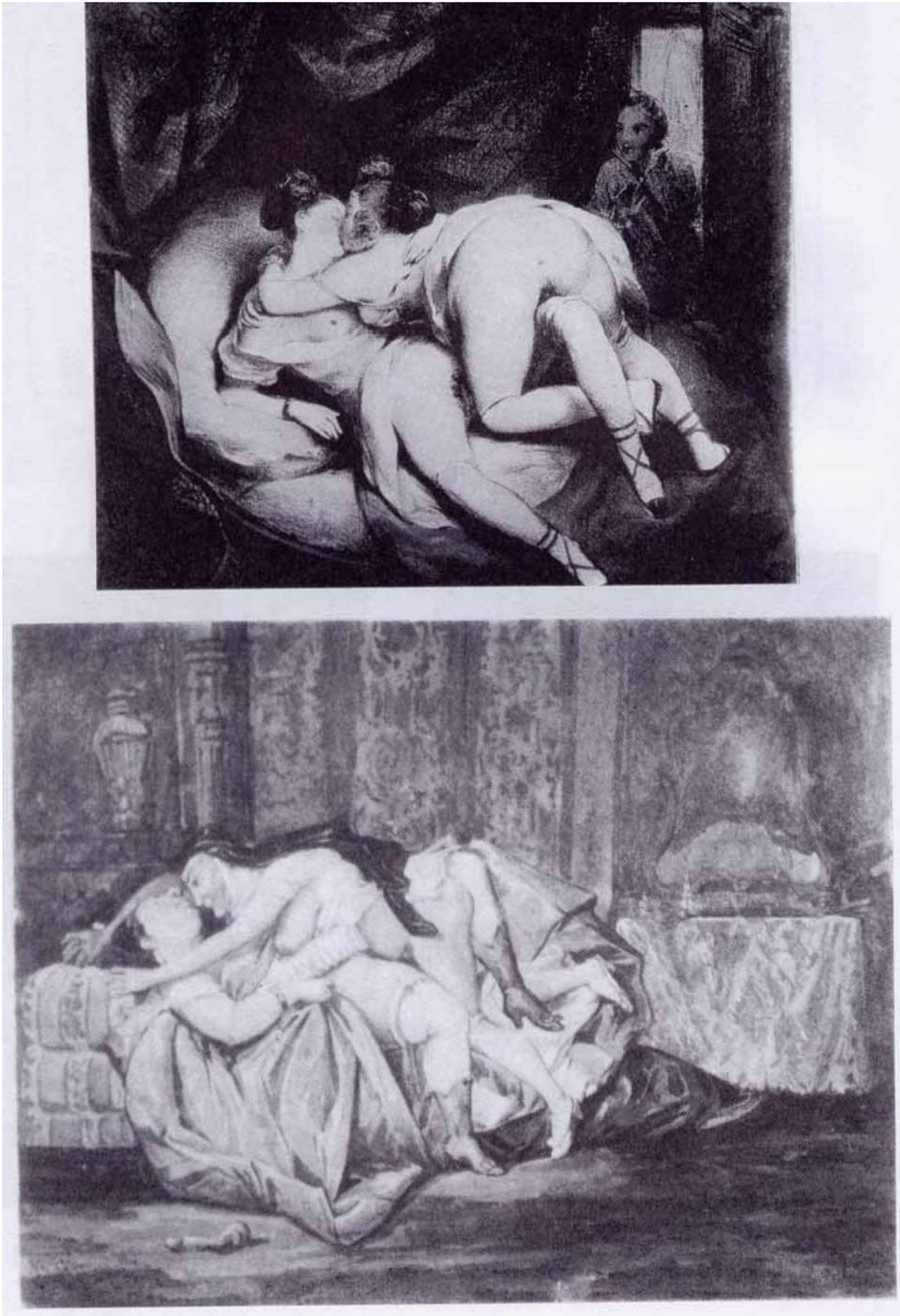
The academy of Ladies, 1680 y las acuarelas nº 41 y 85.

Les Bigarrures, 1799 y la acuarela nº 21.



Musée des Familles, 1840 y la acuarela nº 59.

Gamiani or A Night of Excess, 1848 y la acuarela nº 82.



Peter Fendi, 1835 y la acuarela nº 49.

Les Religieux..., 1790 y la acuarela nº 66.

*Histoire de Dom B * * * **, 1748 y la acuarela nº 63.

¿En qué imágenes pudieron fijarse también los directores de orquesta y sus intérpretes? ¿En qué imágenes llegadas de otros mundos tan distintos al suyo? No olvidemos que la fotografía ya había nacido. Valeriano y tantos otros dibujantes y grabadores habían podido reproducir una escena bélica, o de costumbres o de la vida real en el Congreso, como el ejemplo conocido de *La Ilustración de Madrid*, gracias a la fotografía.

Reproducimos en este artículo aquellas que nos parecen indicativas por cuanto pudieron ser un ejemplo a imitar en esa corte de los milagros, pero las damos a conocer sobre todo para que se observe que ya en la época, los hermanos Bécquer, y desde luego quienes estuvieran con ellos en la idea de estos portafolios, podían tener una imagen real, no dibujada, sino fotografiada de la moda del momento. De la moda significa que, para ridiculizar la corte de Isabel a través de las acuarelas mencionadas, había que estar al tanto de lo que en aquel entonces era considerado como lo más impactante desde la erótica o la pornografía. Las acuarelas no indicarían lo mismo si se hubieran tomado ejemplos de otras épocas, pero sí de los que circulaban entonces, momentos indicativos de lascivas costumbres especialmente fomentadas para divertimento de pocos. Estamos hablando de la prostitución del propio cuerpo, de la realidad de los modelos pornográficos. Robert Pageard, nos ofreció un repaso de los libros erótico-pornográficos que estaban tan en boga en la época. Las ilustraciones de estas obras, realizadas por dibujantes de renombre, son un antecedente indudable de los portafolios. No es nuestro objetivo hacer un estudio comparativo de las mismas, pero sí queremos dar a conocer algunos modelos por su semejanza y su temática con respecto a los portafolios. La fotografía fijó estos modelos y abundó en ellos ya en esos años, muy anteriores a la creación de las acuarelas. *Sem* tenía mucho material al alcance de su mano y lo utilizó admirablemente para ridiculizar, a través de lo más soez, la monarquía de Isabel II.

Las modelos y los modelos que vemos en las fotografías reproducidas no están, por la expresión de sus caras sobre todo, muy contentos de posar en tales formas. Son modelos comprados, al uso de una época como cualquier época, sólo si es necesario vender el cuerpo y la postura. Pues bien, desde los años 50, fecha que ofrecemos como punto de partida, por resultarnos suficiente en contenido, ya se realizaban fotografías, con señoras y señores reales, que recibían un dinero por posar ante un artista. Vease por ejemplo:

Anónimo, c.1855 y la acuarela nº 26

Anónimo, c.1855 y la acuarela nº 59

Anónimo, 1865 y la acuarela nº 49 (*Véase la página siguiente*)

Y todo ello sin ningún planteamiento pacato. El pintor estaba en su lugar, el dibujante en su tono, el modelo en su estrado y desde luego el fotógrafo en



Anonymous
c. 1855
Daguerreotype



situación privilegiada para recoger la realidad del momento, el estado oportuno, para plasmar la impronta en el sentido más profundo de acuerdo a la moda. Cuando se tiene que ridiculizar una situación, se intenta que la imagen que uno ofrece sea acorde con los gustos que imperan. Nadie hace una parodia retrotrayéndose cinco siglos atrás, al contrario, se espera que lo que uno intenta dejar en menoscabo sea algo inteligible por parte de las mentes que lo pueden contemplar en su momento, de tal manera que se toma del pasado lo clásico y se acopla a lo actual. Así sucedió también en los portafolios. De hecho existen pruebas lo suficientemente claras como para comprobar que *Sem* conocía los gustos y las modas del momento y por ello tenía suficientes elementos como para ridiculizar sabiendo lo que era el señuelo de su época. Se pensara en publicar o no, eso carecía de importancia para unos artistas que además querían soltar toda la amargura que llevaban dentro. Por eso eligieron lo que podía ser más dañino de la moda de la época y además con una técnica siempre directa, que no es posible adulterar posteriormente: la acuarela.

Recordemos las acuarelas, técnica que sigue *Sem* en los portafolios, realizadas igualmente con escarnio y mofa, referidas a Carlos IV, la reina María Luisa y el favorito Godoy. Castro Bonell⁹, sin duda apreciando la joya que ha llegado a sus manos, comenta: "...interesantísima colección en la que no sabemos, si es más digno de admirar su mérito artístico o su valor documental histórico...". Bien vemos, siguiendo la lectura de su fascinante artículo, que supo apreciar las dos cosas y que desde luego se sintió admirado de que el posible pintor anónimo fuese Goya. Treinta acuarelas, según consta documentalmente, fueron hechas en 1804 y las cinco restantes en 1806. Fernando VII preparaba el llamado motín de Aranjuez y encargó estas acuarelas "para darles traslado de una estampa por orden de S. A. por Nochebuena de este año", figurando a continuación en un documento una relación de lo más selecto de la aristocracia y la nobleza de España, a quien debían ser enviadas. Las acuarelas incluyen versos satíricos y pornográfico-eróticos duros, como aquellos que se refieren a la reina recibiendo del favorito "ajipedobes" (sebo de pija), que aunque no son de calidad (como en el caso de los portafolios), indican el sentir de la época. Las "Seguidillas de Ajipedobes" dicen:

Ya te la dió Luisa,
Pues no te embobes,
Que ya has dado bastante
Ajipedobes.
Anda, Luisa,
Pronúncialo a la contra,
Verás qué risa.

La Corona te ha dado
Para que robes.
Lo haces a maravilla
Ajipedobes.

Anda, Luisa,
Pronúncialo a la contra,
Verás qué risa.

Las iniciales D. R. (Diego Rabadán) figuran al pie de algunos versos. Sin embargo para Castro Bonell, y desde luego para cualquier investigador del tema, lo que interesa realmente son los pintores de tan magníficas acuarelas.

La documentación que manejó Castro le aproxima a la autoría del pintor de Cámara aragonés: "la mano fuerte y el espíritu genial de Goya parecen adivinarse en los más enérgicos trazos de algunas de estas intencionadas caricaturas".

El hijo trataba de hacerse con el poder mediante el método de la denuncia indecorosa. Lo mismo que él intentó con respecto a sus padres, el ala liberal de los moderados lo logró con su hija. En fin, un método muy de la época. ¿Conocería *Sem* estas acuarelas? ¿También vamos a negarle a Goya su participación en la autoría de estos dibujos, sólo porque son molestos e irreverentes? ¡Ay, Aragón, tierra de fueros, en la que la libertad siempre fue divisa!. Por algo Valeriano escapaba con su pincel hacía aquellos lares.

NOTAS

1. Rubén BENÍTEZ, "Los hermanos Bécquer en *Gil Blas*", *Ínsula*, 311 (octubre de 1972).
2. *Gil Blas*, 25 de diciembre de 1870.
3. *El Siglo Ilustrado*, 72, (3 de Octubre de 1868).
4. Jesús RUBIO, "En torno a la autoría y a la primera difusión de *Los Borbones en pelota*", *El Gnomo*, 3 (1994).
5. Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas*, Edición de Rafael Montesinos, Cátedra, 1995.
6. Joan ESTRUCH, "Nuevos datos sobre *Sem*", *El Gnomo*, 2 (1993).
7. *Álbum de Contemporáneos ilustres*, s/f, Museo Romántico de Madrid.
8. *Álbum de Retratos*, 17-167, s/f (c.1860). Ref.: Gerardo F. KURTZ e Isabel ORTEGA, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, 1989.
9. Honorato CASTRO, "Manejos de Fernando VII contra sus padres y contra Godoy", *Boletín de la Universidad de Madrid*, 1931, nº IX, X, XI.

¿BÉCQUER, ROMÁNTICO EUROPEO?

Hans Felten

La literatura española del siglo XIX, para decirlo de entrada, no aparece en el centro del interés de la crítica universitaria de Alemania. Apenas existen estudios sobre Espronceda, Valera, Clarín, Pérez Galdós, por citar sólo a algunos de los autores españoles más destacados de esta época. Y lo mismo tiene validez para Bécquer. El Bécquer poeta y, todavía más, el Bécquer prosista, así podría resumirse la situación de los estudios becquerianos en Alemania, es prácticamente un desconocido. O dicho de una manera menos apodíctica y más general: la obra de Bécquer se encuentra en una posición muy al margen de la escena literaria y universitaria de Alemania. Resulta extraña esta situación al recordar que, hace ya casi un siglo, en 1914, un hispanista alemán, Franz Schneider, fue quien inauguró la crítica becqueriana con su edición del *Libro de los Gorriones*. En aquella época -concretamente, antes de la Primera Guerra Mundial -el público alemán conoció al Bécquer poeta. Entre 1880 y 1913 se publicaron cuatro traducciones diferentes de sus poesías¹. En las décadas siguientes, el público y también los hispanistas de Alemania se han olvidado de la obra de Bécquer, obra que -como es bien sabido- Dámaso Alonso califica de "punto de arranque de toda la poesía moderna española"².

Desde hace unos años la situación de los estudios becquerianos va cambiando. Los hispanistas alemanes o, para ser más precisos, algunos hispanistas alemanes empiezan a redescubrir a Bécquer. No faltan en los manuales recientemente publicados capítulos dedicados a Bécquer, capítulos bastante profundos que llaman la atención del público alemán sobre el Bécquer poeta y el prosista. Señalemos el artículo sobre Bécquer de Hans-Joachim Lope aparecido en 1991, en la *Historia de la Literatura Española* dirigida por Christoph Strosetzki y la interpretación de la Rima XV: "Cendal flotante de leve bruma" que, en 1990, Sieghild Bogumil publicó en la colección de ensayos *La lírica española de la Modernidad* dirigida por Manfred Tietz³. Desde hace unos años, también las editoriales de Alemania empiezan a redescubrir a Bécquer. En 1987, la editorial Klett-Cotta publicó una edición bilingüe de las *Leyendas*

de Bécquer, escogidas y traducidas por Fritz Vogelgsang.

Y en 1990, la antología bilingüe y comentada *La Lírica Española desde el Renacimiento hasta finales del Siglo XIX* de Hans Felten y Agustín Valcárcel⁴. En esta antología se publican catorce rimas con su correspondiente traducción al alemán y su comentario respectivo.

Sin querer desestimar las aproximaciones a Bécquer de los últimos años, lo que sigue faltando en el ámbito universitario de Alemania son investigaciones sistemáticas dedicadas a la obra de Bécquer y a la literatura española del siglo XIX en general, por no hablar de su colocación dentro de la literatura europea.

A lo largo de un proyecto dedicado al manierismo latente de la literatura española hemos concentrado una parte de nuestras actividades en la obra de Bécquer. En el ámbito de estas investigaciones se han publicado, en los últimos tres años, una tesis doctoral y un artículo, dos trabajos en los que hemos intentado resaltar algunas de las estructuras manieristas inherentes a las *Rimas*. (Estoy hablando de la tesis doctoral leída en Aquisgrán de Petra Tournay: *La situación de Gustavo Adolfo Bécquer* y de la ponencia *¿Bécquer postmodernista?*⁵. Al presentar traducciones e interpretaciones de poesías escogidas de Bécquer al público alemán, nuestra intención ha sido invitar, junto al público alemán en general, también a los hispanistas alemanes a volver a redescubrir al Bécquer poeta. No es el Bécquer romántico, ni tampoco el Bécquer epígono español de Heinrich Heine -imágenes convencionales del poeta- el objeto de nuestro interés, sino por el contrario -insisto en resaltarlo-, el Bécquer poeta manierista dentro de la gran corriente del manierismo europeo en el que nos hemos concentrado y sobre el que queremos seguir llamando la atención de los lectores.

El objetivo de este artículo es presentar, de una manera global, algunas de las ideas básicas de las que partimos en nuestras investigaciones sobre el manierismo latente de la literatura española, en general y sobre el Bécquer poeta, en particular.

Claro está, que, al calificar a Bécquer de poeta manierista, no nos orientamos hacia la concepción del manierismo como categoría histórica limitada a la época barroca. El manierismo, lo entendemos, igual que Ernst Robert Curtius, Gustav René Hocke, Hugo Friedrich, Umberto Eco y muchos otros investigadores, como una categoría metahistórica y como un caso especial de la voluntad artística intemporal basada en una concepción antimimética del arte, voluntad artística que quiere hacer arte del arte, literatura de la literatura. Procedimientos manieristas tradicionales, por ejemplo en textos del barroco español tales como la polivalencia semántica y sintáctica, el gusto por los procedimientos combinatorios, la utilización lúdica de materiales preexistentes, la postura irónica, la marcada conciencia artística, y otras muchas cosas más, también se pueden encontrar en la lírica de Bécquer. Partiendo de la concepción del manierismo como categoría metahistórica entendemos a Bécquer como un artista que desde una postura lúdica e irónica dispone libremente de los materiales puestos a su disposición por la tradición literaria e intermedial: el romanti-

cismo europeo, la tradición popular andaluza, la literatura clásica y las mitologías pagana y cristiana, la literatura barroca y anacreóntica, y, no por última, la pintura. Todos estos intertextos y materiales intermediales en general, Bécquer los utiliza de un modo plenamente consciente e intelectualizado: los cita, los concentra y los acorta, los agrupa de nuevo y frecuentemente ironiza sobre ellos. En una palabra: de modo similar al manierismo, sea de tipo histórico o de tipo metahistórico, Bécquer hace literatura de la literatura, arte del arte.

Inútil mencionar aquí, que, al recurrir a la poética manierista, Bécquer, implícitamente, se orienta hacia la concepción de la interdiscursividad. A los teóricos de la interdiscursividad les corresponde, como es bien sabido, el mérito de haber elevado a la categoría de teorema de moda la antigua concepción de los manieristas de que el arte es, sobre todo, un producto del arte, y la literatura, en primer lugar, un producto, un entramado de discursos literarios, ideológicos y estéticos de cualquier tipo. En el nivel de la recepción -no es necesario profundizarlo aquí- el concepto de interdiscursividad significa la totalidad de discursos que un lector en el momento de la lectura está connotando en su memoria. El lector ideal que practique la interdiscursividad será un lector con un amplio horizonte literario y cultural, capaz de convertir en acto el diálogo immanente de los discursos, pasando por encima de las épocas y de los siglos. Un lector basándose en su amplio horizonte cultural y literario será capaz de llevar a cabo una re-escritura intertextual e intermedial, es decir, de descubrir las referencias patentes y latentes a las que los autores de marcada conciencia artística recurren al construir sus textos. Al re-escribir los textos, el lector intertextual e intermedial ideal va a descubrir estas referencias y, en muchos casos, descubrirá también referencias a veces desconocidas al mismo autor, acto de lectura que presta a los textos un significado adicional. Claro está que son, sobre todo, los textos contruidos según los procedimientos manieristas los que se ofrecen en primer lugar a una lectura interdiscursiva. Son los textos de una estructura aparentemente simple, estructura que parece no tener nada que ver con procedimientos manieristas, los que además pueden ofrecerse a la lectura intertextual y manierista. Al acercarse a textos de este tipo, desde esta perspectiva y con este método, se puede revelar su estructura manierista latente, escondida bajo una apariencia simple.

Citemos un ejemplo: los versos más conocidos y aparentemente más simples de las *Rimas*: "¿Qué es poesía?, dices mientras clavas / en mi pupila tu pupila azul; / ¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía ... eres tú."

En la tesis doctoral de Petra Tournay ya mencionada, al hacer una lectura plural de estos versos, ha mostrado que esta rima está contruida con una marcada conciencia artística que se manifiesta en la técnica de la reducción de materiales tópicos y en la imitación concentrada. Se concentran en cuatro versos -es imposible reducirlos más- la poesía de diálogo y el discurso amoroso europeo convencional. Las metáforas de las armas y de los ojos, tan tradicionales desde la antigüedad en la lírica amorosa europea, se reducen a una sola secuencia y a un *pars pro toto*: "[...] clavas en mi pupila tu pupila [...]". Lo que

salta a la vista en esta construcción es la estrecha relación entre las metáforas del ojo y de las armas, procedimiento combinatorio que remite a una técnica manierista frecuente y produce a la vez un efecto grotesco en el ámbito del discurso amoroso. El ojo, la mirada, el inspirador y generador tradicional del amor, se ha convertido en un arma, transformación todavía subrayada por la utilización del término técnico 'pupila' en lugar del término 'ojo', connotado con la tradición de la lírica amorosa de Dante, Petrarca y los petrarquistas. La poesía de diálogo del tipo de *La Nuit de Mai* de Alfred de Musset, interminable poema lacrimoso, se ha convertido y reducido a cuatro versos, que ofrecen por lo menos, como Petra Tournay ha resaltado, tres lecturas: una lectura intratextual y convencional que, como es bien sabido, remite a las *Cartas literarias a una mujer*, otra lectura erótica y, por último, una lectura poetológica. Inútil añadir aquí, que, al efectuar las lecturas erótica y poetológica, hay que partir de una lectura intertextual en el sentido más amplio⁶.

Veamos otro ejemplo. En la rima XXIII: "Por una mirada, un mundo; / por una sonrisa, un cielo; / por un beso ... yo no sé / qué te diera por un beso!", no resulta difícil resaltar que son, precisamente, el gusto por los procedimientos combinatorios y el juego consciente con la tradición, junto con la utilización de los procedimientos de reducción y contaminación, tan típicamente becquerianos, los que consiguen transformar este texto, aparentemente tan sencillo, en un poema de una cierta complejidad estructural. Las interpretaciones usuales ven en la rima XXIII la transformación en literatura de una canción popular. Díez Taboada subraya con razón, el motivo central del beso y, finalmente, se decide por una interpretación metafísica del texto: "El beso, este simple acto humano, adquiere ya aquí un valor cosmológico..."⁷. Uno de los críticos becquerianos que, en lugar de resaltar los valores existenciales e ideológicos, señala la valencia poética inherente a los textos de Bécquer, es Fernández Cardo⁸. Apunta a la técnica literaria de Bécquer recurriendo al método de la intertextualidad. Al poner en relación la rima "Por una mirada, un mundo" con el poema de Victor Hugo "A une femme" publicado en *Les Feuilles d'Automne* de 1831, llega, entre otras conclusiones, a la de que la rima XXIII es sobre todo un "collage" concentrado del poema de Victor Hugo. "Collage" concentrado no quiere decir, naturalmente, que Bécquer haya utilizado directamente a Victor Hugo como la crítica positivista de fuentes hubiera podido afirmar. En nuestro caso significa, solamente, que el poema de Victor Hugo no es más que uno de los "materiales románticos preexistentes" que la literatura europea puso a disposición de Bécquer. No sería difícil encontrar otros "materiales preexistentes", o para decirlo de otro modo, otros intertextos para esta rima: el sistema de referencias intertextuales en el que se encuentra esta rima se puede seguir amplificando. Así lo serían, para una posible lectura erótica de este texto, los materiales anacreónticos con su predilección por los poemas sobre el beso y, en general, su postura lúdica. Pensemos solamente como intertexto en las poesías de Villegas y en la moda anacreóntica del siglo XVIII tardío que se extendió por toda la Europa civilizada. En una lectura poetológica de la rima -donde el beso, naturalmente, sería

entendido como el beso de las musas- se podrían citar como hipotextos el tópico "invocación a las musas" o, como intertextos concretos, la *Elegía a las Musas* de Leandro Fernández de Moratín o el diálogo entre el poeta y la musa de *La Nuit de Mai* de Alfred de Musset, ya anteriormente citada. También en este contexto aparece otra vez con evidencia la postura de superioridad con la que Bécquer se enfrenta a estos textos, reduciéndolos al máximo, utilizando la técnica de la 'condensación', haciendo así, por citar a Gerard Genette, "une synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur l'ensemble du texte à réduire [...]"⁹. ("Una síntesis autónoma y a distancia realizada de memoria, por así decirlo, sobre el conjunto del texto a reducir").

Tomemos para terminar con nuestras observaciones otra rima distinguida por sus referencias intermediales, en este caso particular intertextuales y a la vez pictóricas. Se trata de la rima X, "Los invisibles átomos del aire". El verso final -"¿Dime? ... ¡es el amor que pasa!" -es entendido tradicionalmente como una autocita de Bécquer, una referencia intratextual no marcada a una secuencia de la leyenda *El caudillo de las manos rojas* (1858): "¡Virgen, es el amor que pasa!". Al orientarse por la coherencia de las imágenes propia al texto de Bécquer, se llega a una interpretación de la rima X que nos remite a la mitología clásica y, al mismo tiempo, a la pintura del Renacimiento italiano. Partiendo de estos discursos, el texto se revela como una imitación concentrada del episodio culminante del acto amoroso en el mito de Danae. Más exactamente como una imitación de la situación de Danae recibiendo a Júpiter en forma de lluvia de oro, acto que lleva a Danae al estado de éxtasis: "El cielo se deshace en rayos de oro, / la tierra se estremece alborozada". La lectura mitológica no es la única que sugiere el texto. Al entender al personaje mitológico de Danae como una de las prefiguraciones de la Virgen María, como ocurre tradicionalmente, la rima X nos lleva también a una lectura místico-religiosa: la rima sería la transformación secularizada de la Anunciación, interpretación que corroboran las referencias pictóricas no marcadas, propias al texto de Bécquer¹⁰. Hay secuencias que remiten al discurso pictórico, y, de modo concreto, a la pintura del Renacimiento italiano: a la "Conversión de Pablo" de Miguel Ángel y a la "Anunciación" de Ticiano. Tema central de ambos cuadros es el rapto místico, el éxtasis del alma. Al entrar en la 'unio mystica' con lo Divino, la Virgen y San Pablo viven la experiencia "el cielo se deshace en rayos de oro", y, cegados por la fuerza de la luz divina, los "[...] párpados se cierran". El motivo de la luz constituye en ambos cuadros el discurso místico -igual que en la rima de Bécquer. "Rayos de oro" caen sobre la Virgen y sobre San Pablo, y lo mismo le ocurre al yo lírico del poema.

Las *Rimas* de Bécquer, o por decirlo de una manera menos apodíctica, una gran parte de ellas, están construidas como textos polivalentes, con una utilización lúdica de materiales poéticos que remiten a múltiples campos de la cultura europea. Calificar a Bécquer de poeta manierista insisto, en el sentido metahistórico del término, no quiere ser más que otro acercamiento adicional a la obra de un autor cuyos textos esconden en su aparente sencillez -y esto

también es válido para las *Leyendas*- una estructura manierista e interdiscursiva que está pidiendo ser descubierta y colocada en la red del arte europeo.

NOTAS

1. Vid. Kirsten WEINGÄRTNER, "Bécquer-'poeta alemán'. Sobre las versiones alemanas de la rima X.", en este mismo volumen.
2. "Originalidad de Bécquer", en *Poetas españoles contemp.*, Madrid, 1965, p. 9.
3. Christoph STROSETZKI (ed.), *Geschichte der spanischen Literatur*, Tübingen, 1991, pp. 295-97; *Die spanische Lyrik der Moderne. Einzelinterpretationen*, Herausgegeben von Manfred Tietz, Frankfurt, 1990, pp. 19-36.
4. *Spanische Lyrik von der Renaissance bis zum späten 19. Jahrhundert. Spanisch/Deutsch*. Stuttgart, 1990.
5. P. TOURNAY, 'La situación de Gustavo Adolfo Bécquer' *Untersuchungen zur manieristischen Struktur der Rimas*. Bonn, 1991. Hans FELTEN, "¿Bécquer postmodernista?", en: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 de agosto 1989 (publicadas por Antonio Vilanova, Barcelona, 1992, Tomo II, pp. 1243-47).
6. Sobre la estructura manierista y posmodernista de las *Rimas* vid. nuestro artículo: "¿Bécquer postmodernista?".
7. J. M^a. Díez TABOADA, *La Mujer Ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de Bécquer*, Madrid, 1965, p. 104.
8. Vid. J. M. FERNÁNDEZ CARDO, "Victor Hugo y Bécquer: La rima XXIII, palimpsesto", *Archivum*, Oviedo, XXXIII, pp. 301-322.
9. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré.*, París, 1982, p. 27.
10. Vid. Kirsten WEINGÄRTNER, "Bécquer-'poeta alemán!...", p. 4s.

**'POESÍA SOY YO'. EL DESEO Y LAS MÁSCARAS DE LA
ALTERIDAD EN LAS RIMAS**

Javier Gómez-Montero

Ce qui se produit au tournant du romantisme et du XIX^e siècle, c'est au contraire l'entrée en jeu d'une hystérie masculine, et avec elle d'un changement du paradigme sexuel, qu'il faut encore une fois resituer dans le cadre plus général, universel du paradigme de l'altérité.

Dans cette phase hystérique, c'est en quelque sorte la féminité de l'homme qui se projette dans la femme et la modèle comme figure idéale de la ressemblance. Il ne s'agit plus dans l'amour romantique de conquérir la femme, de la séduire, mais de la créer de l'intérieur, de l'inventer, tantôt comme utopie réalisée, comme femme idéalisée, tantôt comme femme fatale, comme star, encore une métaphore hystérique et surnaturelle. C'est tout le travail de l'Eros romantique que d'avoir inventé cet idéal d'harmonie, de fusion amoureuse, de forme presque incestueuse d'être jumeaux - la femme comme résurrection projective du même, qui ne prend sa forme surnaturelle que comme idéal du même. (J. Baudrillard, "La chirurgie esthétique de l'altérité", *Vid. J. Baudrillard/M. Guillaume, Figures de l'altérité*, Paris, 1994; p. 170).

Estas frases, que ciertamente caracterizan la economía libidinosa de la sociedad actual y apuntan las raíces románticas de su sensibilidad, serían desconcertantes a propósito de G.A. Bécquer si no insinuasen la semántica del deseo que alienta la representación poética en las *Rimas*. Ya V. Aleixandre subrayaba -como indicó J.L. Cano- la filiación romántica de la "fuerza amorosa identificadora" en su propia obra y en Bécquer.¹ En perspectiva sociológica, J. Baudrillard legitima hoy en día la alteridad ("l'étrangeté de l'Autre", p. 174) como fundamento de la atracción erótica y cifra polémicamente su secreto en la irreconciliación con lo otro. En los albores de la modernidad, sin embargo, Hegel había erigido la constatación de la escisión entre el yo y la naturaleza,

entre el hombre y su mundo, en el acto definidor de la sensibilidad romántica.² Sin duda, la *Entzweiung* registrada por el romanticismo es el punto de partida de la alteridad moderna. En el momento de su configuración histórica, esta experiencia de la escisión entre el individuo y el mundo, incluso la de su propia fragmentación y de la multiplicidad de la persona, suscitó un vehemente impulso de recuperación de la unidad perdida. Así, ante el desasosiego que supuso la pérdida de la armonía cósmica, la consciencia de la alteridad se decantó como un principio eminentemente activo, y no en su vertiente pasiva que recientemente ha resaltado P. Ricoeur.³

I. *Las Rimas en la poesía moderna: Deseo de lenguaje y lenguaje del deseo.*

La fundamentación epistemológica de la autonomía del sujeto en la positividad de aquel desarraigo significa el momento fundacional de la subjetividad moderna que J. Habermas sitúa en el idealismo trascendental y que M. Foucault analiza como figura histórica partiendo de una triple dualidad empírico-transcendental: la consciencia de la finitud del sujeto y su apertura a lo infinito, la integración del *cogito* y *l'impensé* y, por último, la desvinculación del origen y el retorno a ese origen perdido.⁴ A. Renaut y L. Ferry, en estudios diacrónicos sintetizadores, han ligado indisolublemente los múltiples rostros de la estética moderna y las concepciones de subjetividad elaboradas sobre la base de la autonomía del sujeto y su crítica.⁵ Vista la relevancia de este principio de autonomía en la filosofía del sujeto de las últimas décadas (baste aludir al radical cuestionamiento del sujeto por M. Foucault y a la reflexión de E. Lévinas sobre la reconstitución de la transcendencia del sujeto en su propia inmanencia),⁶ cabría describir la lírica moderna como un discurso histórico de representación de la subjetividad partiendo de postulados poetológicos de raíz protorromántica.⁷

Se podrían enumerar algunos principios elementales de la representación moderna de subjetividad y sus consecuencias más inmediatas para el discurso lírico: 1. El abandono del postulado de la *imitatio naturae* y la consiguiente legitimación de una noción analógica de la naturaleza que fundamenta un concepto órfico de la escritura; 2. La elaboración de cosmos metafóricos individuales y autosuficientes en virtud de la imaginación creadora; 3. La incorporación al poema, debido a lo inefable del objeto de representación, de una instancia crítica y reflexiva como modo de focalización implícito de la realidad representada (p. ej., la ironía, el desdoblamiento del sujeto de la enunciación, la funcionalización de la forma del poema, la actualización de esquemas expresivos y figurativos ya estandarizados, etc.); 4. La autonomía del lenguaje como consecuencia del cuestionamiento de su referencialidad y la sustitución de su función denotativa por la potencia significadora de la imagen y del significante. En resumen, la esencial marca de modernidad del poema viene dada por la abolición de su carácter mimético en beneficio de la autorreferencialidad de la representación, lo que, en último extremo, conlleva la emancipación de las

imágenes y el lenguaje con respecto a la realidad "empírica" representada y el aprovechamiento de la virtualidad significativa de los elementos materiales del lenguaje (el ritmo, los aspectos fónicos, los espacios blancos, etc.).

También en la lírica española del siglo XIX se podrían rastrear los embates del sujeto para comprender las figuras de su otredad: baste ahora señalar que la alteridad atisba ya, como forma característica de la subjetividad moderna, en la lírica tardía de J. de Espronceda (p. ej., en el soneto "A*** dedicándole estos poemas" y en el "Canto a Teresa" del *Diablo Mundo*) y que se consolida en las *Rimas* con paradigmas expresivos, figurativos y semánticos de gran transcendencia para la poesía del siglo XX. L. Romero Tobar valora la alteridad, entendida como descomposición y desdoblamiento del yo y la escritura (p. ej. en 59/LXX), entre otros aspectos de la modernidad de las *Rimas* como el espacio urbano, estructuras paródicas de textualización, la coloquialidad o el humor.⁸

G. Celaya afronta explícitamente la cuestión de la alteridad, si bien en términos ajenos al marco teórico expuesto.⁹ Su fina aproximación recurre a la figura del "Doble" o *Doppelgänger* para retener la radical diferencia entre el yo "empírico" y un sujeto de la enunciación en las *Rimas* que trasciende toda eventual vivencia y se abre a la realidad onírica gracias a la imaginación. G. Celaya subraya, igualmente, que la inefabilidad de las emociones o sensaciones objeto de representación imposibilitaría su escritura si el lenguaje no se valiese de recursos expresivos que apostarían por la "comunidad con los lectores" (p. 125; p. ej. la "cadena anafórica", la "brevedad eléctrica" o la "suspensión, vaguedad, insinuación, sugerencia", p. 128 y p. 130). Todo ello significa que la autenticidad de la vivencia en sí queda desfuncionalizada en aras de una *alchimie du verbe* que logra la "comunicación con el todo por abolición del yo [sc. empírico] y de la multiplicación del mundo sensible" (p. 133).

¿Se limita la cuestión de la alteridad en las *Rimas* al desdoblamiento del sujeto en un yo "empírico" y un yo "poético", el *uno* y el *otro*? Aun cuando esta segunda categoría incluya el *tú* y, por tanto, se admita el hipotético desdoblamiento de la conciencia en dos personas gramaticales de modo que el *tú* se asiente en la esfera de lo ideal o bien en el *tú* femenino de las *Rimas* se proyecte el yo masculino, todas estas posibilidades remiten a la figura de un "alter ego". R. de Balbín, por una parte, registra la alteridad como estrategia de proyección subjetiva en lo femenino o poético y ha aludido, por otra, a lo *alterocéntrico* y *social* del "acto poético como relación interpersonal".¹⁰ Esta "concepción de la *poesía-amor*" en la poética becqueriana justifica interpretaciones simbólicas del *tú* sobre el que gravitan tantos poemas: para J.M. Díez Taboada en el *tú* se plasma una imagen de la "mujer ideal" que converge con la "poesía" y R.P. Sebold subsume ambos conceptos en la categoría abstracta de la "belleza ideal".¹¹

Recientemente, R. A. Cardwell ha planteado la relación entre deseo y alteridad haciéndose eco del pensamiento lacaniano. Sus reflexiones acotan la cuestión a tratar seguidamente desde la perspectiva de la identidad y del len-

guaje:

Crea Bécquer la posibilidad del reino de lo imaginario, un *stade du miroir* de amor y consumación próxima, un núcleo emocional que se añora y se evoca en sus propios sueños (las *Rimas*) o en la representación simbólica de las leyendas [...]. No puede crear, a pesar de lo ardiente de su deseo, una otredad, una alteridad. En el momento en el cual trata de alcanzar o abrazar la forma esquiva e ilusoria, [...] el poeta empieza a buscar lo que ha perdido.¹²

R.A. Cardwell indica además que los espacios simbólicos de identificación generados por la imaginación son tan utópicos como el intento de expresar coherentemente las ideas y, así, la frustración del deseo corre paralela al fracaso de la escritura: "fracaso de un *texto*, fracaso de una *psique*" (p. 208). Aun así, el tema no se agota en la pérdida de identidad y en la función compensatoria de la creación estética (pp. 209-210). Un análisis sistemático de la representación de la alteridad en las *Rimas* permitirá adentrarse en los entresijos de una escritura poética que, aun consciente de sus limitaciones, aborda reflexivamente la representación de la identidad del sujeto en tanto que alteridad mediante un discurso basado en una estrategia retórica (la ilusión conversacional) y otra figurativa (la imagen femenina en su doble vertiente realista-preciosista y visionaria-onírica).

Conviene ya adelantar la tesis que vertebrará el presente ensayo: en las *Rimas*, la figura fundamental de la alteridad es el deseo, que implica la voluntad de asimilación de lo otro a nivel interpersonal. Semejante pulsión desiderativa se decanta como voluntad de apropiación subjetiva de lo que se define como diverso; en la representación poética, las máscaras con las que el deseo asume la función de asimilar lo otro son, fundamentalmente, la comunicación a través del lenguaje y la figuración sensible en el rostro de la mujer. De este modo, la actividad poética becqueriana, sabedora de la inefabilidad del objeto de la escritura y consciente de la aporía de la representación, cabe cifrarla al mismo tiempo en el deseo de lenguaje y en un lenguaje del deseo. Con estas premisas se propondrá una lectura hermenéutica de las *Rimas* como representación de la subjetividad bajo el aspecto concreto que ofrece un núcleo temático esencial: el deseo como figura de la alteridad del sujeto. Para ello será necesario, previamente, definir los elementos estructurantes del sistema de representación en las *Rimas*.

II. Rasgos estructurantes de la representación en las *Rimas*.

Los numerosos pasajes en que Bécquer alude a la función de la imaginación, la memoria y la percepción sensorial en el proceso de creación poética han suscitado un amplio debate sobre la filiación histórico-literaria de su con-

cepto de imaginación como categoría de producción estética.¹³ ¿Se trata de la imaginación dieciochesca, según propugna R.P. Sebold, o de la *imaginación creadora* protorromántica, como sugiere J. Guillén?¹⁴ Al margen de que, tras un documentado estudio, B. B. Bynum se decanta por esta última opción,¹⁵ en la "Introducción sinfónica" (1868), Bécquer subraya el carácter eminentemente figurativo de su lenguaje poético y realza la función de la memoria como órgano de subjetivación de una experiencia en la que se anulan los límites entre lo vivido y lo imaginado:

El insomnio y la fantasía siguen y siguen procreando en monstruoso maridaje. Sus creaciones [...] pugnan por dilatar su fantástica existencia, disputándose los átomos de la memoria [...]. Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido; mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales; mi memoria clasifica revueltos nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente. (S. 178-9)

Otros dos versos vinculan la memoria al deseo como objeto esencial de la representación poética en las rimas: "memorias y deseos / de cosas que no existen / [...] / Tal es la inspiración" (III/42, 21-22). Ambas citas fijan una perspectiva que permitirá la lectura hermenéutica de las *Rimas* como representación de la alteridad del sujeto; tal enfoque prescinde, por su irrelevancia funcional, de la eventual apoyatura mimética de los textos. En la escritura se traduce un impulso subjetivo de fusión con lo otro, tanto a nivel cósmico como a nivel individual y erótico. Y ese movimiento expansivo aparece íntimamente unido al conocimiento de la inviabilidad del proyecto.

1. *Incoherencia y fragmentación.*

Los presupuestos esbozados no concuerdan en absoluto con la ordenación tradicional de las *Rimas*, basada en la unidad y coherencia de un proceso de conocimiento y su dimensión existencial. Este orden, aunque haya sido cuestionado aisladamente,¹⁶ se sigue manteniendo al parecer por costumbre y comodidad. Sin embargo, no se debiera minimizar la cuestión pues la ordenación textual del *Libro de los gorriones*, sea arbitraria o sea intencionada, posee su propia semántica. Su orden o desorden, incluso, puede ser más significativa que el orden tradicional. R. Montesinos resume la *opinio communis* de la crítica becqueriana que legitima el "orden lógico" (el que "los amigos le dieron" en la *editio princeps*) y apenas problematiza la anotación autógrafa de la pág. 537: "Poesías que recuerdo del libro perdido" ("fue escribiendo según las iba recordando").¹⁷ El *quid* de la cuestión radica en si se debe aceptar esta arbitrariedad global que delata en general más que o junto a un criterio memorístico también

un criterio óptico, ya que tal arbitrariedad puede ser más significativa que el "orden lógico" urdido por los amigos del poeta.

Desde el "Prólogo" de R. Rodríguez Correa a la *editio princeps* (titulado "Gustavo Adolfo Bécquer", 1871), donde se señala que las *Rimas* reflejan una "pasión profunda, tan sentida como espontánea",¹⁸ ha sido objeto de la mayor atención la trayectoria vital de que da cuenta el poemario:

Todas las *Rimas* de Gustavo forman, como el *Intermezzo* de Heine, un poema, más ancho y completo que aquel, en que se encierra la vida de un poeta. Son primero las aspiraciones de un corazón ardiente que busca en el arte la realización de sus deseos [...]. No encontrando realizada su ilusión en la gloria, vuélvese espontáneamente hacia el amor [...]. La pasión es desde su principio inmensa [...], parece satisfecha del objeto que la inspira: una mujer hermosa, aunque sin otra buena cualidad, porque es ingrata y estúpida [...]. Aquí, en medio de sus dolores llega el poeta á la desesperación [...] y siente dentro de la religión de su infancia un nuevo amor, que únicamente pueden sentir los que sufren mucho y jamás se curan; un amor ideal, puro [...]. Se enamora de la estatua de un sepulcro, es decir, del arte, de la belleza ideal. (pp. XXXII-XXXV)

La crítica aceptó, en general, esta interpretación de las *Rimas* como "un ciclo, una historia de amor"¹⁹ que parte del jubiloso descubrimiento del amor y culmina en desengaño, decepción y una desesperación de que el poeta sólo es capaz de redimirse gracias a la poesía. Estas líneas generales, matizadas en los conjuntos que agrupó J.P. Díaz, ulteriormente objeto de tantos retoques y salvedades que sería prolijo enumerar,²⁰ se ha convertido en un *locus communis* de los estudios becquerianos. Sin embargo, semejante consideración de las *Rimas* en su unidad y coherencia argumental, responde a la misma estrategia de sublimación que había levantado, según G. Celaya, una "leyenda estúpidamente idealizadora" en torno a la vida del poeta.²¹ R. Montesinos ha descrito minuciosamente la apasionante historia que se oculta tras la publicación de las *Rimas* y, a partir de las notas necrológicas de N. Campillo y F. Iglesias Figueroa, ha reconstruido la génesis de semejante *falacia*,²² más escandalosa aún a la vista de la objetiva biografía del poeta redactada por R. Pageard.²³ Sin embargo, la tentación de interpretaciones miméticas perdura aún en ciertos comentaristas que pretenden explicar algunas rimas, ya no desde la perspectiva del "ángel" (p. 241) que esboza bienintencionadamente R. Rodríguez Correa, sino de acuerdo con el rostro maldito de un Bécquer *dandy*, afectado de una enfermedad venérea y torturado por la infidelidad de su esposa.²⁴ Bien al contrario, L. Romero Tobar ha acotado recientemente el *dandismo* de Bécquer en sus términos justos, teóricos y sociológicos, inscribiéndolo en el marco de bohemia artística y modernidad y definiendo la primera como una "forma de vida" y un "módulo de

creación literaria" que surge en el espacio cultural de las grandes ciudades europeas a mediados del siglo XIX y que acarrea la profesionalización de la actividad literaria, provoca una acusada tensión entre multitud e individuo, hace surgir reductos específicos de comunicación artística como el café, etc.²⁵

En definitiva, la re-ordenación de las *Rimas* en 1871 supone una brutal manipulación que ha determinado la recepción crítica de las *Rimas*: la reducción de su polifonía emotiva y expresiva a semejante *lectio facillior*, a una mimesis autobiográfica en la que fácilmente cualquier lector pudiese ver reflejados los fantasmas de su afectividad, apenas permitiría su lectura como representación de la subjetividad moderna. Bécquer había dispuesto las *Rimas* con mucha mayor complejidad en el *Libro de los Gorriones*, cuya ordenación hace hincapié en la fragmentación e incoherencia de la experiencia afectiva representada, y rehuyó simplificar su estructura al esquema de un *Canzoniere*; con razón arguye M.P. Palomo que Bécquer rechazó "objetivar sus sensaciones en un proceso estructurado como Petrarca".²⁶ De hecho, las 15 rimas publicadas en vida no son en absoluto "las más auténticas",²⁷ sino que abarcan la amplia escala de la modulación afectiva de las *Rimas* y sus múltiples formas de expresión. Y aun cabría plantear la función focalizadora del título del manuscrito 13216 de la Biblioteca Nacional, redactado en Toledo entre septiembre de 1868 y el verano de 1869, que tal vez pudiera interpretarse en oposición irónica a las golondrinas de la rima 38/LIII. La anotación que lo contextualiza contiene, al menos, un signo de distanciamiento del autor con respecto a los poemas y puede indicar, llevada la tesis de M. P. Palomo sobre su significado irónico hasta el extremo, más que "el carácter no definitivo, sino de simple borrador" del *Libro de los gorriones*,²⁸ la subversión de una concepción sublime del ejercicio poético: "Libro de los gorriones - Colección de proyectos, ideas y planes de cosas diferentes que se concluirán o no según sople el viento".

Dado lo complejo y enrevesado de la cuestión, será perentorio desbrozar la estructura representativa de las *Rimas* para comprobar cómo está determinada por la pluralidad de voces líricas y de esquemas figurativos.

2. Las voces líricas dominantes de las *Rimas*.

Junto con la "Introducción sinfónica", la primera rima del *Libro de los gorriones* (1/XLVIII) establece tanto una de las perspectivas de representación dominantes en el poemario (el recuerdo visionario) como la constante semántica más acusada (el deseo). Por ello, ahora al margen de la convicción generalizada de que el *Libro de los gorriones* fuera redactado sin más orden que el que hubiese dictado al autor su memoria, esta primera rima asume hermenéuticamente una función primordial:

Como se arranca el hierro de una herida,
su amor de las entrañas me arranqué,
¡aunque sentí al hacerlo que la vida

me arrancaba con él!
Del altar que le alcé en el alma mía
la voluntad su imagen arrojó,
y la luz de la fe que en ella ardía
ante el ara desierta se apagó.
Aun para combatir mi firme empeño
viene a mi mente su visión tenaz...
¡Cuándo podré dormir con ese sueño
en que acaba el soñar!

La rima no fue publicada en vida del poeta. La primera estrofa sugiere una dolorosa experiencia amorosa que brota repentinamente de los archivos del recuerdo.²⁹ El objeto de ese "amor", mediante una figuración sacral que intensifica la emoción representada, se convierte en la segunda estrofa en un icono generado por la subjetividad del protagonista lírico; su presencia o ausencia deja una huella afectiva de luz y sombras. Los tercetos finales formulan la persistencia del deseo cuyo objeto-imagen el sueño transforma en un objeto-visión. La paradójica exclamación final señala el espacio-límite de consciencia en que se forja la vivencia representada: "imagen", "visión", "sueño". Estos términos definen la perspectiva de la memoria visionaria u onírica que constituye una de las voces líricas de las *Rimas*. El proceso de elaboración textual basado en el recuerdo visionario, en el que la memoria se asimila a la imaginación, se describe también al inicio de la narración "Tres fechas" (1862): El recuerdo de las tres fechas anotadas en una cartera de dibujo suscitan "los tres temas, en fin, sobre que yo hago mil y mil variaciones, en las que pudiéramos llamar absurdas sinfonías de la imaginación".³⁰ Quizás en la última estrofa de la rima 23/LXXV se halle la expresión más exacta de esta voz lírica que capta las imágenes producidas en un estado de consciencia al límite de la vigilia y el sueño, "ese limbo / en que cambian de forma los objetos" (76/LXXI, vv.1-2):

Yo no sé si ese mundo de visiones
vive fuera o va dentro de nosotros.
Pero sé que conozco a muchas gentes
a quienes no conozco. (vv. 17-20)

En la "Introducción sinfónica" Bécquer afirma taxativamente que las visiones son parte de "este otro mundo que llevo dentro de la cabeza" y las contrapone al "mundo que me rodea", es decir, a la realidad empírica (p. 179). Así, realidad interior se escinde completamente de lo que se define como mundo exterior y en ella lo vivido y lo imaginado se confunden. Esa realidad meramente subjetiva es, por tanto, el objeto único de la representación.

La rima 12/L (que tampoco vio la luz en vida de Bécquer) especifica la condición del deseo como proyección en otra persona de la propia alteridad:

Lo que el salvaje que con torpe mano

hace de un tronco a su capricho un dios
y luego ante su obra se arrodilla,
eso hicimos tú y yo.

Dimos formas reales a un fantasma,
de la mente ridícula invención,
y hecho el ídolo ya, sacrificamos
en su altar nuestro amor.

El "ídolo" no es necesario interpretarlo como el "orgullo" sino que, más bien, representa la imagen del deseo.³¹ En este poema la memoria, oponiendo un "tú" y un "yo", recrea una constelación individual en un marco empírico. No obstante, esas "formas reales", en perspectiva temporal, no son más que figuraciones subjetivas, "fantasmas", "invención" que la memoria evocará una y otra vez en las *Rimas*. Esta es la voz elegíaca, pseudorrealista, del protagonista lírico. Las "Cartas literarias a una mujer" aportan las bases poetológicas de una retórica del diálogo que fundamenta una representación trabada sobre las formas gramaticales "tú/yo" y que, al esbozar situaciones de la vida cotidiana, permite escenificar la autenticidad de una vivencia empírica. Esta perspectiva vincula un grupo de rimas en el eje vertical de la representación y, en concreto, el de estrategia realista que, en lectura mimética, cubriría una dilatada casuística desde la intimidad hasta la ruptura. Estas rimas ofrecen variaciones figurativas que conforman toda una escala virtual en la economía pragmática del deseo.

3. *Pluralidad figurativa.*

Las dos voces líricas dominantes registradas suponen un principio aglutinador en la estructura de las *Rimas*; otro principio, diversificador, lo constituye la pluralidad y polivalencia de esquemas figurativos. El ejemplo más llamativo viene dado por el polimorfismo de la figuración femenina que G. Celaya no ha vacilado en concederle el rango de "mitología" y que se plasma en espacios poéticos de representación tan opuestos como el *salón* y el *sueño*;³² no sorprende, pues, que en "Revista de salones" Bécquer mismo asocia el *salón* y el *sueño* como espacios poéticos: "hay en aquella atmósfera [sc. del salón] algo del ambiente que respiran los poetas en sus sueños" (*Obras Completas*, p. 1104). Las imágenes de la mujer en las *Rimas*, con seguridad su motivo central, actualizan toda una gama de esquemas figurativos de abolengo en la tradición literaria occidental. Se pueden observar cuatro tipos fundamentales de figuración femenina en los que en perspectiva histórico-literaria convergen, a nivel de dicción e imagen, procedimientos estilísticos de la lírica popular, formas visionarias de cuño romántico y recursos expresivos "realistas" ya en volandas de la eclosión positivista.

La primera posibilidad responde al paradigma de la lírica popular en que el mensaje se dirige a una figura anónima, pero individualizada gramaticalmente. Las rimas 4/XXXVIII ("mujer", v. 3), 17/LIX ("niña", vv. 6, 14, 22), 79/XII

("niña", vv. 1, 54), 19/XXII y 22/XXIII (la simple invocación), se atienen, p. ej., al modelo tradicional refuncionalizado en las composiciones recogidas en *La soledad* de A. Ferrán (1860). Recurre también la figuración preciosista, típica de la *poesía de salón* en boga durante los años 50 y 60,³³ que gustaba de las ingeniosas comparaciones entre el cuerpo de la mujer (labios, manos, cara, pupila: 29/XIII) y elementos de la naturaleza (estrella, relámpagos, el sol: 72/XIV, flores como la azucena: 52/XIX), abundaba hasta la afectación en motivos como el beso (39/XX) o la mirada y que, con frecuencia, presentaba a la mujer bailando (con una flor meciéndose entre los pechos, 6/XVIII), durmiendo (63/XXVII), paseando (66/XL), etc. Esta forma expresiva tan estilizada, que suele culminar en una *laus mulieris*, constituye una estrategia realista de representación que sugiere una intimidad entre el poeta y la mujer. Sirve, por una parte, para dignificar el afán de posesión pero, por otra, puede trocarse también en un medio de denigración sea mediante la subversión del esquema representativo (irónica: 65/XXXIV, "Cruza callada y son sus movimientos" y 75/XXXIX, "¿A qué me lo decís? Lo sé. Es mudable" o sarcástica: 66/XL, "Su mano entre mis manos"), sea mediante una valoración negativa explícita (3/XLV, 44/LXXVIII, 55/LXXIX, 64/LXIV, 70/LI y 78/XXXV). La polivalencia de la figuración femenina preciosista evidencia su carácter autorreferencial y desvirtúa su eventual constitución mimética. Asociando el concepto poetológico de *re-écriture* al de lo *cursi* como fenómeno estético³⁴ (es decir, como esquema de representación y no relativo a una forma de vida burguesa), se podría sugerir que estas rimas funcionalizan, consciente e irónicamente, dicción y figuraciones estandarizadas en la praxis textual de un discurso histórico específico; así, la afectación de estos poemas se justificaría autorreferencialmente, y no miméticamente, por su integración en un vasto tramado intertextual sincrónico. La relevancia hermenéutica de ese marco referencial (estilístico, figurativo y semántico) - ya acotado gracias al imprescindible análisis de "fuentes", "modelos", "influencias" o "reminiscencias" que ha entreabierto una perspectiva profunda en el sistema contextual de las *Rimas* y acumulado un caudal de datos sobre ese eje sincrónico y su génesis textual -, radica en que pone de manifiesto la constitución histórica del lenguaje y las imágenes de las *Rimas*³⁵ (y en particular en lo que concierne a esta figuración).

La *aemulatio*, apoyada por las condiciones fácticas de publicación en periódicos y revistas -como a propósito de las *Cartas literarias a una mujer*, publicadas entre el 20.12.1860 y el 13.4.1861 en *El Contemporáneo*, ha descrito detalladamente F. López Estrada³⁶-, se erige así en un principio estético de producción textual que, incluso, se ha pretendido generalizar para las *Rimas*.³⁷

Esta figuración preciosista y pseudorealista evidencia, por último y ejemplarmente, el carácter especular de la escritura becqueriana, como ha sugerido A. Soria a propósito de la rima 53/XXIX, indicando la posibilidad de una sustitución serial como mecanismo de producción y recepción textuales (en ese caso Lanzarote/Ginebra, Paolo/Francesca, el "yo" y "tú" poemáticos, el virtual lector/lectora...).³⁸

Dos últimas formas expresivas, basadas por el contrario en procedimientos de desrealización, son los característicos de la voz lírica visionaria. La primera es la imagen de la mujer entrevista en conventos e iglesias (una estatua, una novicia, p. ej.) que aparece en el grupo del llamado "ciclo del claustro" (24/LXXIV, 59/LXX, 71/LXXIII, 76/LXXI, 74/LXXVI). La segunda es el espejismo construido por la fantasía onírica sin apoyo mimético alguno (60/XV, 31/XI). Estos poemas, que aproximan la escritura a las figuraciones nervalianas de *Les filles du feu*,³⁹ se asocian sin excepción a la vertiente específicamente erótica del deseo como figura de la alteridad en las *Rimas*.

Los rasgos de la estructura representativa del poemario desarrollados en los apartados precedentes apuntan ya a una serie de factores disonantes a nivel estilístico, figurativo y semántico. Otro elemento corrosivo sería la ironía, de genuina cepa romántica, que destella en algunas composiciones. La aparente ordenación caótica del *Libro de los gorriones* aporta una disonancia formal más, agravada incluso por el contraste de rimas de signo semántico o estilístico opuesto en una y la misma hoja del manuscrito: 46/X: "Los invisibles átomos del aire" y 47/LXV: "Llegó la noche y no encontré un asilo" en la página 571; 48/LXXVIII: "Fingiendo realidades", 49/LXIX: "Al brillar un relámpago nacemos" y 50/XVII: "Hoy la tierra y los cielos me sonrén", en la página siguiente; 54/XXXVI: "Si de nuestros agravios en un libro" y 55/LXXIX: "Una mujer me ha envenenado el alma" en la página 575; 43/XVI: "Si al mecer las azules campanillas" y 44/LXXVII: "Dices que tienes corazón" en la 569. En las *Rimas* lo sublime se entrelaza con lo banal, visiones fantásticas con escenas cotidianas, estilizaciones exquisitas con el lenguaje coloquial, la idealización con la denigración, el impulso utópico con la reflexión escéptica. La continuidad de un manojo de temas y motivos, una y otra vez variados y reelaborados en las *Rimas*, *Leyendas* y otros relatos breves, asegura la congruencia de un universo poético en el que el mayor peso hermenéutico recae sobre el nivel de la representación. Con estas premisas, el análisis de la constitución lingüística y figurativa del discurso de la alteridad en las *Rimas* permitirá desenmascarar a la retórica del diálogo (o de la comunicación entre un *tú* y un *yo*) y de la imagen visionaria como recursos o procedimientos válidos para superar la aporía de la representación que agarra un quehacer poético que tiene por objeto lo inefable.

III. Constitución retórica del discurso de la alteridad en las *Rimas*.

El primer modo de representación de la alteridad del sujeto viene dado por la construcción retórica de una comunicación que sólo existe en el lenguaje. Lo inefable de lo infinito que supone no sólo la creación, sino también la emoción - una verdadera *idée fixe* de Bécquer y del romanticismo - se formula tanto en las rimas 11/I ("Yo sé un himno gigante y extraño"), 42/III ("Sacudimiento extraño") y 62/V ("Espíritu sin nombre") como en la "Introducción sinfónica" y en la segunda de las "Cartas literarias a una mujer":

¿Cómo la palabra, cómo un idioma grosero y mezquino, insuficiente a veces para expresar las necesidades de la materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas?

Imposible.

[sc. en un sueño] vi al amor envolviendo la humanidad [...] revelándose al mundo exterior por medio de la poesía, único idioma que acierta a balbucear algunas de las frases de su inmenso poema. (pp. 225-226)

La poesía es capaz de traducir el lenguaje erótico del universo mediante la representación del acto comunicativo entre dos personas en el que, a su vez, se individualiza la aspiración al infinito del ser humano ("La sed de lo infinito", 74/LXXVI, v. 35). Esta misma idea determina no sólo la producción, sino también el momento de la recepción del poema como sugiere la carta tercera: "... Que es poesía y no otra cosa esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible" (p. 229). La aspiración a lo infinito que, como se indica al comienzo de la cuarta carta, abarca el amor, la poesía misma o la religión (p. 230), constituye el punto neurálgico de la poética becqueriana. La forma específica de esa aspiración a nivel interpersonal es, finalmente, el deseo:

Hace ya mucho tiempo [...] sentí en mi alma y en todo mi ser, como una plenitud de vida, como un desbordamiento de actividad moral, que no encontrando objeto en qué emplearse, se elevaba en forma de ensueños y fantasías en los cuales buscaba en vano la expansión, estando como estaban dentro de mí mismo. [...]

Mis deseos comenzaron a hervir y a levantarse en vapor de fantasías. Busqué a mi lado una mujer, una persona a quien comunicar mis sensaciones. Estaba solo. Entonces me acordé de esta verdad, que había leído en no sé qué autor: "La soledad es muy hermosa... cuando se tiene junto a alguien a quien decírselo".

No había aún concluido de repetir esta frase célebre, cuando me pareció ver levantarse a mi lado, y de entre las sombras, una figura ideal, cubierta con una túnica flotante y ceñida la frente de una aureola. Era una de las estatuas del claustro derruido... (pp. 231 y 233)

El párrafo central aporta la clave: una persona meramente ficcional, una figura ideal, la ilusión de un interlocutor marcado por el rasgo de femineidad, permite inculcar emoción al lenguaje y el acto comunicativo se consume gracias a esa interlocutora. Mediante esa construcción retórica logra el poema transmitir las "sensaciones" y "emociones" que Bécquer define como objeto de la poesía. Si su "copia" es "la página escrita", el acto de recepción supone otra

copia más. El carácter real o ficcional de la comunicación carece de relevancia en la representación. Además, dado que Bécquer no cesa de asociar la experiencia representada a la memoria y a la imaginación, se acentúa su génesis subjetiva, su calidad de creación estética, y, con ello, la autonomía de la representación de afectividad:

Puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes, hijas de la sensación, duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta el instante en que [...] mi espíritu las evoca, [...] y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica.

Entonces [...]; siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo, como el que copia una página ya escrita [...]. (pp. 223-224)

La retórica del diálogo salva el "abismo" que media entre "el mundo de la idea y el de la forma"⁴⁰ y consigue expresar, mediante la ilusión del lenguaje, las producciones estéticas de la memoria en las que queda anulada la diferencia entre una vivencia real, imaginaria u onírica. Bécquer identifica repetidas veces el sentimiento y la mujer: "la poesía es el sentimiento" (en la *Carta segunda*: p. 225), la mujer es "el verbo poético hecho carne" (en la *Carta primera*: p. 221) y por ello "la poesía eres tú, porque tú eres la más bella personificación del sentimiento y el verdadero espíritu de la poesía no es otro" (de nuevo en la *Carta segunda*: p. 222). La fórmula se resume en la conocida frase: "la poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer" (*Carta primera*, p. 221). De esta manera la rima 21/XXI, que no se publicó hasta 1871, concentra en cuatro versos el contenido de esta carta, lejos de ser un poema amoroso, resume una reflexión poetológica:

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.

Ni la fusión amorosa ni la aspiración a ella es la poesía, sino la representación que recrea la emoción. La simplicidad del lenguaje conversacional, en este caso, es un medio de expresión y se debe considerar como parte integrante de la estrategia retórica de las cartas y de tantas rimas como la 21/XXI: la escenificación de una comunicación íntima entre el protagonista lírico y una interlocutora. Sobre la base de la escisión gramatical ("tú/yo") se genera dialécticamente la representación de afectividad. F. López Estrada ha descrito la índole folletinesca de las cartas que se dirigen a una "fingida corresponsal" (p. 71): la estructura retórica de este "ardid periodístico" simula, en su opinión y

paradójicamente, la "presencia del ausente" (p. 19). Se pueden considerar, por tanto, el "tú" y el "yo" como recursos fundamentalmente estilísticos.

Reteniendo que esa mujer es una figuración sin referente determinado, el "tú" pierde su consistencia semántica y se reduce a una mera forma gramatical apta para expresar la experiencia afectiva del sujeto como alteridad a través de la figura específica del deseo. La abstracción de toda persona empírica en aras de un "receptor expreso" -constituido meramente en y por el lenguaje- al que se dirige el mensaje hace que el punto de partida de la consciencia de alteridad en las *Rimas* sea, precisamente, la "carencia de respuesta", la "incapacidad de diálogo"⁴¹ de modo que la perspectiva de representación de la alteridad brota de, con palabras de I.-M. Gil, "el fracaso de esperanza de identificación amorosa".⁴² Las *Rimas* no son, en absoluto, la reconstrucción de un paulatino proceso de conocimiento.

Ya se ha hecho hincapié en que la primera rima del *Libro de los Gorriones* explicita la constitución subjetiva de las imágenes del deseo generadas en la conciencia del protagonista lírico y cómo la doceava reelabora dramáticamente ese tema mediante la confrontación personal de un "tú" y un "yo". También en la rima 63/XXVII, publicada en *La Gaceta Literaria* el 21.1.1863, el protagonista lírico modula subjetivamente la figura interpelada. En este caso, hallamos la figuración preciosista de la mujer recreada en una situación cotidiana que permitiría pensar en una vivencia empírica. En esta rima 63/XXVII, sin embargo, la tensión entre las dos personas gramaticales, el movimiento pendular entre armonía y disonancia, cercanía y alejamiento, posesión y pérdida, se emplaza exclusivamente en la conciencia del protagonista lírico donde combaten dos formas discrepantes de percepción de una persona presente.

Despierta, tiemblo al mirarte,
dormida, me atrevo a verte.
Por eso, alma de mi alma,
yo velo mientras tú duermes.

Despierta ríes, y al reír tus labios
inquietos me parecen
relámpagos de grana que serpean
sobre un cielo de nieve.

Dormida, los extremos de tu boca
pliega sonrisa leve,
suave como el rastro luminoso
que deja un sol que muere.

-¡Duerme!

Despierta miras, y al mirar, tus ojos
húmedos resplandecen,
como la onda azul en cuya cresta
chispeando el sol hierde.

Al través de tus párpados, dormida,
tranquilo fulgor vierten,
cual derrama de luz templado rayo

lámpara transparente.
 -¡Duerme!
 Despierta hablas, y al hablar, vibrantes
 tus palabras parecen
 lluvia de perlas que en dorada copa
 se derrama a torrentes.
 Dormida, en el murmullo de tu aliento
 acompasado y tenue
 escucho yo un poema que mi alma
 enamorada entiende.
 -¡Duerme!
 Sobre el corazón la mano
 me he puesto porque no suene
 su latido y de la noche
 turbe la calma solemne.
 De tu balcón las persianas
 cerré ya porque no entre
 el resplandor enojoso
 de la aurora y te despierte.
 -¡Duerme!

El texto actualiza la estructura representativa de la canción de cuna y la varía centrándola temáticamente sobre una fuerte tensión erótica. La voz lírica surge en un marco ya de por sí confidencial que se acentúa gracias al lenguaje llano y directo, la invocación familiar, la intimidad del *ritornello* "¡Duerme!" y, finalmente, la estilización del protagonista como enamorado (vv. 29-30). En comparación con otros poemas contemporáneos en que también aparece el motivo de la mujer dormida,⁴³ la rima 63/XXVII se destaca por la forzada oposición "yo/tú" como polos sobre los que bascula el texto. La descripción, de raigambre culterana, se centra en el cuerpo de la mujer: labios, ojos, voz, aliento. En la percepción de estos atributos tradicionales se denota ya una primera contradicción: Si la mujer está despierta, su cuerpo irradia un erotismo agresivo; dormida, el cuerpo asume una connotación emocional plena de armonía. Los labios, "relámpagos de grana que serpean / sobre un cielo de nieve", se transforman en "el rastro luminoso [de una] sonrisa leve"; el brillo de los ojos, cresta de una ola que hiere el sol, se convierte en "tranquilo fulgor" y "templado rayo"; y, por último, las palabras, "lluvia de perlas [que] se derrama a torrentes" pasa a ser el "aliento acompasado y tenue" de un poema. La mujer despierta, por tanto, provoca una irritante incertidumbre mientras que, en la imagen de la mujer dormida, se armonizan la percepción y el deseo. Las comparaciones se articulan en climax ascendente hasta la identificación final de mujer dormida y poesía (v. 29). Sobre una única persona el protagonista lírico proyecta dos imágenes diferentes y en la de la mujer dormida se decanta una figuración subjetiva en que confluyen el deseo y la poesía ("escucho yo un poema", v. 29). También la rima 31/XXV reelabora el motivo de la mujer dormida que suscita,

de nuevo, la expansión emocional específica del deseo:

por leer sobre tu frente
el callado pensamiento [...],
diera, alma mía,
cuanto deseo [...] (vv. 17-18, 21-22)

Deseo y poesía son manifestación de una idéntica aspiración a lo infinito que, por definición, como se expresa tajantemente en la *rima* 51/XI (publicada el 12.2.1866 en *El Museo Universal*), nunca se podrá saciar:

-Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas? -No es a ti; no.
-Mi frente es pálida, mis trenzas de oro;
puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas? - No; no es a ti.
-Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte. -¡Oh, ven; ven tú!

Estos versos, que perversamente se podrían equiparar a una tipología virtual de los estímulos que acompañan a la seducción -la pasiva, se entiende-, son un caso ejemplar de la transformación de un *topos* romántico recurrente en A. de Musset, J. de Espronceda o Á. Saavedra⁴⁴. Sobre el armazón retórico del diálogo, las tres figuraciones femeninas, en clave simbólica, responden a la pasión, la ternura y el deseo. En la tercera estrofa se halla una definición exacta de la experiencia de alteridad en las *Rimas* que indica la segunda fórmula que permite emocionalizar el lenguaje gracias a la imaginación: el modo figurativo de representación, al que Bécquer recurrirá con frecuencia. Junto a la máscara gramatical se perfila aquí la máscara visionaria. Las dos suponen las soluciones específicas para superar el dilema de la representación en las *Rimas*.

Ambas se conjugan en la *rima* 58/XXVIII que permaneció inédita hasta 1871 y se centra en la condición inagotable del deseo variando de nuevo esta constante temática. El texto, organizado en torno a los pronombres tú/yo, permite su lectura auténtica, *naive*, pero conviene tener en cuenta que el yo lírico focaliza las vivencias al representarlas como experiencia onírica (v. 21). Los motivos poéticos, en sí cotidianos y banales, se engastan en una melodía exquisita acendrada por la sonoridad del lenguaje. El verso modula contrastes y paralelismos, aliteraciones enlazan cadenas fónicas, grupos de vocales, abiertas o cerradas y apoyadas con frecuencia por la rima, aportan matices de gran poder sugestivo:

Cuando entre la sombra oscura
 perdida una voz murmura
 turbando su triste calma,
 si en el fondo de mi alma
 la oigo dulce resonar,
 dime: ¿es que el viento en sus giros
 se queja, o que tus suspiros
 me hablan de amor al pasar?
 Cuando el sol en mi ventana
 rojo brilla en la mañana
 y mi amor tu sombra evoca,
 si en mi boca de otra boca
 sentir creo la impresión,
 dime: ¿es que ciego delirio,
 o que un beso en un suspiro
 me envía tu corazón?
 Y en el luminoso día
 y en la alta noche sombría,
 si en todo cuanto rodea
 al alma que te desea
 te creo sentir y ver,
 dime: ¿es que toco y respiro
 soñando, o que en un suspiro
 me das tu aliento a beber?

Sin embargo, la comunicación entre las dos personas es sólo aparente; equivale más bien a una cercioración retórica que resulta de la ficción conversacional que establecen los pronombres. En realidad, la duda es la perspectiva dominante en el poema y encuentra su expresión adecuada en la triple articulación de un período gramatical basado en un idéntico esquema hipotético-interrogativo: "si..., dime: ¿es que...?". También las imágenes ilustran la incertidumbre del protagonista lírico: la voz perdida que murmura en la sombra, ¿es el viento o los suspiros de la mujer?; cuando su amor evoca con el amanecer la sombra de la mujer, ¿es un "ciego delirio" o es la impresión de un beso en respuesta?; el día y la noche, ¿son un espejismo del deseo?, ¿o es que sólo en sueños hincha la mujer el espacio, y es un suspiro su aliento? En estas preguntas sin respuesta cabal vibra un sujeto aprisionado en las redes de un deseo que es un sueño, un suspiro o un aliento. Su liberación se atisba en la representación poética. Sólo en el ámbito de la escritura se redime el sujeto de la alteridad. Pero es una superación de carácter utópico. La rima 43/XVI ("Si al mecer las azules campanillas") es, en este aspecto, un ejemplo aún más diáfano, pues aplica el mismo esquema representativo sin cuestionar la positividad de su valencia.

En otras rimas, la comunicación entre el tú y el yo refleja una experiencia que trasciende la situación descrita y le hace perder su función mimética. Las palabras susurradas con las manos entrelazadas en 11/I o la lectura en común en 53/XXIX apuntan respectivamente al acto de producción y recepción de la

poesía de modo que la anécdota adquiere una función poetológica. También la contemplación del amanecer en 46/X supone un elemento de emocionalización textual sobre la base de la retórica del diálogo y la escenificación de la presencia. En este caso, la armonía universal, cuyo trasunto es la fusión del sujeto y la naturaleza, se refleja igualmente en la ficción conversacional ("¿Qué sucede? / -¡Es el amor que pasa!"). Eros cósmico e individual convergen en la representación.

En las "rimas de la ruptura", en cambio, la alteridad no sólo se plasma, según se derivaría de una lectura *naïve*, en el descalabro de la relación amorosa (como en la *rima* 26/XLI: "Tú eras el huracán y yo la alta / torre [...] / ¡No podía ser!") o de la denigración de la interlocutora (p. ej. en la *rima* 44/LXXVII, "Dices que tienes corazón..."). En la *rima* 14/XLIX (nunca publicada por Bécquer) el "tú" se puede interpretar como una proyección del yo lírico:

Alguna vez la encuentro por el mundo,
y pasa junto a mí;
y pasa sonriéndose, y yo digo:
¿Cómo puede reír?
Luego asoma a mi labio otra sonrisa,
máscara del dolor,
y entonces pienso: -Acaso ella se ríe,
como me río yo.

La manifiesta identificación de las dos personas gramaticales retoma la idea expresada en los dos últimos versos de "A Jarifa en una orgía" de Espronceda ("tú también, como yo tienes / desgarrado el corazón") que también gravita sobre el doble fondo de una apariencia festiva y donde la amargura acecha so capa de hilaridad. R.P. Sebold acierta al señalar la constitución irónica del texto;⁴⁵ no obstante, y al margen de considerar la ironía como "máscara de honda pena", es preciso retener su condición de estrategia de representación de la consciencia de alteridad. La ironía socava esquemas de dicción y figuración estandarizados, como se manifiesta abiertamente con ocasión de la *rima* 18/LXVII "¡Qué hermoso es ver el día...!". En definitiva: la constitución subjetiva del "tú", sea como persona gramatical sea como figuración preciosista pone de manifiesto un radical conocimiento acerca de la alteridad. La figuración onírica, propia de la voz lírica visionaria, ahonda aún en su forma específicamente erótica que es, quizás, la más característica de las *Rimas*.

IV. *Constitución figurativa del discurso de la alteridad en las Rimas.*

El polimorfismo de la figuración femenina incluye dos tipos basados en procedimientos de desrealización que sostienen, según consigna F.R. de la Flor, toda una "poética de desmaterialización femenina" y suponen otro de los polos de un paradójico "sistema erotológico" en las *Rimas* marcado por la simultanei-

dad de la presencia y ausencia del cuerpo.⁴⁶ Las rimas del llamado "ciclo del claustro" (24/LXXIV, 59/LXX, 71/LXXIII, 76/LXXI, 74/LXXVI) aportan una base mimética a la representación (una estatua, una novicia) cuya referencia real es, no obstante, meramente imaginativa. En el segundo tipo esa referencia es puramente onírica (60/XV, 31/XI).

El primer ejemplo (24/LXXIV cuyo texto ha transmitido el *Libro de los gorriones*) supone una reelaboración del suceso narrado en perspectiva autobiográfica en "Tres fechas" (publicado en *El Contemporáneo* el 20 y 22 de julio de 1862):

Las ropas desceñidas,
desnudas las espaldas,
en el dintel de oro de la puerta
dos ángeles velaban.
Me aproximé a los hierros
que defienden la entrada,
y de las dobles rejas en el fondo
la vi confusa y blanca.
La vi como la imagen
que en un ensueño pasa,
como un rayo de luz tenue y difuso
que entre tinieblas nada.
Me sentí de un ardiente
deseo llena el alma;
como atrae un abismo, aquel misterio
hacia sí me arrastraba.
Mas ¡ay! que de los ángeles
parecían decirme las miradas
- El umbral de esta puerta
sólo Dios lo traspasa.

La tercera estrofa traza el perfil de una imagen inmaterial. La mujer es ahora un "ensueño" fugaz, "un rayo de luz tenue y difuso / que entre tinieblas nada". Todo rasgo personal, todo atributo sensible que pudiera caracterizar esa figura que despierta el deseo más ardiente del protagonista lírico brilla por su ausencia: existe sólo en su fantasía ("la vi..., la vi... como..., como..."). De la profusión descriptiva de las anteriores rimas no quedan más que unos precarios trazos. La representación extrema el contraste entre la vaguedad de la imagen y lo preciso de la vivencia. Sinónimos de lo infinito como "abismo", "misterio" ilustran lo inefable de la emoción. Esa figuración femenina que materializa la expansión del sujeto resta inalcanzable. Así lo expresa la ficción conversacional de los últimos versos. En las *Rimas* también los ángeles hablan.

El relato "Tres fechas", de impronta fantástica y aliento lírico, narra la ceremonia litúrgica de una toma de hábito y da cabida a algunos motivos del poema. El momento más significativo es cuando el narrador desenmascara la constitu-

ción subjetiva de esa imagen femenina como una figuración del deseo en la que se confunden las dos voces líricas dominantes en las *Rimas*:

... y pude verle el rostro. Al mirarlo tuve que ahogar un grito. Yo conocía a aquella mujer; no la había visto nunca, pero la conocía de haberla contemplado en sueños; era uno de esos seres que adivina el alma o los recuerda acaso de otro mundo mejor, del que, al descender a este, algunos no pierden del todo la memoria. (p. 368)

El fragmento "La mujer de piedra" reelabora el motivo de la "imagen de la desconocida dama".⁴⁷ Esta vez la descubre el narrador en una estatua del claustro conventual que encarna la obra de arte perfecta, que alberga "en el más alto grado el ideal del sentimiento y la expresión" (p. 17). Gracias a esa figuración onírica -esta vez no bajo el subterfugio de la ironía como en la rima 65/XXXIV: "Cruza callada...", relacionada íntimamente a su vez con el relato "Un boceto del natural" (1863)- la escritura logra vencer la aporía de la representación y plasmar la emoción que el texto se propone transmitir. Sin embargo, la socavación del módulo figurativo fundamenta la condición amimética de la escritura y le confiere una virtualidad lúdica. El contraste entre la imagen sublime de la figuración femenina y su banalidad en la rima 65/XXXIV es sintomático:

Ella tiene la luz, tiene el perfume,
el color y la línea,
la forma engendradora de deseos,
la expresión, fuente eterna de poesía.
¿Que es estúpida? ¡Bah! Mientras callando
guarde oscuro el enigma... (vv. 13-18)

Ese enigma de la *mujer-poesía* es, a todas luces, ambivalente y la figuración femenina adquiere una singular plurivalencia funcional.

En las rimas 60/XV (publicada el 24 de octubre de 1860) y 72/XIV tiene cabida la figuración onírica del deseo sin referente mimético, la forma quizá más radical de la alteridad en su variante individual erótica de la expansión hacia lo infinito. Textos referenciales al poema ya han sido fijados por J. M. Díez Taboada, R. Pageard y R.P. Sebold y, además, R. Reyes Cano ha estudiado la recurrencia de imágenes y expresiones en dos fragmentos juveniles de Bécquer ("Elvira" y "Danza de la ninfa") y en su oda "A Quintana" (1855):⁴⁸

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,

eso eres tú.
¡Tú, sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte te desvaneces.
¡Como la llama, como el sonido,
como la niebla, como el gemido
del lago azul!
En mar sin playas onda sonante,
en el vacío cometa errante,
largo lamento
del ronco viento,
ansia perpetua de algo mejor,
eso soy yo.
¡Yo, que a tus ojos en mi agonía
los ojos vuel[v]o de noche y día;
yo, que incansable corro y demente
tras una sombra, tras la hija ardiente
de una visión!

Me ciño a indicar lo que, específicamente, aporta a la representación la voz lírica visionaria.⁴⁹ La figuración femenina recaba en formas evanescentes e imprecisas, que estimulan vivamente la fantasía, y que el lenguaje poético ahonda aun prolongando las connotaciones emocionales de las imágenes con una melodía acentual que se apoya en los elementos fónicos de las palabras, su posición paralelística, aceleraciones o retenciones rítmicas etc. Un análisis estilístico detallado ubicaría el secreto de la emoción que despierta el poema en el vigor sugestivo de la representación. De cara a la estructura figurativa baste reseñar la organización de imágenes de signo opuesto en torno al "tú" y al "yo". Además de intensificar los valores emotivos del lenguaje, esta constelación gramatical personaliza la figuración onírica y la sitúa en irreductible oposición con respecto al yo lírico. Efectivamente, los versos 7 y 8 definen esa "visión" como una imagen, siempre fugitiva, del deseo. Los últimos versos de la tercera y cuarta estrofa vinculan tan estrechamente la voz visionaria con el deseo que ambos se erigen, tanto formal como semánticamente, en el signo específico de la alteridad en las rimas.

Los versos 16-17 y 20-22, en particular, reiteran la trágica dialéctica del deseo ya formulada en la rima 51/XI. La decodificación de ese "ansia perpetua" como "amor", propuesta verbigracia por J.M. Díez Taboada,⁵⁰ es una reducción ilegítima si se considera que el mismo Bécquer se precave de restringir su contenido en la recensión de *La soledad* de A. Ferrán (1860), como ejemplifican estas diáfanas palabras:

Esa impaciencia nerviosa que siempre espera algo, algo que nunca llega, que no se puede pedir, porque ni aun se sabe su nombre; deseo quizá de algo divino que no está en la tierra, y que presentimos no obstante.⁵¹

Lo atractivo del lenguaje y de las imágenes poéticas de las *Rimas* no ocultan la legitimación del deseo como carencia sino que, en realidad, la acentúan. Haciendo acopio de la figuración femenina preciosista y realista, la *rima* 72/XIV ("Te vi un punto y flotando ante mis ojos") lo constata llanamente: "no te encuentro a ti" (v. 7).

En la obra becqueriana el impulso utópico se conjuga reflexivamente con el conocimiento exacto de los mecanismos del deseo. En la leyenda "El rayo de luna" (publicada en *El Contemporáneo* el 12 y 13 de febrero de 1862) el cambio de perspectiva permite funcionalizar la imagen visionaria de la mujer bajo el postulado de la objetividad épica y abandonar así el presupuesto de autenticidad lírica. El joven aristócrata y poeta Manrique (que junto con el protagonista de "Los ojos verdes", F. de Argensola, R.P. Sebold califica de *alter ego* de Bécquer⁵³; en esa línea se sitúa también el músico alemán de "El Miserere") cree descubrir una noche de luna llena, entre las ruinas de un convento, a "la mujer de sus sueños", a "la mujer que yo busco" (p.154)⁵⁴. Su descripción es una réplica exacta de la visión invocada en la rima 60/XV (p. 84). Pero, esta vez, el narrador omnisciente desenmascara en lo que llama "absurdas imaginaciones" de Manrique (p. 158), quien retiene durante semanas su figura flotante, los ecos de sus palabras, los pliegues blancos de su vestido, incluso sus ojos húmedos y azules, y se recrea en esa mujer que "piensa como yo pienso, que gusta de lo que gusto, que odia lo que yo odio, que es un espíritu hermano de mi espíritu, que es el complemento de mi ser" (p.157). Evidentemente, en la imagen se proyecta el propio yo. Cuando, por fin, Manrique se da cuenta que ha sucumbido a una ilusión óptica, enloquece. Años más tarde resume su desilusión:

-¡El amor! ... El amor es un rayo de luna [...]
-¡La gloria! ... La gloria es un rayo de luna [...]
-[...] Cantigas ..., mujeres ..., glorias ..., felicidad ..., mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué?, ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna. (p.159)

Se observa en ambos textos la función hermenéutica de la voz lírica o narrativa que focalizan una figuración recurrente. La *leyenda* explícita, aún más insoslayablemente, que la dimensión semántica de la escritura becqueriana es el deseo como figura de la alteridad del sujeto. En "El rayo de luna" aparece otra voz, la voz del autor, que enmarca el relato anunciando que "en su fondo hay una verdad" (p.149), a primera vista contenida en las frases finales:

Manrique estaba loco; por lo menos, todo el mundo lo creía así. A mí, por el contrario, se me figura que lo que

había hecho era recuperar el juicio. (p.159)

Pero aquella alusión inicial, más que subrayar la desviación patológica del protagonista ("loco soñador de quimeras imposibles", p.152) abriga una referencia autoirónica que manifiesta la independencia del autor frente al texto, su carácter autorreferencial. En realidad, el narrador proyecta en la figura de Manrique el mismo estado de conciencia que Bécquer, en la "Introducción sinfónica", había descrito como la propia de su proceso de producción literaria:

Amaba la soledad porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, porque Manrique era poeta; tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos y nunca los había encerrado al escribirlos. (p.150)

Imaginación visionaria, consciencia onírica, lo inefable de lo infinito objeto de representación... El texto cuestiona irónicamente estos postulados básicos de la poetología becqueriana, lo cual no significa que los niegue. Es la ironía romántica. El acto creativo se acompaña así de una reflexión crítica, anudada al texto subrepticamente, que permite estructurar la representación como un sistema de signos acabado en sí mismo. La *lectio facillior* de los textos becquerianos, la inmediata y mimética, supone ciertamente una posibilidad de recepción que, no obstante, prescinde de la complejidad semántica inherente a la representación.

V. *Semántica del deseo en las Rimas.*

Dos días después de la publicación de "El rayo de luna" aparecía en el mismo *El Contemporáneo* un artículo anónimo, titulado "Los maniqués", que la crítica no ha dudado en atribuir a Bécquer y que L. Romero Tobar ha publicado, también en *facsimile*, recientemente.⁵⁵ El artículo plantea, lúcida e irónicamente, la resolución de las tensiones entre fantasía y realidad partiendo de la convicción de que la pulsión escópica es la fuente de "nuestros deseos, (...) idealizaciones y esperanzas" (p.192). Los objetos del deseo, *maniqués*, alimentan tanto la vida cotidiana como la creación artística y sus imágenes sublimes, prosigue el articulista. Bécquer ejemplifica estos asertos con el caso ficticio de un cierto Luis en cuya mente "por la varita mágica de sus deseos, se levanta una mujer morena, de negros y vivísimos ojos" (p.192) y acaba por resignarse a la irrealidad de ese *maniquí* o "tipo ideal" (p.193).

Este artículo plantea los términos del deseo como figura de la alteridad no sólo como proyección subjetiva en un objeto circunstancial sino que, irónicamente, especifica la mecánica del deseo como un *perpetuum mobile*: "¿Qué

mujer será mañana mi maniquí?", concluye el artículo (p. 194). La conclusión poetológica es igualmente explícita pues, precisamente a sabiendas de ese dispositivo, la actividad poética se ceba en los *maniqués* de la memoria y el deseo: "Así es que el refugio de toda alma atribulada, la fuente de toda poesía, está en los recuerdos y esperanzas" (p.193) que, por el contexto, apuntan evidentemente al deseo.

Con cierta recurrencia surge en las *Rimas* una voz lírica reflexiva, sentenciosa, dotada de la gravedad de la poesía moral. En estos casos, un lenguaje conceptual sustituye al figurativo y a la ficción conversacional. Entonces la representación pierde su funcionalidad como medio de superación utópica de la alteridad y el vigoroso movimiento expansivo del deseo se agota, aniquilado o desplazado por imágenes estáticas del desengaño.

Las rimas 48/LXXVIII (o 48*/3 en la edición de R.P. Sebold, por haber sido excluida de la *princeps*) y 49/LXIX traen a colación una alegoría de las nociones abstractas de "Deseo", "Esperanza", "Gloria" y "Amor":

Fingiendo realidades
con sombra vana,
delante del Deseo
va la Esperanza.
Y sus mentiras
como el Fénix renacen
de sus cenizas.

R. Reyes Cano, en la conferencia citada, ha puesto de relieve que esta seguidilla "de tema culto" remite formal y temáticamente a las seguidillas de A. Lista; en concreto, la 24 en la edición de J.M. de Cossío da cabida a un concepto de "esperanza" con significado idéntico al de la rima 48/LXXIX:

Yo fundé sobre espuma
torre de arena,
y, necio, mi esperanza
la puse en ella;
faltó el cimiento,
y mi triste esperanza
llevóla el viento.⁵⁶

Al margen de la importancia de A. Lista en la formación de Bécquer y los contactos textuales entre ambos, ya indicados por R.P. Sebold,⁵⁷ lo decisivo en la rima es la consideración de toda satisfacción del deseo como realidad meramente ficcional. Vanos fantasmas y mentiras son, pues, los atributos del deseo y la esperanza. También amor y gloria no son sino "sombras de un sueño":

Al brillar un relámpago nacemos
y aun dura su fulgor cuando morimos;

¡tan corto es el vivir!
La gloria y el amor tras que corremos
sombras de un sueño son que perseguimos,
¡despertar es morir!

Ambas poesías documentan (la primera fue suprimida en la *editio princeps* y la segunda remite a J. Manrique y a P. Calderón de la Barca según se explicita en su primera publicación el 9.9.1866 en *El Museo Universal*) una escritura conceptual y sentenciosa. Concuerdan semánticamente con el final de "El rayo de luna": "fantasmas vanos que formamos [...], y corremos tras ellos" (p.159). Testimonian, además, que el *tú* y las figuraciones femeninas son proyecciones subjetivas del propio deseo y tematizan, desde una posición escéptica, esa aspiración a superar la alteridad. Su vertiente utópica es sólo un fantasma de los sueños -de los sueños o de la representación como sugieren las preguntas sin respuesta de la rima 45/LXI. Una de sus estrofas reza:

Cuando mis pálidos restos
oprima la tierra ya,
sobre la olvidada fosa,
¿quién vendrá a llorar? (vv. 17-20)

En muchas más ocasiones el protagonista lírico se había aferrado a la ficción conversacional; y ahora la muerte y el olvido marcan el límite de las posibilidades de comunicación. De hecho, muerte y olvido acotan un ángulo de lectura de las *Rimas* por lo menos tan válido como la perspectiva erótica que se ha hecho habitual.⁵⁸

Aquí se vuelve a comprobar cómo los polos extremos de la concepción utópica del deseo y sus ruinas enmarcan la representación de la experiencia de alteridad que el sujeto del enunciado, cambiando su voz constantemente, no cesa de expresar. El inabarcable vacío que abre esa aspiración cuestiona también la alternativa de redención que supone la actividad poética:

El alma, que ambiciona un paraíso,
buscándole sin fe;
fatiga sin objeto, ola que rueda
ignorando por qué.
Voz que incesante con el mismo tono
canta el mismo cantar... (20/LVI, vv. 9-14)

Polifonía y pluralidad son criterios básicos de representación que sustentan la intrincada estructura semántica, figurativa y estilística de las *Rimas* que, temáticamente, se vuelcan sobre la afectividad del individuo moderno, ese "otro mundo" de la "Introducción sinfónica". La coherencia de la representación se decanta en el contraste, la fragmentación, repetición y variación. Bécquer va

más allá del desdoblamiento gramatical: en las *Rimas*, el sujeto se constituye en lo otro. Si G. Celaya se permitía glosar el *dictum* de A. Rimbaud "Je est un autre" aplicándolo, *avant la lettre*, al poeta sevillano⁵⁹, conviene concluir que en las *Rimas*, el sujeto es deseo, es expansión y, por tanto, está fuera de sí, es exterior a sí mismo. La lectura hermenéutica de las *Rimas* ha permitido describir la autofinalidad de la pulsión desiderativa tal y como se manifiesta, por una parte, en la constitución meramente retórica de la comunicación interpersonal en virtud de la ficción o ilusión conversacional y, por otra, en la multiplicidad y radical exterioridad, con respecto al protagonista lírico, de la figuración femenina, sea pseudorealista o sea visionaria.

Precisamente el desenmascaramiento de la comunicación como ficción retórica o ilusión figurativa subraya la irreductibilidad de lo uno y lo diverso. O, en otros términos: la consciencia de la alteridad suscita un impulso de interiorización, el deseo, que se extingue ante la exterioridad de lo otro. Esa incapacidad de reducir la diferencia entre el sujeto y lo que le es exterior se articula en las *Rimas*, sin duda, como nostalgia o frustración pero, también, de modo reflexivo así que el deseo se representa tanto desde la perspectiva utópica como desde la posición escéptica. En el discurso filosófico actual -basten los testimonios de J. Baudrillard y P. Ricoeur, aducidos al inicio de estas páginas- incide, por el contrario, en su positividad; incluso, en términos éticos, E. Lévinas ha llegado a identificar exterioridad y alteridad estimándolos como elementos de identidad subjetiva.⁶⁰

Las *Rimas* se sitúan *tras* el umbral de la lírica de la modernidad en España, que despuntaba ya -como registró J. Gil de Biedma- en la obra tardía de Espronceda.⁶¹ A. Duque esboza "la estirpe de Bécquer", la sombra que proyectó sobre la lírica posterior.⁶² En las *Rimas* se consolida, en particular, un paradigma de alteridad del sujeto en la figura erótico-interpersonal del deseo. Su aportación fue fundamental para la concepción y representación del deseo en la obra de L. Cernuda. La dialéctica personal entre el "yo" y el "tú" de *La voz a ti debida* y *Razón de amor* de P. Salinas retoma la constelación retórica más elemental de las *Rimas*. La definición de J. Guillén del lenguaje poético de Bécquer como "lo inefable soñado" refleja su propia noción del "poeta puro", en quien la palabra poética es un medio de expresión emocional y sugestivo de lo irrepresentable. La representación en las *Rimas* parte así del cuestionamiento de la referencialidad del lenguaje y la escritura becqueriana se decanta, por tanto, también como deseo de lenguaje; con razón R. A. Cardwell ha visto ahí la "verdadera herencia de Bécquer".⁶³

L. Cernuda, V. Aleixandre y R. Alberti asumieron versos de las *Rimas* para titular sus libros o poemas: "Donde habite el olvido" (67/LXVI, v. 15), "¡Ven, ven tú!" (51/XI, v. 12), "Huésped de las nieblas" (23/LXXV, v. 5). Esta es la más digna reverencia de los poetas *modernos* españoles ante el fundador de su propia tradición. Considerando la lírica de la modernidad como discurso histórico de la subjetividad moderna, se puede concluir variando, irónicamente, otro verso de las *Rimas*: "*Poesía soy yo*". Es V. Aleixandre quien lo afirma en su

conferencia "Algunos caracteres de la nueva poesía española" (1955): "No es la cosa misma la poética, sino su expresión. La poesía no "eres tú", sino la frase con que Bécquer lo afirma".⁶⁴ Con estas palabras, V. Aleixandre advierte que las *Rimas* son, ante todo, lenguaje, experiencia del lenguaje y, a través de él, experiencia de la poesía. La representación poética de las *Rimas*, en tanto que expresión de subjetividad, implica al fin y al cabo la subversión del "tú" en el "yo".

NOTAS

1. Vid. "La fusión con la naturaleza en Bécquer y Aleixandre", en *Revista de Literatura*, LII (1969), pp. 641-649.
2. Vid., H. GNÜG, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Stuttgart: Metzler 1983, pp. 5-50. También trata esta cuestión R. ARGULLOL en *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona: Destino, 1983. S. KIRKPATRICK recurre también a la subjetividad romántica para definir la literatura romántica como formación discursiva (*Las Románticas. Escritores y subjetividad en España, 1835-1850*; Madrid, Cátedra, 1991; especialmente pp. 19-32).
3. P. RICOEUR define la alteridad como elemento de identidad subjetiva ("une alterité telle qu'elle puisse être constitutive de l'ipséité elle-même", p. 14) partiendo de la pasividad del cuerpo, de la conciencia y de una intersubjetividad concebida como relación con lo "extranjero": *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1991 (pp. 367-410).
4. Vid., J. HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985 y "Die Moderne-ein unvollendetes Projekt", en *Die Moderne-ein unvollendetes Projekt (Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990)*, Leipzig: Reclam 1990, pp. 32-54; M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966 (vid. especialmente, el capítulo "Analytique de la finitude", pp. 323-346) y, más matizadamente con respecto a la aniquilación de la subjetividad en la expresión literaria, *La pensée du dehors*, Paris: Fata Morgana, 1986.
5. A. RENAUT, *L'ère de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris: Gallimard, 1989 y L. FERRY, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris: Grasset, 1990.
6. Vid. M. FOUCAULT, *op. cit.*, pp. 396-399 (con el fundamental análisis de esta cuestión en G. DELEUZE, *Foucault*, Paris: Seuil, 1986, pp. 131-141 y el análisis sistemático de la cuestión en H. DREYFUS/P. RABINOW. *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Paris: Gallimard, 1984, pp. 155-292) así como E. LÉVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Le Haye: M. Nijhoff, 1961.
7. Tal es el enfoque de mi estudio monográfico, en vías de elaboración, sobre la lírica de la modernidad en España: *Subjektrepräsentation in der spanischen Lyrik der Moderne*.
8. *Bécquer*, Gijón: Júcar (Serie Los poetas), 1972, pp. 9-139 (vid., especialmente, el capítulo "La vida sin nombre", pp. 110-135).
9. Vid. su ponencia "Bécquer, reescribir el romanticismo" en el simposio celebrado en

Colonia y Aquisgrán del 27 al 30 de junio de 1994, en cuyo marco se expuso también este ensayo.

10. "Espiritualidad y plenitud del acto poético" y "Alteridad y socialidad del acto poético", en *Poética becqueriana*, Madrid: Prensa Española, 1969, pp. 15-27 y 29-42 (*vid.*, p. 31 y 38).

11. *Vid. La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid: C.S.I.C., 1965 y R.P. SEBOLD, "Introducción" en Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas*. Edición crítica de R.P. SEBOLD (por la que se citará en este ensayo en razón de la rigurosidad de sus criterios ecdóticos, *vid.* pp. 149-157), Madrid: Espasa-Calpe, 1989, pp. 129-148.

12. "Vano fantasma" y "ley misteriosa": La verdadera herencia becqueriana en la poesía española moderna", en *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*, edición a cargo de J. RUBIO JIMÉNEZ, Ejea de los Caballeros: Centro de Estudios Turiasonenses, 1992, pp. 199-210 (*vid.*, pp. 206-207).

13. *Vid.* L. ROMERO TOBAR, "Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles", en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, vol. II, pp. 581-593 y "Bécquer, fantasía e imaginación", en *Actas del Congreso "Los Bécquer..."*, pp. 171-198. No problematizan la cuestión los artículos de M.E.W. JONES, "The role of memory and the senses in Bécquer's poetic theory", en *Revista de Estudios Hispánicos*, IV (1970), pp. 281-291 y J.H. HARTSOOK, "Bécquer and the creative imagination", en *Hispanic Review*, XXXV (1967), pp. 252-269. También J.M. DIEZ TABOADA vincula en este punto las declaraciones poetológicas de Bécquer al concepto de poesía y visión del mundo protorrománticos: "La significación de la Carta III desde mi celda en la poética becqueriana", *Actas del Congreso "Los Bécquer..."*, pp. 133-168.

14. *Vid.*, respectivamente, "Introducción", en *ed. cit.*, pp. 36-51 y pp. 176-178 y "Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado", en R.P. SEBOLD (ed.), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid: Taurus ("El escritor y la crítica"), 1982, pp. 191-212. En este sentido se debe mencionar la breve y clarificadora nota de G. PUJALÁ, "Bécquer y la imaginación creativa: sus aspectos filosóficos", en *El Gnomon*, 1 (1992), pp. 69-73.

15. *The Romantic Imagination in the Works of Gustavo Adolfo Bécquer*, Chapel Hill: *North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*, 1993.

16. J. M. de COSSÍO, R. de BALBÍN y A. ALATORRE advirtieron los malentendidos que provoca la ordenación argumental, como trasunto biográfico, y la ocasional tergiversación de sentido que opera el contexto en algunos casos (*vid.*, respectivamente, *Cincuenta años de poesía española*, Madrid: Guadarrama, 1960, vol. I, pp. 408-409; "Sobre la influencia de Augusto Ferrán en la Rima XLVII de Bécquer", en *Revista de Filología Española*, XXVI (1942), pp. 319-334 y A. ALATORRE, "Sobre el texto original de las Rimas de Bécquer. (A propósito de la edición de J.P. Díaz)", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX (1970), p. 401-417. M. del Pilar PALOMO asume la posición más radical editando las Rimas de acuerdo con la ordenación del manuscrito: *vid.* Gustavo Adolfo Bécquer, *Libro de los gorriones*. Edición, introducción y notas de M.^a del Pilar PALOMO, Madrid: Cupsa, 1977. *Vid.*, especialmente, su "Introducción" (pp. IX-LXIII).

17. *Vid. La semana pasada murió Bécquer*, Madrid: El Museo Universal, 1992. R. Pageard, en su biografía de Bécquer, matiza aún más suponiendo una redacción "primero de memoria" y "luego, sin orden" (*Bécquer: leyenda y realidad*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990, p. 486). Se podrían esgrimir argumentos para cuestionarlo, por lo menos

parcialmente, y como hipotética conjetura. Sopécese la pulcra caligrafía y la esmerada distribución de los poemas en las hojas: las páginas del libro de actas contienen 1, 2 ó 3 rimas y, en general, sólo cuando el poema es más largo que líneas tiene la hoja la rima se continúa en la página siguiente (entonces pueden quedar partidas incluso las estrofas). He hecho un cómputo detallado con el siguiente resultado: en los folios 537 hasta 545 y 549 hasta 576 sólo rimas que no cabrían en una hoja se extienden a la página siguiente (la 5, la 31, la 39 y la 42, respectivamente en los folios 539, 558, 564 y 566). La única excepción viene dada por la rima 35 en la página 561 sin razón aparente. En el resto de las páginas no se mantiene la coincidencia de rima y página (546-548 y desde 577 hasta el final, si bien aquí se acumulan las rimas demasiado extensas). Si para la transcripción Bécquer necesitó casi un año (como documenta M.P. PALOMO, en *op. cit.*, p. LI) cabe pensar en un trabajo intermitente y, por tanto, inorgánico, sujeto a variaciones. De hecho, la colocación de algunas rimas breves al final de no pocas páginas indica la voluntad de aprovechar el papel. Se podría rizar el rizo arguyendo que Bécquer, de no contar con autógrafos anteriores, bien pudo escribir las rimas de memoria en papeles antes de transcribirlas al volumen. Probablemente esta cuestión se resolvería si R. Montesinos describiese ese otro ejemplar del *Libro de los gorriones* que asegura haber tenido en sus manos (*vid.* R.P. SEBOLD, *ed. cit.* p. 370 y la nota editorial de J. BARCELÓ al libro de aquél, *op. cit.*, s.n., plana tercera).

18. Cito esa misma primera edición: *Obras de Gustavo A. Bécquer*, Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1871, 2 vols (*vid.*, I, p. XXXIV).

19. *Vid.* J.M. Díez TABOADA, *op. cit.*, p. 11.

20. *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid: Gredos,³1971. En lugar de enumerarlas indico un intento de reordenar, incluso, la edición de 1871 con el fin de restituir la coherencia en el desarrollo dinámico de la experiencia amorosa: J. M. Díez TABOADA, "La ordenación de las *Rimas* de Gustavo A. Bécquer", en J. SÁNCHEZ ROMERALO / N. POULUSSEN (eds.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega: 1967, pp. 283-291). Tampoco el *Libro de los gorriones* se ha librado de los esfuerzos críticos para restituir su "desorden" a una continuidad y coherencia (*vid.*, M. MANCINI, "Note per una interpretazione della lirica di G.A. Bécquer", en *Studi ispanici*, I, Pisa: Guardini: 1962, pp. 99-126).

21. *Op. cit.*, p. 45.

22. *Op. cit.*, p. 20.

23. *Op. cit.*

24. Me refiero singularmente a las notas con R.P. SEBOLD acompaña el texto de no pocas rimas en su citada edición.

25. *Vid.*, "En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854", en P.M. PIÑERO y R. REYES (eds.), *Bohemia y Literatura (De Bécquer al Modernismo)*, Sevilla, Universidad, 1993, pp. 27-49. La audacia de este planteamiento radica en la aplicación a Bécquer, y a un conjunto de artistas en torno a 1854, de las tesis de W. Benjamin sobre la modernidad y la bohemia a propósito de Baudelaire y documentar su validez en el Madrid que conoció Bécquer.

26. *Op. cit.*, p. 31.

27. *Vid.*, J.M. Díez Taboada, *op. cit.*, p. 102.

28. *Op. cit.* p. L. Robert PAGEARD (en sus comentarios a ciertas rimas) y M.P. PALOMO (en algún caso aislado, p.ej. *ibidem.*, p. XLI) han advertido la presencia de rimas de estilo y contenido opuestos en una y la misma hoja del *Libro de los Gorriones*.

29. Sobre la tradición del motivo del *hierro* *vid.* J. M. Díez TABOADA, "Dolor eterno.

- Historia posromántica de un tema literario", en *Iberoromania* 2 (1970), pp. 1-14.
30. Como en este caso, cuando no exista edición crítica de los textos, se transcribe por las *Obras completas* editadas por D. GAMALLO FIERROS (Madrid: Aguilar, ¹³1969, *vid.* p. 350).
31. *Vid.* R. PAGEARD, Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*. Edición anotada por Robert PAGEARD, Madrid: C.S.I.C., 1972, pp. 286-287 y M.P. PALOMO, *op. cit.* p. 32.
32. G. CELAYA, *op. cit.*, p. 55. Aunque se haya puesto en entredicho la "autenticidad" del Bécquer *gacetillero* o *cronista de salones* que redacta "Revista de salones" y "Bailes y bailes" (*vid.* C. MORENO HERNÁNDEZ, "Bécquer, *Rimas*: bohemia, dandismo y cursilería", en *El Gnomo*, 2 (1993), pp. 41-50; pp.47-48), tal ironía afectaría, como en los otros casos, a la representación funcional y no formalmente. El artículo "Gacetilla de Madrid" tematiza e ironiza el doble fondo de ese *imaginarium*: "algún curioso, sólo y pensativo" observador de tales mujeres de sociedad, cualquier *voyeur*", lee en ellas lo que significan, comprende cuanto encierran de irrealizable, se sonríe y concluye: "He aquí la realidad, he aquí el desengaño". (p.1114).
33. *Vid.*, en particular, el capítulo "Poesía prebecqueriana" de J.M. de COSSÍO en *op. cit.*, vol. I, pp. 346-391 y J.P. DÍAZ, *op. cit.*, pp. 95-161 (y, en general, el reciente estudio de M. PALENQUE, *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla: Alfar, 1990).
34. El ensayo de C. MORENO HERNÁNDEZ, recién citado en la nota 32, discute críticamente los planteamientos sobre lo *cursi* expuestos por R.P. SEBOLD en la "Introducción" a su edición de las *Rimas* (*vid. ed. cit.*, pp. 129-148).
35. G. CELAYA ha llamado debidamente la atención sobre esta cuestión en *op. cit.*, especialmente pp. 40-43.
36. *Poética para un poeta...*, Madrid: Gredos: 1972. Se citará por la edición incluida en el apéndice del estudio.
37. *Vid.* H. FELTEN, "Bécquer, ¿postmodernista?", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21.-26.8.1989)*, publicadas por Antonio VILANOVA (Barcelona, 1992, pp. 1243-1247); y su ponencia en el simposio de Colonia/Aquisgrán ("Aproximaciones a Bécquer manierista"), así como la tesis doctoral de su discípula P. TOURNAY, '*La situación de Gustavo Adolfo Bécquer*'. *Untersuchungen zur manieristischen Struktur der Rimas*, Bonn: Romanistischer Verlag, 1991. Las bases hermenéuticas de este concepto de *imitación emulativa* son bien diferentes de la *imitatio* tradicional en que se basan, p. ej., los acertados análisis de D. ALONSO en "Originalidad de Bécquer" (en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, ³1967, pp. 13-47), de G. W. RIBBANS en "Bécquer, Byron y Dacarrete" (en *Revista de Literatura*, IV (1953), pp. 59-71) y tantos otros críticos que han desbrozado este camino.
38. *Vid.* "La vida de la letra (Bécquer y Dante)", en *Revista de Literatura*, XXVIII (1965), pp. 67-73.
39. J.L. Varela, a propósito de las *Leyendas*, ha aportado datos sobre su filiación romántica en "Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer", en *La transfiguración literaria*, Madrid: Prensa Española, 1970, pp. 147-194.
40. *Vid.* "Introducción sinfónica", *ed. cit.*, p. 177. La cuestión de la inefabilidad de la experiencia poética y la consiguiente fragmentariedad o parcialidad de la escritura ha sido replanteada desde la perspectiva de la estética moderna por I. MIZRHAI ("El fragmento en Bécquer", en *El Gnomo*, 3 (1994), pp. 49-63. B. BRANT BYNUM la fundamenta, a su vez, en la reflexión poetológica del protorromanticismo inglés y alemán (*op. cit.*, pp.

23-70).

41. *Vid.* M.P. PALOMO, *op. cit.*, pp. 42-44.

42. *Vid.* "Estructuras concéntricas en las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer", en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza: Universidad, 1972, pp. 137-146 (p. 138). Especial relevancia de cara a la interpretación hermenéutica propuesta en estas páginas posee otro ensayo del mismo autor en el que defiende la irrelevancia de los "espacios reales" y la significancia de "los espacios del sueño", de los "misteriosos espacios" o "lugares inventados": "Los espacios misteriosos de Gustavo Adolfo Bécquer", en R.P. Sebold (ed.), *op. cit.*, pp. 226-235.

43. *Vid.*, J. M. DÍEZ TABOADA (*op. cit.*, pp. 73-80) y R. PAGEARD (*op. cit.*, pp. 78-88).

44. *Vid.* R. PAGEARD, *op. cit.*, pp. 105-116 y R.P. SEBOLD, *ed. cit.*, p. 211.

45. En la nota que comenta la rima en su edición, *op. cit.*, p. 282.

46. *Vid.* "La pipa de Gustavo Adolfo Bécquer y la poética de la desmaterialización femenina", en *El Gnomo*, 2 (1993), pp. 27-40. Junto a los tipos opuestos de "hada" y "prostituta" convendría añadir uno más: "la hermosa de salón". F. R. DE LA FLOR justifica la "descorporalización" femenina como nostálgica provocada por las nuevas condiciones de socialización de la mujer con el advenimiento de la burguesía urbana y la consiguiente pérdida de su inaccesibilidad.

47. Cito este texto por la edición del *Libro de los gorriones* (*op. cit.*, p. 20).

48. *Vid.* su ponencia en el simposio de Colonia/Aquisgrán (27.-30.6.94): "El Bécquer clasicista: los poemas anteriores a las *Rimas*". Los primeros escauceos poéticos de Bécquer han sido publicados por P. L. ÁVILA, *L'altra arpa di Bécquer*, Torino: Einaudi, 1993 y por L. ROMERO TOBAR, *Gustavo Adolfo Bécquer, Autógrafos juveniles (Manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional)*, Barcelona: Puvill, 1993.

49. *Vid.* la interpretación detallada de F. LÓPEZ ESTRADA, "Comentario de la Rima XV ("Cendal flotante de leve bruma...") de Bécquer", en *El comentario de textos*, Madrid: Castalia, 1973, pp. 87-125.

50. *Op. cit.*, pp. 33-34.

51. *Vid.* "La soledad (Colección de cantares por Augusto Ferrán y Forniés)", reseña publicada el 20.1.1861 en *El Contemporáneo*.

52. Cito por A. FERRÁN, *Obras completas*, Edición, introducción y notas de J.P. Díaz, Madrid: Espasa Calpe, 1969, pp. 7-17 (*vid.* p. 15).

53. *Vid.*, *ed. cit.*, p. 25.

54. Cito por Bécquer, *Leyendas*. Ed. de J. ESTRUCH. Estudio preliminar de R. P. SEBOLD (Barcelona, Crítica, 1994).

55. *Vid.* "Bécquer, fantasía e imaginación", en *op. cit.*, en concreto pp. 191-198 y, para la cuestión de la autoría, *vid.* la biografía de R. PAGEARD, *op. cit.*, pp. 319 ss. El artículo fue pirateado el 13.9.1862 en el periódico valenciano *La Opinión* (*vid.*, J. COSTA, "La presencia de Bécquer en tierras valencianas", en *El Gnomo*, 3 (1994), pp. 23-33).

56. Alberto LISTA, *Poesías inéditas*, Madrid: Espasa-Calpe 1927, p. 271,

57. *Vid. ed. cit.*, pp. 39, 263, 268 y 303.

58. Agradezco al prof. Jesús RUBIO su comentario que, durante el coloquio de Colonia/Aquisgrán, me apuntaba esta posibilidad de lectura. En verdad, B. Pérez Galdós advirtió ya la relevancia de la muerte como constante temática en las *Rimas* ("Las obras de Bécquer", en R.P. SEBOLD (ed.), *op. cit.* pp. 61-71) y R. de BALBÍN mencionó la "alterocéntrica proyección hacia la existencia futura" ("La vivencia poética de la muerte", en *op. cit.*, pp. 143-150; p. 145) que R.P. SEBOLD asocia a la "visión de ultratumba" en la obra becqueriana (*ed. cit.*, pp. 26-33).

59. *Op. cit.*, pp. 133-134.
60. *Op. cit.*
61. "El mérito de Espronceda", en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979* (Barcelona: Crítica, 1980), pp. 275-285.
62. *Vid.* "La sombra de Bécquer", en R.P. SEBOLD (ed.), *op. cit.*, pp. 297-330.
63. *Art. cit.*, p. 210.
64. *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1977, vol. II, p. 513.

UNA TRADUCCIÓN DE MICKIEWICZ Y "LA CORZA
BLANCA" DE BÉCQUER (1863)

Emilio Quintana

Mucho se ha escrito sobre las fuentes de las leyendas de Bécquer y también sobre las de "La corza blanca" (*La América* el 27 de junio de 1863)¹. En ella la crítica ha recalado sobre todo el tema de la metamorfosis y ha señalado diversas fuentes, tanto mitológicas como pertenecientes a la tradición literaria popular. Igualmente, se ha hecho alusión a las églogas de Garcilaso². Nuestra intención es la de reparar en un poema del polaco Adam Mickiewicz titulado "Las Willis", que apareció traducido en prosa en el *Semanario Popular* dos meses antes de la publicación de la leyenda de Bécquer en *La América*³, e intentar establecer una serie de consideraciones generales al hilo de su verosímil relación de influencia.

Adam Mickiewicz en España

Adam Mickiewicz (Novogrodek (Lituania), 1798-Constantinopla, 1855) puede ser considerado el "poeta nacional" polaco, el vate símbolo de la lucha por la independencia de su país y representante de sus valores intelectuales y populares. Alabado por Goethe, es autor de unos famosos *Sonetos de Crimea*, y de *Pan Tadeusz*, una obra que supera la mera consideración literaria. Murió en Constantinopla, en donde se encontraba para organizar una Legión Polaca contra el zar de Rusia. Junto a Slowacki y Krasinski forma la trinidad de los "poetas-profetas" venerados en Polonia⁴.

La profesora Iretna Rymwid-Mickiewicz ha señalado cómo las traducciones de literatura polaca al español empezaron a surgir muy tarde: "Sólo a finales del año 1895 encontramos las primeras traducciones y su edición en forma de libro"⁵. Y ha resaltado la "falta absoluta de las obras de Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki, Zygmunt Krasinski..."⁶. A pesar de esto, Rymwid-Mickiewicz apuntaba que en la prensa literaria española podría haber algunos testimonios de la obra de estos poetas. La profesora Gabriela Makowiecka ha llamado la

atención sobre una traducción temprana del "Farys" de Mickiewicz en la revista *Cartas Españolas* (1832)⁷, en traducción del francés debida a Serafin Estébanez Calderón, que encabezaba así su traducción:

Adan Mickiewicz se ha dado a conocer ventajosamente en Europa por su *Conrado*, bosquejo histórico, sacado de los anales de la Lituania, y por sus sonetos de Crimea; pero lo que más le ha recomendado por su originalidad y valentía es la pieza siguiente, que él mismo tradujo al francés⁸.

Sabemos también de circunstanciales acercamientos de Larra y de Donoso Cortés al pensamiento de Mickiewicz⁹. Sin embargo, no será hasta mucho más tarde, y al amparo del renacido interés por la cuestión polaca que lleva a su apogeo el levantamiento de 22 de enero de 1863 contra Rusia, y que tanta repercusión tendrá en las conciencias europeas, cuando encontremos nuevas traducciones de Mickiewicz en la prensa literaria española. Se publicarán concretamente en el *Semanario Popular*¹⁰, periódico dirigido por Florencio Janer, que editó su primer número el 13 de marzo de 1862 y que contaba entre sus colaboradores con la figura de Augusto Ferrán¹¹. En este semanario, en el que aparecieron también baladas populares polacas y de otros países¹², se publicaron, en marzo y junio de 1862, y en marzo y abril de 1863, traducciones anónimas de cinco poemas de Mickiewicz:

- "La primavera", tomo I, nº. 3, 27 de marzo de 1862, pp. 23-24.
- "Razón y fe. Himno polaco", tomo I, nº. 13, 5 de junio de 1862, pp. 103-104.
- "El bajá renegado. Oriental", tomo I, nº. 14, 12 de junio de 1862, p. 112.
- "El caballero y la joven. Leyenda polaca", tomo II, nº. 1, 5 de marzo de 1863, p. 6.
- "Las Willis (traducción del polaco)", tomo II, nº. 9, 30 de abril de 1863, p. 71.

Si tenemos en cuenta lo que sobre la labor de Ferrán en el *Semanario Popular* ha dicho J. Rubio: "Todos los críticos han coincidido en señalar que su colaboración fue decisiva en la introducción de poetas europeos tan notables como Heine o Byron, relatos de Hoffman, los Grimm y otros... El *Semanario Popular* se convirtió así en plataforma importante en la difusión de la literatura europea"¹³, es más que verosímil que se trate de traducciones hechas por el propio Ferrán, y estarían dentro de su labor difusora de la poesía popular europea -alemana, sueca, finlandesa...- por esos años¹⁴.

Traducciones y prosa poética

Desde antiguo se viene señalando la importancia que tienen las traduccio-

nes de poemas extranjeros publicadas en la prensa periódica española en la conformación de la prosa poética en nuestro idioma. Luis Cernuda ya hizo hincapié en este punto, aunque se limitó a señalar el influjo de la prosa poética francesa sobre una serie de autores, entre ellos Gustavo Adolfo Bécquer¹⁵. Pedro Aullón de Haro recogió las indicaciones de Cernuda y procedió a ampliarlas en un importante artículo en el que aborda el desarrollo del poema en prosa español en el siglo XIX a través de autores como Somoza, Piferrer, Gil y Carrasco y Bécquer¹⁶. Aullón de Haro amplía las reflexiones de Cernuda en torno a la prosa poética becqueriana y considera la importancia para la misma no sólo de la prosa poética francesa, como apuntó el del 27, sino también la de la propia tradición de la "leyenda" en el Romanticismo español¹⁷ y, muy especialmente, la de "las frecuentes traslaciones al español de cuentos y composiciones germánicas sobre todo (Grimm, Heine, Hoffman, etc. .)" ¹⁸. En este contexto, hace especial hincapié en las traducciones de Ferrán y Eulogio Florentino Sanz para el *Semanario Popular* y *El Museo pintoresco*, e incluso llega a aludir a dos de los textos de Mickiewicz de que hemos dado cuenta y que se publicaron en el *Semanario Popular*: "... cabe añadir que el orientalismo o las notas puramente exoticistas de la obra de Bécquer tienen claros precedentes en los textos vertidos al castellano de Adam Mickiewicz ("El bajá renegado. Oriental" o "El caballero y la joven. Leyenda polaca")"¹⁹. Este interesante apunte, que pone en relación la prosa poética becqueriana con las traducciones del poeta polaco, está por desarrollar. Recientemente, Leonardo Romero Tobar se ha echo eco de estas reflexiones de Aullón, señalando que "... es preciso elaborar un repertorio completo de los textos traducidos en las publicaciones periódicas en los que se despliegan motivos del folclore europeo (ondinas, judío errante, las willis)..." con el fin de ampliar el catálogo disponible de textos y autores traducidos²⁰. El propio Tobar trae a colación traducciones de obras de Chateaubriand, Lammenais o el propio Mickiewicz, del que nombra explícitamente la de "El fariz" (1832)²¹. Estamos de acuerdo en que de esta manera se podrían detallar más estrictamente las fuentes en las que bebieron los escritores de la época a la hora de elaborar sus prosas.

"Las willis" y "La corza blanca"

Uno de esos motivos del folclore europeo que se popularizan en España con el Romanticismo a través de las publicaciones periódicas es el de las "willis". Antes de aparecer la traducción de Mickiewicz del *Semanario Popular* (30 de abril de 1863), el tema de las willis había sido tratado por escritores como Benito Vicetto (1845), C. de M. (1851) o Julio Nombela (1856)²². En este marco, la traducción del poema del autor polaco pudo influir en la composición de "La corza blanca" de G. A. Bécquer.

No puede haber duda de que Bécquer debió conocer el texto de Mickiewicz. Su relación con Augusto Ferrán, su "mejor amigo", según la famosa definición de Ribbans²³, y la ya señalada vinculación de éste al *Semanario Popular* es

una baza en favor de este argumento. Por lo demás, el hecho de estar el sevillano componiendo "La corza blanca" por las mismas fechas en la que se publica "Las willis", hace verosímil la influencia, al menos en la parte final de la leyenda. Nos parece que el tema de "La corza blanca" es suficientemente conocido como para resumirlo en estas páginas. En cuanto al poema de Mickiewicz, trata del trágico idilio entre un cazador y una misteriosa mujer que resulta ser una "willi", habitante de los fondos del lago al que finalmente acaba por arrastrarlo.

En ambas composiciones aparece el motivo de la corza, aunque sólo sea protagonista en la leyenda de Bécquer ("¿por qué vagar siempre en los bosques como la corza tímida...", le dice el amante a su amada en el poema de Mickiewicz), y el del cazador. En ambas la blancura es un valor de belleza, los personajes manifiestan un origen misterioso y, al final, se produce un reconocimiento o anagnórosis (en "el cazador reconoce de cerca a su compañera; ¡es la joven del bosque!" (Mickiewicz) evocamos el reconocimiento tardío de Constanza por Garcés). La "dulce claridad" de la luna becqueriana, que abrillanta la superficie de un río y hace ver los objetos "como a través de una gasa azul", nos lleva al "Van a la claridad de la luna a lo largo de las ondas azuladas del lago Switez" de Mickiewicz. En ambas obras hay seres ágiles que huyen y que son difícilmente aprensibles: "Era imposible seguirlas en sus ágiles movimientos..." (Becquer); "En vano la persigue el cazador; no puede alcanzarla, porque las vueltas que da son muy rápidas" (Mickiewicz). Y ante este espectáculo de movimiento inaprensible, ambos cazadores quedan desconcertados: "La mirada del atónito montero vagaba absorta de un lado a otro, sin saber dónde fijarse..." (Bécquer); "Dirige miradas inquietas al lago, cuya orilla va costeanando..." (Mickiewicz). También se producen coincidencias entre la descripción de la Constanza becqueriana y de la misteriosa mujer de Mickiewicz, ya que la blancura es el elemento más destacado en ambas: un cuello "semejante al de un cisne, de una blancura resplandeciente" y "una mano blanca" en el polaco; un "blanco seno", unas manos como "manojos de jazmines" y unos pies diminutos "comparables sólo con dos pedazos de nieve" en Bécquer. Por lo demás, la cabeza de Constanza, "ligeramente inclinada como una flor que se rinde al peso de las gotas de rocío" trae recuerdos de ese rostro "semejante a la rosa blanca impregnada con las lágrimas de la mañana" de la misteriosa dama del lago Switez. También ambos destacan sus "ligerísimas vestiduras" (Bécquer) o sus "vestidos ligeros" (Mickiewicz).

Los elementos que acabamos de señalar creo que llaman nuestra atención sobre la muy verosímil influencia de la traducción de "Las willis" de Mickiewicz en la composición de la parte final de "La corza blanca" de Bécquer. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la traducción del poeta polaco aparece un par de meses antes de la publicación de la leyenda de Bécquer en un semanario vinculado a Augusto Ferrán, posible autor además de dicha versión. La coincidencia de la serie de elementos señalados parece indicar que Bécquer se valió de ella en diversos pasajes de la culminación de su nueva leyenda. Por lo de-

más, querríamos que este artículo sirviera para hacer más conocida la figura de Adam Mickiewicz en España y para seguir ahondando en la fértil vinculación entre la traducción de poesía europea y el desarrollo del poema en prosa o la prosa poética en España.

NOTAS

1. Es ya un clásico de la bibliografía el libro de Rubén BENÍTEZ, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, 1971.
2. José Luis VARELA, "Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer", en *La transfiguración literaria*, Madrid, 1970.
3. Adam MICKIEWICZ, "Las Willis (traducción del polaco)", *Semanario Popular*, Tomo II, n.º 9, 30 de abril de 1863, p. 71. "Las willis" es traducción de la balada titulada "Switezianka", que pertenece al libro *Ballady i romanse* (1822) del poeta polaco.
4. El desconocimiento de Mickiewicz en España resulta lamentable. El curioso puede consultar con provecho el libro de Gabriela MAKOWIECKA, *Po drogach polsko-hiszpanskich*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984, pp. 220-230; o el clásico *Mickiewicz*, de M. JASTRUN, Warszawa, 1967. Para quien desconozca el polaco, puede ser de gran utilidad el reciente *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, de Zofia MITOSEK, Paris, Editions du C.N.R.S., 1992.
5. Irena RYMBID-MICKIEWICZ, "El libro polaco en España", en *El libro polaco en España y el libro español en Polonia*, Madrid, Centro de las Letras Españolas, 1990, p. 23. En 1994 se ha publicado *El libro de la nación polaca y de los Peregrinos polacos* (Barcelona, Tecnos, col. "Clásicos del pensamiento", n.º 104), de A. Mickiewicz, pero curiosamente en una colección de clásicos del pensamiento y en traducción del francés. De la obra poética y novelística de Mickiewicz sigue sin saberse prácticamente nada en nuestro país.
6. La profesora RYMWID-MICKIEWICZ parece no conocer la edición de: Adam Mickiewicz, *Tadeo Soplica. El último proceso en Lituania. Novela histórica*, Madrid, Librería de M. Murillo-Imprenta de José de Rojas, 1885 (o 1887). Traducción y prólogo de León MEDINA. Se trata de un fragmento de *Pan Tadeusz*.
7. *Op. cit.*, p. 266.
8. El Solitario, "Literatura polaca. El fariz", *Cartas Españolas*, tomo IV, 1832, pp. 170-173. Con el *Conrado* alude Estébanez al *Konrad Wallenrod*. El levantamiento nacional polaco de noviembre de 1830 provocó reacciones de simpatía en toda Europa. El mismo periódico que publica estas estrofas de Mickiewicz, *Cartas Españolas* (aunque monárquico y antirrevolucionario), había publicado dos cartas fechadas en Varsovia que hacían alusión a los sucesos de noviembre: cf. tomo I, 10-II-1831 y 15-II-1831.
9. Para Larra, vid. MAKOWIECKA, *op. cit.*, pp. 266-267. Para Donoso, vid. Michel CADOT, "Cosaques, Huns, Mongols: Les Nouveaux barbares dans l'Imaginaire Européen de 1814 a 1918", *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (1986), Granada, 1989, pp. 9-15.
10. Vid. Manuela CUBERO SANZ, *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, Anejos de la *Revista de Literatura*, n.º 23, 1965, p. 30.
11. Sobre la labor de Ferrán como propagador de la literatura europea de su tiempo en España se ha escrito abundantemente. De sus traducciones de Heine ha escrito Jesús Rubio: "estas traducciones, con todo, no son sino una parte de su labor difusora de la cultura europea en España" (Jesús RUBIO JIMÉNEZ, "Augusto Ferrán Forniés: traduc-

ciones desconocidas y otros textos", *El Gnomo*, nº. 2, 1993, p.163). En efecto, Ferrán fue también difusor de Byron y tuvo un especial interés por la poesía de carácter popular: no en balde es el autor de la colección de cantares literarios *La soledad* (1861).

12. Cf. CUBERO SANZ, *op. cit.*, *passim*.

13. Art. cit., pp.163-64.

14. La adscripción a Ferrán de una buena cantidad de traducciones -de Heine, Byron, etc...- aparecidas, entre otros medios, en el *Semanario Popular*, no es fácil. Manuela CUBERO dejó en su libro citado como anónimas muchas de ellas. Recientemente, Jesús Rubio ha podido sostener que algunos textos de Byron aparecidos en 1863 en el *Semanario Popular* forman parte de la actividad traductora de Ferrán, a partir del cotejo con el *Diario de Alcoy* (1865): "Son éstas las mismas que habían aparecido en el *Semanario Popular* en 1863 (citadas por Cubero, 1965, aunque sin decidirse a atribuir las a Ferrán con claridad)" (Art. cit., p.165). *Vid.* además Jesús COSTA y Jesús RUBIO, "Augusto Ferrán, director del *Diario de Alcoy* (1865-1866): entre el radicalismo liberal y la literatura", *El Gnomo*, nº. 1, 1992, pp.75-102).

15. Luis CERNUDA, "Bécquer y el poema en prosa español", en *Poesía y literatura I y II*, Barcelona, 1971. En el caso de Bécquer, Cernuda señala la posible influencia de *Smarra ou les démons de la nuit* (1821), basándose en el uso que se hace en ella de lo sobrenatural, muy cercano al que se encuentra en las leyendas becquerianas.

16. Pedro AULLÓN DE HARO, "Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española", *Analecta Malacitana*, II, 1, 1979, pp.109-136.

17. Como, por ejemplo: *El estudiante de Salamanca* de Espronceda o los *Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares* (1841) de Romero Larrañaga, obras que "en un sentido estructural y temático intervienen en el desarrollo de la leyenda" (Art. cit., p.126).

18. *Idem*.

19. Art. cit., p.127.

20. Leonardo ROMERO TOBAR, *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, pp.191-192.

21. *op. cit.*, p.151.

22. Benito VICETTO, "Las Vilis", *La Crónica*, 37, 1845, pp. 289-293; C. de M., "La danza de las Willis", *La Ilustración*, III, 1851, pp. 178-179; Julio NOMBELA, "Aurelia y las Willis", *Semanario Pintoresco Español*, XX, 1856, pp. 273-75, 284-85.

23. Geoffrey RIBBANS, "Augusto Ferrán, el mejor amigo de Bécquer", *Ínsula*, 112, abril 1955.

BÉCQUER Y HAMLET*

Jesús Rubio Jiménez

1. *Bécquer y Shakespeare*

Cualquier lector becqueriano recuerda algún pasaje de su obra en que el poeta cita a Shakespeare de manera más o menos espontánea o meditada. Rara vez, sin embargo, alguien se ha propuesto realizar un repaso y estudio sistemático de estas alusiones, si se exceptúa el ensayo de Jose Luis Cano "Bécquer y Ofelia", donde éste realiza un somero recorrido por las referencias shakespereanas en su obra antes de centrarse en la rima VI (1871) o 57 si se prefiere la numeración del manuscrito del *Libro de los gorriones*:

Como la brisa que la sangre orea
sobre oscuro campo de batalla,
cargada de perfume y armonías
en el silencio de la noche vaga,

símbolo del dolor y la ternura,
del bardo inglés en el terrible drama,
la dulce Ofelia, la razón perdida,
cogiendo flores y cantando pasa.¹

* El contenido de este ensayo fue leído en el *VII Congreso de Literatura Española Moderna y Contemporánea* dedicado a Bécquer y celebrado en Málaga, del 9 al 12 de noviembre de 1993. Debía aparecer en sus actas, pero por causas fortuitas se extravió el original enviado. Se publica aquí, con todo, tal como se escribió para la ocasión. En este intervalo de tiempo, una nueva edición de los textos becquerianos del "Libro de cuentas" ha comenzado a difundir estos escritos entre un público más amplio: Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas, I. Primeros escritos. Teatro. Historia de los templos de España*, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1995. Introducción y edición de Ricardo Navas Ruiz.

Y es que Shakespeare figuraba ya entre las lecturas juveniles de Bécquer, que tan decisivas suelen resultar en la formación de cualquier escritor. Continúa haciéndolo entre las realizadas en Veruela en 1864 o al final de su vida, según recordó Gamallo Fierros al publicar su "Testamento literario", todavía permanecía presente *Hamlet* en forma de proyecto teatral que pensaba llevar a cabo seguramente partiendo de sus lecturas juveniles y las reflexiones posteriores sobre el tema.²

Jose Luis Cano sugiere que debió leer a Shakespeare en la tan traída y llevada biblioteca de su madrina Dña. Manuela Monnehay. Fuese allí o en otro lugar -nunca se insistirá lo suficiente, por ejemplo, en la determinante influencia de Alberto Lista en la educación de aquellos jóvenes- contamos con una prueba irrefutable de estas lecturas: la versión de *Hamlet* escrita por el joven Gustavo Adolfo en el "Libro de cuentas" de su padre, que viene siendo citada desde los años veinte y que finalmente ha sido editada por Leonardo Romero, a quien debo y agradezco poder haber leído estos textos.

No es este el momento de referirnos a los avatares sufridos por el "Libro de cuentas" citado, que fue adquirido por los hermanos Álvarez Quintero, desapareciendo después durante la guerra civil de su casa y que ha sido comprado por la Biblioteca Nacional en 1987³. Tras su afortunada recuperación, ha comenzado a estudiarse con seriedad y rigor por Pablo Luis Ávila, quien ha editado parte de sus poemas líricos con especial atención a algunos textos pornográficos, o Leonardo Romero, autor de una completa transcripción y edición de los textos literarios, que utilizaré en mi estudio de *Hamlet* y los comentarios que lo acompañan, arrojando este curioso y notable ejercicio literario del joven escritor, de un valor indudable en sí mismo y mayor aun si se tiene en cuenta la continuidad posterior de las reflexiones del poeta sobre Hamlet, que se convirtieron en recurrentes y en algún punto hasta casi obsesivas.

El resultado de todo ello será que el célebre personaje aflora de cuando en cuando bien directamente o de forma velada. Puede ser a través de la inolvidable Ofelia centro de la bellísima rima VI o en artículos reflexivos como "La pereza" donde traerá a colación el celebre monólogo hamletiano preguntándose con el héroe shakespereano:

¿Quién sabe lo que hay detras de la muerte?, pregunta
Hamlet en su famoso monólogo, sin que nadie lo haya
contestado todavía.⁴

En la III de las *Cartas literarias a una mujer* vuelve a aflorar la misma obra:

...y no he podido menos de repetir con Hamlet: pala-
bras, palabras, palabras.

Y en "Caso ablativo" dirá:

Quisiera ser Hamlet, y no precisamente por tener su talento, que es todo el de su creador que vació su gigante inteligencia en la de esta magnífica figura, sino por disponer de la calma y el aplomo necesarios para sacar un librito de apuntes en la situación más crítica y apuntar en él cuanto me impresiona o me importa saber más tarde.

O puede ser de manera mas velada y difusa como cuando en "Es raro" compare a un personaje con Ofelia. En el héroe shakespereano, habitado por la indecisión, el pesimismo y la duda, encontró Bécquer un atractivo personaje con el que tendía a identificarse en sus momentos de pesimista reflexión existencial, como ocurre con la carta tercera *Desde mi celda*, verdadero monólogo hamletiano en un entorno fascinante por la cercanía de la muerte -un cementerio de aldea -, pero de la muerte como reposo definitivo, como salida de las dudas y llegada a una paz largamente añorada. Y en Hamlet encontraba también una capacidad de control en las situaciones límite que admiraba y hubiera querido tener también él. En su *Hamlet* teatral no se ha producido todavía una total interiorización del personaje. Es aún visto con distancia, pero su escisión entre los distintos deberes que lo solicitan la irá haciendo suya.

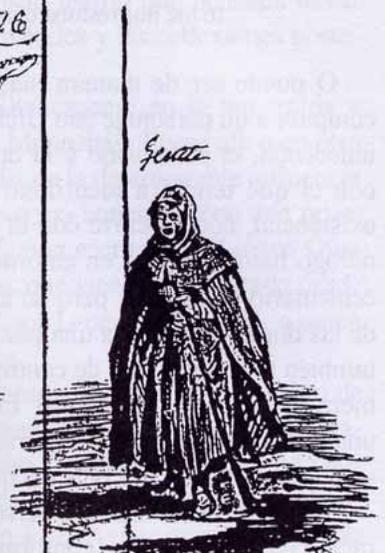
Y no sólo le servirán los personajes shakespereanos como motivos de inspiración literaria, sino que conforman a la larga un peculiar mundo iconológico ya desde el mentado "Libro de cuentas", donde Bécquer no se limitó a realizar una versión literaria del tema sino que dio vida plástica al personaje, tal como mencionó ya Santiago Montoto en 1929, reproduciendo dos de los dibujos en las páginas de *Blanco y negro*.⁵ Su afición a dibujar personajes del dramaturgo inglés le llevó a perder su trabajo en Madrid, según contó Rodríguez Correa, y fue él mismo quien orientó sobre los personajes de Shakespeare a su hermano Valeriano cuando éste hubo de pintar para el marqués de Valmar una serie de cuadros donde se representaban las más celebres tradiciones teatrales occidentales para decorar su biblioteca de Deva.⁶ Estos cuadros se hallan actualmente en estado lastimoso según mostró María Dolores Cabra. De Shakespeare pintó justamente a Hamlet en la reflexiva escena del monólogo de la calavera, que la becquerianista citada ha llegado a sugerir que es en realidad un retrato del propio poeta.⁷ Poco tendría de extraño, habida cuenta la familiaridad entre el poeta y el personaje.

Es cuanto menos atractiva -e inquietante- esta recurrente presencia de *Hamlet* en la vida y en la obra del sevillano. Su versión teatral y los comentarios que la acompañan terminan por darle toda su dimensión y merece por ello ser examinada con detalle. Pero también las ilustraciones ofrecen curiosos mensajes y sugerencias. Por ejemplo, una página que recoge cuatro dibujos, titulados doblemente:

1. En la parte superior izquierda de la página. El dibujo representa a un personaje echado en el suelo que parece reflexionar indolente. Lleva dos títulos: "Hamlet" en la parte superior y "El aburrido", en la inferior. Es una sugestiva



- El abumido -



La Mendiga



El Huelto de la calle



- La Gumbal -

imagen, que objetiva bien el carácter melancólico del personaje, atrapado en situaciones contradictorias y hastiado.

2. Parte superior derecha de la página. Representa a una mujer madura, ataviada de pesadas ropas. En la parte superior la llama "Geruta" (nombre de la madre en su versión del tema de *Hamlet*), en la inferior "La mendiga"; desconcierta el contraste de denominaciones.

3. Parte inferior izquierda de la página. Dibuja un soldado ataviado al modo de la época becqueriana. En la parte superior se lee "Fengo", nombre del falso rey, asesino del rey legítimo, padre de Hamlet. En la parte inferior, se lee "El militar de marcha". Acaso el joven artista lo que veía de sustancial en el personaje es el poder de las armas, la fuerza de la violencia militar.

4. En el ángulo inferior derecho ha dibujado un personaje arrodillado junto a una tosca lápida mortuoria. En la parte superior, leemos; Hamlet en el sepulcro de su padre"; abajo, "La tumba". La meditación becqueriana sobre la muerte la asociará fácilmente a las reflexiones de Hamlet sobre ella y a situaciones como ésta con tumbas cercanas. Recuérdese la ya citada carta tercera *Desde mi celda* con su cementerio aldeano y las patéticas reflexiones del poeta. O el artículo "La pereza". También en la versión del tema de Hamlet que motiva estas páginas hallaremos a Hamlet deseando ser enterrado junto a su padre, para conseguir al fin reposo.

¿Por qué Bécquer tituló doblemente estos dibujos? No es fácil saberlo, pero da la impresión de que forma parte de la apropiación del personaje en su caso con una actualización al igual que los otros. Leonardo Romero, en su edición citada, no halla tampoco una interpretación convincente de esta página donde los personajes del drama son ofrecidos con apariencia de pintura costumbrista decimonónica, pero con la duplicidad de títulos indicada.

Como se ve, la presencia de Hamlet en la obra becqueriana tiende a multiplicarse, irisándose. Sus múltiples implicaciones hasta invitan a explorar ese proceloso territorio que es siempre la relación entre literatura y vida. Aquí voy a procurar eludirlo, limitándome a realizar una aproximación al tema hamletiano en el "Libro de cuentas", paso inicial necesario antes de intentar cualquier otra exploración más globalizadora del asunto.

2. *Hamlet y sus comentarios en el "Libro de cuentas"*

El vaciado del "Libro de cuentas" al respecto arroja como resultado -además de las diversas ilustraciones del poeta, de las cuales acabo de mencionar algunas- una versión en prosa y en tres actos del tema de Hamlet y una serie de anotaciones críticas que la completan con los siguientes títulos: "De la materia que tratan las escenas", "Observaciones sobre el Hamlet" y "Reglas que pide la tragedia y el Hamlet de que manera las llena o falta a ellas", según la ordenación que ha propuesto Leonardo Romero.⁸ Por su parte, Pablo Luis Ávila se ha limitado a ofrecer una relación de los contenidos de las diversas páginas, dado que su estudio se orienta más hacia los textos líricos.

Se plantea así la posibilidad -y la necesidad también- de seguir el proceso de escritura de esta "versión" de *Hamlet* conociendo la virtual justificación de los cambios introducidos y su porqué, además del resultado último: un texto dramático no completo pero con el suficiente desarrollo -una vez "cosidos" todos los fragmentos- en el que se puede seguir el proceso de unos personajes, protagonistas de unas acciones determinadas movidos por sus pasiones. No se trata de una adaptación del drama de Shakespeare, sino de una nueva tragedia inspirada en él, ya que se altera radicalmente el modelo incluso en la selección y ordenación de las situaciones. Y esto hay que indicarlo desde el comienzo para acabar con los malentendidos creados por alusiones realizadas por críticos que han tenido noticia del "Libro de cuentas" pero no llegaron a leerlo como ahora podemos hacer.

Un conjunto de textos, pues, que testimonian el esfuerzo del joven Gustavo Adolfo por hacer operativos creativamente los conocimientos de literatura dramática adquiridos en sus estudios al amparo de literatos como de D. Alberto Lista⁹, y por tanto de marcada impronta neoclásica, aunque abierta a ciertas novedades románticas, asumidas con la prudencia característica de Lista de cuyos *Ensayos literarios* se nutre.¹⁰

El *Hamlet* becqueriano y sus comentarios son un hito relevante que hay que añadir a la serie de escritos suscitados a lo largo del siglo pasado sobre el teatro que buscaban compaginar la normativa de las preceptivas clasicistas con el análisis de obras de gran relevancia que las transgredían. Y en esta serie ningún hito acaso tan relevante como el de *Hamlet*, que había puesto ya en verdaderos apuros críticos al más sagaz y dotado teórico de este teatro en España, es decir, a Leandro Fernández de Moratín, quien si por un lado tenía un concepto del teatro muy distinto -netamente clasicista en cuanto a sus características formales y orientado a la crítica de las costumbres de la nueva sociedad burguesa en sus contenidos siguiendo las pautas del drama burgués tal como lo fundamentó Diderot-, por otro lado no pudo evitar rendirse a la fascinación que sobre él ejerció la lectura de *Hamlet*, hasta tal punto que decidió traducirlo y editarlo en 1798, dándolo a conocer a los españoles, si bien precedido de un ensayo crítico -"La vida de Shakespeare"- donde denunciaba los defectos que en él encontraba.¹¹

Las vacilaciones de Moratín respecto a *Hamlet* continuaban cuando volvió a editar la obra en 1825 en París, suprimiendo ahora el ensayo preliminar, consciente probablemente de que no era conveniente mantenerlo cuando Shakespeare aparecía ya como intocable dentro de la creciente expansión de la estética romántica. En palabras de Juan Carlos Rodríguez: "Ante el horizonte abierto por la nueva secta, atacar el símbolo de Shakespeare, redactar una Vida que en el fondo era un manifiesto contra él, eso ya resultaba imposible. Más: hubiera sonado casi a ridículo"¹².

Resulta por ello curioso que veinticinco años después el joven Gustavo Adolfo vuelva a plantearse cuestiones genéricas desde una óptica clasicista. Y de aquí el interés en recalcar en los textos que amparan su versión de *Hamlet*.

Moratín había comenzado afirmando que en la tragedia shakespereana se advierten bellezas admirables pero también defectos que manchan y oscurecen sus perfecciones, formando "un todo extraordinario y monstruoso: compuesto de partes tan diferentes entre sí, por su calidad y su mérito, que difícilmente se hallarán reunidas en otra composición de aquel autor ni de aquel teatro"¹³. O ya en la "Vida de Shakespeare" hablará de que "ignoraba absolutamente el arte" y "no supo componer una buena fábula dramática"; en sus obras se ven "personajes, situaciones, episodios inoportunos e inconexos: el objeto principal confundido entre los accesorios; el progreso de la acción unas veces perezoso y otras atropellado y confuso: incierto el fin de instrucción que se propone: incierto el carácter que quiere exponer a los ojos del espectador, para la imitación ó el escarmiento. Errores clásicos de Geografía, Cronología, Historia y costumbres. El lugar de la escena alterado continuamente, sin verosimilitud, ni utilidad, y la unidad de tiempo, ninguna o pocas veces observada. Desorden confuso en los afectos y estilo de sus personajes, que unas veces abundan en expresiones sublimes, máximas de sabiduría, sostenidas con elegante y robusta dicción, otras hablan un lenguaje hinchado y Gongorino, lleno de alusiones violentas, metáforas obscuras, ideas extravagantes, conceptos falsos y pueriles, otras, en medio de las pasiones trágicas, mezclan chocarrerías vulgares y bambuchadas ridículas de entremés: excitando así, de un momento en otro, la admiración, el deleyte, la risa, el terror, el fastidio y el llanto."

Es decir, Moratín descarga toda su batería de prejuicios neoclásicos contra su teatro, que le aparece caótica mezcla de luces y sombras y desde luego ajeno a lo que el teatro según él -fiel seguidor de la nueva formulación de Diderot- debía ser:

Si es el teatro la escuela de las costumbres, si en él han de imitarse los vicios y virtudes para enseñanza nuestra, ¿á qué fin llenarle de espectros y fantasmas y entes quiméricos que nadie ha visto, ni puede concebir? Píntese al hombre en todos los estados y situaciones de la vida, háganse patentes los ocultos movimientos de su corazón, el origen y el progreso de sus errores y sus vicios, el término á que le conducen los extravíos de su razón o el desenfreno de sus pasiones; y entonces la fábula, siendo verisimil, será maravillosa, instructiva y bella. Pero Shakespeare, á quien con demasiada ligereza suelen dar algunos el título de Maestro, estaba muy lejos de conocer estas delicadezas del arte, y repitió en sus composiciones el triste exemplo, de que la mas fecunda imaginacion es incapaz por sí sola de producir una obra perfecta; si los preceptos que dictaron la observacion y el buen gusto, no la moderan y la conducen.

Como queda dicho, Moratín tuvo que tragarse sus propias palabras unos años después, cuando la "fecunda imaginacion" que él sometía a "la observacion

y el buen gusto" pasó a primer plano. Es este un aspecto medular en el posible acercamiento al drama becqueriano, complejo y contradictorio en sí mismo como se irá viendo. De un lado, Bécquer se atreve a hacer lo que Moratín ha tenido gran cuidado en no hacer -reducir o adaptar el texto-, escribiendo una obra en tres actos según las pautas de las tres unidades. Pero de otro, no duda en dar gran protagonismo a lo imaginativo con la constante alusión a la imaginación desbocada de los personajes y la inclusión de relatos de las apariciones del fantasma del rey muerto.

Moratín debió de ir comprendiendo que lo que consideraba "supersticiosa ceguedad" de quienes admiraban los escritos de Shakespeare ganaba terreno de forma imparable. Y a su pesar le vio nombrado con el título que más le dolía le pudieran aplicar: el de "Maestro" del arte dramático.

Bécquer conoció la traducción de Moratín y también sus anotaciones y ensayo preliminar. Leonardo Romero aporta una prueba que creo es decisiva: los nombres de los personajes -Geruta y Fengo- y el argumento simplificado corresponden a la primera nota que Moratín puso a su traducción. A Lista no se le escapaba fácilmente un estudio relevante y bien pudo ser él quien proporcionara al joven aprendiz de literato la información pertinente. En todo caso, las *Lecciones de literatura española* de Lista dictadas en el Ateneo madrileño en 1836 y luego editadas y bien difundidas suponían una toma de postura importante habida cuenta de la importancia del crítico. Lista trata de colocarse por encima de la polémica entre *clásicos* y *románticos* mediante la fórmula de considerar *clásico*

lo que es perfecto en su género, en materia de literatura, y que debe servir de modelo a todos los que quieran emprender la misma carrera. Shakespeare es un escritor clásico para los dramáticos ingleses, a pesar de que se le mira como el jefe del drama *romántico*.

Tomada la palabra *clásico* en este sentido, claro es que debe comprender lo que sea superior en todos los géneros, incluso el que se llama *romántico*. El *Otelo* de Shakespeare, *el médico de su honra* [sic], de Calderón; *el desdén con el desdén* [sic], de Moreto, son composiciones *clásicas*, tomada la voz en este sentido¹⁴.

Lista sostendrá que no hay más que dos géneros, uno *bueno* y otro *malo*, según sean las obras: "Las composiciones que esciten un grande interés, serán *buenas* a pesar de algunos defectos. Las que nos causen sueño, fastidio o risa por los delirios del autor, serán *malas* a pesar de algunas bellezas"¹⁵.

Lista venía a sostener la necesidad de apreciar cada obra dentro de sus coordenadas genéricas, dentro de su poética particular, aunque sin olvidar -eso sí- su valoración moral, que hará que le produzcan indignación el "estercolero moral" de *Antony* o *La Torre de Nesle*.

Bécquer se mueve dentro de estas coordenadas. No condena a Shakespeare,

antes bien le fascina, reescribe *Hamlet* sometiéndolo a proporción. Más aún, ni siquiera menciona a Shakespeare en los ensayos en que explica su trabajo sobre Hamlet, ya que en realidad lo que hizo fue tomar de la tradición el tema de Hamlet y escribir su versión de la tragedia libremente respecto al virtual modelo, sometiéndose razonadamente a los mandatos de las preceptivas. Los "comentarios" que acompañan al texto dramático dan cuenta precisa del proceso seguido e intentan justificarlo. En algún momento incluso el joven escritor manifiesta su intención de dar a conocer su contenido acompañando al texto dramático porque ayudará a comprenderlo.¹⁶ El *Hamlet* becqueriano y estas anotaciones conforman un juego de espejos en el que unos textos se explican por los otros, manifestaciones todos ellos de las reflexiones con que el joven escritor acompañaba sus tanteos dramáticos. La situación se compadece poco con la imagen del poeta romántico preso de la inspiración que escribe siguiendo sus dictados. Más bien muestra un concienzudo aprendizaje en el que la creación no se desliga de la reflexión, antes bien se trata de justificarla y fundamentarla en una tradición retórica. Y lo hace tanto pensando en un hipotético lector o espectador general como tal vez en otros más cercanos, ya que en ciertos momentos de sus "comentarios" parece estar respondiendo a objeciones que alguien ha hecho tras una lectura del texto. Es como si su *Hamlet* fuera un ejercicio literario escolar que se ha de defender después ante otros escolares de similar formación.

Este drama desborda la mera "adaptación" del drama inglés y tiene validez por sí mismo. En "Observaciones sobre el Hamlet", tras enunciar brevemente lo sustancial del tema de *Hamlet*, su asunto, escribe:

El asunto de la tragedia es éste y la acción ha de representar al público cómo debe encerrarse en el espacio de un sol a otro, o muy poco más, será la vuelta de Hamlet y muerte trágica de Fengo. Los actos de que ha de constar serán tres porque la sencillez de la acción no admite una extensión mayor y el número de tres es, a mi corto juicio, propio de la tragedia. Los personajes deberán ser pocos por cuanto el interés debe repartirse entre pocos y en la tragedia no se admiten personajes insignificantes.¹⁷

Bécquer procede por ello a reducciones drásticas fiel a su propósito de escribir una tragedia que encajara dentro de la escuela clásica. Tal como anuncia, limita los personajes a los imprescindibles. Esta reducción le permite centrarse en lo que estima sustancial en la tragedia: las relaciones de Hamlet con su madre Gertrud (ahora llamada Geruta) y el rey Claudio (ahora Fengo), cuyos nombres ha sustituido. Junto a ellos apenas son objeto de su atención más personajes que Rorico -amigo y consejero de Hamlet, que viene a ocupar el lugar de Horacio- y algunos otros circunstanciales como los embajadores o la corte, además del espectro de su padre. Para nada, pues, se alude a tramas secundarias del drama isabelino, incluida la relación entre Hamlet y Ofelia -con

los numerosos episodios que generan ella o la presencia de su padre, Polonio, y Laertes, su hermano- o la introducción de una representación dentro de otra. En el caso de la no aparición del tema del amor puro y elevado -es decir, Ofelia- su excusa es que no tiene lugar dentro de esta tragedia. Apenas tres personajes, pues, en el momento de su confrontación decisiva una vez que Hamlet ha vuelto ocultamente y se celebra la boda de Fengo con su madre, seguida de la coronación del usurpador, que frustrará Hamlet en el último momento y muriendo él mismo en el intento. La tragedia culmina así violentamente con la muerte de dos de sus tres protagonistas y quedando en medio de ellos Geruta, desesperada, lamentando la muerte del hijo, pero también la del nuevo esposo.

Como en el drama de Shakespeare el asesinato del rey legítimo por su hermano y su esposa, crimen que será vengado por su hijo Hamlet, es el núcleo central, pero mientras el dramaturgo isabelino multiplica las tramas secundarias y las escenas, el aprendiz de escritor sevillano las reduce hasta donde es capaz, inventando unas pocas situaciones básicas nacidas de la lectura del drama anterior. Es inútil en este sentido intentar un careo, son dos dramas claramente diferenciados.

El *Hamlet* becqueriano se presenta con una sobriedad sorprendente y fruto su escritura de una serie de renunciaciones muy conscientes, motivadas por la voluntad de escribir una tragedia clasicista sin concesiones, respetando al máximo las convenciones del género. Cada uno de los tres "comentarios" que lo acompañan surge de la necesidad de explicar y justificar el intento. En "De la materia que tratan en las escenas" ofrece una versión prosificada de su contenido, posiblemente previa a la escritura del drama, como primer desarrollo.¹⁸

"Observaciones sobre el Hamlet" es un análisis del texto del drama desde la preceptiva neoclásica, defendiendo la "verosimilitud" de su fábula, que funda en primer lugar en su carácter histórico, que causa por ello mayor impacto al espectador, que si fuera invención. Es procedimiento bien avalado por la tradición preceptista neoclásica española. Dentro de sus habituales actitudes ante lo histórico Bécquer dirá, con todo, que

La muerte del padre de Hamlet por su hermano Fengo, la trama de éste en enviar a Hamlet a Inglaterra con idea de hacerlo perecer, su venida y la venganza que tomó de Fengo, son hechos consignados en la Historia de Dinamarca. Más o menos fabulosos serán estos hechos y los de otros reyes que abrazan ese remoto periodo de esa Historia. El crítico severo, al leerlo en ella, podrá hacer las objeciones que le parezcan más oportunas; el poeta llega a esas tradiciones y se aprovecha de ellas, que las tradiciones y la Historia dan más campo para la poesía y son los sagrados recuerdos de una nación.¹⁹

Una utilización por tanto flexible de lo histórico que trata de hacerlo interesante con hechos llamativos: la aparición de la sombra del padre de Hamlet a

éste, que justifica con la propia tradición del género en sus obras maestras aunque los preceptistas hayan querido evitar este tipo de escenas; el modo de evitar Hamlet la muerte en la conjura tramada por Fengo, arrojándose al mar para librarse de sus asesinos, que justifica apelando a que este proceder contribuye "a exaltar hasta la sublimidad a un personaje"; o, en fin, la supresión de la aparente locura del Hamlet histórico, que le permite llevar a cabo más fácilmente su venganza, que Bécquer sustituye con un mayor desarrollo de los motivos referidos al envío de Hamlet a Inglaterra por su tío como medio de tenerlo lejos y poder asesinarlo impunemente, aquí sin que la madre participe, ya que de hacerlo "sería una madre desnaturalizada" y sus desgracias no interesarían; por contra, el tratamiento de la madre que Bécquer realizará en su tragedia, partiendo de esta variación, será uno de sus mejores logros.

Con todo ello, Bécquer pensaba que no estaba atentando contra la verosimilitud y que "por lo tanto la regla importante está guardada". En mi opinión, sin embargo, estas transgresiones abren la puerta en su texto a planteamientos estéticos muy diferentes de los clásicos, a ciertos aspectos de la estética romántica en los dos primeros y aun del drama burgués en algunas posibles derivaciones del tercer aspecto, sobre todo por la atención prestada al análisis de las pasiones íntimas de los personajes, que llega a tener más importancia que otras motivaciones como las políticas.

La presentación en escena de lo sobrenatural, en efecto, siempre ha sido polémica e inaceptable desde un punto de vista estricto de la preceptiva clásica. Bécquer opta, no obstante, por no suprimir la aparición de la sombra del padre, que pide se juzgue con cierta indulgencia. Su posición es dubitativa: reconoce los argumentos de los preceptistas, pero aprecia también el interés que puede suscitar la aparición fantasmal. A esas alturas del siglo, además, no era fácil desterrar el recuerdo de los dramas románticos que explotaron hasta el cansancio estas apariciones espectrales, que cuestionan radicalmente cualquier poética mimética.

En el *Hamlet* becqueriano, con todo, se tantean fórmulas de extremada prudencia: no se niegan estas apariciones, pero no tienen lugar sobre la escena, sino que sólo se cuentan al público.

No menos llamativa resulta la referencia becqueriana a su tratamiento de Hamlet hasta exaltarlo a la sublimidad, esto es, hasta convertirlo en héroe romántico y nada superficialmente por cierto, sino entroncándolo con la estética de lo sublime dieciochesca que de forma tan importante gravita sobre el romanticismo: la excepcionalidad, la sublimidad de Hamlet la propone Bécquer refiriéndose a una situación adecuada para ello: haciéndolo capaz de arrojarse al mar embravecido tras una arriesgada situación. Su arrojo e intrepidez lo hacen sublime no solo por su capacidad de riesgo, sino por la propia desmesura de la situación: es un hombre frente al mar tempestuoso. Y aún hay más. Bécquer añade a esa situación sublime para reforzarla otros datos, que hacen que se sume al punto anterior: en medio de tal situación de gran patetismo le acontece a Hamlet la aparición de la sombra de su padre sobre la cubierta del barco. En

palabras del poeta:

Da velas la comitiva de Hamlet con dirección a Inglaterra, y ya en alta mar, una noche tremenda en que los elementos se embravecen, silba el viento y el mar ruge, despierta Hamlet de su sueño y como fatigado sube a la cubierta del navío, y estando en ella se le aparece la sombra de su padre que dice como Fengo había sido quien le había dado una traidora muerte y que a él mismo lo llevaba a Inglaterra a morir para dejar su crimen impune; y por último se aleja encomendándole su venganza. Hamlet, exaltada la imaginación con las palabras de su padre e impulsado por una furia intenor que le animaba a la venganza de su padre, y viendo que si llegaba a Inglaterra ya le era imposible el escapar de la muerte, que no temía tanto por sí, como por la venganza de su padre, que quedaría frustrada, en un momento de desesperación se arroja al mar para ver si podía alcanzar la orilla más cercana.²⁰

La justificación de esta variación sobre la historia, dira Bécquer, es la necesidad de hacer de Hamlet un personaje "interesante y grandioso", sus recursos deben ser los "propios de la dignidad trágica". Obra "bajo la impresión dominadora de las terribles palabras de su padre, no obra, como dije, con acuerdo de su razón"²¹. Esta grandiosidad arrastra al espectador, excita sus pasiones ya de temor ya de esperanza y al gravitar sobre lo que es propiamente la acción dramática presente, le dan a ésta tensión y densidad. El carácter "terrible" del drama de Shakespeare venía siendo de hecho alabado desde los años de auge del romanticismo.

Como Bécquer no podía dramatizar esta situación en el estricto género elegido, recurrirá a procedimientos narrativos para introducirla en la escena: los embajadores que cuentan a Fengo lo ocurrido en primer lugar (I, 4); amplían detalles a Rorico (II, 2) o se reitera en la relación del propio Hamlet a su amigo Rorico después (II, 4). El espectador queda así avisado, pero también movido y conmovido por el aciago destino del personaje, cuya venganza espera. Se aprovecha gradualmente las posibilidades de la narración y sus variaciones, para crear tensión dramática. Sucesivamente conoceremos la desaparición de Hamlet en el mar y luego otros aspectos, sobre todo la aparición fantasmal del padre. La relación hecha por el embajador mantiene el tono patético:

E.-Escuchadme...ya veinte veces había el sol hundido la frente en el mar, desde que por vuestras órdenes partimos a Inglaterra a tratar con su rey. Nuestra navegación había sido borrascosa y llena de peligros, cuando una tarde, al caer la luz, el cielo se presentó amenazador y terrible. Los relámpagos ligeros encendían la superficie de las olas y el sordo rumor de la tormenta anunciaba una tremenda tempestad. Nuestros marineros, inquietos y pavorosos,

se preparaban a la lucha que les esperaba, y el príncipe Hamlet vagaba triste y distraído por la cubierta y en su frente estaba grabada una sombra terrible. La noche avanzó y con ella la tormenta; el cielo se cubría de un velo denso y el viento silbaba con furia haciendo crujir las altas naves. Los marineros redoblaron su actividad, pero la tempestad no cejaba, la ira de los dioses acrecía y los rayos pasaban silbando cerca de nuestras cabezas. La media noche iba a cumplir y todos estaban rendidos por la fatiga. El piloto viendo que era imposible *¿contrastar?* la tempestad mandó recogernos y esperar impasibles el venidero día. El furor de los elementos no cedía, sino cada vez iba en aumento y la noche fue terrible, pero a esta siguió la aurora. La tormenta, murmurando, comenzó a alejarse, cuando una nueva sorpresa aun mas dolorosa nos esperaba...

Fe.-Seguid, seguid...

Em.- El príncipe Hamlet había desaparecido durante la tempestad, sin notar su falta hasta la llegada del día.²²

A Rorico el Embajador le confesará que

cuando la tormenta era más furiosa y el viento silbaba en la crujía, noté un resplandor sobrenatural y una voz terrible que se perdía entre el fragor de los truenos. Dijo: "Hamlet". Yo, aterrado, miré por la escota, pero nada había. Todo permanecía igual. Las olas bramando, los rayos partiendo las apiñadas nubes y todo lo creí temor de la imaginación.²³

Lo fantástico sobrenatural planea sobre la escena. Más aún, no es descabellado afirmar que, al encontrarse Bécquer en su propia estética, su escritura adquiere textura de relato legendario en la glosa de las escenas de la tragedia o en ésta ofrece una incipiente propuesta de drama fantástico que se aleja de la truculencia romántica grosera y se decanta hacia una literatura fantástica más refinada al recalcar la importancia de la facultad de la imaginación: Hamlet duda hasta dónde llega en él lo imaginado y hasta dónde la sombra y la voz paternas fueron una situación real.

Y no deja de ser curioso que en el propio drama estos aspectos adquieran una mayor sutileza que en los textos reflexivos que los avalan. La narración fragmentada de la aparición fantasmal es concluida por Hamlet a Rorico:

H.- (...) El furor de los vientos se había desencadenado, la tempestad bramaba, y las olas pasaban sobre nuestras cabezas. Nunca en mi vida la presencié igual. Los rayos cruzaban el aire como los fuegos que de noche vagan por nuestras lagunas. Yo descansaba en la cámara y casi, a pesar de la furiosa tempestad y del clamor confuso de los

marineros, empecé a quedarme dormido. Así permanecía largo tiempo, cuando una voz terrible y que se perdía retumbando con el fragor de un trueno, gritó: "Hamlet".

R.- ¿"Hamlet" dijo?

H.- Sí, "Hamlet". Yo lo escuché como ahora tu acento. Yo lo escuché y volví en mí despavorido. Miré en mi alrededor, estaba solo y no escuchaba otra cosa que el silbo del vendaval que crujía en las antenas, entonces atribuí a mi conturbada cabeza una voz tan aterradora, creyendo que tal vez algún lúgubre gemido de las olas que estrellaban sobre la nave, había producido un sonido semejante. Pero una segunda voz más terrible aún repitió "Hamlet", y sentí entonces que la sangre se me helaba en las venas y las sienas me latían con fuerza. Entonces con paso resuelto subí a la cubierta. No había ningún marinero, todo estaba en una completa soledad, yo miraba dondequiera por descubrir la misteriosa causa de mi pavor, cuando, créeme, Rorico, lo vi, sí, lo vi y no dormía, estaba tan despierto como ahora.²⁴

El fantasma de su padre le hizo conocer entonces el crimen de Fengo y reclamó venganza; Hamlet se prometió llevarla a cabo y se arrojó al mar tratando de ganar la playa, ayudado por la sombra de su padre, sombra que permanece a su lado en adelante: su visión mientras discute vacilante con su madre acerca de la venganza lo decide a continuar (II, 7); o después, aún relatará a Rorico una nueva visión del fantasma paterno en el panteón de los reyes (III, 6).

Bécquer elude la tentación de presentar directamente al fantasma en escena, que hubiera estropeado con toda probabilidad las virtualidades fantásticas de la tragedia. Lo resuelve sustituyéndolo con los relatos fragmentados de sus apariciones y recalando el carácter visionario de Hamlet, con lo que introduce una ambigüedad que dota de consistencia, de verosimilitud, a la tragedia. Con reiteración, además, se alude a la imaginación de los personajes como posible origen de estas visiones. Todo ello hace que este drama tenga algo de propuesta de drama fantástico que se aleja de la tradición truculenta, recurriendo a procedimientos más sutiles. Esta ambigüedad no la produce sólo el relato de Hamlet, sino el del embajador que vio "un resplandor sobrenatural" y oyó "una voz terrible que se perdía en el fragor de los truenos" llamando a Hamlet. Pero dirá a continuación: "todo lo creí temor de la imaginación". La incertidumbre entre lo natural y lo sobrenatural, el paso sin explicaciones de un nivel a otro que es habitual en las leyendas está, pues, en germen en este en cierto modo relato fantástico dramatizado que es el *Hamlet* becqueriano.

La misma Geruta contribuye a subrayar esta importancia de la imaginación y lo visionario en el drama. Contará a Fengo un sueño que tuvo donde al comienzo se veía subiendo al trono, acompañados de una deliciosa armonía, cuando "súbito como el relámpago, apareció Holwendilo. Su cabello estaba sin /il/,

pálidas las sienas, pero sus ojos brotaban fuego. A su vista huimos aterrados y la corona cayó de tus manos, hiriendo la tierra con un sonido agudo, a éste desperté" (I,1, p. 66). Su felicidad acabó desde aquel momento y se percató del alcance del crimen cometido. El sueño de Geruta, además, adelanta el final del drama becqueriano en el que Hamlet -que se ha escondido detrás del trono momentos antes de que sea coronado Fengo-, sale e impide que le pongan la corona. Es el sueño présago que se hace realidad y como a lo largo de la tragedia ha sido movido en sus acciones por la sombra paterna, es como si el propio Holwendilo haciendo el sueño realidad, impidiera al criminal ceñir su corona.

La imaginación y lo visionario, pues, tienen importancia decisiva en la configuración de esta versión del tema de Hamlet al que dan otro sentido distinto al del dramaturgo isabelino. En el texto de Shakespeare, sin embargo, desde el comienzo anda por la escena el espectro del padre como Pedro por su casa, apareciéndose a los centinelas o después a Hamlet.

Bécquer se empeñaba, con todo, en defender como verosímil al modo de las preceptivas clásicas un drama que lo era más bien al modo de las nuevas preceptivas románticas, con fórmulas de consenso de las que había arbitrado con frecuencia su maestro Alberto Lista. Esta situación fronteriza es decisiva en la configuración del *Hamlet* becqueriano, fronteriza, además, no sólo entre la tragedia clásica y el drama romántico, sino también fronteriza con el drama realista burgués, aspecto éste que puede parecer más polémico y hasta inaceptable.

Al centrarse en el análisis de las pasiones de los personajes, en sus vivencias íntimas, se produce un deslizamiento insensiblemente hacia el drama doméstico, quedando en segundo plano lo político, sobre todo cuando se trata de Geruta y Hamlet. En la órbita estricta de la tragedia clásica o neoclásica es difícilmente aceptable el largo desarrollo otorgado a la exposición de los sentimientos de ambos personajes, que pertenecen al mundo de lo privado mientras que en la tragedia se exploran en todo caso dependientes de lo público. Fengo sí que supedita más su conducta, en general, a la consecución del poder.

El punto de partida teórico de Bécquer es el de las preceptivas:

De las diferentes pasiones que animan a los personajes del Hamlet.

La tragedia, por medio del terror y la compasión que excita en nosotros, nos purga de las pasiones cuyos resultados regularmente son funestos. Por lo tanto es una regla precisa la que nos prescribe que los personajes en la tragedia aparezcan como dominados y subyugados por alguna pasión. También deben excitarse la lucha de las encontradas, de lo cual resultan situaciones que interesan y nos agradan. Cosa no extraña el que nos agrade una imitación perfecta de una cosa que, presenciada realmente, nos haría padecer. Pues aunque no dejamos de padecer ese mismo sentimiento, cuando ha sido despertado en noso-

tros por una imitación perfecta nos complace y agrada.²⁵

Hasta aquí no hace sino enunciar principios generales de las preceptivas para después repasarlos en el texto que ha escrito:

En el argumento del Hamlet he procurado hacer ver distintamente los males que acarrea una ambición desenfrenada como la de Fengo y un amor impuro y adúltero como el de Geruta, luego ¿he? despertado la lucha de las pasiones en Hamlet que ama a su madre y por vengar a su padre tiene que desechar sus ruegos, sus suplicas y sacrificar al ídolo de esta que es Fengo. En Geruta que colocada entre su amante y su hijo, preve la muerte de aquel y no se atreve a declarárselo por no causar la muerte de éste; en Fengo la lucha interior y el remordimiento natural de un hombre que por su ambición sacrifica a su hermano para apoderarse de su trono. Demostrando, en cuanto al fin moral, que ninguna cosa adquirida por medios criminales logra tranquilizar y que toda maldad tiene su justo castigo.²⁶

Esta finalidad moralizadora pretendida ya encauza la obra hacia el drama burgués y su carácter modélico de los comportamientos, con lo que la representación de lo privado parece tener mayor relevancia. Empezando por la alteración completa de la situación inicial, que en el caso de Shakespeare era ya matrimonio consumado el de los reyes y aquí no. Lo cual permite poner en marcha una serie de vacilaciones de la madre una vez que Geruta tiene delante a su hijo, que juzgaba muerto, y dotada por Bécquer de un amor maternal grande que en la obra inglesa faltaba. Es muy llamativo el gran desarrollo otorgado a este personaje con amarga conciencia de su existir escindido, arrastrado por pasiones y afectos contradictorios.

Por parte de Hamlet un similar proceso: no se decide a admitir hasta casi el final la maldad materna, que de haberse realizado ya el matrimonio no tendría posibilidad de plantearse. Para Hamlet su madre es una víctima más de Fengo y su voluntad de poder.

Los personajes aparecen así escindidos entre su vida interior atormentada y la apariencia exterior. En palabras de Geruta:

Esconderé el llanto y mis lágrimas caerán ensangrentadas sobre mi corazón en tanto que procuraré mentir una sonrisa para que no lean en mí. Desgraciada suerte de los reyes que han de cubrir el rostro con una máscara para que no adivinen sus pensamientos tantos ávidos de escudriñarlos...²⁷.

La asunción del crimen por sus causantes es así tema medular o su escisión entre pasión y deber: Geruta ama a Fengo y a Hamlet, lo cual es incompatible; Hamlet escindido entre su amor por Geruta y por su padre, que le reclama

venganza en la primera; el mismo Fengo en algún momento esgrime como defensa de su crimen no sólo la voluntad de llegar al trono sino su amor por la reina, aunque sin gran convencimiento, ya que sus actos van totalmente por otro lado.

Estas son a grandes rasgos las líneas maestras del *Hamlet* becqueriano, nuevo texto que se incorpora finalmente a sus obras, volviendo a plantear asuntos de decisiva importancia en la exégesis de su producción, el primero de ellos, el de cuál fue realmente su formación literaria, mucho más amplia y compleja de lo que visiones distorsionadas e ingenuas han indicado. Frutos Gómez de las Cortinas, Manuel Ruiz Lagos o en este mismo congreso Reyes Cano -por no citar sino unos ejemplos- lo han recalcado bien²⁸.

El peso de las preceptivas clasicistas es mucho más notable de lo que a veces se ha supuesto y en lo que al teatro se refiere, el prestigio de la tragedia escrita, siguiendo sus pautas; contra lo que pudiera parecer continuaba vigente. Cuando un escritor se proponía escribir realmente literatura dramática solía acudir a este género en parte como consecuencia de las enseñanzas recibidas.²⁹

Y no menos atractivo resulta el *Hamlet* becqueriano desde otros puntos de vista. Al principio, he señalado la persistencia de las referencias al personaje shakespereano en la obra de Bécquer y hasta el alto grado de identificación que se produjo con él por parte del poeta. Dan ganas de explorar todas estas analogías de actitudes vitales y hasta de ir mas lejos a la vista ahora del texto de *Hamlet*: la persistente sombra del padre muerto y la atracción irresistible hacia el reposo definitivo en una tumba cercana a la suya; la amada figura materna; la asimilación de rasgos de comportamiento del héroe shakespereano al propio, sugieren posibilidades de lecturas psicocríticas que habrá que tener en cuenta en el futuro, si bien con todas las precauciones que requieren.

Lo que es evidente, en cualquier caso, es que el *Hamlet* becqueriano desborda con mucho el mero ejercicio escolar y anuncia un escritor de fuste, poroso a las lecturas que iba haciendo, pero capaz de traducirlas en creaciones originales.

NOTAS

1. Jose Luis CANO, "Bécquer y Ofelia", *Caracola*, 106, agosto 1961, suplemento 21. Repasos mas generales en Alfonso Par, *Shakespeare en la literatura española*, Madrid, Victoriano Suárez, 1935, vol. II, pp. 14-15. Alfonso PAR, *Representaciones Shakespearianas en España*, Madrid, Victoriano Suárez, 1936, vol. II, pp. 20-21.
2. Dionisio GAMALLO FIERROS, *Gustavo Adolfo Bécquer. Paginas olvidadas*, Madrid, Valera, 1948.
3. Detalles de todo el proceso y de las menciones anteriores por la crítica de este curioso documento pueden verse ahora en Pablo Luis ÁVILA, *L'altra arpa di Bécquer*, Torino, 1993. Y sobre todo, Leonardo Romero Tobar ha realizado finalmente una excelente edición completa, estudiando con detalle los avatares del manuscrito del que ofrece una transcripción, seguida de la edición facsímil del mismo: *Gustavo Adolfo Bécquer, Autógrafos juveniles (Manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional)*, Barcelona, Puvill Libros S. A., 1993. Cito los textos de *Hamlet* y sus comentarios por esta edición.
4. No pretendo aquí sino dar unas muestras representativas de esta permanente presencia.
5. Véase S. MONTOTO, "Reliquias becquerianas. Versos y dibujos inéditos", *Blanco y negro* (29-XII-1929), reproduce algunos versos y dos dibujos de Hamlet del citado manuscrito. Después han sido muy reproducidos, sobre todo la curiosa página de la que hablo mas adelante. Para una integración dentro de las actividades juveniles del poeta, véanse tambien las páginas que le dedican R. PAGEARD en *Bécquer, leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 61 y ss. O Leonardo ROMERO en su "Estudio preliminar", el apartado "La formación del artista adolescente", pp. 13-24.
6. Rodríguez CORREA en el "Prólogo" a sus *Obras* (1871) recordó que estaba en pleno trabajo dibujando a Ofelia deshojando su corona, cuando fue sorprendido por el jefe de la oficina, que lo expulso del trabajo. J. L. CANO sugiere en su artículo sobre "Bécquer y Ofelia", que el dibujo de mujer firmado por Bécquer que conserva el Museo Romántico de Madrid, bien pudiera ser una de estas imágenes de la heroína shakespeareana creada por el poeta. No existe ninguna prueba al respecto. Apenas puedo añadir que el estado actual del dibujo es preocupante, ya que se está literalmente deshaciendo por los ácidos de las tintas, que han consumido la hoja de papel. Jose Castro y Serrano en *Cuadros contemporáneos* (1871) contó un encuentro con el poeta en 1870, pocos días después de la muerte de Valeriano, durante el que Gustavo Adolfo le explicó la manera de pintar su hermano. En sus palabras: "para dar un idea del genio de mi hermano, voy a referir lo que pasó años atrás con un amigo. Háblale encargado don Leopoldo Augusto de Cueto que le pintase seis lienzos con seis alegorías de los primeros teatros del mundo. Una de las obras que corría más prisa era la representación de Ofelia. Mi hermano corrió a verme y me dijo: ¿Quién es Ofelia? Yo entonces tomé la pluma, como acostumbra en casos semejantes, porque el me dibujaba mis versos y yo le versificaba sus cuadros, tomé la pluma y dije:

Como la brisa que la sangre orea
sobre el oscuro campo de batalla,
cargada de perfumes y armonías
en el silencio de la noche vaga,

símbolo del dolor y la ternura,
del bardo inglés en el terrible drama,
la dulce Ofelia, la razón perdida,
cogiendo flores y cantando pasa."

El cuadro existente en Deva corrige parcialmente la anécdota, ya que ha pintado en primer plano a Hamlet y no a Ofelia, que apenas se vislumbra en la penumbra; pero la corrección no invalida lo que aquí importa subrayar: la familiaridad de estos artistas con Shakespeare. Por abundar un poco más. En el recientemente aparecido álbum, *Spanish Sketches*, uno de los dibujos, aunque de contenido claramente satírico lleva como título "Lady Macbeth". Sobre este Álbum, en cuya edición trabajamos actualmente, véase, Jesús RUBIO, "*Spanish Sketches*, un nuevo álbum de Valeriano Bécquer", *El gnomio*, 2, 1993, pp. 67-72. La referencia a *Macbeth* no es extraña; era -y también *La tempestad*- otra de las obras más frecuentadas del dramaturgo isabelino, como se encargó ya de anotar Alfonso PAR en *Shakespeare en la literatura española*, Madrid, 1935, vol. II, pp. 414, 540.

7. Lo hizo por primera vez en su ponencia "La pintura de Valeriano Bécquer", en Jesús RUBIO ed., *Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo*, Zaragoza-Tarazona, Diputación Provincial de Zaragoza-Centro de Estudios Turiasonenses, 1992, pp. 31-68. Después de manera más detallada en "Los Bécquer y las pinturas del Palacio de Valmar", *Ínsula*, 528, diciembre, 1990, pp. 20-21.

8. Véase su edición citada. También un adelanto del contenido en "Los autógrafos becquerianos del "Libro de cuentas": una edición", *El gnomio*, 2, 1993, pp. 51-56.

9. Sobre la Sevilla romántica y su actividad literaria y artística en aquellos años, véase ahora el *dossier* "Sevilla romántica", publicado en *El gnomio*, 2, 1993, con colaboraciones de Marta PALENQUE, Alfonso BRAOJOS y Enrique VALDIVIESO.

10. Carecemos todavía de un estudio realmente comprensivo y convincente sobre la obra de Alberto Lista, aunque la veterana monografía de Hans JURETSCHKE -*Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951- supuso un avance notable. Sería necesaria una búsqueda sistemática de todos sus escritos y su edición crítica. Y aun así siempre quedará inaprensible la indiscutible capacidad de atracción que ejercía sobre los jóvenes estudiantes, que llevó a no pocos a dedicarse a las letras. Véanse, con todo, ahora las importantes contribuciones de: María del Carmen GARCÍA TEJERA, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Universidad, 1990; José Matías GIL GONZÁLEZ, *Vida y poesía de Alberto Lista. Estudio biográfico y textual*, Universidad de Sevilla, 1992 (inérita); Diego MARTÍNEZ TORRÓN, *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar, 1993. En la p. 148v. del "Libro de cuentas" se lee esta anotación -que transcribe L. ROMERO, ed. cit., p. 143-: "Ducis, según D. Alberto Lista, redujo a la escuela clásica las tragedias de Shakespeare, echándolas a perder en su concepto. Ignoro quién es ese Ducis como tampoco conozco ni he tenido noticia hasta ahora de semejante trabajo. He preguntado y tampoco me han dado razón. Es necesario buscar estas tragedias, no teniendo otra luz para ello, que el saber que Ducis era literato francés y el autor del *Otelo* que representaba Máiquez. El *Otelo*, una de las obras del trágico inglés, y que él redujo a la escuela clásica. Estos apuntes están tomados de los *Ensayos literarios* de D. Alberto en [que] trata de las cualidades dramáticas de Shakespeare y Calderón." Efectivamente, los *Ensayos literarios y críticos* de Lista (Sevilla, 1844) contienen un artículo titulado "De la forma del teatro inglés y del español", que Bécquer estudió, tal como ya en su día comentó Santiago MONTOTO.

Detalles del conocimiento de *Hamlet* en España en el siglo XIX, en L. ROMERO, "Estudio preliminar", *ed. cit.*, pp. 28-30.

11. Se ha referido a estas cuestiones magistralmente Juan Carlos RODRÍGUEZ en "Estado árbitro. Escena árbitro", en *La norma literaria*, Granada, 1984. Y ahora en *Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro. Con la edición facsímil de la Vida de Guillermo Shakespeare y la traducción de Hamlet de Leandro Fdez de Moratín*, Caja General de Ahorros de Granada, 1991. Véase también, Pilar REGALADO, "Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 75-83.

12. J. C. RODRÍGUEZ, *ed. cit.*, p. 61.

13. L. Fdez. de MORATÍN, "Prólogo", *ed. facsímil cit.*, s. p. Regularizamos la ortografía.

14. *Lecciones de Literatura española, explicadas en el Ateneo científico, literario y artístico por Don Alberto Lista*, Madrid, Imprenta de Don Nicolás Arias, 1836. El texto citado pertenece a la "Introducción", sin paginar, pero (p. 3). Regularizamos la ortografía. Lista situaba convenientemente el término romántico, atendiendo a su origen: "la palabra *romántica*, inglesa en su origen, si atendemos a éste, significa todo lo que se semeja al mundo ideal que se finge en la novela (*roman*). Aventuras, lances imprevistos, nigrománticos y apariciones, trastos, vestiglos y gigantes son los elementos de la novela, definida en su totalidad. Este género, muy poco cultivado en la antigüedad griega y romana, fue sin embargo la literatura favorita de los siglos medios. Después de la restauración de las letras, se modificó según las ideas y costumbres nuevas: y continuó siendo la diversión de las personas que no tienen pretensiones en literatura. Sin embargo sería una insigne necedad despreciarlo: a él pertenece la inmortal obra del Quijote." (p. 3).

15. *Idem*.

16. Dirá en un momento dado: "El referirse en todos estos anteriores retazos a la tragedia, es porque el que lea esta debería llevar ya una idea de lo que corresponde al argumento /ilegible/, pues que pienso hacer un extracto y colocarlo a la cabeza" En L. ROMERO TOBAR, *ed. cit.*, p. 132.

17. L. ROMERO, *ed. cit.*, p. 119. En su comentario "De las tres unidades dramáticas" volverá a insistir "...he procurado no entrelazar con la acción ningún otro episodio para hacerla mas amena; en estas circunstancias y en semejantes ocasiones todo lo que no contribuye en algo al desenredo de la acción es frío y pesado. Para esto he alejado los sentimientos del amor, es decir, de ese amor puro e inocente, porque la tragedia, a mi parecer, no admite sino pasiones fuertes y llevadas a su extremo, como el que pongo en Geruta para hacer patente lo peligrosas que son y las desgracias que acarrear esas pasiones fuertes dejándolas obrar con todo su impulso." En L. Romero, *ed. cit.*, p. 133. La unidad de acción es así respetada de modo tajante y justificada con detalle en el ensayo. Y otro tanto acontece con la unidad de lugar -su drama sucede en un salón de embajadores o de recibimiento de palacio, algo que nos recuerda de nuevo ciertos espacios privilegiados de las tragedias neoclásicas y que tiene no poco alcance simbólico- y la unidad de tiempo: "Yo en el *Hamlet* he seguido la regla de las 24 horas, si acaso con muy poco más, o nada, pues empezando la acción tal como un día a las doce concluye el otro a la misma hora. En cuanto a las escenas de las que ya hemos hablado, es muy natural, y cuando tratamos de la verosimilitud de la fábula, dimos las razones que mediaron en ese término limitado." (*Ibid.*, p. 137).

18. Es este un ensayo extenso y detallado donde se sigue paso a paso el desarrollo de

cada escena y cuya lectura conviene hacer cotejándola con el texto dramático, para apreciar en todo su detalle el trabajo becqueriano, que aquí no puedo llevar a cabo.

19. En L. ROMERO ed., p. 120.

20. *Ibid.*, pp. 123-124.

21. *Ibid.*, p. 124.

22. *Ibid.*, pp. 69-70.

23. *Ibid.*, p. 73.

24. *Ibid.*, pp. 75-76.

25. Comentarios, *ed. cit.*, p. 138.

26. *Idem.*

27. *Ed. cit.*, pp. 66-67.

28. J. Frutos GÓMEZ DE LAS CORTINAS, "La formación literaria de Bécquer", *Revista Bibliográfica y Documental*, IV, 1-4, 1950, pp. 77-99; Manuel RUIZ LAGOS, "El maestro Rodríguez Zapata en sus afinidades becquerianas", *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pp. 425-475; Rogelio Reyes Cano, "La prehistoria lírica de Gustavo Adolfo Bécquer. Los poemas anteriores a las *Rimas*", en estas mismas Jornadas. Sobre el entorno cultural y literario sevillano en aquel momento, véase ahora el *dossier* "Sevilla romántica", *El gnomon*, 2, 1993. Y en particular, Marta PALENQUE, "La vida literaria de la Sevilla romántica", pp. 95-113.

29. En la propia obra becqueriana encontramos testimonio de que era habitual iniciarse así en la literatura como consecuencia indudable del peso de las enseñanzas preceptivas recibidas. En una carta abierta, publicada en noviembre de 1860 en *La Iberia*, dirá: "Yo no sé si por mi buena o mala ventura me dediqué muy joven a las letras, pero sí que lo hice por necesidad. Comencé por donde comienzan casi todos: por rescribir una tragedia clásica y algunas poesías líricas".

BÉCQUER EN EL ESPÍRITU DE LA CASTILLA
AZORINIANA

Ana Suárez

El *Caso de Ablativo* es uno de esos raros textos cuyo título promete mucho menos de lo que da su contenido. Desde hace tiempo nos ha llamado la atención porque en él vemos como en pocos el origen y la estética de la modernidad gracias a la sensibilidad que comunica. Aparentemente se trata de una crónica viajera, publicada en *El Contemporáneo* el 21 de agosto de 1864, que respondía al viaje oficial de inauguración del ferrocarril del Norte, para el que había sido nombrado Bécquer corresponsal de su periódico¹. Sin embargo, concurren en él tantos símbolos y una visión tan amplia de la geografía y de la historia que difícilmente se podría reducir a una relación circunstanciada de los lugares y acontecimientos que tuvieron lugar en dicha celebración. Lo de menos es la información oficial, aunque existe; lo importante es el carácter ensayístico que fijándose en Castilla realiza Bécquer anticipándose al periodismo azoriniano.

Las diecisiete horas de viaje le permiten indagar sobre el valor del tiempo, la angustia del hombre en relación con su destino, el concepto de la estética, y el valor de la historia como elemento de pervivencia temporal. En este sentido, todo su contenido, expresado desde el paisaje castellano, los monumentos, el valor del pasado y la búsqueda del Absoluto, parece estar vertido en las páginas de *Castilla* de Azorín. En las dos obras el tren ocupa un lugar fundamental en el desarrollo del viaje simbólico que los dos realizan por el espacio y el tiempo y, aunque nos vamos a centrar exclusivamente en esta crónica, no podemos olvidar la frecuencia con que Bécquer utiliza el relato viajero para establecer distancias en el tiempo y en el espacio y la abundancia de carruajes que atraviesan sus páginas y que dejan, en la estela de niebla y polvo, abiertas las rutas de la imaginación al autor de las Rimas².

Aunque el recurso del viaje es propio de la literatura romántica, adquiere en Bécquer una connotación más profunda en cuanto está ligado a su concepto de

la vida como peregrinación. Peregrinación que no tiene un sentido individual si nos atenemos a los textos, sino colectivo y, por consiguiente, histórico. Puede afirmarse que es toda la humanidad quien peregrina hacia un principio absoluto, identificable, en último término, con Dios o con la Idea. A partir de aquí entendemos que el tren, con la secuencia de vagones, constituya el mejor motivo para simbolizar esa marcha común de los hombres hacia un destino futuro que se siente cada vez más cercano por la velocidad de la técnica. Por otra parte, en ese recorrido, ambos autores se fijan en los mismos motivos a su paso por Castilla: las nubes, como elemento del paisaje, y las campanas, como representación de la arquitectura religiosa. Sin embargo, estos motivos tienen en los dos un carácter simbólico y van asociados a los ensueños y al tema del tiempo en cuanto que señalan la evocación del pasado en contraste con el presente. Es muy llamativa en Bécquer la proliferación de nubes y campanas en su prosa. Cuando aparecen se crea un clima apropiado para el misterio o para la divagación lírica.

La *Carta I* desde Veruela es un punto de partida fundamental para entender completamente esta crónica. Allí, también en un viaje en tren, la contemplación del paisaje y la visión de las "blancas nubes de humo" le predisponía a soñar cuando su vista estaba fatigada de tanto "ver pasar". En Castilla, Azorín dedicó un delicado capítulo a las nubes y expresaba: "Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad"³ y asimismo destacaba: "Sí; vivir es ver pasar: ver pasar allá en lo alto las nubes", concluyendo: "Las nubes son la imagen del tiempo. ¿Habría sensación más trágica que aquella de quien sienta el tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado el porvenir?"⁴. Respecto a las campanas, nosotros ya indicamos que en Azorín tienen la misma presencia que las nubes y un mismo valor significativo. En Bécquer las campanas siempre aparecen asociadas con un cambio de época o espacio, como puede verse de manera muy clara en las *Leyendas*. Se da, además, una coincidencia en la estructura de los dos escritos. En uno y otro su origen responde a una función periodística y el carácter de capítulos, en el caso de *Castilla*, y de apartados, en *Caso de Ablativo*, nos permiten una doble lectura: lineal, paralela al viaje, hasta el destino o punto final, y por apartados independientes, por sí solos suficientemente sugestivos.

Entre los temas y motivos que concurren en ambos podemos destacar los siguientes:

1. *El relato de viaje a partir del ferrocarril*

El tren es utilizado para expresar un concepto del tiempo histórico, de la vida, del arte y de la civilización. En el viaje de Bécquer el tren va imponiendo diferentes ritmos a sus reflexiones. Primero es el estrépito y el silbido lo que permite despertar del silencio y la soledad de siglos a las viejas ciudades castellanas; después su marcha más lenta se adecúa a la monotonía del paisaje, convertido desde la distancia en una mancha, una línea o una luz lejana. Pero cuando Bécquer comienza a soñar, la locomotora va ligera como el rayo, dejan-

do tras de sí una ráfaga de humo y chispas encendidas paralelas al estado febril de su imaginación. Precisamente su sueño es con otro tren, aún más simbólico, en el que viaja con tal rapidez que tiempo y espacio desaparecen y quedan reducidos a un punto. Después, cuando ese tren físico en el que viaja corre en una carrera frenética a lo largo de la vía derecho a su camino, salvando los obstáculos y desafiando las contrariedades impuestas por la Naturaleza, Bécquer se siente arrastrado por el espíritu de su siglo en su ansia por coger lo Absoluto, que se considera más cercano cuanto más rápido es el transcurrir de la historia.

Es evidente que el tren ha sustituido al caballo secular como símbolo del movimiento de la vida. De hecho, todavía Bécquer compara la locomotora a un caballo de carreras⁵, pero a diferencia de otros carruajes más tradicionales, utilizados en otros relatos, el tren en Bécquer precipita su imaginación, como asegura en esta crónica y antes había explicado en la *Carta I*: "Verdad que en ese mismo aturdimiento hay algo de la embriaguez, de la carrera, algo de lo vertiginoso que tiene todo lo grande", acentuado aún más por la noche. El tren becqueriano asume también un sentido nuevo en el concepto de civilización y cultura. A partir de la contemplación de una niña que saluda con una rama de olivo, el poeta reflexiona acerca de la prosperidad de los pueblos, de su felicidad y de la paz entre todos los hombres. Incluso sueña con la desaparición de las fronteras ("Ya no hay Pirineos. Ya no hay Alpes tampoco") y con la expansión de las viejas ciudades ("Pero ya se acerca la hora. Una tras otra, las ciudades, al despertar de su profundo letargo, comienzan por romper, al despezarse, el cinturón de vetustas murallas que las oprimen"). Sin embargo, con esa dualidad tan suya de alegría y tristeza, apunta también entre nostálgico e irónico la posible distancia entre su deseo y la realidad.

Toda la riqueza ideológica que manifiesta su tren la vemos seleccionada por Azorín en los dos capítulos primeros con que se inicia *Castilla*. Ya anteriormente, en *La Voluntad*, el personaje Azorín había utilizado el tren para señalar, igualmente, la nostalgia que imponían las distancias propias de la Mancha y la tristeza que descubría, al paso del tren, en las ciudades castellanas, en su arte y su paisaje⁶. *Los ferrocarriles* y *El primer ferrocarril castellano*, introductorios al relato viajero, además de constituir un rico *corpus* bibliográfico comentado sobre el valor y sentido que los ferrocarriles tuvieron en el siglo XIX, desde su aparición, revelan unas preferencias que coinciden con las de Bécquer. Así, apoyado en los relatos de Modesto Lafuente, Azorín destaca su valor cultural ("venía a revolucionar las relaciones humanas"), estético, por las nuevas perspectivas que ofrece para la contemplación del paisaje ("los objetos desaparecen como por ensalmo" y poético ("sobre todo en horas avanzadas de una noche oscura". Hay que tener en cuenta que Bécquer nos comunica también en la noche la mayoría de sus sensaciones desde el tren). Asimismo, y siguiendo a Richtie, Azorín lo considera un estímulo para conseguir la paz entre la gran familia humana y un medio para acabar con las fronteras. Llega a afirmar, a partir de Nard, que el ferrocarril conseguiría lo que ni políticos ni filósofos lograron: la felicidad de los hombres ("los pueblos, tendiéndose las manos, se-

rán felices merced a los caminos de hierro").

Curiosamente, Azorín, que nos da una detallada información en la que se recoge el ambiente ideológico desde los años treinta (en que se conocieron los primeros trenes en el extranjero) hasta finales de 1859, en vísperas de la terminación de esta línea del Norte, cuya inauguración oficial tuvo a Bécquer por testigo, interrumpe su relato justo en el momento en que se inicia el de Bécquer. Pero los dos autores penetran en Castilla llevados por el tren hasta concluir su viaje; el del poeta sevillano en San Sebastián, con el mar al fondo y el del escritor alicantino con el mar como nostalgia.

2. *El tema de Castilla, símbolo de España*

Desde el tren, los dos autores descubren el espíritu de las viejas ciudades, de los paisajes, los monumentos e incluso de los escritores clásicos, cuyo recuerdo o cita se identifica con su estado anímico. Aunque en ambos casos parten de un paisaje real observado, su plasmación en la escritura se enriquece con multitud de sugerencias que permiten la reflexión sobre el pasado y el ser de España. Los dos llegan a transmitirnos una visión intemporal de Castilla, consecuencia de su mutua atracción por la historia en la que encuentran "indefinible encanto" ("Bécquer") y por el pasado en que sitúan la mayoría de sus producciones (Azorín).

En esa actualización del pasado, Bécquer muestra su preferencia por todo lo medieval (que, a su vez, Azorín en *Bohemia* había identificado con la Mancha) y llega a establecer una relación entre las torres góticas de las catedrales con la velocidad del tren en su aspiración común de encontrar el infinito. Apunta así una nueva cadena del ser, basada en lo espiritual y en la que pasado y presente estén unidos a un futuro presidido por valores religiosos.

La espiritualidad es la nota dominante de estas dos visiones poéticas de Castilla. Las ciudades y pueblos aparecen siempre en silencio y en soledad, en contraste con los ruidos de la civilización, y es precisamente la noche la que permite un mayor aislamiento, y facilita la recepción de ese pasado espiritual en el que domina la tristeza y la melancolía. Sin embargo, la herencia de Larra se percibe también en la crítica negativa que hace Bécquer de la realidad española: "Es triste recorrer en medio de la noche esta línea de ciudades que parecen otros tantos sepulcros donde yacen nuestras glorias, nuestro poder y nuestras tradiciones de grandeza"⁷. Por su parte, Azorín se apoya directamente en Larra para criticar el atraso de los pueblos, la falta de sensibilidad y de ideales, como puede verse en el capítulo dedicado a *Las ventas*⁸. La visión de Castilla responde en los dos autores a la misma concepción del paisaje como sentimiento que proyecta su propio espíritu. La insistencia en el silencio y la soledad están acordes con el proceso de interiorización que concluye en las dos obras con un sentido religioso.

3. *La religiosidad*

En la *Historia de los templos de España*, Bécquer había escrito: "la tradi-

ción religiosa es el eje de diamante sobre el que gira nuestro pasado", y por toda su prosa aparecen monumentos religiosos. En esta crónica viajera, primero es el monasterio de El Escorial con su invitación a las meditaciones, y después las torres de la catedral de Burgos lo que le sirve para reflexionar sobre el valor del Cristianismo en el pasado ("un relámpago de luz en medio de la oscuridad de la vida") y la posibilidad de hallar para el futuro una unidad cristiana bajo la guía del Vaticano⁹. Al final del viaje, igualmente, entre todos los objetos que le impresionan destaca de nuevo el elemento religioso: "un altar, con un sacerdote revestido de las capas pluviales, sus cantos religiosos y sus incensarios que despiden columnas de humo perfumado y azul", y después de situar el símbolo de la monarquía al otro lado del altar dejando en el centro al tren, concluye con el sonido de las campanas y la imagen abierta del mar al fondo como prolongación de la tierra al infinito, ahora en una cadena no del ser sino de la propia Naturaleza: "y por último, el mar inmenso, que se prolonga en lontananza hasta confundirse con el cielo en el horizonte"¹⁰.

En cuanto a Castilla, ya apuntamos el sentido religioso en el que vuelca su autor todo el sentimiento de dolor constante en el libro. Es al final donde se descubre, a partir de las citas de Fray Luis, el verdadero viaje interior del hombre, desde su eternidad anterior al nacimiento, hasta Dios, la única casa que no está cerrada (capítulo final de *Castilla*) para el hombre. De este modo, el viaje por Castilla y la peregrinación íntima corren paralelos y muestran el carácter universal de esa búsqueda de lo absoluto. También, como en Bécquer, las catedrales ocupan un lugar muy destacado y es atraído igualmente por sus torres. Incluso el título de uno de los capítulos, *La catedral*, ya es suficientemente significativo, aunque en todos los demás hay referencias a este símbolo religioso.

Si Bécquer, como hombre de su época, identificaba el sentir absoluto con la religión¹¹ y buscaba platónicamente un infinito abierto a su espíritu poético, en esta crónica viajera funde esa idea de la cadena del ser humano colectivo con sus ansias de infinito personales. Con diferente expresión, la rima V recogía ya esta dualidad como esencial al sentir poético:

Yo soy entre el abismo
el puente que atraviesa,
yo soy la ignota escala
que el cielo une a la tierra.

Lo llamativo en el caso de Azorín es su identificación con este espíritu romántico, pocas veces tenido en cuenta y que no sólo atiende a temas sino a la forma de expresarlos.

4. *La comunicación del paisaje. El impresionismo pictórico*

En el relato de Bécquer se repite con insistencia el término impresión y varias veces se refiere a la dificultad de bosquejar los cuadros que contempla a

su alrededor. El autor trata de ser fiel a la realidad y para conseguirlo confiesa tener reunidas muchas notas en las que ha fijado las impresiones del momento para transmitir una sensación auténtica. Su admiración por la pintura y su conocimiento de la técnica se observa perfectamente en este *Caso de ablativo*. Pero además, gracias al tren, que impone una nueva perspectiva por la velocidad con que se ven los objetos y por la lejanía de las formas, su cuadro atiende sobre todo a la luz. Por ello son los cielos los elementos que dominan en los paisajes, que en bastantes casos reflejan «un resplandor azulado y fantástico». Su viaje por Castilla está expresado a base de juegos de luz y sombra, con predominio de los tonos oscuros cuando atraviesa por las ciudades. Sólo al final aparece una gran variedad de colores resaltándose entre ellos el tono azul como un prelude modernista del sueño sin límites.

El interés de Azorín por el paisaje constituye un tópico en su bibliografía pero su sentimiento del mismo procede del carácter cambiante y evolutivo con el que se presentan todas las cosas por la acción del tiempo. Precisamente, entre otras cualidades, Azorín elogió de Bécquer su amor a la realidad y su culto al paisaje. En *Castilla* encontramos igualmente un predominio de luces y sombras apropiadas a las sensaciones de melancolía, tristeza o severidad que desprende la esencia de su geografía. Pero, al igual que en Bécquer, predominan las expresiones propias del impresionismo pictórico que difuminan los contornos (masas compactas, manchas, sombras, bultos, luces, líneas del horizonte) y que acentúan las distancias (allá en la lejanía, divisamos, allí, celajes en la lejanía). Incluso se observa en los dos una técnica cinematográfica que va acercando o alejando los objetos y que está sugerida por el tren. El capítulo *Una lucecita roja* de Azorín describe sentimentalmente el valor de las distancias que impone el tren y las sugerencias de la luz en la noche.

Es el cielo lo más destacado del paisaje castellano que ambos describen, y las nubes reclaman la atención de los dos autores. Bécquer recoge la preocupación de la pintura romántica por captar las formas en continuo movimiento, como expresión de la inestabilidad de la época, en clara relación entre la ética y la estética ya propugnada por Schiller y practicada por Chateaubriand, Verlaine y Baudelaire. Los cielos y las nubes se convirtieron en temas favoritos de muchos pintores por su capacidad de evocar el infinito y Bécquer no pudo estar ajeno a estas aportaciones plásticas. Precisamente, en el cuadro de Turner *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), realizado mediante una técnica de disolución del polvo luminoso, encontramos un gran paralelismo con la descripción de la Castilla becqueriana. El tren ocupa un primer plano y todo lo llenan las nubes y el cielo que sólo dejan ver a través de la niebla restos de construcciones, equivalentes a la historia. Si no conoció Bécquer este cuadro sí creemos que conociese a este pintor a través de Pérez Villaamil o a través de los juicios entusiastas de Ruskin en 1855. Resulta además curioso que Ruskin en Inglaterra, Baudelaire en Francia y Bécquer en España fuesen los primeros escritores importantes dedicados a la crítica del arte y quienes sintiesen una original complacencia por las nubes¹².

No resulta extraño que Castilla se convirtiese en el tema preferido por los paisajistas del 98 a partir de esta herencia romántica, pero en esta crónica del *Caso de ablativo* Bécquer se está anticipando a las descripciones de Azorín, Unamuno o Baroja, y a la obra pictórica de Beruete. El libro de Azorín está dedicado a este pintor y en el capítulo *Las nubes*, independientemente del valor simbólico, se contiene todo un ejercicio de elaboración plástica; sin embargo, las nubes y el cielo ocupan un lugar fundamental en todo el relato (y no sólo en este capítulo) y los silenciosos personajes de Castilla pasan largas horas contemplando el cielo.

5. *El tema del tiempo y la evasión de la realidad*

"La preocupación por el poder del tiempo" constituye, en palabras de su autor, el fondo espiritual de *Castilla*. Para él es el tiempo el protagonista del drama del hombre moderno, y para expresarlo, como todos sus compañeros de generación, acudió a los medios más distintos. Para Bécquer es fundamental ese sentimiento de profundo dolor que ofrece todo lo que va desapareciendo. En ambos autores está presente el recuerdo del *ubi sunt* manriqueño y el dolorido sentir garcilasiano y los dos se complacen en recreaciones del pasado o en evocaciones de ruinas, iglesias o castillos derruidos. En *Caso de ablativo*, Bécquer utiliza recursos muy distintos para manifestar la temporalidad: las intensas despedidas de las ciudades antiguas, la visión de los derruidos restos de antiguas construcciones, la comparación del ayer con el hoy y la meditación sobre el pasado apoyado en Manrique. Pero, además, se vale de las simbólicas nubes y campanas para dar vida a un pasado medieval cuya defensa no responde sólo a una posible evasión poética sino a un deseo de hallar una conexión íntima, intemporal, en el espíritu del hombre. Esa cadena del ser que apunta y la estrecha relación que trata de encontrar entre las agujas de la catedral gótica y la locomotora, responden, como ese sueño con otro tren en que viaja sin espacio ni tiempo, a la misma idea de trascender el tiempo como limitación.

Al igual que en las *Leyendas*, Bécquer utiliza la niebla, las nubes o las campanas para situarse en otra época. Así, un girón de niebla en lontananza le permite la visión de Felipe II levantándose a saludar al siglo que pasa; casi perdida en la niebla del crepúsculo se presenta Ávila, estática, como en el siglo XVI; entre nubes se esconden las torres de la catedral para buscar el cielo y una nube de niebla acompaña al extravagante sueño del tren en el que se apunta toda una filosofía de la temporalidad que se adelanta a Guyau y a Nietzsche. Las campanas, igualmente, acompañan en este relato para transmitir sensaciones que aunque son positivas ("aérea armonía de las campanas", "alegre sonido de las campanas" "las campanas que voltean ruidosas y alegres") conlleven una tristeza propia de la nostalgia que comunican y que el poeta insiste en recordarnos. Hay, además, una vigorosa actualización del pasado en el diálogo directo que entabla con las torres de la catedral y en donde defiende apasionadamente las conquistas científicas, religiosas y estéticas de ese mundo medieval.

Azorín, por su parte, utiliza recreaciones históricas de personajes literarios del pasado y se sitúa fuera del tiempo, aunque apunte a un pasado alejado de la realidad (pero tampoco muy diferente), y manifiesta tanto en las descripciones del paisaje como de las personas un drama interior que coincide con el dolor de Bécquer. No en balde escribió de él: "El espíritu de Bécquer va en nosotros unido a una vaga y mórbida melancolía". Pero también, coinciden los dos autores en un deseo de perfección para el hombre que está en relación con la defensa del progreso que Bécquer propugna como medio de sensibilizar al hombre y que Azorín reconoció como uno de los grandes logros del arte de Bécquer y con el que estaba totalmente de acuerdo: "El ideal humano -la justicia, el progreso- no es sino una cuestión de sensibilidad".

Finalmente, y casi como anécdota pero que nos parece de gran interés en esta proyección del espíritu becqueriano sobre Castilla, habría que añadir el interés de Azorín por la fotografía (otro medio más de evocar el pasado) y concretamente por las fotografías de Laurent, tan admiradas por él y que también en *Castilla* aparecen citadas. Porque fue precisamente este fotógrafo quien retrató a Bécquer entre 1864 y 1868 (retrato considerado como "la más grande joya de la iconografía becqueriana", en palabras de Gamallo Fierros) y además quien realizó las fotografías de los cuadros cuya crítica hizo Bécquer, según demostró R. Pageard. Además, el propio Azorín al escribir sobre el poeta estableció la conexión entre las fotografías de Laurent y el espíritu melancólico de Bécquer al declarar: "es inseparable de las fotografías que Laurent hizo en 1868"¹³. No puede olvidarse, además, que ya en *La voluntad*, el melancólico personaje Antonio Azorín, había salido hondamente entristecido tras contemplar fotografías de Laurent en la Biblioteca Nacional, en una de las cuales estaba Bécquer, del que dijo, entre otros elogios, que simbolizaba la Poesía¹⁴. Son reveladoras sus palabras finales a propósito del poeta en las que el escritor de Monóvar siente, junto a una enorme admiración, una gran sensación de tristeza por no tener el don de la poesía aun teniendo "el alma de artista". Nos parece que, una vez más, Azorín intentó refugiarse en Bécquer para construir Castilla a la sombra del *Caso de ablativo*.

Así pues, el tren, la soledad, el silencio, las distancias, la melancolía, la evocación del pasado, las nubes en su constante movimiento, la historia desde su interioridad, las campanas, con el recuerdo de la tradición cristiana, el concepto del arte como función social, poética y espiritual, revelan, en fin, no solo una coincidencia de motivos literarios más o menos generales, sino una concepción del mundo que está gravitando de Bécquer en Azorín, en una unidad de espíritu y un proceso que habrían de materializarse desde la crónica *Caso de ablativo*, y otros escritos, hasta la acabada creación de *Castilla*.

NOTAS

1. El descubridor de esta crónica, D. GAMALLO FIERROS, ha recogido en las notas a este texto todo lo relativo a este nombramiento. Véase *Páginas abandonadas*, Madrid, edit. Valera, 1948, pp. 376-406.
2. Como ejemplos pueden verse sus Cartas I y IV y su artículo sobre *El Carnaval*.
3. Todas las citas de *Castilla* las hacemos por nuestra edición, Madrid, Plaza-Janés, 1985.
4. Véanse las pp. 140-141. Sobre el carácter simbólico de las nubes en Azorín y sus relaciones con otros autores pueden verse las notas referentes a este capítulo.
5. Es frecuente en la época de Bécquer tal comparación para expresar la prisa y el progreso : "La locomotora es el caballo del siglo".
6. Puede verse especialmente la p. 204 en la edición de E. INMAN FOX, Madrid, Castalia, 1968. En realidad toda *La Voluntad* tiene grandes puntos de contacto con *Castilla*, sobre todo por la atmósfera creada.
7. P. 381 (*op. cit.*).
8. Remitimos para este tema a la introducción de nuestra edición de *Castilla*.
9. P. 393.
10. Precisamente R. PAGEARD ha señalado estas mismas palabras como prueba para atribuir a Bécquer una crítica de arte. Véase *Críticas de arte*, de G. A. Bécquer. Madrid, Ediciones El Museo Universal, 1990.
11. Un buen resumen de este tema puede verse en el clásico estudio de J. P. DÍAZ, *G. A. Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 355-58.
12. BAUDELAIRE, en *Los pequeños poemas* en prosa había elogiado el valor estético y sentimental de las nubes y en el *Salón de 1859* había elogiado la capacidad de Boudin para trasladar al lienzo el movimiento de las nubes. Igualmente, en el *Salón de 1846* ya había alabado la capacidad de Pérez Villaamil para conseguir cielos como si fuesen naturales. (*Oeuvres Completes*, Paris, Gallimard, 1975. 2 vols. pp. 277 (I), 665 (II) y 452 (II), respectivamente).
13. En *Al margen de los clásicos. (Bécquer)*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1947, t. III, pp. 271-273, reproducido en nuestra edición de *Castilla* (pp. 218-219)
14. En *La Voluntad*, *op. cit.* p. 249. Precisamente la Biblioteca Nacional conserva un gran fondo de fotografías de Laurent, a las que se refería el personaje de Martínez Ruiz, tanto sueltas como incluidas en libros. A este respecto, Isabel ORTEGA, conservadora del gabinete de estampas y Bellas Artes de dicha Biblioteca, se refirió a este fotógrafo: "De J. Laurent hay cientos de fotografías que cubren las distintas etapas de su intensa y larga actividad fotográfico-comercial. Series de vistas de ciudades y de reproducciones de objetos y obras de arte, así como retratos, tipos y fotografías de su primera época componen su obra, entre las que hay fotografías excepcionales" ("Los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional. Su naturaleza y estructura", en *A Distancia*, UNED, enero, 1971, pp. 78-87).

BÉCQUER, "POETA ALEMÁN".
(Sobre las versiones alemanas de la Rima X)

Kirsten Weingärtner

Cuatro son las traducciones al alemán de las Rimas de Bécquer, todas ellas publicadas entre 1880 y 1913: *Ausgewählte Legenden und Gedichte. Aus dem Spanischen übersetzt von A. Meinhardt*, Leipzig, 1880. *Spanische Lieder. Von Gustavo Adolfo Bécquer. Ins Deutsche übertragen von R. Jordan*, Halle, a. d. S. 1893. *Gustavo Adolfo Bécquers Gedichte. Übersetzt von V. Darapsky*, Leipzig, 1902. *Gustavo Adolfo Bécquer. Reime. Aus dem Spanischen von O. Hauser*, Weimar, 1913.

Pasado este corto período de popularidad, los traductores y con ellos los hispanistas alemanes dejaron de interesarse en la obra bécqueriana, hasta que en 1990 Hans Felten y Agustín Valcárcel publicaron una antología bilingüe y comentada de lírica española, antología en la que están recogidas catorce rimas de Bécquer con su traducción al alemán¹.

En estas observaciones vamos a intentar el análisis de las traducciones publicadas entre 1880 y 1913, concentrándonos en las diferentes versiones de la rima X. Al analizar un ejemplo concreto saltará a la vista cómo, todavía a finales del siglo XIX, los prejuicios románticos siguen determinando el horizonte hermeneúico de los traductores alemanes de Bécquer, prejuicios que les dificultan reconocer la polivalencia propia a la lírica becqueriana.

El objeto de nuestro análisis es, pues, si y hasta qué punto los traductores de Bécquer disponen del horizonte hermeneúico adecuado para entretejer en sus transposiciones las múltiples referencias intertextuales, intermediales e interdiscursivas constituyentes de la rima X.

X

(46)

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman,
el cielo de deshace en rayos de oro,

la tierra se estremece alborozada.
Oigo flotando en olas de armonías
rumor de besos y batir de alas;
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?
¿Dime?... ¿Silencio? ¡Es el amor que pasa!²

A. Meinhardt traduce:

VI

Die unsichtbaren Stäubchen in den Lüften
Erzittern rings und wollen sich entzünden;
Der Himmel löst sich auf in goldne Streifen;
Die Erde bebt in freudenvollem Schauer;
Ich hör' in Harmonienwellen fluthen
Geräusch von Küssen und von Flügelschlagen;
Die Augen schließen sich ... Was mag geschehen?
- 'S ist die Liebe die vorbeigeht³.

En el prólogo de su edición, Meinhardt nos presenta las ideas directrices de su trabajo de traductor. Según él, el primer objetivo que hay que lograr al transponer textos españoles al alemán es crear "[...] poemas que sean inteligibles para los alemanes". Además el traductor debiera reproducir lo más fielmente posible el "contenido y la estructura, la métrica y la versificación" del original⁴. Orientada por estas ideas, la transposición de la rima X se caracteriza por una rígida disciplina formal: las palabras clave mantienen sus posiciones sintácticas y se conserva la estructura interna de la rima, es decir, la sucesión de los motivos y a la vez el número de los sustantivos y verbos. Al examinar la valencia de los elementos formales, tan subrayada por Meinhardt, el lector percibe que obviamente el traductor no ha reconocido o quizás no ha sabido transponer las asonancias propias a los versos pares; su versión de la rima X no contiene rimas, ni asonantes, ni consonantes.

En nuestra opinión, el análisis de los elementos formales nos parece ser de una importancia menor. Lo que nos interesa es en qué medida el traductor reconoce el juego polivalente propio a la rima y cómo lo transpone a su idioma. Lo que distingue sobre todo la versión de Meinhardt es la infracción del mandamiento básico de la adecuación estilística entre el texto original y el texto traducido: aquí, en el caso concreto, el aplanamiento semántico del original. Citemos un ejemplo: en la primera imagen ("Los invisibles átomos del aire"), que abre el paso a una lectura filosófica, es decir, atomista de la rima, al traducirla con "Die unsichtbaren Stäubchen in den Lüften", Meinhardt destruye el carácter referencial de la imagen. Y lo mismo le ocurre a la lectura erótica que resulta también víctima de la tendencia al aplanamiento semántico aunque lo erótico constituya el nudo argumental, el punto de arranque de todas las lecturas posibles de la rima X. La imagen polivalente -"El cielo se deshace en rayos de oro"-

encierra varios elementos de lo masculino, por ejemplo lo activo y lo agresivo-energético. Además, retoma el elemento erótico de excitación y desasosiego connotado en el "palpitar" ("Los invisibles átomos del aire en derredor palpitan y se inflaman"). Traducir esta imagen con "auflösen" ("Der Himmel löst sich auf in goldne Streifen") equivale a privar a la metáfora bécqueriana de su connotación erótica e impide al mismo tiempo una lectura cosmológica en el sentido de la *Theogonia* de Hesiodo.

Otro ejemplo interesante en este contexto se encuentra en el verso 7. Al traducir "¿Qué sucede?" por "Was mag geschehen?", el traductor vuelve a renunciar al discurso erótico activo sustituyéndolo por lo indeterminado y vago. La traducción de "rayos" con "Streifen" no reenvía al motivo del sol, y, con él connotado, al mito de Apolo, mito que a su vez conduce a la lectura poetológica de la rima. En una palabra: todo el verso 3 -"el cielo se deshace en rayos de oro"/ "Der Himmel löst sich auf in goldne Streifen"- está vaciado de significado y, a fin de cuentas, resulta ininteligible para un lector alemán. Al analizar el verso 4 -"la tierra se estremece alborozada"/ "Die Erde bebt in freudenvollem Schauer"-, verso que sigue señalando una lectura cosmológica en el sentido de Hesiodo, el traductor, por primera vez, parece percibir la valencia erótica de una imagen becqueriana sin llegar a recrear en alemán la coherencia erótica intrínseca en toda la rima X. Al transponer el atributo "alborozada" por "in freudenvollem Schauer" se nos remite a la tradición romántica alemana y, de modo concreto, al frecuente motivo de la fusión de amor y temor. La versión alemana de la secuencia constituye una referencia no marcada al verso 3 del quinto cuarteto del *Liedchen* de Eichendorff ("Die Erde bebt schaurig")⁵. Los defectos y las imperfecciones que distinguen la versión de Meinhardt culminan en la transposición de los dos últimos versos de la rima: "mis párpados se cierran ... ¿Qué sucede?/ ¿Dime? ... ¡Silencio! ¡Es el amor que pasa!"/ "Die Augen schließen sich ... Was mag geschehen?/ - 'S ist die Liebe die vorbeigeht". En lugar de transponer el discurso dialogado que remite al carácter reflexivo y poetológico de la rima, la traducción pone de relieve, casi exclusivamente, el significado literal y superficial de la secuencia "¡Es el amor que pasa!"/ "S' ist die Liebe die vorbeigeht", versión que vuelve a connotar la tradición romántica alemana y su tópico de la vanidad del amor, privando así a esta secuencia de su polivalencia.

La versión alemana de la rima X no permite de ninguna manera al lector una lectura cosmológica y la lectura erótica puede realizarse sólo de manera fragmentaria. La lectura mitológica y la lectura místico-religiosa son pues las únicas lecturas evocadas por la versión alemana de Meinhardt de la rima X. Los versos 5 y 6 -"Oigo flotando en olas de armonías / rumor de besos y batir de alas"/ "Ich hör' in Harmonienwellen fluthen / Geräusch von Küssen und von Flügelschlagen"-, si se considera la coherencia de los motivos y el nivel estilístico, están fielmente traducidos y remiten a mitemas propias al mito de Zeus y Leda "Harmoniewellen, Flügelschlagen" y al del beso de las musas.

En el texto de Bécquer hay secuencias que remiten al discurso pictórico,

y, de modo concreto, a la pintura del Renacimiento italiano: a la Conversión de Pablo de Miguel Ángel y a la Anunciación de Ticiano. Tema central de ambos cuadros es el rapto místico, el éxtasis del alma. Al entrar en la 'unio mystica' con lo Divino, la Virgen y San Pablo viven la experiencia que "el cielo se deshace en rayos de oro" y, cegados por la fuerza de la luz divina, los "...párpados se cierran". El motivo de la luz constituye en ambos cuadros el discurso místico -igual que en la rima de Bécquer. "Rayos de oro" caen sobre la Virgen y sobre San Pablo y lo mismo le ocurre al yo lírico de la rima. Al traducir "rayos" con "Streifen", Meinhardt consigue conservar el discurso pictórico del original, amplificándolo, y al mismo tiempo conserva la valencia mística del original conectada al discurso pictórico.

Una lectura poetológica, también sugerida por el original, no puede realizarse partiendo de la versión alemana. En la transposición de Meinhardt faltan las referencias constituyentes de esta lectura.

En vista de la reducción del sistema referencial (a la vez intertextual e intermedial) y del aplanamiento semántico resulta ilusorio querer encontrar en la versión de Meinhardt la postura lírica irónica, propia al original, postura que podría basarse en una transposición lúdica del *Mondnacht* de Eichendorff. No cabe duda de que la versión de Meinhardt remite a Eichendorff, referencia que se encuentra también en el original de Bécquer. Lo que en la versión de Meinhardt falta a esta referencia es la actitud lúdica consciente tomada por Bécquer al enfrentarse con la tradición romántica europea.

En resumen: Meinhardt, profundamente arraigado en la tradición romántica alemana, muestra cierto respeto al original. Sin embargo en su versión de la rima X abundan los defectos: determinantes en su versión son la falta de coherencia, la falta de respeto al nivel estilístico del original y la incapacidad de reconocer una gran parte de las referencias intermedias propias al original. En una palabra: Meinhardt no logra superar el 'abismo hermeneúico' que le separa de Bécquer y no consigue apropiarse de la polivalencia de la rima X. A. Jordan traduce:

10.

Es geht ein wunderbares Beben
Wie Wonnenschauer durch das Land,
Die Luft erfüllt ein seltnes Singen,
Der Himmel steht in Feuerbrand.

Und durch den Raum, den schattenlosen,
Wie Flügelschlag ein Rauschen schwirrt,
Und ringsumher ein leises Kosen
Sagt, das nun alles gut noch wird.

Und weinend geht das Herze über
und stimmt mit ein ins Hohelied,
Und fühlt beseligt, daß vorüber

Nun durch die Welt die Liebe zieht⁶.

Jordan, "amante de la musa becqueriana" -así se presenta a sus lectores-, "siente en todas sus obras (las de Bécquer) el pulso de la sangre alemana"⁷, prejuicio nacional que no le impide al traductor reconocer algunos rasgos característicos de la poesía de Bécquer. En su prólogo, Jordan pone de relieve la técnica de la condensación propia a la lírica becqueriana, arte de la concentración que distingue al Bécquer-poeta de la "verbosidad rimada" de sus contemporáneos - "el defecto principal de la lírica española moderna [...] es la verbosidad rimada y el modo artificioso y rebuscado de decir poco con muchas palabras"⁸-, arte de la concentración, repito, que, al mismo tiempo, siempre según Jordan, le dificulta el trabajo al traductor. Por su complejidad interna, las rimas, como afirma Jordan, son sólo reproducibles en traducción libre, y, para entusiasmar al público alemán, hay que vestir las en "hábito alemán"⁹. Gustavo Adolfo Bécquer, poeta 'germanófilo' por excelencia, siempre según Jordan, no pertenece a la tradición literaria de España, observaciones que vuelven a revelar los prejuicios del traductor y, al mismo tiempo, sus mezquinos conocimientos de la lírica española en general.

Jordan no transpone el discurso de Bécquer al alemán, en el sentido de una versión orientada hacia el original; su traducción no es nada más que imitación poética. La rima X, en su transposición, le sirve al traductor para hacer resaltar su propia fuerza creadora. Lo que determina su versión es la destrucción de la coherencia y del movimiento reductor de las imágenes y la transposición del discurso becqueriano en un sistema de referencias ajenas al texto original.

La tendencia a falsificar el original se manifiesta en tres planos:

1. El traductor inventa una serie de isotopías que no se encuentran en el texto de Bécquer -las del cantar ("ein seltnes Singen"), de las lágrimas y del corazón ("weinend geht das Herze über") y del *Cantar de los Cantares* ("und stimmt mit ein ins Hohelied")-, isotopías que a su vez remiten a la tradición religioso-pietista alemana¹⁰, tradición que no tiene nada que ver con el texto de Bécquer.

2. El traductor destruye el discurso de la concentración al alargar el texto: los ocho versos del poema de Bécquer se convierten en una poesía alemana de doce versos, agrupados en tres cuartetos.

3. El traductor banaliza el original, banalización que salta a la vista por ejemplo en el verso ocho, verso totalmente inventado que, además, remite a la tradición alemana de la poesía de calendario: "Sagt, das nun alles gut nun wird".

Al substituir el yo lírico ("oigo flotando en olas de armonías") por la imagen del corazón doliente ("und weinend geht das Herze über") -imagen tan trillada y deteriorada por su constante utilización en la poesía romántica menor y en la poesía de calendario-, la banalización semántica del original alcanza su punto culminante. Y al poner en relación el motivo del 'corazón doliente' con el *Hohelied*, con el *Cantar de los Cantares*, Jordan aparentemente intenta imitar la técnica becqueriana de la contaminación, vistiendo al poeta español en «hábito alemán». Jordan, en su versión, pone en relación la tradición pietista

con la mística, sin darse cuenta de la postura lúdica y paródica que Bécquer toma al combinar materiales preexistentes y disparatados.

La versión de Jordan es sin duda la más falsificadora. Se distancia del original hasta hacerlo irreconocible. Darapsky traduce:

Vor meinen Blicken flimmern die Atome,
Sonst hielt ich sie für leer und wesenlos.
Die Berge flammen und der weite Himmel
Wirft sich der Erde jubelnd in den Schoss.
Aus Wolken glüht es in den Lüften rauscht es
von Leben und Verlangen namenlos. -
Ich muß die Augen schliessen überwältigt;
Das ist der Liebe Los!¹¹

Como Jordan, Darapsky califica a Bécquer de poeta arraigado en las tradiciones alemanas, de poeta forastero en su propio país, a quien "la alegría y sensualidad mediterráneas no le podrán ofrecer un marco para la profundidad de su alma"¹². La lírica bécqueriana, según Darapsky, se distingue por su sencillez, sencillez no entendida en sentido positivo, sino en el del "no-artístico"¹³, rasgo que, siempre según Darapsky, explica los "innumerables defectos estilísticos y expresivos"¹⁴, propios a los textos de Bécquer. En vista de estos defectos y debilidades frecuentes en el original, el traductor queda liberado, por lo menos en los casos más sobresalientes, de la fidelidad al original y está obligado a corregir las 'barbaridades' del texto becqueriano, a poner en orden lo que aparece en el original "sin orden y concierto"¹⁵.

Otra vez igual que Jordan, Darapsky también parte de prejuicios nacionales, de la idea de la superioridad de la cultura alemana frente a la española y además de la de la superioridad del traductor alemán frente al poeta español.

El que bajo la simplicidad aparente del texto se esconda la polivalencia de la poesía de Bécquer, es algo que sobrepasa el horizonte hermenéutico del traductor. Y lo mismo le ocurre al traductor al poner en relación la lírica de Bécquer con la de Heinrich Heine: lo que determina la lírica de Heine es la postura de "la ironía mordiente de un burlón genial"¹⁶, la lírica de Bécquer no es más que el derramarse de una "exuberancia infantil e ingenua"¹⁷.

En su versión de la rima X, Darapsky intenta trasladar la voluntad formal de Bécquer, habilidad por lo menos reconocida al poeta español por su traductor alemán, transformando las rimas asonantes españolas de los versos dos, seis y ocho en rimas consonantes más familiares al oído alemán, rimas que por su simpleza rebuscada ("wesenlos", "namenlos", "Los") no consiguen alcanzar de ninguna manera el nivel estilístico del original.

Lo que salta a la vista en la versión de Darasky es la reducción de la polivalencia del texto a una valencia unilateral, a una valencia erótica que, en los versos tres y cuatro, culmina en el discurso sexual ("(...) und der weite Himmel / wirft sich der Erde jubelnd in den Schoß"), y que además tiende a hacer desaparecer los demás discursos inherentes de la rima becqueriana.

Resulta evidente que los versos citados remiten también a las bodas cosmológicas entre el cielo y la tierra, a la *Theogonia* de Hesiodo. Pero lo que domina la versión de Darapsky es el discurso erótico mundano, discurso organizado en torno a la metáfora de la unión sexual y, a la vez, a los tópicos del discurso amoroso habitualizado con sus metáforas del fuego ("flammen", "glüht"), su actitud de nostalgia y de éxtasis ("Verlangen", "jubilnd", "überwältigt"). En una palabra: lo que distingue la versión de Darapsky es la incapacidad para alcanzar el nivel del original, bien sea en el plano de la acción, o en el del estilo. La polivalencia intrínseca del texto original se ha convertido en univocidad.

Si por traducción literaria se entiende "re-producción y producción al mismo tiempo, análisis crítico y síntesis estética"¹⁸, la transposición de Darapsky no puede satisfacer de ningún modo estas exigencias. O. Hauser traduce:

VII

Der Luft unsichtbare Atome zittern
 Im weiten Kreis, entzündend sich und sprühen.
 Der Himmel wandelt sich in goldne Strahlen,
 Die Erde schauert auf, in Lust erglühend;
 Wogen von Harmonien hör' ich fluten,
 Den Laut von Küssen und den Schlag von Flügeln.
 Die Lider schließen sich ... Was soll das alles?
 Die Liebe geht vorüber¹⁹.

Aunque Hauser no queda liberado de los tópicos prejuicios nacionales de sus antecesores, su versión de la lírica becqueriana hace más justicia al Bécquer poeta. Su traducción, basada sobre una lectura plural del texto, ofrece la posibilidad al lector de hacer una re-escritura de la rima X.

Los dos primeros versos ("Der Luft unsichtbare Atome zittern / Im weiten Kreis, entzündend sich und sprühen") transponen consecuentemente las referencias a los discursos atomista y cosmológico del texto de Bécquer. No hay nada que objetar a que la imagen activa ("se inflaman") sea representada por dos imágenes diferentes ("...entzündend sich und sprühen."). "Sprühen", al conotar la imagen de 'echar chispas' confirma la referencia, sin amplificar el campo semántico. En los versos tercero y cuarto ("Der Himmel wandelt sich in goldne Strahlen / Die Erde schauert auf, in Lust erglühend") se conservan los reenvíos intertextuales a la *Theogonia* de Hesiodo. No cabe duda de que, al traducir "se deshace" con "wandelt sich", se amplía el sistema de referencias que remiten al motivo de la metamorfosis, que a su vez nos reenvía a las *Metamorfosis* de Ovidio, es decir a otro discurso cosmogónico.

Junto al discurso cosmológico aparece, en la versión de Hauser, el discurso erótico, en correspondencia al original ("Die Erde schauert auf, in Lust erglühend"). Al traducir "alborozada" con "in Lust erglühend" la valencia semántica de la alegría y la latente connotación erótica del original se convierten en una valencia marcadamente sexual, versión que equivale aquí a una falta de respeto a la polivalencia del texto.

La versión de Hauser que, a primera vista, constituye una transposición adecuada de la Rima, no logra conservar su alto nivel hasta los versos finales. Igual que sus antecesores, Hauser también cae en la trampa de la banalización semántica y, a la vez, en la de reducir la polivalencia del texto.

Hauser reduce la estructura dialogada de la segunda parte de la Rima. Renuncia a recoger el personaje del yo lírico ("mis párpados se cierran"/"Die Lider schließen sich") y tampoco recoge el diálogo, ya fragmentario en el original, ("¿Dime?") y ("¡Silencio!"), omisión que lleva a hacer desaparecer, por lo menos en parte, las valencias reflexiva y metapoética de la rima X. La tendencia a la banalización se concretiza en el verso séptimo: Al traducir ("¿Qué sucede?"), secuencia ya bastante popular en el habla española, con ("Was soll das alles?"), el nivel estilístico se rebaja aún un grado más.

La tendencia a reducir la polivalencia del original se muestra sobre todo en la última secuencia ("Es el amor que pasa"- "Die Liebe geht vorüber"). Al traducir "pasar" con "vorübergehen", la valencia erótica, propia al original, se convierte en consuelo paternal y terapéutico ofrecido a un corazón doliente. Las connotaciones de las inspiraciones mística y poetológica han desaparecido totalmente.

La versión de Hauser abre al lector un camino hacia la lírica becqueriana sin privarle de la impresión de que la versión alemana, "...no haya crecido libremente, sino que el traductor la haya doblado hacia una similitud extranjera" (Schleiermacher)²⁰.

"El maestro elige al discípulo, pero el libro no elige a sus lectores, que pueden ser malvados o estúpidos" dice Jorge Luis Borges en su ensayo sobre *El culto de los libros*. Las versiones alemanas de la lírica de Bécquer realizadas entre 1880 y 1913 podrían confirmar esta afirmación de Borges. ¡Qué lástima que la lírica de Bécquer no haya podido elegir a sus traductores alemanes! Si a los traductores les corresponde el papel de mediadores entre dos culturas, los primeros traductores alemanes de Bécquer no han logrado cumplir su tarea. Han presentado al público alemán un Bécquer que no tiene nada que ver con el Bécquer original, artista y poeta manierista.

Si Bécquer ha permanecido desconocido prácticamente hasta nuestros días en el ámbito literario alemán, hay que imputarlo, a fin de cuentas, a sus traductores alemanes, incapaces de descubrir y a continuación trasladar su potencia literaria.

NOTAS

1. *Spanische Lyrik von der Renaissance bis zum späten 19. Jahrhundert. Spanisch/Deutsch*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Hans Felten und Agustín Valcárcel. Stuttgart, 1990.
2. G. A. BÉCQUER, *Rimas*. Ed. de J. M. DIEZ TORRES. Madrid, 1987.
3. Meinhardt, 1880, p. 153.
4. "...dem Deutschen lesbare Gedichte schreiben [...], die nicht nur Inhalt und Gedankengang [...], sondern auch Versmaß, Reime und Reimlosigkeit so getreu wie möglich nachzubilden", Meinhardt, p. 153.
5. J. K. B. FREIHERR V. EICHENDORFF: *Gedichte. In chronologischer Reihenfolge herausgegeben von H. Schultz*. Frankfurt a. M., 1988, p. 99s.
6. Jordan, 1892, p. 15.
7. "[Er verspürt] in allen seinen Werken, sei es in Prosa oder Poesie, aus der tiefen Empfindung, aus der edlen Wiedergabe heraus, den Pulsschlag deutschen Blutes [...]", JORDAN, p. VII.
8. "...der Hauptfehler der spanischen Lyrik [ist] der reimvolle Wortschwall [...] und die gekünstelte Art, mit vielen klingenden Versen recht wenig zu sagen...", JORDAN, p. VII.
9. "Trotzdem hoffe ich, daß sich die Bécquersche Muse auch im deutschen Kleide zahlreiche Gönner erwerben möge", JORDAN, p. VIII.
10. Citemos unos ejemplos tomados del *Gotteslob*, devocionario utilizado en la diócesis de Aquisgrán: "Der Himmel erfreue sich, es jauchze die Erde..." (p. 222) y "Engel auf den Feldern singen [...] und im Widerhall erklingen auch die Berge jauchzend mit" (p. 974).
11. DARAPSKY, 1902, p. 4.
12. "...südliche Heiterkeit und Sinnenfreudigkeit [boten] keinen Rahmen für den Ernst seiner Seele", DARAPSKY, p. II.
13. "...das Schlichteste, also im gewöhnlichen Sinne des Wortes Kunstloseste", DARAPSKY, p. II.
14. "sprachliche Mängel ohne Zahl", "Schutt im Ausdruck", Darapsky, p. III.
15. "unmittelbar und wahllos", DARAPSKY, p. IV.
16. "ätzende Ironie eines genialen Spötters", DARAPSKY, p. IV.
17. "naivkindlicher Überschwang", DARAPSKY, p. III.
18. "Reproduktion und Produktion zugleich, kritische Analyse und poetische Synthese", KOPPENFELS, W. v.: "Intertextualität und Sprachwechsel. Die literarische Übersetzung", en: BROICH, U. / PFISTER, M. (eds.): *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, pp. 137-158, p. 139.
19. HAUSER, 1913, p. 11.
20. "...nicht frei gewachsen, sondern zu einer fremden Ähnlichkeit hinübergebogen...", SCHLEIERMACHER, F.: "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens." En: *Sämtliche Werke, Band 2, Dritte Abteilung: Zur Philosophie*. Berlin, 1838, pp. 207-245, p. 227.

EL VIAJERO JUAN MAÑÉ Y FLAQUER: SIETE APROXIMACIONES A *EL OASIS*

Jesusa Vega

I. Resultaría difícil comprender el contenido y la exposición del viaje de Juan Mañé y Flaquer por el norte de España a finales del siglo XIX si antes no dedicáramos algunas líneas a la compleja figura de su autor. Sin pretender hacer una biografía exhaustiva¹, parece fundamental atender a la configuración de su pensamiento político del cual es directa consecuencia su libro de viaje: *El Oasis*.

Nacido en Torredembarra (1823), vivió en Tarragona hasta 1843, año en el que se traslada a Barcelona. Hijo de una familia liberal y contrario al absolutismo monárquico, Mañé y Flaquer fue un hombre de orden -"hizo de la religión y el orden su divisa" comenta un biógrafo, con el contenido tradicional y conservador que conlleva esa expresión². Su influencia en la sociedad de la época vino de la actividad desarrollada en el *Diario de Barcelona*, periódico donde entró por recomendación de Pablo Piferrer, el primer colaborador que tuvo Francisco Javier Parcerisa en sus *Recuerdos y bellezas de España*, poeta, crítico literario y musical. Comenzó, igualmente, Mañé y Flaquer como periodista dedicado a la crítica literaria y artística, labor que desarrolló desde 1847 a 1854³. Siempre tuvo vivo su interés por la literatura y el arte, y en *El Oasis* recupera esta actividad, de manera que convierte la obra en una de las fuentes más interesantes para conocer los gustos de la burguesía conservadora catalana del último tercio del siglo XIX. En ella se recogen verdaderos alegatos en pro de aquellos que colmaron sus exigencias, y a lo largo de sus páginas se muestra el círculo de amistades e intereses que tuvo el autor y que es el tema que hemos elegido para el presente estudio.

Entre las aportaciones de Mañé y Flaquer al *Diario de Barcelona*, propiedad del que llegaría a ser su amigo Antonio Brusi, se encuentra la introducción de la cuestión política, es decir, la voluntad de convertir en un órgano de opinión un periódico que hasta entonces tenía la función de un diario de avisos, de publicación comercial. Nadie mejor que Mañé y Flaquer para definir el *Diario*

de Barcelona: "un periódico español, católico, apostólico, romano, monárquico, dinástico y conservador", cuyo objetivo, según Guillermo Graell, fue crear una escuela de opinión conservadora catalana con la doctrina propia de un "partido moderado, sin los resabios de la centralización cesarista y las prevenciones regalistas y la ciega enemiga a toda novedad y a todo progreso", y con las "aspiraciones de los progresistas a la monarquía limitada, despojada del absurdo principio de la soberanía nacional, de tan fatales consecuencias para los pueblos modernos".

Si en un principio desde las páginas del periódico Mañé apoyó a la Unión Liberal, poco después se inclinó por el marqués de Miraflores, quien le mandó llamar a Madrid en 1863 para que se hiciera cargo de la redacción de *La Época* -órgano de difusión de su gobierno-; pero a los ocho días presentó el catalán la dimisión por falta de independencia. Ese mismo año asistió al Congreso Católico de Malinas como delegado del *Diario de Barcelona*. Fue ésta otra de las facetas que caracterizaron a Mañé y Flaquer: atacó en la cuestión religiosa con mucha dureza a los carlistas, trabajó constantemente por unir al clero con la monarquía reinante y atraerle hacia las instituciones libres. Mañé se situó al frente del movimiento católico liberal en España⁴.

Las críticas vertidas por Mañé y Flaquer hacia el gobierno de O'Donnell provocaron que poco después del regreso de este último a la dirección del Estado, se abstuviera de firmar lo que publicaba, coincidiendo esta situación con el momento en que tomaba definitivamente dirección del *Diario de Barcelona* (18 de septiembre de 1866). Un año estuvo en esta situación hasta que a finales de 1867 tuvo que abandonar el país; se trasladó a París, y desde allí envió, con el seudónimo de Juan de la Torre, crónicas referentes a la exposición de aquel año.

Si en un principio apoyó la Revolución de Septiembre, los excesos le llevaron a anhelar la Restauración encabezada por el que fuera su amigo Antonio Cánovas del Castillo. Y en estos años comienza otra gran batalla de Mañé y Flaquer: su deseo por resucitar las antiguas libertades adaptadas a los nuevos tiempos. Desde esta perspectiva, su primer viaje al País Vasco y Navarra, que parece fue en 1865 cuando aún estaba vigente la legislación foral, le configuró su pensamiento, y su defensa sería uno de los pilares fundamentales de su opinión política en los escritos de los últimos años: primero en una serie de artículos publicados en el *Diario de Barcelona*, que fueron reunidos bajo el título *La paz y los fueros* (1876) y le valieron el nombramiento de "Padre de Provincia", y seguidamente con el relato de un viaje por el País Vasco y Navarra que tituló *El Oasis* (1878-1880). Poco después abordó la cuestión catalana en otra serie de artículos publicados en el mismo periódico y que se reunieron finalmente en 1887 bajo el título de *El regionalismo*.

II. De pasada habíamos mencionado que Mañé y Flaquer fue amigo de Antonio Cánovas del Castillo, pero la Constitución de 1875 le hizo situarse frente a él, debido fundamentalmente a la cuestión religiosa -sobre todo por la libertad de

culto- y a la cuestión foral. Como es sabido, fue obra personalísima de Cánovas la ley de 21 de julio de 1876 por la cual se abolían los Fueros, hecho que está en el origen mismo de lo que en la actualidad se denomina el problema vasco. Mañé trató la cuestión en algunas de las *Cartas Provinciales*, publicadas un año antes y dedicadas a Cánovas del Castillo. En *El Oasis* cita al político al hablar de la lengua vasca y reproduce la introducción que hizo a *Los Vascongados* en 1873, porque "resume bien lo que sobre el vascuence se ha dicho". Pero esa misma introducción es la que emplea para evidenciar el cambio de actitud del político con respecto al tema foral y la saca a colación al hablar de los miñones:

¿Qué queda de esta organización político-administrativa obra de la sabiduría y de la experiencia de cien generaciones, que a los habitantes de una tierra ingrata les convertía en el pueblo más feliz, más morigerado, más honrado, más laborioso, más contento, más instruido y más sumiso de cuantos ocupan la Península Ibérica? Nada queda de esa obra admirable, que tantos pueblos procuran en vano realizar, mas que ese árbol simbólico, el dolor en el corazón y las lágrimas en los ojos de esos buenos vascongados, a quienes la pasión de partido condena mal su grado a esa triste vida de los demás españoles, que consiste en destruir con saña al llegar la noche las instituciones que se dieron con amor durante el día. ¿Y quién ha consumado esta ruina? El sesudo estadista, el docto publicista que, no hace muchos años, escribía con la misma pluma que había de redactar el proyecto de ley de abolición de los fueros: "Por descontado que nada de lo que acabo de decir sobre los privilegios se extiende a la autonomía local, al peculiar régimen administrativo, al organismo interior, en fin de ninguna de las tres provincias vascongadas, lejos de desear que desaparezcan de allí instituciones semejantes, quería las yo comunicar, si posible fuera, al resto de España. Las libertades locales de los vascongados, como todas las que enjendra y cría la historia, aprovechan a los que las disfrutan, y a nadie dañan, como no sea que se tome por daño la justa envidia que en otros escitan... Y pagado aquel tributo a mi deber y a mi conciencia, bien puedo dar rienda suelta de aquí adelante al vivo afecto que me inspiran el suelo, las memorias, los fueros mismos, en cuanto son legislación local, y sobre todo las patriarcales y laboriosas costumbres de esas provincias nobilísimas"⁵.

En este punto el autor de *El Oasis* se explaya

"¡Qué desconsolador espectáculo ha presenciado la

generación presente en la abolición de los fueros de las Provincias Vascongadas y de Navarra! ¡Qué triste idea formarán las generaciones futuras del pueblo español de nuestros días, si lo juzgan por el papel que en este drama representaron los que bullen, se agitan y gritan, ahogando la voz y oprimiendo la conciencia de los que aún no han perdido la noción de la justicia y el sentimiento de hidalguía, que fueron características de nuestra raza! En medio de tanta ruina nos queda una satisfacción que mitiga nuestro acerbo dolor, y es que de nuestra querida Cataluña salió una voz de protesta contra los sacrificadores y de simpatía hacia las víctimas⁶, voz que con elocuencia, energía y sensatez pone de manifiesto la sinrazón de los que contribuyeron directa o indirectamente a esa obra de iniquidad.

Desde un principio el periodista catalán vivió con verdadera pasión las consecuencias de esta ley "que completaría el desmantelamiento de las instituciones vascas y acabaría, por tanto, de incorporar aquella región al ordenamiento jurídico e institucional español"⁷. En realidad su pensamiento es una evidencia de las dificultades que tuvieron algunos sectores de la sociedad para aceptar la creación del Estado español moderno. Sin hacer una exposición detallada sobre Mañé y la cuestión foral, sí es necesario tener en cuenta su postura, máxime cuando se constata que no hubo una reacción general en el País Vasco contra la ley, por más que Mañé y Flaquer en el prospecto de su obra parezca afirmar lo contrario:

El euskalduno se levanta en armas tan sólo cuando ve o presiente que están amenazadas sus libertades seculares. Si se subleva, no es para atacar la legalidad, sino para defenderla; no para destruir, sino para conservar; no para deshacer con sus manos su propia obra, sino para poder legar a sus sucesores la obra que recibió en herencia de sus antepasados.

Las iniciativas del autor, primero desde el *Diario de Barcelona* y después con *El Oasis*, sólo son comparables a las del grupo de escritores que desde Madrid lanzaron el periódico *La Paz* con el único objetivo de defender los fueros, o a las iniciativas culturales que se dieron en el Norte⁹. No obstante, la cuestión tenía vigencia en Cataluña y, si con anterioridad a la publicación de esta obra, Mañé y Flaquer trató el problema de los fueros, la salida por entregas de *El Oasis* daba pie a comentarios sustanciosos en el periódico que desbordaban los límites del simple anuncio. Por ejemplo, al comunicar el *Diario de Barcelona* el 23 de julio de 1879 que se publicaba el cuaderno 33, último del primer tomo, se repartía una estampa suelta "reproducción fiel de un retrato a la pluma de Iparraguirre, hecho por el malogrado Bringas, joven pintor de gran-

des disposiciones, criado y educado en Bilbao". Y el comentario que añade el periódico es el siguiente:

El retrato representa a Iparraguirre reconociendo los pueblos de Vizcaya, cantando al compás de la guitarra su famosa canción "Al Árbol de Guernica". Era en momentos en que una de tantas algaradas de Madrid contra los fueros, tenía soliviantados los ánimos de los vascongados, y temiendo el gobierno del general Narváez que los cantos del bardo euskaro produjeran algún desorden, lo mandó prender por la guardia civil, de resultas de lo cual Iparraguirre emigró al Río de la Plata, donde ha residido hasta hace un año que volvió a su patria. Su zortzico Guernicaco arbola, mezcla de esa energía y melancolía que forman el fondo del carácter vasco, es sumamente popular en las tres provincias hermanas, y por eso, sin duda, se ha prohibido que se toque o se cante en los sitios públicos. Parece que la música y la letra de esta hermosa composición se publicarán en el *Oasis* con la biografía de Iparraguirre.

En el fondo, Mañé, como muchos vascos, no comprendió que la abolición de los fueros pretendiera doblegar al carlismo, y no castigar al País Vasco "aunque desde Madrid no se midiera prudentemente la identificación emocional de la región con sus viejas instituciones"¹⁰. En aquellos años se entendieron como una represalia, como un castigo impuesto, una condena, en palabras del propio Mañé y Flaquer, que en su prólogo a *El Oasis* comenta:

Qué será de este fatigado peregrino cuando el sol de la Justicia luzca para aquel pueblo que ni la prosperidad ensorbece ni la desgracia abate; que fue libre sólo porque fue virtuoso, y fue virtuoso sólo porque fue creyente; de aquel pueblo que hoy ostenta en sus desgarradas sienas la triple corona de espinas con que la tiranía honra a la Libertad, a la Virtud y a la Fe!

Los planteamientos del autor en defensa de los Fueros tienen el grado de sutileza necesario para marcar la línea divisoria que le diferenciaba de los carlistas -recuérdese que ni los nacionalistas se declararían fueristas por ser ésta una de las sólidas bases del carlismo¹¹. Y aunque la actitud ante la religión católica le aproximaban en extremo a éstos últimos, su talante liberal -a pesar de que llegaría a renegar al final de su vida también del liberalismo- le separaban de la defensa a ultranza de la instalación de un régimen tradicional y absolutista.

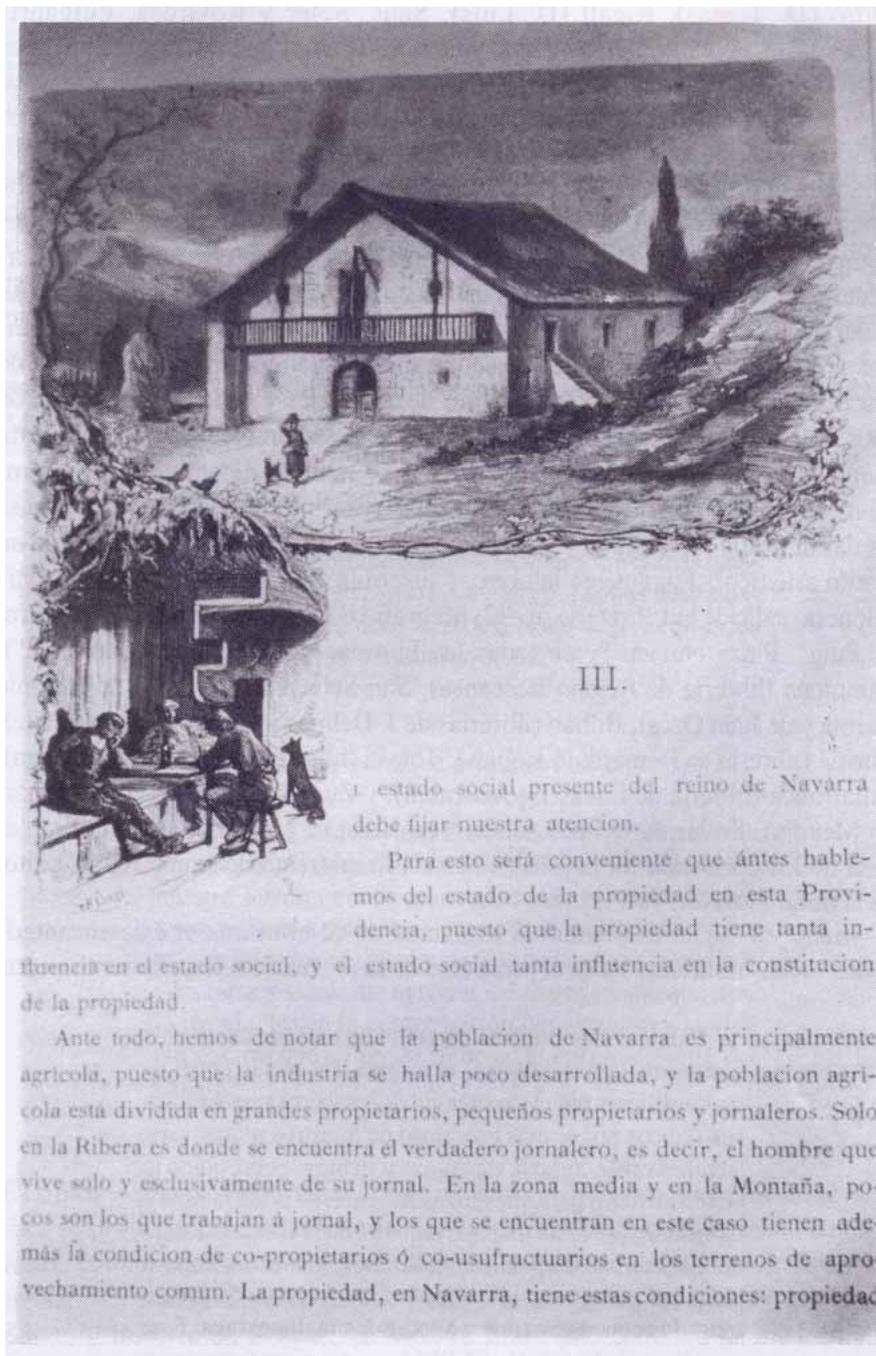
En resumen, los artículos y el folleto de *La Paz y los fueros*, se difundieron rápidamente por el País Vasco -se llegaron a hacer hasta siete ediciones. Las

Juntas Generales del Señorío de Vizcaya, el 4 de octubre de 1876 en Guernica, dieron el voto unánime de gratitud a Emilio Castelar y a Juan Mañé y Flaquer, "recordando con cuan sentida elocuencia proclamó el primero en el Congreso que algo grande moría al morir las libertades vascongadas y cuán enérgica, desinteresada, generosa, elocuente y perseverante defensa ha hecho el segundo de esas mismas libertades, desde el momento en que las vio amenazadas". Y en la sesión del día 7 del mismo mes se les confería a ambos la dignidad de Padres de Provincia¹²; tras esta designación vino, en el caso de Mañé, la de Padre de Provincia de Guipúzcoa. Poco después éste marchó al País Vasco y concibió la redacción de *El Oasis*, un relato que era en realidad una apología foral, pero perfectamente dispuesta en la idea de viaje que el autor tenía. En él trataría siempre que fuera posible de eludir el tema de la reciente guerra carlista, para hablar "de historia, de arqueología, de artes, de letras, de costumbres, de las instituciones y del estado social de aquel singularísimo país"; hay que tener presente que los fueros equivalían, en palabras de Juan Pablo Fusi, "a un extenso cuerpo legislativo en materia política, administrativa, penal y civil. No fueron ni un anacronismo pintoresco, ni un régimen de privilegios ni un acabado sistema constitucional democrático, como sostendrían alternativamente fueristas y antifueristas. Fueron la expresión jurídica de las costumbres, usos, tradiciones, leyes e instituciones históricas del pueblo vasco, la concreción de su personalidad histórica, reconocida precisamente por la misma vigencia del régimen foral"¹³. A esto se sumaba la consideración que tenía Mañé sobre el pueblo vasco, al cual definió de esta manera:

Ese pueblo de vida patriarcal, religioso, pero no fanático; monárquico, pero no cortesano; libre, pero no libertino; independiente, pero no rebelde; sencillo, pero no ignorante; altivo, pero no soberbio; humilde, pero no servil; valiente, pero no temerario; ese pueblo laborioso, sobrio, honrado, formal, se distingue aún de los que le avecinan por su amor ardiente, constante, inquebrantable a sus antiguas instituciones.

Por consiguiente "ese pueblo merece ser conocido y merece ser estudiado" y de ahí nació la idea de la publicación de la obra en la que su autor, contando con la colaboración de "reputados artistas nacionales y extranjeros", se proponía reseñar "la historia de Navarra y las Provincias Vascongadas, recordar sus glorias, bosquejar sus instituciones, pintar sus costumbres, reproducir sus leyendas y despertar en los lectores el deseo de visitar sus pintorescas comarcas y admirar sus monumentos".

III. *El Oasis Viaje al país de los Fueros*, "escrito por D. Juan Mañé y Flaquer, Padre de Provincia de Alava y de Vizcaya", consta de tres volúmenes en gran folio. En el primero de ellos, dedicado a Navarra, se informa al lector que ha sido ilustrado por los Sres. Bringas, Delmas, Gómez (E. y S.), Haes, Iturralde,



III.

El estado social presente del reino de Navarra debe fijar nuestra atención.

Para esto será conveniente que antes hablemos del estado de la propiedad en esta Provincia, puesto que la propiedad tiene tanta influencia en el estado social, y el estado social tanta influencia en la constitución de la propiedad.

Ante todo, hemos de notar que la población de Navarra es principalmente agrícola, puesto que la industria se halla poco desarrollada, y la población agrícola está dividida en grandes propietarios, pequeños propietarios y jornaleros. Solo en la Ribera es donde se encuentra el verdadero jornalero, es decir, el hombre que vive solo y exclusivamente de su jornal. En la zona media y en la Montaña, pocos son los que trabajan a jornal, y los que se encuentran en este caso tienen además la condición de co-propietarios ó co-usufructuarios en los terrenos de aprovechamiento común. La propiedad, en Navarra, tiene estas condiciones: propiedad

Caserío navarro, dibujado por Tomás Padró y grabado por Eugenio Alós, tomo I, pág. 29.

Padró (D. Tomás), Rigalt (D. Luis), Sans, Soler y Rovirosa, Puiggari, Pannemaker Belhatte y otros". Este volumen, al igual que los dos restantes se imprimieron en Barcelona, en la imprenta de Jaime Jepús Roviralta y se repartieron por entregas: el de Navarra durante 1878, el segundo volumen dedicado a Guipúzcoa y Álava en 1879, y el dedicado a Vizcaya en 1880¹⁴.

Según el prospecto, la obra se publicaría por entregas. Se darían cuadernos semanales de dos entregas, cada una de las cuales constaba de "8 grandes páginas, con orla de color y grabados intercalados en el texto, hechos expresamente para esta obra por reputados artistas nacionales y extranjeros". Además se darían "buen número de láminas sueltas y los escudos de las cuatro provincias cromo-litografiados", que se encontraban ya de muestra en los puntos de suscripción. El precio de la entrega era de dos reales y el de cada volumen de unos 140, no obstante el editor hacía la siguiente aclaración: "Si cubierta esta cantidad hubiese necesidad de repartir mayor número de entregas, nos comprometemos a repartirlas gratis a los señores suscriptores, así como también se les darán gratis los cromos y las láminas sueltas no obstante lo notable de su mérito artístico". Finalmente la obra se suscribía en: Barcelona (Librería Barcelonesa, calle de la Libretería, n- 22; litografía de J. Jepús, Rambla del Centro; E. Puig, Plaza Nueva; "y en todas las librerías y centros de suscripción"); Pamplona (librería de Regino Bescansa); San Sebastián (librerías de Antonio Baroja y de Juan Osés); Bilbao (librerías de J. Delmas y de Agustín Emperaile); Vitoria (librería de Bernardino Robles); Tolosa (librería de Pedro Gurruchaga); Villafranca (librería de Lucas Egoscozabal); y Zumárraga (librería de Bernardo Mendia). En las demás provincias y América se podía adquirir la obra "en casa de los corresponsales o dirigiéndose a la imprenta de Jaime Jepús, editor de la obra, Petrixol, 10".

Mañé y Flaquer emprendió la redacción de su obra una vez desencantado de las luchas políticas. Ya en el prospecto de la misma se refleja su sentimiento:

Existe en los confines de la Península Ibérica un país montuoso, agreste, ingrato al trabajo, encerrado entre altas cordilleras por el río sagrado de los íberos y azotado en sus flancos por el más proceloso de nuestros mares; país siempre verde como la esperanza y siempre pobre como la virtud austera; país que quizás fue cuna de nuestra raza y ha sido siempre, sin disputa, baluarte de la independencia de nuestra patria; país tranquilo, hospitalario, abierto a todos los peregrinos y a todos los náufragos y cerrado a todos los concusionarios y a todos los malhechores. Este país, llamado EUSKAL-HERRIA por sus moradores, es un verdadero OASIS donde el ánimo fatigado por la estéril lucha de nuestras mezquinas pasiones políticas y el pecho oprimido por el *simún* del desierto sin horizontes de nuestra desencantada existencia, encuentra apacible descanso y auras refrigerantes y reparadoras.

En la introducción de nuevo el autor se presenta cansado y necesitado de refugio, desesperanzado ante la vida política y la condición humana. En ella se da razón del título dado al viaje. Parte del relato exótico del viajero por los desiertos de Asia y Africa. En aquellos parajes, con el corazón lleno de congoja, la vista fatigada, entre la soledad y el vacío, el viajero presencia "los restos de la codicia de los hombres o la inclemencia de los elementos" y prosigue su camino "destrozados los pies por el movedizo y calcinado suelo herido el pecho por el polvo fino y corrosivo que lleva en sus alas el viento del desierto". Las montañas de arena "levantadas por las trombas amenazan sepultarle debajo de sus moles y le cierran el paso en danza fantástica, como gozándose en su empezada agonía". En este paralelismo descriptivo entre paisaje y sentimiento, Mañé continúa:

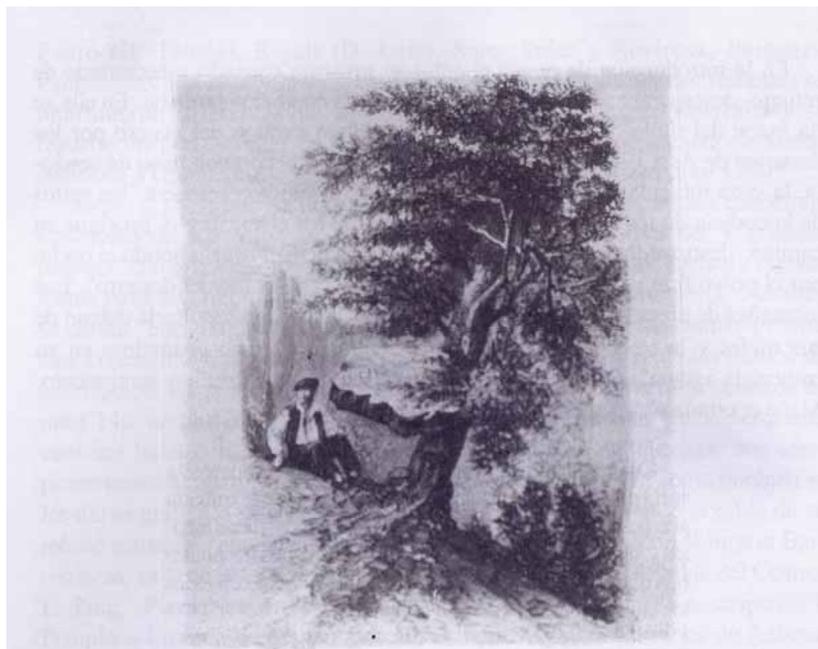
Cuando de pronto se despeja el horizonte y aparece a corta distancia un espacio lleno de verdura que le convida al reposo, que le brinda con fresca sombra, cristalinas fuentes y sabrosos frutos; tierra habitada por tribus hospitalarias que reciben al poco ha desesperado viajero con todos los cuidados de su fraternal solicitud.

Y toda esta descripción le conduce a la inevitable pregunta:

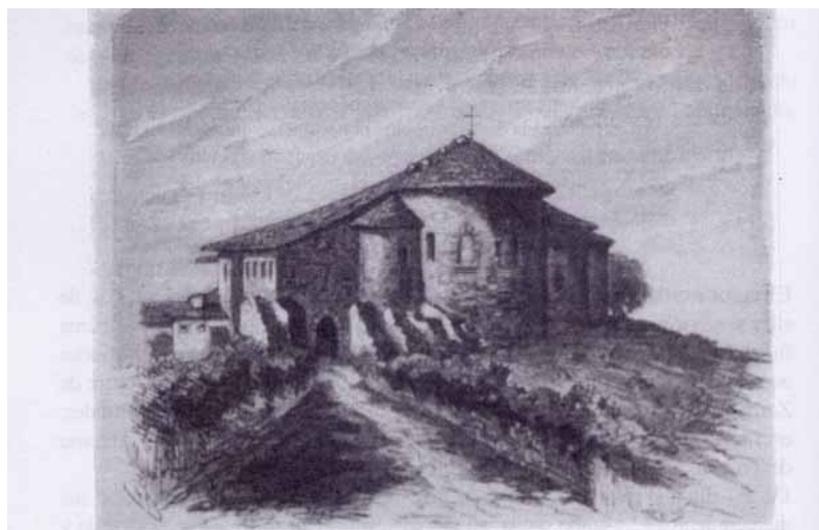
¿Qué otra cosa son para el atribulado español nuestras provincias del Norte más que OASIS en el desierto de nuestra historia contemporánea donde la esterilidad de nuestras luchas políticas, el vacío de nuestro descreimiento, el hálito emponzoñador de desapoderadas ambiciones y los estragos cada día mayores del materialismo que todo lo invade, hacen la peregrinación tan expuesta y la vida tan desapacible e ingrata como en el mismo desierto del Sahara?

El autor explica la importancia que tuvo en su viaje la ayuda de los amigos, de ellos se sirvió para recopilar información tanto escrita como gráfica. En Pamplona fue de la mano de Iturralde y Suit; Manterola y Soraluze fueron sus anfitriones en San Sebastián; Trueba y Juan Delmas le acogieron en Bilbao; y Ortiz de Zárate y Becerro de Bengoa, en Vitoria. Entre este conjunto de intelectuales, escritores, poetas, historiadores..., destaca la amistad que le unió con Antonio de Trueba, Carlos de Haes y Juan Iturralde.

IV. El día que se aclamó Padre de Provincia a Mañé, Trueba "encareció sus merecimientos [...] como ciudadano, como escritor ilustre y como esforzado y generoso defensor de la libertades vasco-navarras, añadiendo que tenía tanto



Fenómeno natural en el camino de San Miguel Excelsis, dibujado por Tomás Padró y grabado por Belhatte & Girard, tomo I, pág. 311.



Santuario de San Miguel de Excelsis, dibujado por Tomás Padró y grabado por Adolphe François Pannemaker, tomo I, pág. 319.

más conocimiento de estas cualidades cuanto que le unían a él, casi desde la infancia, vínculos de estrecha amistad .

Trueba es un caso obvio del resurgimiento de una literatura costumbrista vascongada "que idealizaba el pasado y el carácter vasco, y que revelaba la existencia desde mediados del siglo XIX de una fuerte, aunque vaga y despolitizada, conciencia particularista vascongada"¹⁵. En aquellos años era el Archivero de la Diputación y cronista de Bilbao y reflejaba, según Mañé, tanto en lo físico como en lo moral a "un verdadero tipo de estas provincias"¹⁶.

Sirve Trueba como el modelo de literato que gustaba a Mañé. Es, en su opinión, un ejemplo de modestia y cristianos sentimientos que nunca siguió la escuela de Byron -quien "ha engendrado en todos los países una turba de imitadores de sus excentricidades"- a pesar de haber vivido en la corte, en la época más impresionable de su vida, "entre poetas periodistas, políticos y demás gente maleante". De esta manera el autor del viaje se introduce "de rondón, sin pensarlo y casi sin quererlo, en una cuestión literaria que ahora vuelve a estar de moda y que Trueba ha tratado de resolver varias veces, con el propósito de defenderse de la acusación de optimismo que algunos le dirigen". Sale al paso su antigua profesión de crítico y sus opiniones sobre arte y literatura:

Yo he formado siempre en las filas de los que creen que el arte es una imitación o una copia *embellecida* de la naturaleza. Los naturalistas o materialistas aparentan creer que las obras de arte han de ser meras copias del natural, confundiendo así al pintor con el fotógrafo, al artista con el copista. Esta teoría la profesa la turba multa de los que careciendo de ingenio para crear, aspiran a pasar por artistas sólo porque poseen algún talento de imitación. No negaré en absoluto a los naturalistas el ingenio creador; pero los que lo tienen ceden a la pereza, al afán de triunfos fáciles y del fácil lucro que proporciona el halagar los groseros instintos del vulgo, y hay vulgo en todas las clases sociales. El poeta, el pintor, los artistas en general han de ser realistas, en el sentido de que deben buscar en la naturaleza los elementos de sus creaciones, sin olvidarse de que la verdad, a que ellos tratan de dar forma, es la verdad relativa y no la verdad absoluta. Lo que el artista cuenta, pinta, esculpe o canta no es necesario que haya existido, basta que pudiera existir, basta que sus elementos constituyentes estén dentro de las leyes de lo real. Y como el objeto del arte es la reproducción externa de la belleza ideal, de aquí que los mismos que le niegan este fin, en sus obras realistas acomoden la realidad a la manifestación de la belleza, según ellos la entienden, muchas veces sin reparar en los medios, recargando las tintas e imaginando, contrastes que están en evidente contradicción con las leyes de la naturaleza¹⁷.

La polémica venía de atrás, pero en esta ocasión interesan las relaciones entre literatura y pintura, o mejor decir, entre Trueba y Carlos de Haes. Diez años antes de que Mañé y Flaquer escribiera este alegato en pro de los espiritualistas, en la *Revista de Bellas Artes y Arqueología*¹⁸ -publicación de corta vida dirigida por Francisco María Tubino-, un anónimo lector remitía una carta haciendo un paralelo entre pintor y escritor. Se aboga en ella por una más escrupulosa e imparcial observación de la forma por parte del poeta. Este último, atento únicamente a la realidad, debe reflejar en sus obras tal como es ella "sin embellecerla con varios y falsos atavíos" porque "en la literatura, como en el arte, como en todo, es necesario decidirse y tomar resueltamente un partido", si perderse en el "estéril y vano misticismo" como en opinión del autor hace Trueba, para solaz de "estos beatos que hoy entre nosotros pululan". Y termina su reflexión de este modo:

En el arte, repito, no cabe apartarse de la realidad cuando este género se cultiva. Si el pintor Haes, que en mi sentir, es hoy en España el gran artista de la naturaleza, para describirnos las inmediaciones de Elche, pusiera en su cuadro la vegetación portentosa de América Meridional y la luz abrasadora del sol en el Ecuador, plásticamente la obra sería tan perfecta como se quisiera pero no sería nunca una obra de arte ni daría idea de los alrededores de Elche. Esto mismo puede decirse de algunas obras del Sr. Trueba.

V. Es en la obra de Mañé y Flaquer donde Haes y Trueba vuelven a encontrar un sitio juntos, y no es extraño que el pintor tenga cierto protagonismo en la obra ya que Mañé da un lugar preferente al paisaje. En el prólogo citado se aprecia su interés por crear una metáfora a través de un paisaje exótico pero, poco después, el autor va más allá al identificar su estado espiritual con la descripción de un paisaje que, a pesar de ser tópico, puede ser considerado realista:

Nada tiene de particular, pues, que mi espíritu se hallara de continuo sumergido en esa melancolía que se siente al contemplar un paisaje a la luz del sol que se hunde en el ocaso. Es bello, pero es triste: las sombras de la noche que le van invadiendo confunden los objetos; y si bien es verdad que la próxima aurora iluminará con sus dorados rayos aquel cuadro que ahora se pierde en la penumbra de la luz crepuscular, dónde se hallará mañana el apresurado viajero que hoy lo contempla?

La forma de entender y captar el paisaje es una de las apreciaciones más subjetivas que existen para Mañé y Flaquer y caracterizan la obra tanto del artista como del literato:

Los escritos de los viajeros tienen algo de subjetivo, mucho de personal, todos vemos lo mismo y cada cual lo ve de distinta manera; no solamente según la ocasión y el momento, sino también según nuestro temperamento, según nuestra edad, según nuestra instrucción, según nuestra imaginación, según el estado de nuestro espíritu. Hay comarcas celebradas por su belleza que atraen a los paisajistas más afamados: todos copian la naturaleza, todos sorprenden su secreto, y cada uno nos da un paisaje distinto, aunque todos bellos; porque la naturaleza a cada uno le ha hablado su lenguaje, a cada uno se le ha presentado -¡coqueta!- bajo el aspecto que sabe le es más agradable. Yo diré cómo a mí se me ha presentado: no pretendo darla a conocer mejor o peor ataviada que los paisajistas mis antecesores; pero la hermosura es hermosa sean cuales fueren las galas con que se vista, sean cuales fueren los ojos que la miren.

En opinión del autor, existen escenarios naturales apropiados para la lectura, como Roncesvalles: "El sitio es agradable, el sol en el ocaso envía al través de la reja sus tibios rayos, que alumbran melancólicamente el paisaje: ¿Quiere V. que sentados cabe el arroyo recordemos el famoso *Canto de Roldán* [...] que tantas veces hemos leído juntos, saboreando sus incomparables bellezas?". También hay paisajes con carácter como el de Montejurra "con sus peñascos grises", o paisajes pintorescos como el de Aniz, de "grandes accidentes y frondosos bosques de hayas, nogales y castaños". En ocasiones la visión de un determinado paisaje provoca verdadero entusiasmo en Mañé y Flaquer, como cuando deja el pueblo de Ciga medio oculto en un barranco, para alcanzar un rellano junto a una curva de la carretera, en la actualidad conocido como el *Mirador del Baztán*:

Al llegar a este punto, no hay viajero que por insensible que sea a las bellezas naturales, no grite con fuerza al cochero: "¡alto, pare V. aquí!" ¡Qué magnífico panorama se ofrece a nuestra vista!; ¡qué paisaje tan grandioso y gracioso a la vez!; ¡qué impresión tan dulce, tan grata, deja en nuestro ánimo! En primer término, a corta distancia, en una suave declinación del terreno, se nos presenta el risueño barrio de Zudaurre, cuyos edificios de nueva construcción fueron levantados por [...] indios [...]; no muy lejos se divisa el lindo pueblo de Irurita, situado sobre una pequeña eminencia, con lujosos edificios de moderna construcción, pero que no ha perdido del todo su carácter antiguo, pues aún asoman por entre las nuevas viviendas los tétricos y ahora inofensivos matacanes de algún palacio feudal; allá, en el fondo del valle, sentado gravemente en

medio de una fértil vega, sobre una terciopelada alfombra de prados artificiales y maizales, está Elizondo, atravesado por una banda de plata que es el río Baztán, y escoltado por Elvetea y otros pueblecitos medio ocultos a nuestra vista por la frondosa vegetación que los rodea. ¡Cómo pululan por sus praderas las vacadas, lamiendo desdeñosamente los ricos pastos que parece ya no tienen su saciado apetito! ¡Cómo se mueven en todas direcciones las perezosas carretas de bueyes que el conductor guía con su larga vara de punta acerada, marchando delante y no detrás de la pacífica yunta!

La dificultad de transmitir el sonido del paisaje, la emoción del entorno, se supera en ocasiones con la transcripción literaria de esa vivencia sensorial de un entorno como el de Lecaroz:

La atmósfera es tranquila, la temperatura es primaveral, el cielo se presenta despejado, el sol en su ocaso ilumina con tibia y melancólica luz este paisaje que convida a los goces tranquilos de la vida: no llega hasta nuestros oídos otro ruido que los quejumbrosos y estridentes chillidos de los ejes de las carretas que giran juntamente con las macizas ruedas. Todo respira aquí paz, orden, tranquilidad.

En otras ocasiones Mañé nos arrastra por el paisaje seductor. Así descubre al lector la entrada al Señorío de Vizcaya por Orduña:

Lo más pintoresco que pueda soñar la fantasía de un paisajista, pues todo conspira aquí a herir nuestra imaginación, a provocar nuestro entusiasmo. La imponente y amenazadora Peña de Orduña cierra nuestro paso con infranqueable barrera: ¿cómo apartar ese peñasco colosal?, ¿cómo romper esa montaña granítica, de roca pelada, cortada a pico como nuestros singlas, colocada allí como vasta ciudadela, como fuerte avanzado para disputar la entrada a este noble solar habitado por un pueblo susceptible, irritable, celoso de sus leyes y costumbres, amante apasionado de instituciones que labraron su felicidad y son objeto de su orgullo? [...] Por fin hemos dado con el paso que buscábamos: allá en el fondo, Orduña melancólicamente recostada en una alfombra de verdura, sobre nuestras cabezas la amenazante Petra; no hay que retroceder; emprendamos el peligroso descenso. La lluvia, que nos ha seguido hasta aquí aumentando la incertidumbre de nuestra situación, ha cesado: el sol en el Ocaso asoma su alegre faz por un rosetón de nubes, y alumbrá con sus tibios

rayos los montes y el valle, que cubren aún las tenues gasas de vaporosa niebla. ¡Qué hermoso y cambiante espectáculo! ¿Es sueño o realidad ese descenso fantástico, que a cada revuelta presenta a nuestra asombrada vista un paisaje más encantador que el que acaba de desaparecer?

Y en otras ocasiones considera haber encontrado el lugar adecuado para que el pintor de paisaje se siente a captar la naturaleza en la pintura. El más claro ejemplo de este tipo de paisaje se le presentó cuando llegó a Fuenterrabía. Mañé se detuvo ante el castillo que, en completo estado de ruina y vendido en pública subasta hacía algunos años, había sido objeto de algunas reparaciones por su nuevo propietario, Eugenio Goyenaga. Era "particularmente en su gran terrado desde donde se disfruta una vista magnífica" lo que podía "servir de taller a un pintor paisajista no faltándole nunca para sus cuadros asuntos tan preciosos" como las estampas que acompañaban el comentario. Teniendo en cuenta la forma de entender y sentir el paisaje que tenía el autor, fácil es adivinar quien había dibujado a su satisfacción dichos asuntos: Carlos de Haes.

Según relata Mañé, fue verdadera necesidad la que sintió, en algunos momentos del viaje, de este pintor. Lo menciona por primera vez en Mugaire, barrio de seis u ocho casas, del pueblo de Oronoz situado entre los valles de Bertizarana y del Baztán:

Nuestra posada, situada en el ángulo de la derecha de los dos que forman la carretera que viene de Pamplona con la que va de Irún a Elizondo y a Dancharinea, es un punto de vista excelente para gozar de un paisaje que parece dispuesto por la delicada mano de Carlos de Haes.

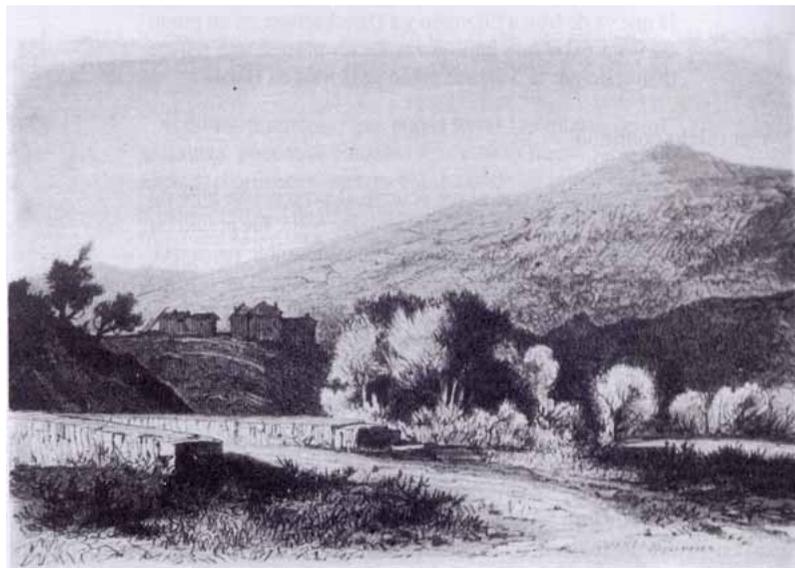
Y el relato continúa:

Lo primero que se me ocurrió al presentarse ante mi vista esta naturaleza tan naturalmente bella, fue preguntar si habría estado por aquí aquel incomparable paisajista. Nadie supo decírmelo, pero a los pocos días él mismo me llevó la contestación a Betelu, dejándome arrancar de su álbum algunos apuntes tomados aquí, simples indicaciones en lápiz pero que llevan el sello de su gran talento artístico.

Es éste el momento que elige Mañé y Flaquer para hacer la semblanza del pintor. Hijo de padre holandés y madre flamenca establecidos en Málaga, a "los tres años hizo [Haes] un viaje a Holanda para acompañar a sus hermanas, y se quedó en Bruselas dedicado a la pintura, con gran disgusto de su padre, que lo destinaba a la carrera mercantil". Allí "hubo de vivir del producto de sus inexpertos pinceles, pues su padre quiso hacerle sentir su desagrado y castigarle la desobediencia". En 1856 volvió a Málaga para visitar a su familia, aplacadas ya



Colegiata de Roncesvalles, dibujado por una acuarela de Juan Iturralde, grabado por Belhatte & Girard, tomo I, pág. 338.



Paisaje de Mugaire, dibujado por Carlos Haes, dibujado en la madera por Lluís Rigalt y grabado por Adolphe François Pannemaker, tomo I, pág. 442.

las iras de su ofendido padre por "la aplicación y la buena conducta del joven"¹⁸ y "cediendo a las indicaciones de algún amigo" decidió enviar dos pinturas a la primera Exposición Nacional de Bellas Artes que se abría en Madrid en aquellos días:

Sus telas llamaron vivamente la atención de los inteligentes y ganaron un primer premio. Poco después, de paso para volverse a París, llegó a Madrid, donde, precedido de la fama que le alcanzaron sus cuadros en la Exposición, tuvo el encargo de pintar algunos paisajes para personas muy relacionadas en la Corte; y como a cada nuevo trabajo iba creciendo su reputación, nuevos encargos le iban deteniendo en Madrid, y allí se hallaba cuando vacó la plaza de profesor del paisaje en la Escuela de Bellas Artes.

Fue entonces cuando Juan Mañé oyó hablar por primera vez de Carlos de Haes y vio "en casa del distinguido literato D. Manuel Cañete"¹⁹ uno de sus paisajes", el cual le "impresionó vivamente por las cualidades extraordinarias que revelaba en su autor, cualidades que los trabajos posteriores han confirmado y la aplicación constante del artista ha aumentado". No son muy abundantes las referencias contemporáneas a Carlos de Haes, y las que conservarnos se deben principalmente a sus discípulos. Este hecho, unido a la parquedad de noticias referentes a sus amistades y convicciones políticas, da más valor a las líneas que le dedica Mañé y Flaquer, porque debió compartir en parte sus tendencias liberales pero moderadas²⁰, además de referirse a su actividad y hacer una semblanza del carácter del artista; por último, son interesantes por la época en la que están escritas, entrando en la década de los 80, periodo de importantes discusiones artísticas referentes a la pintura de paisaje en Cataluña.

Como era de esperar, Mañé menciona la oposición a la cátedra de paisaje en la Escuela Madrid, aquella oposición en la que los procedimientos pictóricos empleados por Haes eran tan diferentes y la brillantez de sus colores tal, que sus competidores llegaron incluso a descerrajar la caja de pinturas para descubrir el secreto de su arte, cuando éste no era otro, según explicaba su discípulo Aureliano Beruete, que "la observación directa de la naturaleza y el gusto por la objetividad".

Establecido el pintor de paisaje definitivamente en Madrid, "es incalculable -prosigue Mañé- el número de cuadros que desde entonces ha pintado para Madrid, para el extranjero, para América, para Barcelona misma, pues nuestro artista tiene la cualidad, bastante rara en los de su clase, de ser muy laborioso". Y de esta forma el autor se introduce en la personalidad:

O pinta o estudia, es decir, o ejecuta cuadros o copia la naturaleza, sorprendiendo los más recónditos secretos de sus bellezas. En muchos puntos le he hallado, y en todas partes trabajando con el mismo afán y el mismo entusiasmo que en sus juveniles años. ¡Qué naturaleza tan privile-

giada la suya! ¡Qué conjunto de cualidades tan raras y tan simpáticas! Tiene la vivacidad de un meridional y la formalidad de un hombre del Norte: siente como un poeta y piensa como un filósofo. En su conversación familiar dice cosas admirables con la sencillez de un niño; así es que en su trato se aprende más que en una cátedra de Estética, sin que él mismo se de cuenta de la profundidad de sus observaciones.

y exclama

¡Un artista formal, laborioso, que no conoce la envidia, que no murmura, que no se alaba! ¿No le parece a V. un fenómeno raro? Pues puedo asegurarle a V. que ni una sola vez le he oído murmurar de sus compañeros de arte, y que lejos de rebajar sus obras siempre encuentra, hasta en las peores, algo que alabar. Así es querido de todo el mundo, y sus discípulos adoran en él. Le quieren y le consideran a la vez: son con él expansivos, pero siempre respetuosos. Para ellos Haes es siempre D. Carlos hasta en sus conversaciones familiares.

Como se ve, Haes como hombre le encantaba y como artista le *arrobaba*:

El me ha reconciliado con la pintura de paisaje. Esta pintura, dígame lo que se quiera, es el arte que acaba. Cuando no se cree en Dios ni en los héroes, la necesidad de satisfacer al sentimiento artístico hace acudir a las emociones que inspiran las bellezas de la naturaleza. Cuando la llamada Reforma tomó un carácter ferozmente iconoclasta en los Países Bajos, entonces brilló este género de pintura que se puede llamar la prosa del arte, si se le compara a las creaciones de Vinci y de Rafael. Pero esta prosa, como la prosa de los escritores, puede ser poética cuando se eligen bien los sitios y el cuadro revela y hace sentir las emociones del pintor paisajista.

A su juicio Carlos de Haes reunía todas las buenas cualidades necesarias para lograrlo:

En sus obras hay intención, distinción en el concepto y la ejecución. Cada cosa está tratada como merece serlo, y sus cuadros nos presentan un término medio entre el abandono descuido de los impresionistas y la minuciosidad y lamido de los miniaturistas. Nadie le supera en sacar partido de los contrastes para dar luz a sus lienzos, y en punto a perspectiva aérea nada tiene que envidiar a los

holandeses, sus maestros. Esta es mi humilde opinión que he visto corroborada por la de jueces verdaderamente competentes.

Claro es que la opinión de Mañé sería humilde pero trascendía, como es fácil suponer, a la obra *El Oasis* e, incluso al propio autor, ya que no podemos olvidar su actividad al frente del *Diario de Barcelona*, periódico que daba noticia de algunas entregas del viaje que estudiamos. El 9 de julio de 1879 se comunicaba a los lectores que se repartía el número 31, "que contiene un grabado representando la posada de Aranaz (Navarra), sacado de un dibujo de Haes, y otro que reproduce un notable chrismas de la iglesia de San Pedro Larrua (Estella)"²¹. Además hay que tener presente la importancia que tenía en la sociedad catalana la crítica artística que hacía desde las páginas del *Diario Miquel y Badía*, y así lo reconocía Arturo Gallard al iniciar su colaboración como crítico de arte en el periódico ilustrado, recientemente fundado, *La Ilustració Catalana*²².

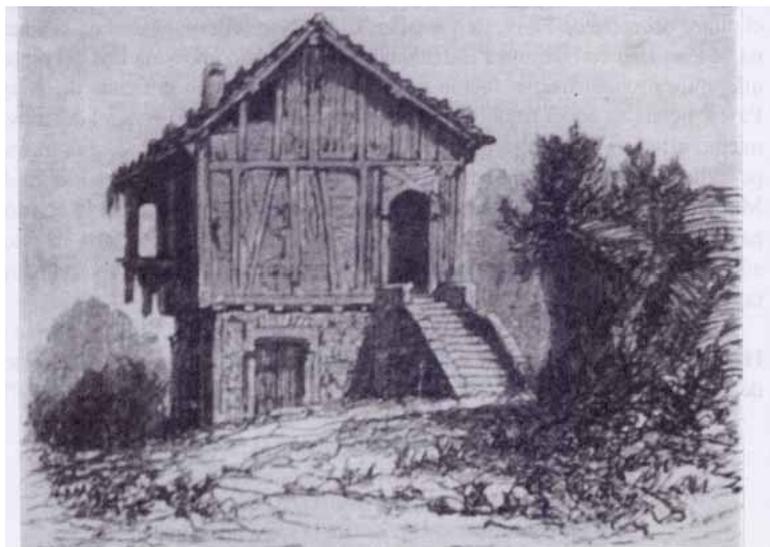
Barcelona, en la época de la Restauración, contaba ya con una amplia clase media dispuesta a adquirir pinturas²³. El arte catalán vive desde 1876 una progresiva etapa de prosperidad debido a la pacificación del país y la restauración borbónica, que dio paso a una euforia que favoreció la venta de pinturas entre la pujante clase media, siendo el año de 1880 un punto álgido en esta trayectoria. Ese mismo año, el 24 de marzo, se comunicaba a través del *Diario de Barcelona* que había llegado a esta ciudad el distinguido profesor Carlos Haes, donde pensaba permanecer una breve temporada. Resulta evidente que el pintor procedía de París, ya que en las expediciones despachadas en la aduana de Port Bou con destino a Barcelona se encontraban unos cuadros del pintor que, muy probablemente, fueron los que se expusieron en la tienda del señor Parés, tienda en aquel entonces considerada como el "centro general del movimiento artístico de nuestra tierra"²⁴. Poco después, el 13 de abril, en el mismo periódico se publicaba una amplia crítica anónima -debemos suponer obra de Miquel y Badía-, en la que amén de las alabanzas, se aprovechaba la ocasión para discernir sobre la pintura de paisaje y el interés que despertaba en estos años. Estas circunstancias permiten situar adecuadamente el gusto y la importancia de Mañé y Flaquer al seleccionar a sus colaboradores.

Dando por hecho que todos los aficionados a las bellas artes conocían a Haes, el comentarista se dejaba llevar por una admiración similar a la del autor de *El Oasis*:

El citado artista estudia amorosamente la naturaleza para sorprender en ella sus hermosos espectáculos, no encariñándose por una determinada clase de temas y trasladando por lo mismo a los lienzos la variedad de asuntos que saca de sus estudios. Bajo su pincel todos los temas cobran aristocrático aspecto, si así nos es permitido expresarnos, al cual ayuda poderosamente una ejecución ele-



Paisaje de Oronoz, dibujado por Carlos Haes, dibujado en la madera por Lluís Rigalt y grabado por Adolphe François Pannemaker, tomo I, pág. 443.



Posada de Aranaz, dibujado por Carlos Haes, dibujado en la madera por Lluís Rigalt y grabado por Adolphe François Pannemaker, tomo I, pág. 488.

gante, esmerada sin que degenera en fatigosa, y de una holgura muchas veces que revela una habilidad fruto del natural talento al par que de un conocimiento completo de la anatomía del paisaje.

Eran cuatro los paisajes que se exponían en la Sala Parés, en los cuales se advertían, según el comentarista, la variedad en los temas y la paternidad por tener ese sello distintivo de "ejecución elegante, pincelada cuidadosa y esmero en el desempeño pictórico". Los temas eran:

Una puesta de sol sobre un río de tranquilas aguas de una entonación y sentimiento delicados; el que reproduce una vista de los Pirineos, en el cual se ven trozos apuntados con vigor no escaso; el del grupo de árboles con unas aguas muertas que atraviesan por en medio, compuesto y dibujado con mucho arte: y por fin el que tiene por asunto unas llanuras con sendas hileras de árboles y en cuyo horizonte se ve la silueta de un molino de viento, obra de un frescor y armonía de colorido exquisitos, pintada con franqueza, la mejor quizá entre las cuatro expuestas actualmente.

Tras la fase descriptiva el comentario se plantea en los mismos términos que los de Mañé y Flaquer, de confrontación entre Haes y los denominados por entonces *impresionistas*:

Se comprenderá en seguida que la escuela, el modo de hacer -permítasenos la frase- de D. Carlos de Haes es diametralmente opuesta al que prima hoy entre la generalidad de los paisajistas catalanes. Impresionistas éstos en el buen sentido de la palabra si se quiere, prefieren una ejecución abocetada que cuida principalmente de la mancha, que busca el efecto de color y de la luz sin pararse en el estudio de los pormenores del paisaje, olvidando por lo mismo el dibujo en algunas ocasiones. Los que así proceden, sostienen que una obra por tal sistema pintada es ya un cuadro al que nada ha de añadirse, al paso que cuantos militan en el que podríamos llamar opuesto bando, dicen con sólidas razones que una cosa es un esbozo o estudio y otra un cuadro acabado. El problema para nosotros consiste en saber guardar la verdad, la exactitud de la impresión del natural, estudiando completamente los detalles del paisaje, sin que se note fatiga, sin que se descubran las horas empleadas en este trabajo, empresa reservada a muy pocos y en la que se estrellarían de seguro algunos artistas que tienen indudable acierto para apuntar en boceto cualquier escena de la naturaleza.

El periódico dirigido por Mañé recoge entre sus líneas la viva polémica que la pintura de paisaje vivía en Cataluña en estos años, enfrentando al lector con el origen mismo del problema: la ejecución abocetada que había llevado a denominar *impresionista* a esta nueva tendencia, aunque nada tenía que ver con los planteamientos de la nueva pintura francesa, a pesar de que ésta no era totalmente desconocida en Barcelona gracias a las crónicas que en ese mismo año de 1880 remitía José Luis Pellicer al *Diari Catalan*.

Posiblemente sea el comentario que Gallard hizo en *La Il·lustració Catalana* del 10 de diciembre de 1880 sobre una pintura del pensionado en Roma Arcadi Mas y Fondevilla el más elocuente ejemplo de las dificultades de comprensión que presentaba este nuevo tipo de pintura, directamente influida por la idea de mancha que dominaba en la pintura italiana de aquellos años²⁵. La pintura trataba de unos pescadores de ostras en el lago de Venecia y, según el comentarista, pertenecía "de plano a la escuela *impresionista*". El crítico continuaba así:

Sabido es de quien ha tenido la benevolencia de llegar a nuestras revistas, que el género moderno no es altamente simpático, por lo que no es del género extraño que por más que el cuadro del señor Mas parece mal efecto a primera vista, nosotros hayamos pasado tiempo y más tiempo mirándolo, única manera de descubrir las innumerables bellezas que contiene, y diremos que es una obra de arte que por sí sola acredita de buen pintor al artista que lo ha ejecutado.

Si dificultades había para aceptar un tema figurativo y el crítico, aún declarándose partidario de esta nueva tendencia, admite esas dificultades -recuérdese que este mismo problema fue el que se le planteó a Eduardo Rosales con su pintura *La muerte de Lucrecia*-, es lógico pensar que mayores obstáculos hubieron de salvar aquellos dedicados al paisaje. A la cabeza de los pintores de este género se situó en Cataluña Vayreda, quien por estos años evolucionaba, a raíz de sus viajes a París, hacia un arte luminoso, empleando una paleta cada vez más clara y una técnica menos terminada. El mismo pintor se tuvo que defender de ese calificativo, por entonces casi insultante, de impresionista:

Se me ha tildado, por parte de nuestros críticos, de impresionista y se ha dicho que mis cuadros pecaban de abocetados. No diré que no tengan razón los que tal cosa aseguran pero en los grandes maestros he aprendido yo que, en el paisaje sobre todo, lo que nos atrae y fascina es la impresión del conjunto. Las grandes masas, dentro de las grandes armonías, son las que hablan en el paisaje, son las que nos infunden tristeza, alegría, tranquilidad, tenor, melancolía, soledad, etc. Y en cuanto a los detalles, solo

deben admitirse los que cooperan al triunfo del conjunto. Nunca he visto a nadie extasiado ante uno de esos cuadros vivos del natural, entusiasmarse por una pequeña piedra, por una hoja o por una flor; antes al contrario, los he oído siempre prorrumpir en frases de entusiasmo al contemplar el grandioso espectáculo de la naturaleza, su admirable conjunto y el elocuente mutismo de sus sentimentales impresiones. El trasponer estas emociones a la tela es, a mi juicio, la misión del paisajista, dando además su sabor genuinamente local a sus obras. A mi modesto entender, las obras de ciertos miniaturistas y fotógrafos del natural podían tener todo el valor que se quiera, pero no los admito como a verdaderos paisajistas de casta y artistas de alma y corazón. Además prefiero que se diga de mis paisajes que no son acabados a que pueda pensarse de ellos lo que puede decirse de muchos otros: que se terminan antes de haber sido empezados²⁶.

Teniendo en cuenta esta situación y los planteamientos que había entre los críticos, los pintores y el público, es lógico que el autor de las páginas del *Diario de Barcelona* se pregunte qué tendencia o sistema de pintura debe preferirse, para continuar en estos términos su disertación:

Quien trate de aconsejar bien a un artista principalmente debe inculcarle con empeño que al propio tiempo que procure apuntar acertadamente las manchas de color y de luz, cuide de dibujar bien terreno, árboles, rocas, montañas, todos los accidentes en fin del paisaje y de pintarlos con esmero sin perder la ingenuidad de la impresión primitiva. Esto a nuestro entender debe decirse cuando se trata de dar consejo. Pero no es éste el caso en que se encuentra la generalidad de los aficionados a las bellas artes, ni el crítico por lo común, puesto que han de juzgar a pintores ya formados o a talentos que se malograrían quizá si se tratase de imprimirles dirección opuesta a la que han tomado desde sus comienzos. Puestos entonces ante un país de impresión ejecutado por alguno de los paisajistas catalanes, cuyo nombre no hemos de traer aquí porque se vendrá a la mente de nuestros lectores, aplaudirán en él la verdad de la luz, del color, de la perspectiva aérea, la facilidad de la ejecución llevada a término con rapidez y sin vacilaciones; al paso que ante un paisaje acabado con grande inteligencia como los pinta D. Carlos de Haes y algún artista catalán contemporáneo que en breves años se ha ganado reputación justísima, celebrarán la discreción con que ha sido elegido el asunto, de hermosas líneas y animado juego de tintas, el dibujo correcto y minucioso sin daño del conjunto, y la elegancia extraordinaria del

colorido y de la pincelada, aun cuando en ocasiones, todas estas excelentes cualidades puedan ser causa de que se pierda el vigor y la espontaneidad de la impresión primera.

Expresión de la actitud de tolerancia que caracterizaba también a Mañé y Flaquer, el crítico finalmente acepta la pujanza de la nueva pintura abocetada, pero "sea cual fuere el criterio que al fin adopte el espectador inteligente", aun cuando se inclinara al sistema *impresionista* siempre habría de reconocer "si juzga imparcialmente que el señor de Haes es maestro en la pintura del paisaje, que sus cuadros están compuestos y pintados con habilidad exquisita y que en salones y gabinetes siempre figurarán brillantemente obras como las que acaba de darnos a conocer, y de un modo muy especial la que tiene por tema las dos hileras de árboles perdiéndose en el horizonte, paisaje lindísimo, como ya anteriormente hemos indicado".

VI. Mañé arrancó varias páginas del cuaderno de Haes que ilustraron la parte final del texto del volumen dedicado a Navarra (*Paisaje de Mugaire, Paisaje de Oronoz y Posada de Aranaz*) y el principio del volumen segundo que coincide con el comienzo de su viaje por Guipúzcoa (*Barcas en el Bidasoa, Ruinas del castillo de Hendaya, Restos de las murallas de Fenterrabia, Ruinas de un baluarte en Hendaya, Embarcadero en Hendaya y Entrada de Irún*).

Tan interesante como la relación con Haes es el tratamiento que se siguió para conseguir que esos apuntes pudieran servir de ilustración. Comenta Mañé sobre el grabado:

Si V. tuviera a la vista los apuntes para compararlos a la vez con los grabados que de ellos se han sacado y con los objetos que representan, admiraría V. dos cosas: el talento de Haes y la consumada maestría de nuestro Rigalt, que los extendió sobre el boj para que las grabara Pannemaker que, como V. sabe, tiene pocos rivales en Europa para el grabado de paisaje.

De nuevo Mañé y Flaquer se deshace en admiraciones sobre sus colaboradores:

A Haes le bastaron unas pocas líneas para dar carácter al asunto y a Rigalt le bastaron aquellas sencillas indicaciones para interpretar perfectamente los términos acentuándolos, dar colorido a los objetos, llenar el espacio, proyectar la luz, robustecer la vegetación, sin descaracterizar en lo mas mínimo lo que había de interpretar, a pesar de que no conoce sino de oídas el país que estamos recorriendo.

Pocas veces encontramos datos tan directos sobre la actividad de los diferentes artistas que colaboran en el proceso de creación de una estampa. Nada sabríamos de esta actividad de Lluís Rigalt si el autor no la hubiera mencionado, actividad que, por otro lado, está muy acorde con la formación de este pintor de paisaje que regentaba la cátedra en esta disciplina en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona desde 1845. Compartió, como Mañé, el espíritu de los movimientos excursionistas y a partir de 1855 recibió cierta influencia de la escuela de Barbizon: ambas circunstancias lo aproximaban certeramente a Carlos de Haes. Y, para hacer la interpretación de aquello que nunca había visto, nadie había mejor en Barcelona ya que siempre apuntó hacia una visión idealizada de la naturaleza que, aunque ya bastante depurada en los años finales de la década de los 70, todavía conservaba ese toque romántico que se aprecia en estas estampas sacadas del cuaderno del pintor de origen belga para ilustrar la obra de Mañé y Flaquer. Este último remata su referencia a Rigalt con las siguientes palabras:

Es que D. Luis Rigalt ha sido y continúa siendo un verdadero maestro, a quien sólo han faltado para adquirir un nombre europeo más vasto horizonte y estímulos exteriores que vencieran el encogimiento de su poco común modestia. En el caso presente, la parte que en los grabados tiene Haes hace el elogio del trabajo de Rigalt y la colaboración de Rigalt pone de relieve el mérito de Haes.

En el comentario sobre Adolphe François Pannemaker, Mañé no exageraba. Ciertamente era uno de los más destacados grabadores de Europa, colaborador asiduo de los periódicos ilustrados como el inglés *The Illustrated London News*, la parisina *L'Illustration*, y *La Ilustración Española y Americana* que salía en Madrid. Su forma de trabajar y su excelencia en el tratamiento del grabado en madera era bien conocida en España. Que el Director del *Diario de Barcelona* le eligiera a él y no a cualquiera de los correctos grabadores en madera españoles²⁷ dan una idea del deseo de perfección que caracteriza la edición de *El Oasis*. Hubo que salvar dificultades en ese trasiego de idas y venidas de los dibujos y maderas grabadas; algunas llegaron tan tarde que no pudieron emplearse como ilustración al texto que les correspondía: por ejemplo, en la página 492 del primer tomo se lee:

A1 corregir las pruebas de este pliego, recibo de París el grabado de Crismón o Monograma de Cristo de que se habla en las páginas 406 y siguientes. Como es bastante importante bajo el punto de vista arqueológico, y se presta como adorno a hacer las veces de viñeta de final de capítulo, lo pongo al pie de estas líneas.

Se empleó, por tanto, como remate al final del volumen. Es muy posible que

estas mismas dificultades fueran la razón por la cual no se cumpliera con exactitud lo prometido en el prospecto en cuanto a la parte de ilustraciones. Así en el comunicado que se dio en el *Diario de Barcelona* del 23 de julio de 1879 sobre la publicación del cuaderno 33, el último del primer volumen, se explicaba:

Dentro de pocos días esperamos poder repartir a nuestros suscriptores dos láminas sueltas, correspondientes al primer tomo, que llevan por títulos: la bendición de las tropas de Carlo Magno por el Arzobispo Turpin y Carlo Magno encuentra el cadáver de su sobrino Roldán. La importancia y magnitud de estas láminas han exigido para su perfecta ejecución más tiempo del que habíamos calculado, y por esto su reparto no se ha podido hacer con la oportunidad que nosotros hubiéramos deseado. Los grabados del segundo tomo, que serán proporcionalmente mucho más numerosos que los del primero, están ya casi todos en nuestro poder.

Es el primer volumen, el dedicado a Navarra, excelente en cuanto a la parte de ilustraciones. Al final del mismo el autor expresa su gratitud "a los artistas que más han contribuido con su talento y habilidad a dar a este libro un interés y una popularidad que sin su eficaz cooperación jamás habrían alcanzado"; y comienza sus agradecimientos por otro colaborador singular, Juan Iturralde y Suit. Conocido como escritor -el mismo Mañé inserta la leyenda del *Puente de Miluce*, famosa porque encerraba una lección en la que "deberían aprender nuestros políticos modernos, para quienes no hay término medio entre ser rebeldes o cortesanos"-, la gran aportación de Iturralde al volumen de Navarra, tierra en la cual fue cicerone del autor, radica en las acuarelas que, pintadas "como jugando", sirvieron para los grabados. En opinión de Mañé y Flaquer:

Iturralde es uno de esos tipos de bondad, de hidalguía y de formalidad, que en estas tierras abundan tanto como en otras escasean. Carácter franco y leal, corazón abierto a todos los sentimientos generosos, apasionado, por todas las nobles causas, consagra su vida cristiana a su familia, a sus semejantes, a su patria, a las letras y al arte, de que es apasionado. Casi todos los grabados de este tomo están sacados de acuarelas suyas, que ha pintado como jugando, y no obstante cuantos las han visto convienen en que son obras de un verdadero artista más que de un aficionado.

De esas acuarelas poco podemos comentar ya que muchas de ellas también fueron posteriormente interpretadas por un dibujante para pasarlas al taco de madera. No obstante, el efecto de algunas de las composiciones hace posible creer, debido a la definición que se aprecia en la distribución de luces y som-

bras, que Iturralde se sirviera de imágenes fotográficas, simplificando en gran medida su trabajo. De sus acuarelas están sacadas las siguientes estampas: *Carbonero de la merindad de Pamplona*, dibujado en la madera por Tomás Padró y grabado por Belhatte & Girard; *Anciano de Baztán*, por los mismos artistas; *Anciano de Iguzquiza*, posiblemente por los mismos artistas aunque la firma de Padró no es claramente legible; la cabecera del capítulo III dedicado a la situación socio económica de Navarra, dibujada por Tomás Padró y grabada por Eugenio Alós; la del XII, referente a Tafalla y las romerías de la Virgen de Uxue, dibujada por Enric Gómez; y la del capítulo XIII dedicado a la leyenda del puente de Miluce, de nuevo dibujada por el mismo artista; la *Vista de la Basílica de San Ignacio*; la *Urna para la insaculación*, ambas anónimas; la vista de la *Casa del compositor Eslava*, en Burlada, dibujada por Tomás Padró y grabada por Belhatte & Girard; la cabecera del capítulo XXX, dedicado a Sangüesa, dibujada por Tomás Padró y grabada por Eugenio Alós; la *Portada de San Salvador de Leyre*, dibujada por Padró; la *Vista del pintoresco pueblo de Isaba*, posiblemente dibujada por Padró y grabada por Belhatte & Girard; el *Alcalde del Roncal*; el *Fenómeno natural de un árbol del camino de San Miguel de Excelsis*, por los mismos artistas que la vista de Isaba; el *Santuario de San Miguel de Excelsis*, dibujado por Padró y grabado por Pannemaker; la famosa *Colegiata de Roncesvalles* grabada por Belhatte & Girard; las *Mazas de armas de Roldán* y la *Babucha de Turpin*, grabadas por Eugenio Alós; la *Ermita de Ibañeta*; y la *Fuente de Roldán*, dibujada por Padró y grabada por Pannemaker.

A la vista de los artistas mencionados resulta evidente, como señala el propio Mañé, que

Después de Iturralde, el que más parte tuvo en la ilustración de este tomo fue el malogrado Padró. D. Tomás Padró vio en esta obra un vasto campo donde explayar su imaginación de artista y su habilidad de dibujante, y se asoció desde el primer momento con gran voluntad de secundar mis propósitos. Anduvo vacilante al principio, por ser la índole de los dibujos que se le exigían muy distinta de la de los que hasta entonces produjo su lápiz, fatigado con un trabajo de galeota; pero luego fue comprendiendo lo que de él se deseaba. Penetró en el pensamiento de la obra; con seguridad admirable adivinó lo que no había visto; tomó el asunto con empeño, trabajó con amor, y al poco tiempo se colocó a una altura que dejó admirados a los que más esperaban de su indisputable talento.

No exageraba en sus afirmaciones Mañé y Flaquer. Padró, que quedó fascinado en su juventud por los dibujos de Gavarni, dedicó la mayor parte de su actividad a la ilustración de revistas y semanarios humorísticos. Además de

audaz caricaturista, fue experto en la documentación gráfica de los sucesos del día, y un excelente dibujante costumbrista que legó una elevada producción a pesar de su muerte a los treinta y siete años, de la cual se dolía el autor de *El Oasis* en esta forma:

Estoy convencido de que si la muerte no nos lo hubiese arrebatado repentina y prematuramente, Padró se hubiera conquistado en las páginas de este libro una reputación de artista. Al ver sus últimos trabajos, parecióme que se había transformado o que por fin su talento se encontraba en el terreno más apropiado a su naturaleza especial, y así se lo escribí en una tarjeta que le envíe teniendo a la vista los dibujos del anciano de Iguzquiza y el del Baztán y la viñeta que representa el tipo de caserío de Navarra. Sí, me quedé sorprendido al ver que el talento del caricaturista era un talento grave, un talento reflexivo, un talento que cultivado en este terreno podía llegar hasta la tragedia o hasta el misticismo. ¡Quién sabe si aquel desdichado artista fue de los que ríen para ocultar las lágrimas que brotan a borbotones de su angustiado corazón! ¿Conoce V. lápiz más simpático que el que trazó los dibujos que le acabo de citar?

En ninguno de los otros dos volúmenes dedica Mañé comentarios a sus colaboradores como en el primero, el cual, como dijimos, es el más excelente en su conjunto. En los dos restantes se hace explícito el empleo de la fotografía, por ejemplo en el segundo se cita a Laurent y en el tercero se utiliza una vista fotográfica para dar idea de un monumento desaparecido. Sabemos que en este último también colaboró Iturralde (por ejemplo la *Vista del Castillo de Butrón*), pero por lo general muchas de las estampas han perdido la frescura del apunte directo y se adivina a través del dibujo en la madera -muchos de ellos obra de Pedro Eriz Mendizábal²⁸- la sequedad y el efecto congelado que tanto criticaban aquellos que rechazaban considerar la nueva técnica fotográfica como un arte; no obstante, sí ponen a prueba la destreza del grabador Pannemaker. Progresivamente van dominando las vistas panorámicas y monumentales, el paisaje apenas si tiene cabida entre las páginas dedicadas al País Vasco, y cuando se ilustra con retratos de tipos y personajes se comprueba que la fotografía ha sido traducida en la parte figurativa y de fondo se incorpora normalmente un paisaje a modo de telón teatral.

Los años en los que viajó Mañé y Flaquer eran, y él lo sabía, los que señalaban el final de una época:

fui a recibir por última vez impresiones que dentro de algunos años me vedarán mis achaques o me negaran las variaciones que aquel país experimente por efecto de los cam-

bios a que se le convoca.

Las circunstancias políticas que ya hemos comentado abrían una nueva época, pero sobre todo las condiciones económicas iban a sufrir una profunda transformación, especialmente en la provincia de Vizcaya. Mientras que Álava continuó siendo una provincia agraria al igual que Navarra, en Guipúzcoa fue reducido el desarrollo industrial, pero Vizcaya conoció una gran industrialización que pronto hizo que el texto de Mañé y Flaquer hubiera de considerarse un testimonio en gran medida nostálgico del pasado.

El periodista catalán era consciente de esa transformación y del dinamismo social y económico que trajo el fin de la guerra carlista permitiendo que la actividad minera pudiera ser reemprendida, dando lugar a una profunda transformación social con la creciente inmigración y la aparición de un proletariado industrial inexistente hasta 1876. Juan Pablo Fusi se sirve de la obra de Mañé y Flaquer para evidenciar la transformación sufrida por zonas que hasta entonces habían tenido su actividad económica basada principalmente en el sector primario. Por ejemplo, la vega de Baracaldo-Sestao, que aún en 1876 era conocida por sus hortalizas y sus frutas, su caza y su pesca "se transformó en pocos años en el centro de un denso complejo fabril, en 'pueblos sórdidos, pueblos brumosos', de edificios ennegrecidos y deteriorados por los humos de las factorías, bajo una atmósfera impregnada de los 'hálitos letales' contenidos en los gases de las fábricas y fundiciones". Estas circunstancias conllevaron también una rápida transformación de la ciudad de Bilbao, población triste en opinión de Mañé, donde también se produjo un profundo cambio en las relaciones sociales. Anteriormente la división municipal no reflejaba una división de clase, pero la construcción del Ensanche donde se levantaría el emblemático Palacio de la Diputación que tantas páginas ocupa en la obra de Mañé y Flaquer, fue en realidad el final del orden tradicional en el que financieros, comerciantes, artesanos, jornaleros vivían en los mismos distritos e incluso en los mismos edificios" y el comienzo de una diferenciación por barrios: el Ensanche fue ocupado por banqueros e industriales mientras que las clases obreras quedaron progresivamente segregadas en barrios marginales donde se daba un "agudo contraste entre la fealdad de los distritos obreros y la arquitectura pretenciosa del nuevo Bilbao"²⁹. La evolución de la ciudad, aquí sólo apuntada, hace que a pesar de la cierta aridez de la que peca este volumen de *El Oasis*, su lectura sea un testimonio rico de los primeros años de cambio que darían la configuración moderna a la provincia de Vizcaya.

VII. Aunque la industrialización de Vizcaya y los diferentes sectores económicos interesaron a Mañé y Flaquer, de nuevo su personalidad e inquietudes han dejado profunda huella en *El Oasis*, ya que podemos encontrar de manera pormenorizada la situación en la que se encontraba una industria muy especial: la industria del papel y las fábricas de papel continuo. De nuevo la sensibilidad del autor hizo que la edición de *El Oasis* tuviera un valor añadido, fundamental

cuando se trata del libro: la obra se imprimió y publicó en Barcelona pero el papel que se empleó fue oriundo del país. De este modo los libros del viaje de Mañé y Flaquer se convierten en una síntesis material del origen catalán de Mañé y Flaquer y su amor por Navarra y el País Vasco.

Cuando aún en la actualidad no tenemos mucha información sobre la revolución que tuvo lugar en España a partir de la segunda mitad del siglo XIX en las fábricas de papel, gracias a la información recogida en el viaje que estudiamos podemos comprobar que una gran parte del que se empleaba en el país procedía de aquellas fábricas.

A la entrada del pueblo navarro de Villaba, en la margen derecha del río Ulzama, y sirviéndose de sus aguas, se levantaba la fábrica de papel continuo La Navarra. Fundada en 1847, en aquellos años era propiedad de la viuda de Ribed e hijos. La fábrica y sus dependencias ocupaban tanto como el resto del pueblo, el salto de agua tenía nueve metros de desnivel, la presa de roca natural estaba formada en la estribación de los montes Ezcaba y Miravalles, el agua se conducía a través de un canal sostenido por pilares de mampostería y armazones de madera de 300 metros de longitud.

En 1872, se actualizó la maquinaria y se llevaron a cabo las principales reformas. Se construyó una nueva fábrica destinada a producir pastas mecánicas de madera, "según el sistema Walter (alemán), la que con una fuerza de 50 a 60 caballos, elabora cada veinticuatro horas 700 kilogramos, que se emplean, mezclándolos con pastas de trapo, en la fabricación de papel de imprenta". Para ello había dieciséis cilindros de picar trapo y refinar pastas, una máquina para hacer papel de 1,80 metros de ancho y "demás accesorios, como ligadores rotativos, lizas, prensas, etc. etc"; allí trabajaban en la fabricación de pastas y de papel ochenta hombres y setenta mujeres. La producción media anual era por aquellos años de 430.000 kilogramos de papel de todas clases, pero principalmente del ordinario de impresión para periódicos. "No obstante -aclara Mañé y Flaquer- esta fábrica sabe y puede hacerlo de superior calidad, como lo indica el que ha hecho por encargo nuestro para la impresión de *El Oasis*". La fábrica obtuvo la medalla de oro en las exposiciones de la industria de Madrid (1850) y Bayona (1864), y la medalla de mérito en la de Viena de 1873.

El segundo volumen y, probablemente, el tercero, contaron también con ese valor añadido que mencionábamos anteriormente. Mañé y Flaquer se ocupa de manera pormenorizada de las fábricas de papel establecidas en Tolosa, la Esperanza, y en Alegría, la Providencia, ambas propiedad de la Sociedad comanditaria Arza y Cía.

La fábrica de la Esperanza, la segunda de papel continuo que se estableció en España, fue fundada en 1842 por la casa de comercio de San Sebastián de José y Francisco Brunet. Empleaba las aguas del río Oria, pero como el salto no tenía más de dos metros no era muy productiva. Por el contrario, la Providencia, fundada en 1858 por Arza e Izmendi y Compañía, empleaba las mismas aguas pero con un salto de cuatro metros y medio, y contaba con "dos turbinas del sistema Fossey de 42 caballos de fuerza, una para dar movimiento a 6

cilindros, y otra para mover las máquinas de confeccionar papel, la cortadora y dos alisadoras".

Aunque administrada por la sociedad, se deduce por el comentario de Mañé que fue el socio francés Claudio Viaud quien consiguió acreditar sus productos en el mercado (papel de embalar, imprimir y escribir) hasta el punto que no bastando para atender a los pedidos de 24.000 libras mensuales de papel que elaboraba, la compañía se vio en la precisión de arrendar la fábrica La Confianza, situada en el camino real de Tolosa a Navarra, que contaba con 8 cilindros y 3 turbinas movidas por las aguas del Araxes. En 1863, se refundió esta sociedad con las de las fábricas la Esperanza y la Providencia, y con capital considerable emprendió la transformación de la maquinaria de la Esperanza.

La tercera guerra Carlista arruinó todas estas fábricas. La sociedad se disolvió y la propiedad pasó a manos de la compañía Arza y Cía., "que acredita su inteligencia en esta clase de industria, habiendo puesto la fabricación y el orden interior del establecimiento a un grado tal de perfección, que los mismos industriales de este ramo reunidos en junta hubieron de reconocer hace poco que no conocían en España ni en el extranjero establecimiento más ordenado y curioso en todos los departamentos que recorrieron y visitaron, y esta es la misma opinión que yo formé al visitarla detenidamente durante mi segundo viaje a estas provincias". De la importancia de estas fábricas, habla que dieran ocupación a 216 obreros en la Esperanza y 53 en la Providencia, además contaban con viajantes y dependientes que distribuían su producción, de unos 500.000 kilogramos anuales, por todos los mercados de la Península, Puerto Rico y Cuba. Fabricaban "toda clase de papeles desde la estraza y estracillas de todos colores para diferentes usos", papel de escribir "lisos, rayados, de luto y canto dorado, con sobres de todas formas hasta ahora conocidos", y papel de imprenta para "publicaciones baratas y lujosas", y entre estas últimas Mañé enumera "el periódico ilustrado *La Academia*, las obras *Viaje a Oriente en la fragata Arapiles*, *La Mujer*".

Otra fábrica merecía ser mencionada en opinión de Mañé y Flaquer por haber sido la primera en su clase que se instaló en España: la fábrica de papel y cartón de paja, situada cerca de Tolosa y fundada en 1868. Los propietarios "los señores Sesé, Bandrés y Echeverría tuvieron que vencer grandes dificultades para llegar a la perfección que hoy han alcanzado". Con un consumo diario de 200 a 300 arrobas de paja atendía a las necesidades de la Península y las colonias en las Antillas.

Una última fábrica menciona en Tolosa el autor, la establecida por Baldomero Ollo, hijo de la villa y uno de los principales fabricantes de papel de España. Era propietario de tres fábricas, dos de ellas de papel continuo en las cuales se fabricaba desde "el papel común de impresión hasta la cartulina Bristol", mientras que la otra estaba dedicada exclusivamente en hacer pastas para papel. Trabajaban 300 obreros que producían unas tres toneladas diarias de papel y se empleaban en la fabricación "cinco máquinas de vapor para suplir la escasez de agua en la estación de verano". De esta fábrica salía el papel necesario para el

periódico ilustrado que se publicaba en Madrid *La Ilustración Española y Americana*, y también aquí se fabricó el papel que se empleó para el segundo volumen y suponemos que el tercero, de *El Oasis*. El cuidado puesto por Mañé y Flaquer en la parte material de la edición no se limitó al papel, tipografía, ilustraciones, etc. Por algunos de los ejemplares conservados en la actualidad se comprueba que encargó grabar en madera a Belhatte & Girard la portada que dibujó Tomás Padró y que es posible suponer se adquiría fuera del precio de suscripción. Algo similar debió ocurrir con la encuadernación, ya que algunos ejemplares conservan en la actualidad la diseñada ex-profeso para la obra. En el centro de la cubierta, estampada en negro y dorado, se ve la floresta, en los ángulos se disponen los escudos de las cuatro provincias, y distribuido con gran armonía el texto correspondiente al título y al autor de la obra. El conjunto resulta atractivo y de un gran efecto decorativo³⁰.

Como dijimos al comenzar, no hemos pretendido hacer un relato de cómo fue el viaje realizado por Mañé y Flaquer, ya que siempre es mejor acceder directamente a la obra. Sin duda, la lectura de un viaje de este tipo, escrito en el último tercio del siglo XIX, no sólo resulta interesante por contraste con el viaje ilustrado de fines de la centuria anterior -los diferentes intereses y la manera distinta de percibir la realidad visible-, sino también por la vigencia que supone acceder a una forma de vida que, todavía podemos decir, compartían nuestros abuelos. En realidad sólo hemos querido presentar al autor y algunas de sus inquietudes, para mostrar la importancia de su empresa y a la vez asomarnos a varias de las circunstancias que rodearon la redacción de la obra: la personalidad de Mañé y Flaquer, la cuestión foral, los amigos y la producción y distribución de la obra, desde la fabricación del papel hasta su reparto por entregas.

NOTAS

1. Desde que J. Maragall, secretario de Mañé y Flaquer, pronunciara un discurso biográfico con motivo de la colocación del retrato en la Galería de catalanes ilustres del Ayuntamiento de Barcelona (J. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. I, Barcelona, 1960), varios autores se han ocupado del periodista sin apenas aportar novedades. Para los apuntes biográficos nos hemos servido de la obra citada y de: G. GRAELL, *Juan Mañé i Flaquer*, Barcelona, 1903 y *Juan Mañé y Flaquer. Su biografía*, Madrid, 1903; M. SANTS OLIVER, *Juan Mañé y Flaquer* [discurso leído en el acto de colocar el retrato de Mañé y Flaquer en la galería de periodistas ilustres en septiembre de 1912], *Anuario de la Asociación de la Prensa*, 1923; J. TARÍN IGLESIAS, *Juan Mañé y Flaquer en la Barcelona de su tiempo*, Barcelona, 1965 [separata de *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, núm. VII], y del mismo autor "Mañé i Flaquer", *Gent Nostra*, núm. 23, Barcelona, 1983.

2. Aunque anecdótico, es representativo que Mañé y Flaquer en su "dedicatoria a D^a. D. N. de M. de A" afirme que escribe la obra en cumplimiento de la promesa hecha a la desconocida señora ante las amenazas de esta última de "aficionarse a las novelas de Flaarion, aplaudir la música de Offenbach, hablar de política y hasta -¡qué horror!- firmar

exposiciones reclamando el derecho electoral a favor de la mujer".

3. Los artículos se reunieron bajo el título *Colección de artículos*, Barcelona, 1856. Fueron publicados por Antonio BRUSI en 1856, pero según Palau es un tomo raro porque solo se tiraron 50 ejemplares. Buena parte de las obras de recopilación de Mañé y Flaquer son compendios de los artículos publicados en el *Diario de Barcelona*.

4. En opinión de todos los biógrafos, Mañé se caracterizó por ser un ortodoxo que criticó duramente a los carlistas y al clero absolutista, considerándoles causantes de la actitud de liberales y demócratas hacia la religión.

5. Mañé y Flaquer hace la cita expresa de la página y la obra: "Pág. XII del Prólogo del libro *Los Vascongados* de D. Miguel Rodríguez Ferrer, escrito por Don Antonio Cánovas del Castillo, Madrid, 1873".

6. Se refiere al "Manifiesto" de apoyo de 84 catalanes dirigido a las diputaciones forales de Vizcaya, Álava, Guipúzcoa y Navarra, firmado el 1 de julio de 1876. Este manifiesto mereció la contestación de la Diputación General del Señorío de Guipúzcoa, dirigido "A los generosos patricios catalanes que han experimentado su participación en el dolor que experimenta el pueblo vasco-navarro del 18 de julio de 1876". Se da integro en el Apéndice y también se publica aquí la "sentida y elocuente exposición que redactada por D. Antonio de Trueba, elevó a las Cortes del reino la Diputación de Vizcaya".

7. J. P. FUSI, *El País Vasco. Pluralismo y Nacionalidad*, Madrid, 1984, pág. 161.

8. Ha sido tratado por sus biógrafos y en la introducción de Manuel BASAS al *Viaje por Vizcaya al final de su etapa foral. Reedición del tomo III de "El Oasis. Viaje al País de los Fueros" dedicado al Señorío de Vizcaya* (1876). Introducción bio-bibliográfica, notas y adaptación por Manuel BASAS y FERNÁNDEZ, Bilbao, Biblioteca VascongadaVillar, 1967, págs. 24-27.

9. J. P. FUSI, *El problema vasco en la II República*, Madrid, 1979, pág. 18. Parece que la campaña de Mañé en defensa de las instituciones forales vascas no tuvo el deseado eco en Madrid, pero sí encontró respaldo entre un centenar de catalanes que se dirigieron a las Diputaciones Forales de Vizcaya, Álava Guipúzcoa y Navarra el 1 de julio de 1876, veinte días antes de que apareciese en la *Gaceta de Madrid* el decreto, para expresar su solidaridad.

10. J. P. FUSI, *El problema vasco*, op. cit., pág. 16.

11. Las relaciones fuerismo-nacionalismo fueron polémicas y difíciles: "La sociedad vasca seguía siendo, a principios de siglo, profundamente fuerista y el recuerdo romantizado de los fueros, abolidos en 1876, seguía siendo muy vivo (y lo seguiría estando hasta que, gradualmente fue transformándose en demanda de autonomía política). Pero la memoria colectiva recordaba los fueros como un régimen histórico singular y propio, no como códigos de una soberanía vasca distinta a la española. Arana, consciente de la diferencia, dejó de llamarse fuerista y asumió únicamente la denominación de nacionalista. La ruptura con los distintos fuerismos era así inevitable. El carlismo, el más significado y popular de aquellos, hacía de los fueros vascos y navarros uno de los principios esenciales de su concepción católica y tradicional de la monarquía española: tanto, que los Fueros, lejos de ser un principio de soberanía vasca, era en esa concepción, el fundamento de la unidad de España. Sólo por eso, las diferencias carlismo-nacionalismo eran insalvables, por más que ambos tuvieran una base sociológica similar, que fueran igualmente regionalistas y que algunos de sus hombres de cultura -eruditos, historiadores filólogos- participasen, junto con los nacionalistas, en el movimiento de recuperación de la cultura euskaldun, que se inició a fines

del siglo XIX y se prolongó en las primeras décadas del siglo XX", J.P. FUSI, *Política y nacionalidad*, en F. GARCÍA DE CORTÁZAR y J. P. FUSI, *Política, nacionalidad e iglesia en el País Vasco*, San Sebastián, 1988, págs. 27-28.

12. Manuel BASAS, *op. cit.*, págs. 25 y 26.

13. J. P. FUSI, *El problema vasco*, *op. cit.*, pág. 15.

14. Hemos estudiado el excelente ejemplar que se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid [Pass. 13-15]. Tanto el prospecto como las ilustraciones del presente artículo proceden de los ejemplares conservados en la biblioteca de Javier PORTÚS. A él, a Antonio CORREA y a Mabel BALSINDE agradezco su ayuda y amistad.

15. J. P. FUSI, *El problema vasco*, *op. cit.*, pág. 12.

16. Publica su retrato con el siguiente comentario: "aire bonachón y un poco a la pata la llana, la cabeza inclinada sobre el pecho como quien busca algo en el suelo, a usanza de pensadores, frente ancha y convexa, mirada inteligente y melancólica, que se ilumina con un vivo rayo de alegría cuando se cruza con la de un amigo; bigote poblado y gris, como el ya escaso pelo que aun defiende su bien amoldada cabeza. De algún tiempo a esta parte ha empezado a engordar, como quien lleva vida sedentaria en clima húmedo y caliente en verano y ha doblado el cabo de los cincuenta".

17. Estas reflexiones ayudan a tratar de perfilar la opinión que podía merecer a Mañé y Flaquer la literatura del momento. Resulta evidente la diferenciación clara que hace entre escuela espiritualista y materialista. Según él, no solamente se diferencian en la forma y los procedimientos, sino también en el fin: "Los materialistas o realistas cultivan el arte por el arte es decir, no se proponen otro fin que impresionar fuertemente los sentidos del lector o del espectador, y por este medio obtener su aplauso y ganar fama y provecho. Para alcanzar este fin no reparan en los medios, y como los que más directamente conducen a él son los que con más fuerza hieren a la multitud, al gran número de los que no saben leer sino lo que está escrito con todas las letras, y mejor con mayúsculas; de aquí que sean minuciosos en los pormenores y pródigos en los contrastes, sin que les arredren el desnudo y la crudeza de las tintas, sin que les detenga el temor de entorpecer la marcha de la acción con numerosos incidentes, y ahogar lo principal bajo el peso de lo accesorio". La polémica entre Trueba y Pereda, tachado el primero de idealista y el segundo de realista, centra la disertación de Mañé para concluir: "Yo creo que los dos son realistas y los dos idealistas, en el sentido de que los dos pintan con admirable verdad el país, los sentimientos y las costumbres que describen, y los dos idealizan bien paisajes, escenas y personajes, que la naturaleza no presenta ataviados con tal arte; pero he de reconocer, no obstante, que Pereda propende más a los procedimientos de la escuela realista".

18. 77, 13 de abril de 1868, págs. 45-46.

19. Se da la paradoja que en la *Revista española. Política, científica y literaria y de artes, viajes, comercio etc.*, en la que también colaboraba Antonio Trueba, Cañete escribe en el apartado de Bellas Artes, un artículo titulado *De la pintura de Paisaje en España. Carlos de Haes*. En él hace una revisión crítica de la pintura de este género en España pero no llega a tratar la pintura de Haes, posiblemente porque deseara dedicarle otro artículo que no se publicó debido a la corta vida de la revista. A pesar de todo es interesante la reflexión final que hace frente a la pintura de Villaamil, a la que siempre se puso como ejemplo opuesto del arte de Carlos de Haes: "Los apasionados de Villaamil decían, cuando estaba éste en el apogeo de su fama, que la imaginación del pintor no cabía en el círculo estrecho de la verdad, que su poderosa fuerza intuitiva alcanzaba a comprender y pintar una naturaleza más bella y poética que la naturaleza misma. ¡La-

mentable ofuscación! Desde el momento en que el hombre se juzga capaz de representar con los groseros medios materiales de que dispone para dar forma visible a su pensamiento algo más excelente y más bello que las prodigiosas obras del criador, el espíritu de soberbia que de él se apodera perturba su entendimiento, anula su fantasía y lo empuja de abismo en abismo hasta el fondo de lo inverosímil y de lo falso. ¡Terrible castigo, expiación dolorosa, cuya consecuencia inmediata es privarlo de gloria imperecedera! No, por grande que sea el poder de la humana fantasía no basta a descubrir, y mucho menos a crear, una naturaleza más bella que la que Dios hizo. Yo bien sé que en el espectáculo del mundo hay objetos bellos y feos, y que el talento del pintor debe desechar los segundos y utilizar los primeros agrupándolos sabia y armoniosamente, que es en lo que estriba el arte. Pero de que el artista no se limite a copiar sin discernimiento lo que ve, nadie puede en buena lógica deducir que le sea dado realizar por medio del dibujo del color, de las sombras, de las degradaciones de luz y de la perspectiva lineal y aérea un agua más trasparente, una luz más clara, una armonía más perfecta que la que observamos y admiramos en la obra del Ser Supremo. La libertad de elegir entre los diversos elementos con que le brinda la naturaleza, la porción de su alma que les comunica al trasladarlos al lienzo, tal es la creación, tal la verdad y originalidad del pintor de paisaje. La suprema belleza del país consiste en sacarlo del natural [...] Buscar por otros caminos la poética belleza del paisaje vale tanto como extraviarse y perderse. Así le sucedió a Villaamil, a pesar de su gran talento y de su brillante imaginación".

20. Entre las escasas referencias al compromiso de Haes se encuentra su apoyo a Gisbert para que se le concediera el premio extraordinario en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 por su pintura *Suplicio de los comuneros de Castilla*, que los liberales abanderaron como expresión visual de su ideario político. Según relata *La América*, la segunda votación fue nominal: "Votaron que había lugar al premio los señores director general de Instrucción Pública, marqueses de Molina y de Gerona, Oliván, Hartzenbusch, Haes, Amador de los Ríos, Fernández Guerra, Godoy, Alcántara, Ases, Cámara y Suárez Candón [...] Dijeron que no los señores Madrazo, Rivera, Piquer, Aníbal Álvarez, Carderera, Caveda y Marqués de San Gregorio". Como era preciso el voto afirmativo de las dos terceras partes del jurado, Gisbert no obtuvo el galardón, pero es evidente que el enfrentamiento puso a Haes contra los profesores más señalados de la Academia de San Fernando. Sobre este tema véase A. ESPÍ VALDÉS, *Vida y obra del pintor Gisbert*, Valencia, 1971, págs. 59 y ss.

21. No se dio noticia de todas las entregas y coincide que las que hemos encontrado, salvo la ya citada referente a la participación de Haes, son siempre señaladas por su relación con las instituciones forales, circunstancia que se ponía de manifiesto en el *Diario de Barcelona*: el 23 de julio de 1879, en el que se repartía el retrato de Iparraguirre; el 3 de noviembre de 1880, que comenzaba con la descripción del salón donde celebran las juntas forales sobre el árbol de Guernica; el 10 de noviembre de 1880, dedicados a las biografías de los señores de Vizcaya y la historia de los árboles forales del Señorío; el 14 de noviembre de 1880 (con éste se repartía una lámina suelta que representaba la "Vista de la iglesia juradera y del árbol de Guernica". La última entrega se anunció el 16 de marzo de 1881 de esta forma tan lacónica: "Se está repartiendo el cuaderno 100 del 'Oasis', con el cual termina el tercero y último tomo de la obra escrita por el señor don J. Mañé y Flaquer, y publicada por don Jaime Jepús, habiéndose cumplido puntualmente todas las condiciones del proyecto".

22. "Después, entonces de los que dejamos apuntado, creemos inútil añadir más a todo lo que hemos escrito respectivamente los ilustres críticos señores Miquel y Badía

y Pirozzini en las plantas del *Diario de Barcelona y la Renaixensa*", A. Gallard, Bellas Artes, *La Ilustració Catalana*, 2 (20 julio de 1880), 16.

23. Sobre este tema y la pintura de paisaje en Cataluña véase F. FONTBONA y R. MANENT, *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, 1979.

24. "Desde que por primera vez apareció nuestra revista, han sido en número considerables las obras de arte que han sido expuestas en diversos establecimientos que se dedican a exposiciones en nuestra ciudad, y entre los que sobresale el de Exposició-Parés, centro general del movimiento artístico de nuestra tierra", A. GALLARD, *op. cit.*, pág. 16.

25. El pintor optó por seguir la escuela del napolitano Domenico Morelli, y hay que tener presente que los primeros precursores de los *Macchiaioli* fueron los vedutistas venecianos y napolitanos como el artista mencionado. Sobre este tema véase A. BOIME, "Macchiaolismo versus Accademismo", en *The Art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy*, Chicago, 1993, págs. 75-113.

26. GOLDWATER-MARCO, *El arte visto por los artistas*, Barcelona, 1953, citado por J. PADRÓS CASTILLÓN, *El pintor Joaguín Vayreda*, Mahón, 1983, pág. 64.

27. Por ejemplo, tanto Enric como Simó Gómez Polo, que colaboraron en *El Oasis*, eran grabadores en madera, pero no parece que esta fuera su actividad principal en la obra, sino que su cometido fue principalmente hacer el dibujo sobre el taco.

28. Fue también un dibujante ilustrador que colaboró en revistas y semanarios ilustrados. Nacido en el madrileño pueblo de Ciempozuelos, era de origen vasco, y murió en Barcelona

29. J. P. FUSI, *Política Obrera en el País Vasco*, Madrid, 1975, págs. 62 y 47 respectivamente.

30. La portada grabada la conserva el ejemplar de la Biblioteca de la Diputación de Guipúzcoa (reproducida por J. BERRUEZO, *Mañé y Flaquer. Un catalán defensor del País Vasco*, San Sebastián, 1974). El ejemplar del volumen de Navarra de la biblioteca de Javier PORTÚS conserva la encuadernación original.

Textos

MANUEL DEL PALACIO POLEMISTA

José Luis Gordillo Courcières

Introducción.

Desde la juventud a la vejez la personalidad del poeta Manuel del Palacio se mantuvo acorde con el aspecto físico que nos muestran los muchos dibujos y fotografías suyas conservados en los archivos: indudablemente se ajustaba a la tipología característica del hombre apacible, bromista y sentimental, rasgos que confirman las lecturas de sus obras en verso o prosa.

Ahora bien, durante toda una dilatada vida ni el más bondadoso de los varones puede escapar al enfado, a la dura controversia, y hasta a la cólera; y menos quien sometido a las presiones de la sucia sociedad española del siglo XIX había escogido para su defensa el festivo recurso de la sátira, lo que indefectiblemente suscita enemistades. Estas, no obstante, fueron pocas. Si a lo largo de su existencia encontró gentes hostiles, multiplíquese por cien el número para contar a los simpatizantes, camaradas, partidarios y fieles amigos que se la alegraron (algunos de ellos, que conste, hasta pasados del campo contrario; por ejemplo el conde de Cheste).

En fin, setenta y cinco años de una existencia nada solitaria, expuesta casi continuamente a los riesgos de las pugnas políticas, a los debates tertulianos, al zancadilleo propio de los escalafones, a los malos humores de prebostes, dan ocasión a muchísimas más desavenencias y enfados que los que realmente afectaron a Manuel del Palacio; y de ellos buena parte se resolvieron mediante un abrazo. Es el caso -y el ejemplo cuadra con la temática principal y preferida de este Boletín- de la agarrada que tuvo nuestro poeta con Gustavo Adolfo Bécquer por un "quítame allá esos González Bravo", que acabó en fraternal yantar en la famosa fonda de Perona tras una parodia, eso sí, de la Rima LXXIII.

Las polémicas son otra cosa. Uno opina que requieren discusión pública, difundida, generalmente por escrito, con réplicas de los intervinientes; y, aunque se personalicen, suelen afectar a cuestiones filosóficas, políticas, estéticas, religiosas o literarias, casi siempre de orden preeminente. Una bronca en el

autobús, una pelea esquinera, un mero cruce de improperios o una arremetida sin respuesta no alcanzan la categoría de polémicas¹.

Con los requisitos bien cumplidos de lo que aquí entendemos por polémica se hallan dos en las que intervino Manuel del Palacio: una contra su colega y gran amigo Luis Rivera², al que juzgaba un tanto desviado; la otra contra Leopoldo Alas³ cuando éste le valoró en poco. Ambas querellas discurrieron básicamente en verso, lo que las hace más gustosas.

Polémica con Luis Rivera

Fue política. Cuando sobreviene llevaban por lo menos quince años de amistad cierta, de compañía mutua en la bohemia y en el trabajo, de compartidos avatares revolucionarios, de recíprocos "préstame dos pesetas". Ambos formaron entre los doce partícipes del famoso convite al banquero Salamanca en la fonda de París, en 1859. Habían escrito a escote un libro publicado en 1864⁴, habían sufrido juntos las dificultades de sacar adelante los números de la revista *Gil Blas*, con el censor de turno siempre acechando.

A partir del triunfo de la revolución de septiembre de 1868, sus idearios políticos se bifurcan. Palacio atempera sus ímpetus, y Rivera los radicaliza. Un año después la situación de España se hará caótica: "los aliados de septiembre habían dado por concluida su empresa con el logro exacto de ¡Abajo los Borbones! pintado en la fachada del ministerio de Hacienda; pero ahora contaban con nuevos socios que reclamaban más: derechos sin obligaciones; libertad religiosa para propagar ateísmo; libertad de imprenta entendida como libertad de insulto; derecho de asociación que era derecho a conspirar; independencia de la enseñanza que era autorización para formar depravados; descentralización que era cantonalismo..."⁵. Palacio publica en *El Universal* un soneto titulado "En el aniversario de la revolución de setiembre" que provocará el enfado de su camarada Luis Rivera. El soneto terminaba de este modo:

Hoy, pueblo, te amenazan nuevos daños:
Los que cual rey te adulan a porfía,
te envuelven en la red de sus engaños.
¡Tú, de tí mismo rey! No todavía;
¡Has llevado la albarda muchos años,
para vestir la púrpura en un día!

La toma de postura provoca un alboroto, especialmente alrededor de la palabra albarda por lo que parece. Así se da ocasión a tres cadenas de tercetos que constituyen un sumario de las opuestas posiciones políticas de aquella España en crisis. Véase lo que públicamente se dijeron ambos entre el 4 y el 11 de octubre de 1869:

Al director de Gil Blas

Mi buen amigo Luis: Tengo a la vista
la respuesta que das a mi soneto,
llamándome de paso progresista;

y por más que la crítica respeto,
debo decirte que aunque lo has leído
de su intención no estás en el secreto.

Yo soy, querido Luis, cual siempre he sido,
demócrata, español e independiente,
ajeno a las miserias de partido.

Ni aplaudo los errores de mi gente,
ni de la muchedumbre cortesano
le oculto la verdad que el alma siente.

No ignoro que con ello nada gano;
mas si todas las culpas se redimen,
de ésta me absuelve mi criterio sano;

que aquí, donde los vicios nos oprimen,
y donde no se llega a la fortuna
más que por la bajeza o por el crimen,

yo gozo en dar *ladridos a la luna*
y me duermo tranquilo y muy a gusto
sin que manche mi cielo nube alguna.

Curado estoy de envidias y de susto,
que me han llamado a veces atrevido,
pero jamás me llamarán injusto.

He trabajado mucho y he sufrido,
y si a la libertad canto y adoro,
no será porque nada le he debido.

Cual tú del pueblo la ignorancia lloro;
mas tú te haces heraldo de su fuerza,
y yo me hago fiscal de su decoro.

Yo quiero como tú que el mando ejerza;
pero es cuando ilustrado y justiciero
hacia el que más le adule no se tuerza.

Noble, industrioso, liberal le quiero,
no hipócrita, holgazán, servil, astuto,
siendo lobo una vez, y otra cordero.

Quiero que a la razón rinda tributo,
y llevar no se deje del instinto
que es solamente la razón del bruto:

Que no arme a cada paso un laberinto,
y siendo en las batallas veterano
se avenga en los motines a ser quinto:

Que entre en la senda del progreso humano,
y puesto que sufrió la tiranía
aprenda a gobernar sin ser tirano.

¿Dices que él se gobierna? ¡Tontería!
Lo desmienten conmigo en este instante
Cataluña, Aragón y Andalucía.

¿Dices que cómo ha de ir hacia adelante
si ha de tener el dulce privilegio
de darle educación cualquier danzante?

Piensa, Luis, que has escrito un sacrilegio;
antes de estudiar tú literatura,
¿la hubieras enseñado en un colegio?

No se educan los pueblos en la altura;
se educan en la ley, en el trabajo,
y a veces en el hambre y la amargura.

Recuerda bien la fábula del grajo,
y piensa que el orgullo es más odioso
cuanto tiene su origen más abajo.

Por eso yo, que verle poderoso
y opulento y feliz y libre ansío,
confundiendo en el suyo mi reposo,

en vez de alimentar su desvarío
al espejo le asomo de su historia,
y le maltrato por su bien y el mío.

Hijo del pueblo soy, lo tengo a gloria;
pero antes que el imperio de la plebe
alcance aquí su bárbara victoria,

¡Venga un diluvio, y en sus ondas lleve
la vida y la esperanza y la memoria
de este bendito siglo diecinueve!

Manuel del Palacio.

La respuesta de Rivera fue contundente y consecutiva (lleva fecha 6 de octubre), mostrando cómo se habían ido desviando sus idearios políticos otrora aparentemente parejos; decía de esta manera:

A Manuel del Palacio

Tu epístola, Manuel, tengo a la vista,
y es el primer error que en ella noto,
el decir que te llamo *progresista*.

Con tu pasado liberal no has roto;
mas tu soneto en el cangrejo bando
hizo más que furor, un alboroto.

Lo oí decir, al pueblo señalando,
de tu soneto haciendo su bandera:
"Que le den una albarda en vez del mando".

No era la tuya su intención artera,
lo sé; del pueblo como yo has salido,
y de él será tu inspiración postrera;

Mas, sin quererlo, pones en olvido
que siempre se valió la tiranía
de las razones de que te has valido.

Ella, cual tú en tus versos, nos decía:
*Has llevado la albarda muchos años
para vestir la púrpura en un día.*

Y tendiendo la red de sus engaños,
mientras aprisionaba al pensamiento,
nos mostraba del vicio los peldaños;

y, vil sarcasmo de su vil intento,
repetía a la plebe: "que se instruya"
pero jamás llegaba este momento.

Permite, caro amigo, que te argulla
que como piensas tú, todo tirano
pensó en defensa de la causa suya.

Eso de hacer del pueblo un soberano
y eternamente mantenerlo niño,
diciendo cada día que es temprano,

podrá ser una prueba de cariño,
pero es más bien negarle la corona

que yo de pronto a su cabeza ciño.

¡Y me citas, Manuel, a Barcelona,
y con ella a Aragón y Andalucía,
cuando de sangre un mar la tierra abona!...

¿Pues es nueva quizá la rebeldía?
¿Quién enseñó la guerra al pueblo mío?
La República no: ¡la Monarquía!

¡Vuelve la vista atrás, y yo confío
que al espejo asomado de la Historia,
sangre siempre verás, de sangre un río!

Aun eso mismo que se llama gloria,
¿qué bien al pueblo con su luz le trajo
sino hacerle dar vueltas a la noria?

Bueno es hablar al pueblo del trabajo,
del respeto a la ley, de las virtudes
(que escasean arriba como abajo):

Mas si a él en busca de prudencia acudes,
y antes que libre le pretendes sabio,
le hallarás siempre esclavo, no lo dudes.

Para rey, de la lógica en agravio,
puede servir un príncipe ignorante:
pero un pueblo jamás. ¿Lo entiendes, Fabio?

¡No está educado aún! Cuando el instante
llegue de echar la púrpura a sus hombros,
ya lo vendrá a decir un rey danzante.

Entretanto, durmamos sin asombros,
durmamos, que mañana, de repente,
el pueblo surgirá de los escombros.

-Guiarlo a la verdad eternamente,
mostrar el bien al popular enjambre,
tenerle el libro, no el fusil, presente,

sin dejar la moral para fiambre:
tal fue mi vida en incesante lucha,
unas veces con pan, otras con hambre.

Del pueblo acaso la ignorancia es mucha,
y en su impaciente afán, la voz sagrada

quizá no siempre del deber escucha.

¿Mas dónde, dónde la feroz mirada
en busca irá de la inmortal belleza
si falta luz al alma atormentada?

Si en los palacios a educarse empieza,
y en la ley, y en el hambre y la amargura,
falto de libertad siempre tropieza.

Todos, cuando cayó la raza impura
ruina de España y de su honor abismo,
admiramos del pueblo la cordura.

Digno de libertad por su heroísmo,
por su sensato triunfo fue más grande,
después de presenciar un cataclismo.

¡Y sin que cuentas de su honor demande,
ya imaginaron con pueril intento
buscar un amo que lo oprima y mande!

La libertad, Manuel, cual yo la siento,
la sientes palpitar en tus canciones,
y a ella caminas con el paso lento.

Yo respeto tus nobles intenciones,
si antes de ver el triunfo de la plebe
prefieres ver el fin de las naciones.

¡Mas por ese temor, el yugo aleve
sufrimos de los últimos Borbones
en la mitad del siglo diecinueve!

Luis Rivera.

Palacio cerró la controversia con más tercetos, como se dirá de inmediato. En su momento la contestación carecía de preliminares, mas cuando la recogió en un libro⁶, catorce meses después, venía encabezada afectuosamente: "Habiendo el director de *Gil Blas* contestado a esta epístola [se refiere a la propia del día 4] con otra llena de gracia y de ingenio, el autor se creyó obligado e replicar con la siguiente:

A Luis Rivera

Narra una antigua y popular leyenda
que hubo no sé en qué tiempo allá en Bassora
un héroe de tal rumbo y tal fachenda

que se cortaba en trozos a la aurora,
y completo otra vez al medio día
se sentaba a la mesa de su mora.

Tal fue la suerte de la carta mía;
hecha pedazos la dejó tu pluma,
y aún al error entera desafía.

Tu epístola me encanta; pero en suma,
es como los abrigos de verano:
calienta alguna vez, pero no abrume.

Jamás cual pienso yo pensó el tirano;
él de la luz oculta los reflejos,
yo de las luces el camino allano.

Estacazos él da; yo doy consejos:
y aunque haya algún cangrejo que me alabe,
¿qué tengo yo que ver con los cangrejos?

No es esa la cuestión; otra es más grave:
¿Se debe coronar a la ignorancia,
o se debe enseñar al que no sabe?

No hablemos de Sagunto y de Numancia,
ni de si tiene culpa de este atraso
nuestra tradicional intolerancia.

Lo que ha pasado ya no viene al caso;
nos hallamos enfrente de una cumbre;
¿la subimos de un brinco o paso a paso?

¿No te da, Luis, amigo, pesadumbre
ver de la libertad hacer mal uso
por falta casi siempre de costumbre?

Pues bien, Luis, evitemos el abuso;
digamos qué es ser libre al ignorante
y el error disipemos del iluso.

Decisivo y de prueba es el instante;
mas ¿piensas tú que aquel es más patriota
que pretende marchar más adelante?

¡Ay!, cuando en una fecha no remota
la prensa y la tribuna enmudecían
de un tiranuelo ruín bajo la bota,

¿dónde los que me agravian se escondían?
Mientras yo lamentaba mis dolores
en destierros y cárceles, ¿qué hacían?

Quizá gozaban mucho los favores
de aquella que revuelcan en el lodo
villanos hoy, si ayer aduladores.

Tú como yo lo sabes, y ante todo
bueno es que esta verdad sentada quede,
ya que a decir verdades me acomodo.

Porque, ¿no sabes, Luis, lo que sucede?
Pues hay un malagueño que en su empeño
hasta su propia albarda me concede.

Lo he visto escrito, y me parece un sueño;
por adornarme a mí quedar desnudo...
¡Si será liberal el malagueño!

Hay otro vate, que aunque no tan rudo,
en graciosa y correcta poesía
y sin valerse de disfraz ni escudo,

dice que me compró la monarquía,
y como recompensa me promete
cruces, honra, dinero y nombradía.

¡Cruces! Tengo y aguardo seis o siete:
como que soy poeta, pobre, feo,
pródigo, solterón y ex-mozalbeta.

¡Honra! Nací con ella y la poseo;
y tocante al dinero y a la gloria,
ni aquél ambicioné, ni ésta deseo.

Más que dejar mis hechos en la historia,
preferiré dejar mi nombre oscuro
de los que me han amado en la memoria.

Me sobran una lágrima y un duro;
aquella para todos los pesares,
y éste para cualquiera en un apuro.

No sé quemar incienso en más altares
que en los de la virtud y la conciencia,
do busco inspiración a mis cantares.

Quiero la libertad, no la licencia;
quiero que a la instrucción sacando el jugo
aprenda el pueblo a conocer su esencia.

No quiero de la plebe bajo el yugo
la vergonzosa libertad del robo
ni la igualdad infame del verdugo.

Amo ese pueblo inteligente y probo
que vive en el trabajo y la vigilia
y aplaude las verdades sin adobo.

Que educa para el bien a su familia
y se despierta al ¡ay! de su vecino,
y en su orfandad o su dolor le auxilia.

Ese de la razón sabe el camino;
para él la majestad y la corona
si es hora en el reloj de su destino.

Pero para esa turba retozona
que destruye lo mismo que desea
y combate lo mismo que pregona:

Para esa la doctrina, no la tea;
luz que aclare las sombras de su mente
si allí se ha de albergar alguna idea.

En cuanto a mí, primero que la frente
ante un ídolo doble, vil o falso,
las gradas de su trono refulgente
cambiaré por las gradas del cadalso.

Manuel del Palacio

No cabe duda de que la polémica los distanció; mas Palacio había de conservar siempre el rescoldo de aquella amistad. En un libro que recoge crónicas en prosa de la vida de nuestro poeta⁷ queda explicada la divertida fundación de *Gil Blas*, con capital de un choricero extremeño; y se dice hasta la cuantía de los caudales que Rivera legó a su viuda tan sólo un par de años después del debate. Estas son algunas de las frases que dedica allí a su amigo:

¡Pobre Luis! Por trabajador, por honrado, por liberal, merecía haber gozado esa fortuna con salud. Pasó en la agitación y en la miseria la primera mitad de su vida, y no alcanzó el reposo y la paz que le brindaba la segunda. Son pocos los que le conocieron, y menos aún los que le re-

cuerdan. Pero los compañeros que le sobrevivimos,
Eusebio Blasco, Federico Balart, Sánchez Pérez y alguno
más, no le olvidamos.⁸

Polémica con Leopoldo Alas

En 1889 le tenía que estropear *Clarín* a Palacio tanto una buena parte de la primavera como el verano completo. Todo comenzó con una afirmación crítica de *Clarín* -contundente, como suya-, y que ni él mismo recordaba dónde la manifestó por vez primera; ésta: "En España no hay más que dos poetas enteros. Núñez de Arce y Campoamor; y otro solamente medio, Palacio". (Más tarde abandonaría el fraccionario, pasando a la notación 0'50.)

Nuestro vate se molestó, naturalmente; y hubo réplicas y contrarréplicas, privadas o públicas, en verso o en prosa, que hasta octubre habían de durar, y desplantes, e incluso insultos mutuos que bien pudieron acabar en un lance de honor.

Desde su juventud habría de ser Leopoldo Alas un reparón y un cascarrabias, y no parece casual que a su tertulia madrileña de la Cervecería Inglesa de la Carrera de San Jerónimo se la bautizase con el nombre de *El Bilis Club*.⁹ Relacionemos por orden de apellidos algunas de las personas con las que *Clarín* mantuvo peloterías (el orden cronológico no fue el mismo): Emilio Bobadilla, conocido como "Fray Candil"; Luis Bonafoux, que firmaba "Aramis"; el periodista Salvador Canals; el librepensador Pompeyo Gener; el erudito Francisco Navarro Ledesma; nuestro Manuel del Palacio; Emilia Pardo Bazán; el crítico musical y taurino Antonio Peña y Goñi... Por cierto, que con Bobadilla, en marzo de 1892, se comentó que habían llegado a las manos o, mejor, que una mano de Bobadilla tal vez alcanzara la boca de *Clarín*; y el feroz Bonafoux sostuvo hasta el fin de sus días que la más conocida obra de Alas, *La Regenta*, era un vil plagio de Flaubert. Resumiendo, que el crítico asturiano andaba siempre con pleitos. En 1880 Granés ya había retratado en verso a *Clarín*:

Cuando no quiere apuntar
detalles, generaliza;
mas si entrevé una paliza,
se complace en detallar.
Con sus ribetes y puntas
de sabio, es algo pedante,
y hay quien le augura el instante
de pagarlas todas juntas.

Tan pronto como Palacio supo de la calificación de medio poeta otorgada por *Clarín* optó por escribirle en tercetos una réplica. Se recoge de ella lo principal:

EPÍSTOLA

¿Conque medio poeta, don Leopoldo?
¿Conque la inspiración que juzgué llama
sólo merece honores de rescoldo?

Tu sentencia es atroz, y al cielo clama;
pero, ¿cuándo y por quién fuiste elegido
cancerbero del templo de la fama?

.....
No defendiendo mi causa por ser mía;
proclamas un absurdo y lo combato,
si fuera una verdad la apoyaría.

Se puede ser a medias literato,
bolsista, espadachín, cantante, rico,
ingeniero rural, senador nato,

cuanto va de lo grande hasta lo chico;
medio poeta, ni existió ninguno
ni has de probarlo aunque te vuelvas mico.

Otro juicio hallo en ti más oportuno;
¿que los hay detestables?... ¿Quién lo niega?
Asómate al espejo y verás uno.

Campo es el arte en que la turba siega,
pero toca a muy pocos coger grano,
mientras la paja para muchos llega.

.....
¿Por qué me halla tu crítica incompleto?
Explicáte, galán, y de antemano
cuenta con mi indulgencia y mi respeto.

Aquí, donde hay purista chabacano
que a Góngora imitando en sus deslices
tortura la verdad y el castellano,

donde en vez de conejos y perdices
hay quien sabe cazar a maravilla
pensamientos vulgares o felices,

¿merece le escatimen una silla
el que lleva ocho lustros muy cumplidos
escribiendo en la lengua de Castilla?

.....
Nube de tempestad es la que asoma
en el sereno azul de la poesía

la pureza empañando del idioma,

y tal pusimos todos a Talía
que a no llevar sandalias y careta
ni Apolo por mujer la tomaría.

Todos acaso no. Mi vida inquieta
fue suya y lo será; medio o entero
le debo mis delirios de poeta,

las ilusiones de mi amor primero,
cuanto despojo de la edad pasada
que me acompañe hasta el sepulcro espero.

.....
¿Es que nacer poeta es un pecado?
De su deleite apuraré la copa,
y chille tu clarín desafinado
con todos los clarines de la tropa.

¡Buena la hicimos! Revolvióse Leopoldo Alas el 15 de Junio, igualmente en tercetos. Lo mismo que antes, seleccionamos lo principal:

DE CLARÍN. A 0'50 POETA

Bien te pudo engañar la filautía
al escribir, Manuel, aquella carta
con tanto ripio y tanta grosería.

Yo vi que de tu mente no se aparta
cierta broma ligera, donde digo
que es fuerza que tu ingenio se nos parta;

pues la musa no en todo está contigo,
y eres mitad poeta a lo que entiendo
(y otra mitad me fuiste mal amigo).

.....
Mucho me temo que me tengas miedo
adulándome en libros que regalas,
y después atacando sin denuedo.

Miedo a que aplique a tus mediocres alas
-que al cielo según dices no han subido-
las tijeras que cortan falsas galas

de errores de gramática y sentido;
de errores como aquellos que chorrea
la epístola que a tantos has leído.

Loco por la citada filautía
-palabra del hermano de Lupercio,
y que fuera muy culta siendo mía-

aunque yo te mejoro en quinto y tercio,
llamándote poeta por quebrados
(Gaspar, Ramón y tú sois un sestercio)¹⁰;

loco de vanidad por tus pecados,
hablas de inspiración y de Hipocrenes,
y juras que sesteas en los prados

donde brota Aganipe, y de allá vienes;
y metiendo el incesto en lo divino
-santa ignorancia por disculpa tienes-

sin sospechar siquiera el desatino,
das por hecho que el hijo de Latona
enlaza al de Talía su destino¹¹.

.....
Tu plectro es de Albacete, y pincha y raja,
y jamás las Píerides amaron
forminge que se tañe con navaja.

En cambio, ¡cuántos vulgos te alabaron!
Baco, donde tú estás, *su gusto anuncia*,
y tus sonetos fáciles brotaron.

Donde hay mantel y brindis se pronuncia
tu musa es el factor de toda fiesta,
y nunca a que improvises se renuncia

allí do calla inspiración honesta,
que no admite por premio la pitanza
del fúcar que antes de dormir la siesta,

cual pudiera pedir o juego o danza,
a tu musa demanda el digestivo;
y todo viene a ser de panza a panza.

.....
¡Oh ironía terrible de las cosas!
Diatribas diplomático te hicieron,
y tus mismas canciones afrentosas

plenipotencia de insultar te dieron;
pues medraste al amparo del caído,
cuando otra vez en alto le pusieron.

Todo es historia lo que va advertido;
tú cantaste flaquezas de una dama,
a quien razón de Estado habrá impedido

buscar un paladín para su fama;
tú fingiste que amar la patria era
repetir en estilo de soflama

sinónimos sin cuento de ramera;
y después de triunfar los liberales
te sacó de lo humilde de tu esfera¹².

.....
Yo no canté el dolor con aspavientos,
yo no lo publiqué por cuatro reales,
ni pedí inspiración a los fermentos.

Mis penas a mi amor fueron leales,
y cuando en este valle las evoco
aún me alivian del llanto los cristales.

.....
Y, aunque no lo merezcas, te convida
de este sano retiro a los placeres¹³,
quien, ahora que se acuerda, ya se olvida
de estas vanas disputas de mujeres.

El aparentemente amable remate no podía cancelar, sin más, la acumulación de agresivas censuras previas. Así que Palacio volvió a empalmar tercetos, ahora no tan paciente como al principio de la porfía; se escoge lo más significativo:

A CLARÍN CONTESTANDO A SU EPÍSTOLA

.....
Grosero, vanidoso y mal hablado,
todo esto y los insultos de ordenanza
respecto a mi presente y mi pasado,

me propinas ansioso de venganza,
tan pulcro, tan correcto, tan sencillo,
que después de gritar en tu alabanza

¡Viva Pravia!, y romper el caramillo,
pienso, mezclando el júbilo a la pena,
¡lo que tú habrás sudado, pobrecillo!

¡Qué rica erudición, qué fácil vena!
¡Qué pisto de aguardiente y de forminge!

¡Qué dar una de cal y otra de arena!

Crítico te soñé y eras esfinge;
lástima que en tus raptos oratorios
padezcas contracciones de laringe¹⁴.

Me atacas por amigo de jolgorios,
por improvisador, por complaciente,
porque en bautizos brindo, y desposorios,

mientras callan el cuerdo y el prudente...
No, Clarín, donde reina la alegría
suelen callar los tontos solamente.

.....
En vez de censurar, más digno fuera
aclararas mis dudas en el punto
origen de mi epístola primera:

¿Soy yo medio poeta? *Ecco* el asunto.

.....
¿Que yo en mis versos insulté al caído?
Faltas a la verdad como un bellaco,
y si no mientes tú mintió tu oído.

Cual se burla del águila el macaco
a Cánovas cogiste por tu cuenta
y su reputación entraste a saco.

A iguales triunfos tu desdén te alienta,
pero conmigo no; dulce favonio
presagio suele ser de la tormenta.

Me deleita la calma ¡qué demonio!,
pero a quien pide guerra, cintarazo.
Yo soy más liberal que don Antonio.

.....
Sin razón me supones mal amigo;
yo te llamo con ella mal coplero,
y la prueba me das de lo que digo.

En prosa tus epigramas tolero;
de los libros que vendes o no vendes
soy el primer lector, y el más sincero;

juzgando la poesía, que no entiendes,
como al eunuco la pasión te ciega
y lo que más codicias más ofendes.

Siguiendo en tu trabajo de carcoma,
¿es que tu pluma por mentidos datos
de mi pasada edad cuentas me toma?

No fueron juveniles arrebatos
mis audacias de ayer; aún mi conciencia
repite el *Quod scripsi* de Pilatos.

Aún, a pesar del tiempo y la experiencia,
amo la libertad que amé de chico,
y condeno el error y la violencia.

Ningún desmán aplaudo o santifico,
de ninguna injusticia me hice reo,
con el ejemplo la virtud predico,

y acuerdes mi deber y mi deseo,
por el uno y el otro aconsejado
busco a mi vida generoso empleo.

No soy en toda fiesta convidado
según quieres decir, porque se anote
con todos los demás este pecado.

Sancho me pintas y nací Quijote;
en funciones de amor, de guerra o boca
por hidalgo y galán pagué mi escote...

Tu clarín aunque toque no me toca,
pues tienes alternando en lides tales,
malicia mucha, pero fuerza poca.

.....
Con secreto dolor y risa muda
tu carta contesté como merece.
Clarín, perdiste el pleito... ¿Tienes duda?
Vamos a juicio oral si te parece.

Manuel del Palacio, que quiere asegurar bien la base de la polémica ya devenida pública, recoge en unos pliegos -por el orden en que fueron escritos, es decir, los de Clarín en medio- todos los tercetos, los antecede de un proemio y manda imprimir el conjunto, logrando un librito que se edita a primeros de agosto. Lo que más debió de molestar a Leopoldo Alas sería el título en los ejemplares publicados, porque, parodiando el conocido refrán castellano gastronómico "Nada entre dos platos es aún menos sin los dos platos", lo bautizó *Clarín entre dos platos*. Yo sólo medio, ¡pues, ea, tú nada!

Vale la pena transcribir parte del preámbulo:

...la peregrina idea vertida por él en uno de sus estudios, o más bien vapuleos literarios, de que yo no era más que medio poeta, me sugirió la de dirigirle una epístola protestando de esa especie de juicio de Salomón, tanto más discutible cuanto que Clarín a medida que se acerca a Salomón se va separando del juicio... Y pongo a Dios por testigo de que en este empeño no entra para nada la vanidad. A nadie se le ocurre llamar vanidoso al que hace alarde y demuestra tener buena vista, buen oído, un órgano de voz privilegiado o un estómago privilegiado también. Del mismo modo, ¿por qué tratándose de una facultad natural que pertenece a la categoría de los dones, no ha de ser permitido al que la posee, y puede por consiguiente apreciarla mejor que ninguno, regocijarse en ella y combatir al que la pone en duda?...

Y por lo que respecta a las acusaciones sobre lo que Clarín definió como canciones afrentosas, dice:

En periodos de entusiasmo y de lucha, y dentro de las prescripciones y leyes de imprenta casi tiránicas, gané mi reputación de escritor satírico sin faltar a la ley y sin esconder jamás ni mi nombre ni mi persona. El favor del público por un lado y el odio de alguna camarilla por otro cubrieron con ese nombre varias producciones engendradas en la calma del despecho o en el arrebato de la ira. Mientras en ello hubo peligro, yo fui con mi silencio cómplice de tales locuras; el día en que dejó de haberlo y en que podían servir de título de gloria, yo me apresuré a renunciarlo y lo hice así constar en algún libro. Hoy sabe todo el que ha querido saberlo, cuya fue la mano que arrojó al aire de la publicidad murmuraciones de Café o entretenimientos livianos nacidos al calor de la confianza y de la broma entre hombres solos...

Es una lástima que no se muestre Palacio más explícito y complete su alegato con un nombre o más; piensa el que suscribe, por ejemplo, en el soneto titulado "Belenes", del que tiene manifiesto que le parece escrito a prorrata "en alguna de aquellas tertulias literarias de la época"¹⁵.

El 24 de Agosto respondió *Clarín* al librito. Lo hizo bajo el epígrafe *Empañada poética* en la revista semanal *Madrid Cómico*, vertiendo contra Palacio improperios como "guitarrista vulgar", "tontiloco", "pícaro" o "ignorante"; le recordó sus versos maltratando a Isabel II, y amenazaba con un *concluirá* que, en efecto, cumple el día 31 mediante una continuación larguísima en la que critica gramaticalmente los tercetos de Palacio, al que termina llamándole "señor rústico".

En el mismo número de *Madrid Cómico*, el 341, aparecen simultáneamen-

te dos sonetos de Palacio; los siguientes;

"Campo es el arte en que la turba siega
(dije yo en un terceto liso y llano),
pero toca a muy pocos coger grano
mientras la paja para muchos llega."

Si por el apetito que te ciega
a los otros ganaste por la mano,
todas tus alharacas son en vano;
el que no te la dio, no te la niega.

Que la retire pides en tu nota;
me opongo... mas retiro en tu escritura
cuanto veneno de sus líneas brota,

cuanto tu corazón quema y tortura,
y lo empujo a la espuerta con la bota,
que es como se retira la basura.

*

Pero hombre, ¿a qué exaltarse de ese modo?
Con calma y en las frases más corrientes
te dije: "En eso que supones, mientes";
y hoy añadido que en eso como en todo.

Mentira son tus gracias de beodo,
mentira tus arranques insolentes,
mentira lo que escribes y no sientes,
mentira hasta la tinta, porque es lodo.

Mal que pese a tu estúpida arrogancia,
en tu naturaleza femenina
vence siempre al valor la intemperancia.

Y no discurre mal quien te imagina
un puchero de caldo sin sustancia
con un poco de carne... de gallina.

Llegamos al 7 de Septiembre, fecha de aparición de un nuevo número de *Madrid Cómic*, donde ambos vuelven a pugnar en páginas continuas (la tirada del semanario aumenta; mas imaginamos a su director, Sinesio Delgado, al mismo tiempo que satisfecho económicamente, preocupado por la recida de tono en la disputa). *Clarín* publica un soneto a nadie dirigido en concreto, pero expresivamente titulado *Cartel... de desafío*, y también dos cartas, una para Palacio y otra para Delgado, renunciando a la polémica pública y solicitando

debate personal. El lector puede dudar entre si escurre el bulto o quiere sangre. En cuanto a Palacio, escribe otros dos sonetos; copiamos el primero:

Como en un libro abierto, Clarinete,
leo en tus más ocultas intenciones.
¿Dice cualquiera pares? Pues tú nones.
¿Toma el vecino ron? Pues tú sorbete.

Presumes de arcabuz, y eres cohete
que en lucir y sonar tu empeño pones;
tarasca que alborota en las funciones
y que luego en el sotano se mete.

¿Acaso piensas que me mamo el dedo?
Aunque crezca tu ardor y me chamusque
sé que tu furia y tú valeis un bledo.

No lograrás que mi razón se ofusque:
¿Ir yo a buscarte el bulto, y en Oviedo?
¡El que no te conozca que te busque!

Simultáneamente envía Palacio una carta al director de *La Época*, Luis Alfonso, y otro soneto, rogándole la publicación de ambos. He aquí el párrafo más significativo de la misiva:

Veo que les preocupa a V.V. el giro que ha tomado la polémica que sostengo, o mejor, que sostiene conmigo el crítico *Clarín*, que es, después de todo, quien la ha levantado sobre una paja, y debo tranquilizar a V.V. diciéndoles que después del incalificable artículo publicado hace algunos días por mi contrincante en el *Madrid Cómico*, la polémica por mi parte ha concluido. Yo soy de los que creen que puede llegarse a la santidad de Job sin hacer escala en el muladar.

Y añade Palacio que desea seguir dedicando a *Clarín* algún ramillete de poesías

... para que o bien se tranquilice si las toma como flores cordiales, o bien se enoje hasta el punto de que una vez, y sin retóricas, me declare su atrevido pensamiento. Cuando esto llegue a suceder, si sucede, se proveerá.

Mientras, otra vez en *Madrid Cómico*, el 14 de Septiembre responde Palacio a la carta de Alas de la semana anterior:

... ¡A buena hora se acuerda usted del sigilo con que es costumbre tratar estos asuntos! Las malas palabras se explican y se perdonan; las malas acciones no piden explicación sino castigo...

Y a Sinesio Delgado, amigo suyo, que evidentemente le ha pedido que calme sus ímpetus, le envía un soneto que termina de este modo:

Nunca de la injusticia y del agravio
el golpe recibí sin que enseguida
pagara con mi diestra o por mi labio.

¿No devolver herida por herida?
La religión lo manda, y lo hace el sabio.
¿Tú eres capaz de hacerlo? Yo en mi vida.

Aunque parezca que ya han bajado las aguas, el 21 de septiembre, en el número 344 de *Madrid Cómico* vuelve *Clarín* a remover la polémica, y el 5 de octubre, bajo el título *El Libro Verde*, relata, bajo su punto de vista, claro, el largo proceso de la pugna (es ahí donde declara no recordar el lugar en que surgió lo del 0'50), y remata la ratahila con la mención de un artículo de Juan Valera el 30 de Septiembre, en *La España Moderna*, que quizá fue un capotazo del siempre amigo de Palacio por salvarle de la socialmente consagrada obligación de aceptar un duelo.

Apenas medio año después *Clarín* hubo de interpretar como un mentís a su picajosa y contumaz aversión a la obra de Manuel de Palacio una noticia: los periódicos difundían casi a coro que nuestro poeta había sido elegido miembro de la Real Academia Española.

Leopoldo Alas, cuatro lustros más joven que Palacio murió cinco años antes; pero ambos por enfermedad, y en su cama. Hubiera sido lamentable para la literatura española llegar al lance de honor y, según su desenlace, hasta a la pérdida anticipada de cualquiera de ambos.

Mas uno, en cuanto a la polémica, con parcialidad confesa -aunque no por razón de ella- cree firmemente que la legitimidad se mantuvo al lado de Palacio; y también la mejor calidad de los escritos aportados al pleito. (Los partidarios de *Clarín* están autorizados a atribuir esas manifestaciones a la natural empatía nacida entre el autor de este artículo y el poeta, a lo largo de años de "convivencia": los empleados en escribir la *Biografía de Manuel del Palacio* que pronto se dará a la imprenta).

NOTAS

1. Lo que sostuvo nuestro poeta con el duque de Almodóvar del Río no era polémica, sino muy justificado desquite; y el duque, incapaz, no respondía al chaparrón.
2. RIVERA, Luis (1826-1872). Fundador del periódico satírico *Gil Blas*. Autor de la novela *Los hijos de la Fortuna*, publicada en *La Discusión*, de abril a agosto de 1860; de los dramas *Las aves de paso* (1858), *El honor y el trabajo* (1859), y *Al borde del abismo* (1863); de las comedias *¡Presente!*, *mi general* (1859), y *Los despreocupados* (1861); y de las zarzuelas *Los piratas* (1860), *Un estudiante de Salamanca* (1867), y *La vida parisiense* (1869). Tengo entendido que Roberto ROBERT escribió una biografía de Rivera en 1872, pero no la he hallado.
3. GARCÍA-ALAS UREÑA, Leopoldo Enrique, conocido como Leopoldo Alas y, más brevemente, con el seudónimo de *Clarín* (1852-1901). Catedrático de la Universidad de Oviedo (1883). Autor de novelas como *La Regenta* (1884-1885) o *Su único hijo* (1890), y de muchos relatos breves, así *Pipá* (1886), *Solos de Clarín* (1881), *Doña Berta* (1892) o *Cuentos morales* (1896). Destacó igualmente como periodista, y se hizo temible como agresivo crítico literario y político. Escribió también el ensayo dramático *Teresa* (1895), un amargo fracaso; Dionisio de las Heras lo enjuició en el folleto titulado *El besugo Clarín...* Es bien cierto: donde las dan las toman. Sobre *Clarín* recomendamos la biografía de Marino Gómez Santos.
4. *Cabezas y Calabazas. Retratos al vuelo de las notabilidades en política, en armas, en literatura...* Por Manuel del PALACIO y Luis RIVERA. Librería de Miguel Guijarro, editor. Imprenta D. L. Palacios. Madrid. 1864.
5. GORDILLO COURCIÈRES, José Luis. *Un poeta satírico del XIX. Los sonetos políticos de Manuel del Palacio*. Compañía Literaria S.L., Madrid, 1994.
6. Figura bajo el epígrafe Notas, al final de *Cien Sonetos...* Imprenta de T. Fortanet, Madrid, 1870.
7. *Mi vida en prosa*. Librería General de Victoriano Suárez. Imprenta Torrent, Madrid, s.a (¿1933?).
8. El original de esta crónica se escribió hacia 1901.
9. La tertulia estaba integrada también por Leopoldo Cano, Luis Taboada y otros malintencionados, y fue en ella una excepción el pacífico Palacio Valdés.
10. El valor del sestercio romano era dos ases y medio. Pedantillo sigue don Leopoldo.
11. En esto se equivocaba *Clarín*. Mitólogos hay que, con o sin incesto, pues ello también es discutible, hacen a la musa Talía madre de los Coribanfós por mediación de Apolo.
12. Alas no atiende a que lo mismo que vitupera en Palacio le es atribuible; él también colaboró en *Gil Blas*; y antes había escrito el periódico entero *Juan Ruiz*, con precisas sátiras contra Isabel II o contra Marfori y compañía. ¿Había olvidado sus versos a Paquita?
13. Se refiere a su reducto de Guimarán, donde la familia poseía una finca.
14. Casi con seguridad alude Palacio a una conferencia sobre Antonio Alcalá Galiano que había intentado pronunciar *Clarín* en el *Ateneo Madrileño*, algo más de tres años antes, y que no pudo concluir por indisposición presunta. A estas alturas ya ninguno prescinde ni del arma más modesta.
15. Véase GORDILLO COURCIÈRES, José Luis, *Obra citada*, donde se reproduce el injurioso poema.

Historiografía

**EL ENCUENTRO DE DOS POETAS.
LAS RIMAS DE BÉCQUER EDITADAS POR RAFAEL
MONTESINOS (CÁTEDRA, 1995)**

Robert Pageard

"Desnudo he de cantar, porque el destino de la vida, al final de todo, es irse llena de fe, desnuda como vino."

(R. Montesinos, *País de la esperanza*)

Entre los delgados y exquisitos libros de Rafael Montesinos se halla la joya en prosa que se llama *Los años irreparables*. Se trata de la breve historia de su niñez y primeros años de adolescencia en Sevilla (1920-1936). Dedicado a Enrique Canito, fundador de *Ínsula*, el libro se editó en la colección madrileña del mismo nombre, en 1952, falto de algunos pasajes prohibidos por la Censura. La versión completa salió en 1981 en la Colección de Bolsillo de las Publicaciones de la Universidad de Sevilla. En la página 22 de esta edición leemos que Rafael fue bautizado en la misma iglesia que Bécquer y, sobre todo, nos enteramos en la página 59 de las circunstancias de su descubrimiento de las *Rimas*. Estamos en la casa familiar sevillana de la calle Santa Clara :

Desde la alta galería de las tatas, miraba y oía yo aburrido, decepcionado, a aquel cursilísimo amigo de papá, gesticulante, falso, con los ojos en blanco, perdido entre versos de Campoamor, Gabriel y Galán y Bernardo López García, pensando triste que si esos "Oigo, patria, tu aflicción" era la tan cacareada Poesía, no valía la pena perder el tiempo tras la entreabierta ventana de cristales. Y cuando ya me disponía a cerrarla, apareció él llenándome de ángeles -no aquellos de las estampitas del colegio- el aire de mi infancia. Y por la noche busqué en la biblioteca de papá un libro de aquel poeta, enfrentándome por primera vez con sus versos. Han pasado los años, muchos, y aún queda en mí el dejo de aquel encuentro con su poesía : "... unos

ojos, los tuyos, nada más".

Caso más bien excepcional, la vida de Rafael pudo tener la poesía como eje. Estaba a punto de decir -con Bécquer en la introducción de *Historia de los templos de España*- como eje de diamante. Esta vida de poeta se desarrolló según un tríptico cuyas hojas fueron la creación propia, la manutención en Madrid del Aula de la Tertulia Literaria Hispanoamericana, la investigación becqueriana. En los tres planos, la pasión por todas las artes fue constante y la afición que tuvo siempre el poeta por la fotografía y la ilustración fotográfica le fue de preciosa ayuda.

Tanto como Bécquer, y tal vez más todavía que su predecesor, Rafael Montesinos supo captar lo esencial de la vida, mirándola en el fondo del propio ser en su esplendor y crueldad, gravedad y lúdica ligereza. El ansia de sinceridad y la perfecta música de la lengua permiten expresar esta vida del alma con una sencillez y una claridad que me llevaron a caracterizar a Rafael como "poeta de la transparencia"¹. Sería sin embargo injusto callar todo lo que estos rasgos deben tanto a la cultura popular andaluza como al mejor clasicismo sevillano (que no es el de los carriles sonoros). Igual que en el caso de Bécquer.

Delicadas colecciones de poemas jalonan el camino madrileño de Rafael Montesinos: *El libro de las cosas perdidas* (1946), *Las incredulidades* (Adonais, 1948), *Cuaderno de las últimas nostalgias* (1954), *País de la esperanza* (1955) -poemario éste en que se ve toda la importancia de su esposa, Marisa Calvo, en la vida y la creación de Rafael-, *El tiempo en nuestros brazos* (1957), tesoro de la poesía familiar elevada al nivel filosófico, *La verdad y otras dudas* (1967), *Último cuerpo de campanas* (1980), *De la niebla y sus nombres* (1985).

Poeta, y de los más exigentes, pero también mantenedor de la poesía y apoyo de los poetas. Así nos aparece Rafael y se trata de la segunda tabla del tríptico vital -en su oficio de director del Aula de la Tertulia Literaria Hispanoamericana (desde 1954 hasta hoy).

Con ocasión del cumplimiento del cuadragésimo aniversario de la Tertulia se editó en 1992 un hermoso folleto (*40 años. La tertulia Literaria Hispanoamericana*) en que, con el título "La memoria y el martes", Rafael cuenta algunos recuerdos y reproduce excelentes retratos sacados de su archivo fotográfico: los de Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Jorge Luis Borges, Eduardo Carranza, Gabriel Celaya, Luis Rosales, César González Ruano, Ernesto Mejía Sánchez, Antonio Fernández Spencer, Francisco García Pavón, Ignacio Aldecoa, Vicente Gaos, José María San Juan y Blas de Otero. Tal lista y el impresionante índice onomástico (más de 500 nombres) bastan para darse cuenta de la importancia que tuvo sin ruido Rafael en la vida intelectual madrileña del medio siglo que está acabándose. Destacan entre los recuerdos de Rafael su entrada en la Tertulia a iniciativa de Fernández Spencer, la publicación de la revista *La Tertulia* (cuatro números -se reproducen cuatro poemas de Rafael Morales que figuraban en el número 1), la amistad con Gerardo

Diego y Luis Rosales, el primer Curso de Verano de la Tertulia (en Cádiz, 1960 -se agasajó a Jean Cocteau- se honró, no sin riesgo, a Rafael Alberti), la protección de Gregorio Marañón cuando dirigía el Instituto de Cultura Hispánica, las relaciones con la policía durante los "estados de excepción", la fundación del Aula fotográfica de Madrid. Importante para la biografía de Rafael Montesinos es la conclusión (notemos de paso que el dibujo que ilustra la cubierta del elegante folleto es de Marisa): "[La Tertulia] me dió lo más preciado para mí: aquella adolescente de ojos asombrados que surgió en medio del primer curso. A ella le tocó la tarea más ardua en este trabajo: poner en orden las tarjetas y los cuarenta cursos y pico. Y si es verdad que el *martes* lo puse yo, la *memoria* es de ella."

De estas singulares tarjetas, Rafael y Marisa me regalaron algunas. La cicuta (¿socrática?), emblema de la Tertulia, figura en todas ellas. Tres de estas tarjetas me seducen especialmente. La primera anuncia que, el martes 31 de marzo de 1970, "Dionisio Gamallo Fierros nos hablará de *En el primer Centenario de Gustavo A. Bécquer. El enigma de Elisa Guillén*". La segunda convida a oír, el 22 de diciembre de 1970 (aniversario exacto de la muerte de Bécquer), después de la conferencia del poeta Claudio Rodríguez sobre "El tema del sueño en la obra de Bécquer", un "Recital de las *Rimas* (selección de R.M.) por el actor José Luis Izaguirre"; la tarjeta está adornada con el retrato fotográfico de Bécquer, de cuerpo entero, con sombrero de copa alta en la mano, que posee Rafael. La tercera tarjeta anuncia otra conferencia de Dionisio Gamallo Fierros, sobre Augusto Ferrán, el más querido amigo de Bécquer y, con Rodríguez Correa, el más próximo. Este "Homenaje a la memoria de Augusto Ferrán, en el primer centenario de su muerte" tuvo lugar el martes 25 de marzo de 1980.

Y eso nos conduce al tercer cuadro del tríptico: la obra becqueriana de Rafael Montesinos. Bastara recordar los tres libros en que se encuentra la sustancia de muchos artículos dispersos. Se trata del magnífico *Bécquer. Biografía e imagen*, editado con gran esmero por las ediciones R.M. en Barcelona (1977) y de las dos obras tituladas ambas *La semana pasada murió Bécquer*, la primera de lujo (con un facsímil del "Libro de los gorriones"), cuyos 1499 ejemplares numerados fueron distribuidos por Ediciones 2000 (Madrid, 1984); la segunda, más sencilla pero también muy cuidada, debida a las ediciones "El Museo Universal" (Madrid, 1992) y que contiene, además de algunos de los artículos capitales de Rafael, sus más recientes impresiones sobre el estado del "Libro de los gorriones".

Gracias a Rafael Montesinos, conocemos varios autógrafos y dibujos de Bécquer sin los cuales hubieran quedado incompletas nuestras informaciones sobre la obra y la historia personal. Sin embargo, es al profesor Leonardo Romero Tobar a quien debemos la publicación *integral* de los escritos de juventud contenidos en el libro de cuentas del padre de Gustavo Adolfo (*Escritos juveniles*, 1993). Nuestro débito con Rafael atañe especialmente a la denuncia con pruebas textuales de las supercherías de Fernando Iglesias Figueroa, el

descubrimiento del álbum de Josefina Espín con una de las versiones de la rima XXVII, la revelación del cuaderno de dibujos "Los contrastes" (1854), muchas informaciones sobre las relaciones amorosas de Bécquer, etc.

Desde hace algunos años, esperábase, de parte de tan íntimo (y casi fraternal) conocedor de la poesía de Bécquer, una edición de las *Rimas*. Ediciones Cátedra acaban de dárnosla, saliendo toda viva del cerebro del autor, auxiliado por un ordenador bien dominado que le gustaba presentar a los amigos mientras preparaba la edición. Si el libro no contiene nada radicalmente nuevo para quien conoce los escritos de Rafael, será, en cambio, de mucha ayuda para los educadores y los estudiantes. Lo ha de ser por lo condensado de la información, el entusiasmo y la libertad del propósito, la pertinencia de la visión artística, que es la de un creador.

La introducción ocupa las páginas 11 a 92, esto es, aproximadamente la mitad del libro. Sus siete apartados abarcan la biografía del poeta, el estudio de las *Rimas*, con especial consideración del "Libro de los gorriones", las informaciones sobre varios contemporáneos de Bécquer y sobre la importancia de éste en la poesía española del siglo XX.

La biografía es exacta y minuciosa. Sólo formularemos tres reservas: 1ª) Rafael hace poca mención de los aspectos que llamaremos realistas de la personalidad de Gustavo Adolfo Bécquer (dibujos y poemas libres, sexualidad incluida -cierto cinismo en materia de dinero y negocios-, humorismo de quien ve la vida con cierto escepticismo), rasgos que no afectan de ningún modo a las aptitudes y los méritos artísticos y de los que, por consiguiente, podía prescindir legítimamente el poeta historiador; 2ª) me parecen severas las palabras relativas a Narciso Campillo que, aunque distante de Gustavo Adolfo en varias materias (la artística y la política, entre otras) y tal vez de memoria poco segura, fue un amigo de infancia y se portó como tal; y 3ª) no me parecen claros los sentimientos de Gustavo Adolfo para con González Bravo, especialmente después de su caída, y eso a pesar del común y antiguo odio a la Unión Liberal.

En cuanto al estudio y a las observaciones artísticas, me parecen de mucho valor. Una sola discrepancia: siempre me conmovió la letanía "A Todos los Santos", pero es sentimiento totalmente personal. Por otra parte, tengo bastante estima -con reservas y matices, es verdad- por el conjunto de la poesía demasiado menospreciada del medio siglo 1850-1900. He escrito que, artista modesto y respetuoso de toda voluntad estética, Gustavo Adolfo Bécquer no hubiera comprendido tal desprecio, y lo repito aquí. Pero, Rafael Montesinos, exigente y nítido poeta, tiene el entero derecho de ver y sentir la historia de la poesía española de otro modo.

De especial interés son las páginas sobre la *soleá*, estrofa y canto de que Rafael es sumo maestro, y todo el capítulo sobre "La herencia de una leve música" (pp. 73-83) en que, aprovechando su experiencia única del mundo poético contemporáneo, recuerda lo que fue la familia becqueriana en este siglo; excelentes observaciones tratan de Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Blas de Otero, entre otros.

La bibliografía (pp. 97-101) me parece irreprochable. Se divide según las rúbricas siguientes : moderna bibliografía de las *Rimas*, ediciones facsímiles, el antecesor (Gamallo Fierros), últimas biografías, ediciones de las *Rimas*, últimas traducciones de Bécquer. La lista de estas traducciones (árabe, checo, francés, rumano) puede completarse con la selección rusa, bonitamente editada, debida a Natalia Vanjanen (*Obras escogidas*, Ed. Literatura artística, Moscú, 1985).

En cuanto al texto de las *Rimas*, debemos limitarnos aquí a tres observaciones y apreciaciones. En primer lugar, no podía faltar el mayor esmero, la mayor exactitud y claridad, en el establecimiento de los textos, de parte de un poeta y artista que dedica a Bécquer un verdadero culto. Y nada falta. De paso, saludemos la participación de Marisa que, entre otras aportaciones, compuso para la cubierta un pastel ilustrando la rima XXV.

En segundo lugar, conviene señalar que la selección comprende las rimas del "Libro de los gorriones" (incluso las suprimidas, que Rafael indica como "rechazadas por Bécquer"); se añaden las poesías agregadas en la cuarta edición Fernando Fe (1885), y, además, "La gota de rocío" y "Lejos y entre los árboles". Rafael conserva el orden, hoy clásico, fijado en 1871 por los amigos del poeta (ediciones Fortanet, Fernando Fe).

En tercer y último lugar, tenemos que indicar que las versiones reproducidas son las del "Libro de los gorriones" (tratándose de los poemas recogidos en el famoso registro), con incorporación de todas las correcciones que lleva el manuscrito. Rafael está convencido, en efecto, de que todas las correcciones del manuscrito son de Bécquer. En este punto, está conforme con Russell P. Sebold². Juzgué racional esta opinión en mi edición anotada de 1972³. Más radical que el investigador americano, Rafael excluye de las notas a pie de página las variantes que se leen en la edición Fortanet de 1871 y en todas las ediciones Fernando Fe; calificándolas de apócrifas, Rafael las agrupa al final del libro. Tampoco incluye, por falta de espacio, las demás variantes conocidas (rimas publicadas en revistas y periódicos, poemas escritos en hojas sueltas). Todo esto confiere gran nitidez a su trabajo. Para los estudiosos que quieran consultar todas las variantes, una de las mejores ediciones, además de la de R.P.Sebold, que pueden consultar es la de la colección "Hispanicos Planeta" (1977), debida a María del Pilar Palomo⁴, ciñéndose sin embargo a los poemas del "Libro de los gorriones"; la profesora Palomo tomaba como base el texto del "Libro de los gorriones", limpiado de todas las correcciones, es decir reflejando toda la espontaneidad del recuerdo (ya que Bécquer dice "Poesías que recuerdo del libro perdido" -se trata del manuscrito entregado a González Bravo); en esta edición de "Hispanicos Planeta", todas las correcciones y variantes se reproducían en las notas. Este método tiene también su encanto.

De todas las ediciones modernas de las *Rimas* -y son numerosas- la de Rafael puede ser considerada como una de las más serias y como la más tierna. Desde este último punto de vista, sólo la igualan el *Bécquer* de Rica Brown (1963) y los escritos de Dionisio Gamallo Fierros. Por eso, concluiré-

mos este artículo de presentación por la cita de uno de los más recientes poemas que Rafael ha dedicado a Gustavo Adolfo. Se titula "Al huésped de las nieblas" y contiene estos versos libres:

Volverán del amor a tus cristales
los recuerdos, y ya te habrás marchado
de tu ciudad, que evocarás con frío
hasta en el alma, andando a tientas.
Eres
como un rayo de luz en una copa
de cristal blanquecino. Ven. Brindemos
con esa luz y en esa copa blanca,
por la gloria que apenas vislumbraste,
que lo tuyo era sólo la neblina
impenetrablemente hermosa y triste;
nunca la niebla, oh huésped.

De la niebla y sus nombres (1985).

NOTAS

1. "Rafael Montesinos, poète de la transparence" (con una breve antología). *Crisol*, Junio 1992. núm. 15. Nanterre. Centre de Recherches Ibériques et Latino-américaines de l'Université Paris X. Reproducido en traducción española de Elena DIEGO en *Homenaje a Rafael Montesinos*, edición patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón, 1995.
2. G. A. BÉCQUER. *Rimas*. Edición crítica de Russell P. SEBOLD. Col. "Clásicos castellanos". Espasa Calpe. Madrid. 1991.
3. G. A. BÉCQUER. *Rimas*. Edición anotada por Robert Pageard. Col. "Clásicos hispánicos", C.S.I.C. y Centre de Recherches et d'Éditions Hispaniques de l'Université de Paris. Madrid y Paris. 1972.
4. G. A. BÉCQUER. *Libro de los gorriones*. Edición, introducción y notas de María del Pilar PALOMO. Ed. Cupsa. Madrid. 1977.

Reseñas

Gustavo Adolfo Bécquer, *Legends and letters*. Translated from the Spanish by M. Fedorchek. Introduction by Rubén Benítez. Drawings by Jane Sutherland, Lewisburg, Bucknell University Press-London: Associated University Presses, 1995.

Contiene este volumen la traducción de las *Leyendas* de Bécquer a partir del texto -hoy canónico- de la edición de Rubén Benítez, *Leyendas, apólogos y otros relatos* (Barcelona, Labor, 1974); y el de las *Cartas literarias a una mujer* tal como las recogen las *Obras Completas* del poeta (Madrid, Aguilar, 1969¹³).

En su ceñida "Introduction" (pp. 19-26), Rubén Benítez destaca la relevancia de la obra becqueriana para la literatura posterior, punteando después algunos de los temas más relevantes de las *Leyendas* y de las *Cartas* editadas para orientar al lector de habla inglesa o también aspectos de crítica literaria. Combinados ambos se aprecia la singularidad de estos escritos y a la vez su pertenencia a la más depurada literatura del siglo pasado.

Completa, en fin, el libro una bibliografía sobre el poeta con un útil apartado de traducciones al inglés de las *Leyendas* y las *Cartas* becquerianas. No son muchas y en muchos casos muy lejanas ya en el tiempo. Así las cosas, la oportunidad de esta nueva traducción es evidente.

Libros como éste son el mejor ejemplo de la vigencia de la obra del sevillano, pero también semilla que fructificará pasado el tiempo en nuevos lectores de su obra. La cuidada presentación editorial contribuirá también sin duda a atraer a esos lectores. **Jesús Rubio.**

Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras Completas, I (Primeros escritos. Teatro. His-*

ria de los templos de España), Madrid, Biblioteca Castro-Turner Libros, 1995.

Desde hace algunos años se viene notando la falta de unas obras completas de Bécquer que sustituyan a las que la editorial Aguilar ha ido publicando desde 1937 con sucesivas actualizaciones hasta 1969. La recuperación de nuevos textos del poeta y una mayor exigencia en el rigor del tratamiento filológico de sus escritos así lo exigen después de la publicación de valiosas ediciones críticas de sus obras consideradas mayores. Pero la tarea no es nada fácil como señala Ricardo Navas Ruiz, responsable de esta edición, cuyo primer tomo reseñamos. Los peculiares avatares de la difusión de la obra becqueriana dificultan enormemente su fijación textual y todavía hoy se leen diversos textos espúreos como propios del poeta mientras otros siguen perdidos en la prensa de la época o en álbumes.

Así las cosas, parece imprescindible la elaboración minuciosa de unas tablas cronológicas actualizadas rigurosamente críticas de sus escritos, discriminando claramente las circunstancias y problemas que rodean a cada texto del poeta como paso previo a su fijación textual. Nada de esto encontramos en este primer volumen de esta edición, ni se anuncia tampoco para el segundo. Se ha optado por acompañar la edición de cada texto de unas indicaciones generales sobre su tratamiento, adecuando la ortografía a las normas actuales e indicando en cada caso qué edición o manuscrito se sigue. Este criterio palía sólo en parte la necesaria edición crítica de los textos mencionada.

El volumen agrupa en tres partes su contenido: "Primeros escritos (1848-1855)", "Teatro" e "Historia de los templos de España (1857)".

La primera parte aparece distribuida en tres secciones: *Libro de cuentas*, *Los desastres* y "Otros textos". Respecto a otras recopilaciones de obras completas es esta

sección sin duda la más novedosa por la incorporación del manuscrito conocido como *Libro de cuentas*, transcrito y editado por Leonardo Romero en 1993 (Véase *El gnomo*, 3, 1994, 246-247). Navas Ruiz sigue en general su transcripción, si bien propone una ordenación distinta más ceñida a la del manuscrito. Esta importante colección de textos llega así al público mayoritario y está destinada sin duda a modificar sustancialmente la imagen del poeta en sus años de juventud, pues revela cuán variados eran sus intereses literarios, su aprendizaje dentro de los cánones de la escuela neoclásica, los gérmenes de su escritura, que se muestra ya -en opinión de Navas Ruiz que compartimos- "admirable" en su versión del tema de *Hamlet*.

La sección sobre *Los desastres* se reduce a lamentar su ausencia, puesto que el álbum no ha sido editado nunca, salvo alguno de sus dibujos (Montesinos, 1972). Tras la publicación de los *Los Borbones en pelota*, atribuido al poeta y a su hermano Valeriano, parece llegado sin duda el momento de publicar también este álbum, que acaso contribuya a clarificar esta controvertida faceta de los hermanos Bécquer. En cualquier caso, es difícil entender por qué no se ha editado ya completo este álbum que ayudará a comprender mucho mejor los intereses del joven poeta en aquellos años.

Completa esta parte una sección formada por textos de los años 1853 a 1855, publicados o inéditos en vida del poeta, manteniendo como criterio textual la versión de su primera edición, excepto con "A Lenona", de la que se acepta la transcripción del manuscrito efectuada por Julián Bravo y editada en *El gnomo* (1, 1992, 33-47).

Navas Ruiz llama la atención sobre el descuido con que se ha procedido sobre el teatro becqueriano. Ni siquiera la meritoria edición de Juan Antonio Tamayo en 1949 ha logrado se preste mayor atención a esta faceta del sevillano, enriquecida

ahora con los nuevos textos del *Libro de cuentas* y a la espera de que alguien clarifique definitivamente lo ocurrido con *Esmeralda*, su adaptación de *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo y algún otro texto dudoso. Se reproduce el texto de las piezas ya editadas, y para *Clara de Rosemberg* se sigue el manuscrito A; de "Un drama" se ofrece la versión periodística. Sería deseable que estos textos dramáticos se estudiaran de una vez por todas atendiendo al contexto teatral en que fueron escritos y también a aspectos más notables que un supuesto carácter vicario respecto de su poesía. Un tópico becqueriano más que debe ser revisado.

La Historia de los templos de España es bien conocida, finalmente, gracias a los estudios de Rubén Benítez (*Bécquer tradicionalista*, 1971) o a las ediciones de José R. Arboleda (Puvill, 1979), María Dolores Cabra (El Museo Universal, 1985), ésta última facsímil y que no aparece citada por Navas Ruiz. Se reproduce el texto de la primera edición.

La "Bibliografía fundamental" que cierra la introducción presenta algunas ausencias notables por lo que han significado en la propia historia editorial de los textos becquerianos. Para nada se mencionan sus primeros editores y amigos: Ramón Rodríguez Correa, Augusto Ferrán y Narciso Campillo. Ausencia explicable tal vez porque en su edición de 1871 no se ocuparon de los textos aquí editados, pero de indispensable mención siempre en la historia editorial becqueriana (véase ahora la ponderada introducción de C. Cuevas y S. Montesa al facsímil de aquella edición [Málaga, Arguval, 1993]). Sorprende más que no se mencionen los hermanos Álvarez Quintero o Dionisio Gamallo Fierros, beneméritos editores modernos de las sucesivas ediciones completas becquerianas y los primeros, además, poseedores durante años del al fin editado *Libro de cuentas*. Sin su intervención con muchas probabilidades se hu-

bieran perdido definitivamente estos textos. En cuanto a Gamallo Fierros, sus búsquedas por la prensa de la época han permitido clarificar no pocos aspectos de la producción becqueriana. A buen seguro, en el segundo volumen de estas obras completas sus nombres aparecerán en el lugar que les corresponde.

En todo caso, y para concluir, es una buena noticia para los becquerianistas la aparición de estas nuevas obras completas. A pesar de sus limitaciones editoriales -que no de su editor, uno de nuestros más reputados estudiosos del romanticismo español-, permiten tener reunidos los textos fundamentales del escritor, aunque queda pendiente para mejor ocasión una edición con todo el rigor textual que obra tan importante necesita y merece sobradamente. Como señala Navas Ruiz, "Béquer es todavía un desafío para la crítica filológica" (p. XI). **Jesús Rubio.**

Jorge Urrutia, *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995, 558 pp.

Esta edición de Jorge Urrutia sobre la poesía del siglo XIX comprende una amplia Introducción seguida de una Antología poética de sesenta y ocho autores, precedidos de un poema anónimo, "Los bandidos de Toledo". Todos los poemas están escritos en lengua castellana, a excepción del de Aribau acompañado de su traducción. José Marchena (1768) y José María Gabriel y Galán (1870) acotarían las fechas de nacimiento de los poetas antologados.

La presente Antología no es una mera nómina de autores (algunos no fácilmente encontrables en manuales al uso) y poemas, siempre discutibles como más representativos, sino que aborda el estudio de la poesía del siglo XIX desde el logro de unas formas que le resultan nucleares y definidoras, con inclusión de poetas y tex-

tos significativos en la evolución de sus poéticas: la fábula educadora y su relación con la dolora campoamorina, la balada como poesía lírico-narrativa, cercana al romance y ambas de raigambre medieval, los cantares y su arraigo en el folklore del siglo, junto a la creación de la "rima", manifestación de una poesía popular, breve, sintética y sugeridora, entroncada con la poesía alemana y culminación de baladistas y populistas (pp. 113 y 192). Estas nuevas formas debían responder a una nueva cosmovisión, a la que pocos autores románticos veían el modo de conformarla (p. 27).

La densa Introducción posee, entre otras, dos características destacadas: el enfoque antes aludido y el sentido crítico que la impregna. Comienza Jorge Urrutia explicitando las confusas fronteras entre el periodo romántico y el controvertido criterio de sus etapas, con su precedente neoclásico "Es verdad, sin embargo, que el Romanticismo no es sino el desarrollo natural de los propios ideales ilustrados de la revolución" (p. 26), más concretamente, del deseo de la libertad, e incluso de las ideas renacentistas (p. 28), y manifiesta cómo la poesía encuentra sus cauces de difusión principalmente por la imprenta, copias de manuscritos y declamación en la tribuna y el escenario, en una época en la que el poeta accede a los escalafones de la Administración o saborea el renombre que ofrece la política. El alumbramiento del bi-frontismo en el Modernismo hispano, simbolista y parnasiano, limita los prolegómenos de la edición.

Al estudio del Romancero, que conserva "las creaciones populares antiguas", aunque se manifiesten las reticencias por sus temas, no siempre ejemplares, de Meléndez Valdés y Agustín Durán, le sigue el de la balada anglosajona íntimamente asociada al romance tanto por su origen como por sus componentes épicos, líricos y estructura dialogal. Vicente Barrantes intentó aclimatar estas baladas

en España. La fábula con pluralidad temática (política, social, religiosa, filosófica) es revalorizada por su valor educativo. Ésta se considera como la opción iletrada, ruda frente a la opción culta y moderna de la obra de Campoamor, considerado como el primer fabulista del realismo, quien rehuye el caduco romanticismo, para él degenerado, abocándose en la descripción de la realidad cotidiana. La década 1840-50 asiste al declive de la lírica romántica que es sustituida por otra más auténtica. Campoamor, a quien esta edición manifiesta un reconocimiento elogioso (pp.138-139) en la línea que ya lo hicieron Rubén Darío en 1889 y Dámaso Alonso (1952), entre otros muchos, consigue con su obra, según J. Urrutia, colocar la lírica española en sintonía con la europea. Los cantares populares, de origen rudo según unos (Emilio Lafuente) o fruto de la elaboración según otros (Manuel Cañete), vistos con reticencias por el mismo krausista Giner de los Ríos, son incorporados, con el empleo del lenguaje cotidiano, en sus composiciones líricas de las *Doloras* "descripciones cotidianas o costumbristas, apropiadas para las pequeñas reflexiones morales" (p. 111) y las *Humoradas* (1886-1888) que vienen a darles a aquellas un tono sentencioso y paremiológico (p. 132) alcanzando un valor trascendental y genérico. Defiende el autor de las *Doloras* la tradición lírica española de Manrique, Garcilaso, Fray Luis de León y Lope de Vega, al "sacar a la poesía del escenario y acercarla a la vida" (p. 117), oponiéndose a la defensa de Herrera y Rioja por parte de Lista como impulsor de un lenguaje poético alejado del ordinario, que tiene sus seguidores en la escuela neoclásica sevillana en su tradición renacentista.

Consecuencia de esta poesía realista encontramos el cientifismo y la poesía de protesta social. Se trata de poner la ciencia al servicio del arte. Así lo proclama Núñez de Arce y lo practican Melchor de Palau, Cristóbal de Castro y Joaquín Ma-

ría Bartrina, entre otros. Lo mismo ocurre con el sentido social con que se quiere impregnar la poesía del siglo, como se deduce de la crítica de Gabino Tejado a la poesía de su tiempo que "no canta las sensaciones ni las ideas de la sociedad" (p. 131). No está exento de realismo y sentido pragmático ante la vida ni el mismo mismo Gustavo Adolfo Bécquer, "poeta muy literario y lleno de fórmulas poéticas" (p.142) por quien Jorge Urrutia no manifiesta un gran entusiasmo. Un poeta preocupado fundamentalmente por la conformación expresiva de la idea, en el que se evidencian las influencias de las *Doloras* de Campoamor y también de las baladas. En un país como España, en el que no se da el Romanticismo en su estricto sentido, Bécquer no expone la impresión recibida, a la manera romántica sino el recuerdo, no siendo "ese espíritu delicado y sensible que algunos biógrafos han querido imponer (p.143) pues la visión materialista, típica de los poetas del siglo también se trasluce en su obra. Desde 1857 las traducciones de los poetas alemanes y, más concretamente, del Heine lírico posibilita su lectura por parte del autor de las *Rimas*, así como las partituras musicadas de los mismos. "A través del salón y sus tertulias, o de la práctica pianística privada aunque en grupo, se introdujo la música romántica y con ella, sin duda, la poesía alemana" (p.158). Si la pretensión de dar a Bécquer su justa dimensión literaria es una característica de este estudio, otra es la de colocar a Campoamor en su representativo lugar en la poesía realista y su trascendencia en el siglo XX "cuyo principio de la poeticidad del lenguaje cotidiano ha sido importantísimo en el siglo XX" (p.166). La escuela sevillana de Lista, admiradora del poema herreriano, sonoro y vehemente, que abogaba por la especificidad del lenguaje poético era un fuerte oponente al ideal estético del coloquialismo defendido por Campoamor. Gaspar Núñez de Arce, cantor de la duda, debatiéndose en

las contradicciones sociopolíticas y también ideológicas de su época, conecta con el liberal prerromántico Manuel José Quintana por medio del diplomático y poeta García Tassara propiciando una poesía rítmica, con ribetes dramáticos pero de contenida emoción, próxima al parnasianismo.

También la poesía social y la proletaria, con el desarrollo del movimiento obrero y el alumbramiento de utopías ideológicas, al margen de la dimensión partidista en la que estuvieron implicados muchos de estos poetas, encuentran cabida en la lírica de la segunda mitad del siglo. De ahí que aparezcan en sus versos temas, *prima facie*, poco líricos en la tradición literaria: luchas sociales, la huelga, la negación del progreso, sentimiento antirreligioso, la orfandad abandonada y del tema de la mujer, como voz reivindicativa. En este último aspecto, comenta Jorge Urrutia, que es "la propia escritura femenina lo más atractivo de la poesía escrita por mujeres en el siglo XIX. Constituye una de las pocas rebeliones que encontramos creada desde el interior del texto, tal vez la primera real desde Espronceda" (p.188). La poesía escrita por mujeres cuenta con numerosos estudios en la actualidad y tal vez hubiera cabido la posibilidad de una mayor atención. La ya notable e importante labor de María del Carmen Simón Palmer sobre las mujeres escritoras españolas del siglo XIX no es citada ni en este apartado ni en la Bibliografía de la Antología. Se apuntan las poesías dialectales del español (extremeño-salmantinas, bables, andaluzas, en panocho y madrileñas) al no ser muy valoradas tanto en su aspecto literario como sociológico, a excepción de algunos esbozos existenciales (Vicente Medina) o pseudosociales (Gabriel y Galán).

La figura de José de Zorrilla es reivindicada como iniciador del Modernismo tras su etapa americana, por otra parte la menos conocida, en la que prima la musicalidad, la capacidad versificatoria y

el empleo del alejandrino, y apostilla Urrutia que "lo que el nicaragüense aportaba ya se había en gran parte hecho en la Península"(p.196), añadiendo que si en Zorrilla es destacable el flanco parnasiano, el Modernismo español en los albores del siglo XX fue más bien simbolista por la vía de Heine, Bécquer y Juan Ramón Jiménez.

El editor recoge, en general, una más que suficiente y actualizada Bibliografía y cuida que las fuentes de obras y poemas sean los más próximos a sus autores, en lo que al tiempo se refiere. Finalmente, y contradiciendo a Jorge Urrutia en su Nota Final, no sólo ha conseguido un libro informativo, desechando el tópico manido y los estereotipos conocidos, sino bien relacionado y documentado. La visión omnicompreensiva de sus elementos en el estudio introductorio es justificada, tanto por los textos poéticos como su aportación bibliográfica, haciendo puntual el viejo precepto de aliar la erudición con lo placentero del texto invocado.

Es de justicia añadir que, tal como expresa el autor, la presente edición es un merecido reconocimiento a la extraordinaria figura humana de su padre, excelente poeta y perspicaz crítico literario. **Santiago Fortuño.**

José Luis Gordillo Courcières, *Un poeta satírico del XIX. Los sonetos políticos de Manuel del Palacio.* Madrid, La Compañía Literaria, 1995.

Tan importante, para conocer a un escritor, es reunir todos sus textos como trazar un cuadro de su quehacer cotidiano, de sus amistades literarias o políticas, de sus amores: en resumen, de su época. Porque literatura y vida son dos caras indisolubles de una misma moneda, y a no ser que se sea un vicioso del texto en estado puro, siempre nos atraerán de un

gran escritor no sólo sus ensueños estéticos sino su casi siempre prosaica realidad. No hay que creer que ésta empobrece la obra; muy al contrario, en casos como el de Bécquer se aprecia su capacidad de sufrimiento y nos asombra ver las cumbres artísticas alcanzadas a partir de tan pobre realidad.

Viene este ocioso preámbulo a cuento del importante proyecto iniciado por José Luis Gordillo: nada menos que abarcar y darnos a conocer la vida y la obra de Manuel del Palacio. Confieso que siendo Palacio oriundo de Lleida, ciudad en la que habito, más de una vez me ha tentado la posibilidad de estudiar a Palacio, poeta menor pero omnipresente en las letras y en la política de la segunda mitad del siglo XIX. Pero pronto he desistido, porque hace falta mucho valor y paciencia para "enfrentarse" con autores como Eusebio Blasco, Pilar Sinués, Julio Nombela o Manuel del Palacio. Es tarea inhumana abarcar toda su obra: vivieron más de medio siglo de su pluma en dedicación exclusiva, de modo que escribieron miles y miles de páginas de apretada letra. Ello no obsta para que uno albergue siempre la ilusión de que entre tantos papeles impresos o manuscritos inéditos duermen sin duda el sueño de los justos un tesoro de noticias y tal vez de textos (cartas, poemas de ocasión, de álbum, "juegos" literarios, etc.) de Bécquer.

Por ello es una buena noticia que José Luis Gordillo se haya atrevido con Palacio, y que haya localizado el archivo familiar, en el que lo imaginamos con sus lentes bifocales revolviendo el polvo que los años acumulan en busca de los muchos conejos que estamos seguros saldrán de la abultada chistera de Manuel y su hijo Eduardo Luis del Palacio.

Y es que Palacio tiene mucho que ver con Bécquer, fue íntimo amigo suyo, ambos periodistas, uno de la "cuerda granadina" y el otro de la sevillana; y ambos poetas, aunque el primero vivió más y con

mejor fortuna que el segundo. Palacio fue un escritor combativo siempre, más radical en los años jóvenes de la etapa isabelina, que hizo uso del humor y del ingenio para arremeter contra los conservadores y unionistas isabelinos, sufriendo por ello prisión y destierro.

Aunque Palacio y Bécquer distaban mucho en lo ideológico, y éste era el favorito de González Bravo, no fue ello obstáculo para una buena amistad, cimentada en la devoción mutua por la literatura y, sin duda, en la admiración que casi todos los escritores del momento manifestaron por el arte becqueriano. A Palacio debe Gustavo Adolfo mucho: infatigable creador de revistas, en una de ellas, *El Nene*, pudo el poeta sevillano publicar su primera rima en 1859.

Alguna vez también se enfadaron a causa del protector de Bécquer, pero no tardaron en hacer las paces. Es más, probablemente gracias a Palacio, los hermanos Bécquer pudieron publicar dibujos y textos satíricos remunerados en *Gil Blas*, famosa revista satírico-radical de Rivera y Palacio, la cual tuvo en alguna ocasión que defender al Bécquer censor de novelas de las iras de los "ultras" para con su tibieza. Sabemos también, gracias a Palacio, que fue testigo, que Bécquer y sus amigos asistían regularmente a la tertulia de los Espín, donde halló el poeta a su musa favorita Julia, lo que desmiente las patrañas de Julio Nombela.

En fin, no es necesario alargarme más con estas noticias, ampliamente conocidas, para dar cuenta de la importancia de estudiar a estos escritores, amigos del poeta sevillano y protagonistas todos del ambiente literario decimonónico, sobre todo si es posible acceder a sus archivos personales en busca de noticias y textos nuevos siempre bien venidos.

Tiene José Luis Gordillo, además, una muy buena cualidad: habla siempre de lo que sabe y se niega a perorar sobre lo que ignora, que deja, como él mismo afirma con

socarronería palaciana en este libro, a los que vengan detrás, porque algo hay que dejarles. Así nos evita teorías inútiles.

Gordillo, que nos anuncia una biografía de Palacio que esperamos con impaciencia, nos ofrece en este libro un ramillete de sonetos, ordenados cronológicamente, por los que pululan los protagonistas de toda una época política: desde González Bravo hasta Castelar, pasando por Cánovas, Narváez, Alcalá Galiano, Nocedal, Salamanca y tantos otros que componen la desafinada orquesta isabelina. A los textos añade Gordillo unas útiles notas biográficas e identificadoras del burlado que casi siempre aciertan con el personaje en cuestión. Los textos dibujan el complejo proceso ideológico seguido por Palacio desde la ilusión del radical anti-isabelino hasta el desengaño post-revolución de 1868, cuando el poeta protesta por los abusos que se cometen en nombre de la libertad. Como diría años después Ortega, Palacio afirma en verso "No es esto, no es esto", lo que le costará una polémica con Rivera (a la que Gordillo pasa revista en este mismo volumen de *El Gnomo*) y su salida de *Gil Blas*.

Y "zapatero a tus zapatos": como buen historiador, reconoce con humildad el autor que "no está capacitado para analizar los poemas formalmente; quédese tal tarea a cargo de distinto operario..." (p. 13). Da lo mismo, José Luis Gordillo ha cumplido a la perfección con su misión y no nos queda más que animarlo para que evite desfallecimientos y nos ofrezca con su sano humor toda la información que pueda allegar del archivo de la familia Palacio, porque siempre redundará en beneficio de Bécquer. **Jesús Costa.**

José Zorrilla, *Antología poética*, Espasa Calpe, col. Austral, 1993. Edición de Ricardo de la Fuente Ballesteros.

La celebración del primer centenario

de la muerte de José Zorrilla en 1993 favoreció la organización de diversos congresos y seminarios con las consiguientes publicaciones. Cabe recordar aquí, por lo que tienen de puesta al día de los estudios sobre su obra: Irene Vallejo González y Pedro Ojeda Escudero, *José Zorrilla. Bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 1994. O el número especial de la revista *Explicación de textos* (vol. XXII-2, 1993-94), coordinado por María del Pilar Celma.

Sin embargo no han sido muchas las reediciones de sus obras que se han producido más allá del permanente goteo de ediciones de *Don Juan Tenorio* como corresponde a una obra clásica de la literatura española por motivos diversos y que con la edición de Luis Fernández Cifuentes en la Biblioteca Clásica de la Editorial Crítica (Barcelona, 1993) alcanza una gran exhaustividad y cuidado.

Así las cosas y dada la escasez de ediciones de poesía del pasado siglo, aun de poetas notables, la edición de una *Antología poética* del vallisoletano alcanza cierta relevancia. Se ha ocupado de su preparación Ricardo de la Fuente Ballesteros, quien en su "Introducción" traza una sucinta biografía del poeta para ocuparse, después, de algunos aspectos medulares de su poesía: la misión del poeta, su ideología, la fuerte atracción que ejerció sobre él el pasado o una posible clasificación de su poesía (pp. 17-44). Completa su edición con una bibliografía selecta y un apéndice con aclaraciones de los textos antologados o indicaciones sobre su estructuración.

De la vastísima producción poética de Zorrilla se han seleccionado 24 poemas tratando de que estén representados diversos registros del poeta, si bien predominan los textos anteriores a 1852 y la poesía narrativa. Se ha cuidado igualmente el cotejo de los textos en las ediciones más fiables desde sus primeras apariciones a

ediciones que supervisó el poeta (la de Baudry, París, 1852), o la recopilación canónica que llevara a cabo en su día Narciso Alonso Cortés en las *Obras Completas* del poeta. Una aceptable antología, pues, de uno de los poetas fundamentales del pasado siglo sobre el que, no obstante, seguimos sin contar con un estudio monográfico realmente convincente y actualizado. **Jesús Rubio.**

Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, ed. Donald L. Shaw, Málaga, Ágora (Col. Hybris, 6), 1994, 117 pp.

La relevancia de Agustín Durán en el terreno de la historiografía del arte dramático español es bien conocida. No pretendemos descubrir mediterráneos al añadir que nosotros mismos hemos tenido ocasión de comprobar la utilidad que para el investigador hodierno mantienen los variados apuntes sobre el teatro áureo que Durán dejó manuscritos. Consisten éstos en diversos estadillos de su nutrida colección de piezas dramáticas y en minuciosas relaciones de autores y obras, con pretensiones de totalidad, que lo hacen descollar entre quienes, en calidad de precursores, allanaron el camino al monumental *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* de Cayetano Alberto de la Barrera (Madrid, Rivadeneyra, 1860). En la cuenta de resultados de Durán cabe anotar asimismo la más que meritoria gestión de algunas series de textos dramáticos, tales como la *Colección general de comedias* (Madrid, Ortega, 1826-1834) y la fallida *Talía española* (Madrid, Aguado, 1834). Esta línea de actuación lo sitúa en los albores de la magna

empresa que acometería una década más tarde la Biblioteca de Autores Españoles, en la cual también colaboró activamente, si bien transitando otros campos de la literatura. El lector podrá ampliar este apresurado bosquejo recurriendo al libro de David T. Gies, *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation* (London, Tamesis, 1975). En esta monografía encontrará asimismo una cumplida referencia de los trabajos del erudito madrileño, entre los cuales ocupa lugar muy destacado el *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* (Madrid, Ortega, 1828). El texto, imbuido de las ideas de Schlegel, pasadas, eso sí, por el tamiz de Böhl von Faber- y Mme. de Staël, se ha entendido como uno de los programas fundacionales del *Romanticismo castizo* español, y mantiene un alto interés desde un punto de vista tanto histórico como gnoseológico.

El motivo de estas líneas es, precisamente, saludar la reedición del *Discurso* en la un tanto heterogénea serie Hybris que viene publicando Librería Ágora desde 1992. Dada a las prensas modernamente hace ya bastantes años -por R. Navas Ruiz (en *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971) y Donald L. Shaw (Exeter, University, 1973), iba siendo difícil encontrar la obrita de Durán en las librerías convencionales, de manera que resulta muy de agradecer el hecho de que Ágora haya tomado a su cargo esta reimpresión -en español y puesta al día- de la edición que Shaw preparó en su momento para la serie Exeter Hispanic Texts.

El libro se abre con una «Introducción» suficiente (pp. 11-39), en la que el editor pasa revista sucinta al perfil biográfico e intelectual (periodo de formación, influjos, etc.) de Agustín Durán, con una muy breve alusión a su importante biblioteca, que el lector curioso podrá completar en todo caso acudiendo a la *Memoria remitida*

al... *Ministro de Fomento, Instrucción y Obras Públicas por el Director de la Biblioteca Nacional* con fecha de 1865 (Madrid, Rivadeneyra). Examina a continuación Shaw el ambiente sociocultural en que se gestó el *Discurso* y las principales «líneas de pensamiento» (p. 23) que en él se articulan. La recepción crítica del ensayo en su día y su pervivencia actual ocupan las últimas páginas del estudio preliminar. Sin ánimo de enmendar la plana al prestigioso investigador británico, nos permitimos señalar alguna laguna bibliográfica, en el bien entendido de que la edición que reseñamos no pretende ser exhaustiva, sino ofrecer el texto duraniano acompañado de unos mínimos instrumentos de interpretación. A propósito de la *Colección general de comedias escogidas* hubiera sido conveniente mencionar el trabajo de Leonardo Romero Tobar "La *Colección General de Comedias* de Ortega (Madrid, 1826-1834)", incluido en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz* (Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 599-609), que completa las notas que Gies dedicó a este empeño en su libro ya citado. Asimismo, la pervivencia del teatro áureo hasta la época de Durán, aspecto al que Shaw hace ocasional referencia (pp. 20, 23-24, 51 n. 33, 55 n. 36) parece requerir, ya que no una mayor extensión -que, en buena lógica, no tiene cabida en un trabajo de este tipo-, sí la remisión a una obra tan fundamental como *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, de René Andioc (Madrid, Castalia, 1987²), que no aparece citada.

La "Nota de edición" (pp. 41-42) aclara adecuadamente los criterios seguidos a la hora de transcribir el *Discurso*. En esta ocasión, a diferencia de lo que hiciera en su ed. cit. de 1973, donde respetaba la ortografía original del impreso, Shaw ha optado por la modernización. Solución aceptable, teniendo en cuenta que la fonética y la fonología del español -piedras de toque inexcusables a la hora de abordar cual-

quier edición de textos- eran ya las actuales en tiempos de Agustín Durán, y que muchas de las peculiaridades gráficas de la escritura no aportan prácticamente nada al lector de hoy. Esta es la razón última que valida el procedimiento (mejor que la expresada por el editor en p. 41, donde a nuestro juicio se ha deslizado la errata que transcribimos en cursiva: "puesto que se trata de un texto del siglo XIX en el que la norma *ortográfica* moderna está ya fijada para el español actual, he creído conveniente actualizar su ortografía"). Aparte de esto, el mayor escollo de la tarea editorial estribaba en la dificultad de organizar el aparato crítico, dado que la edición original dispone "notas a pie de página (sin una numeración consecutiva), notas adicionales o 'anotaciones' (con las letras a, b, c, etc.), y notas a las anotaciones" (p. 41), a lo que ahora se debían sumar las observaciones propias del editor moderno. Todo se solventa con un bien traído sistema que relega al final del texto las anotaciones de Durán y combina dos rangos de notas, fácilmente discernibles, a pie de página.

Se cierra esta edición del *Discurso* con un fallido índice de "Referencias bibliográficas" (pp. 113-117). Fallido porque no cumple el que parecería ser su objetivo, habida cuenta del título: recopilar ordenadamente todas las referencias que se han ido aportando a lo largo del texto. Sin un criterio muy claro, algunas de tales menciones quedan fuera (caso del artículo de C. B. Qualia citado en p. 50 n. 31). Y, por lo demás, este apartado tampoco puede entenderse como una bibliografía básica, en cuyo caso faltarían unas entradas y sobrarían otras.

Cuatro palabras sobre la realización técnica del libro. Sorprende gratamente su pulcritud. En el texto apenas se han colado de rondón unas pocas erratas propiamente dichas, todas las cuales se pueden salvar sin dificultad, pues no empecen la perfecta comprensión, que es de lo que se

trata. Faltan algunas cursivas en la mención de unos pocos títulos, pero son, in-sistimos, lapsos sin apenas importancia. Sí presenta, en cambio, algunos contados errores achacables quizás a la traducción -por lo general bastante correcta-; no hace buen sentido, por ejemplo, el término "traduce" en la p. 41. Mejor sería echar mano del recto castellano y escribir "reproduce", "transcribe", "traslada" o, simplemente, "sigue". El plural "los Schlegels" (*sic*: pp. 59, n. 37; 69, n. 43) constituye un anglicismo reprochable. Y molesta decididamente encontrar a cada paso (pp. 34, n. 19; 37, n. 27; 55, n. 36; 113; 114, etc.) el signo "&", tan ajeno a nuestros hábitos gráficos.

No nos queda, en suma, sino reiterar la bienvenida a esta reciente impresión del *Discurso*, que, auspiciada de nuevo por el saber hacer de Donald L. Shaw, pone al alcance del público uno de los textos teóricos punteros del Romanticismo español.
José Ángel SÁNCHEZ.

La imagen romántica del legado andalusí, Barcelona, Lunwerg Editores, 1995 (Catálogo de exposición).

Acoge esta obra, además de las fichas catalográficas de la exposición que la motivó, una quincena de ensayos sobre temas relacionados con Andalucía en el pasado siglo de alcance e interés muy diversos, pero que en su conjunto suponen un acercamiento correcto al tema.

La nutrida tradición historiográfica con que cuenta el estudio de la visión romántica de Andalucía hace que no haya grandes novedades en los contenidos y que realmente los autores de los ensayos -reputados especialistas en gran parte de los casos- hayan vuelto sobre temas a cuyo conocimiento han contribuido previamente con importantes monografías. Su trabajo aquí mira hacia un público más amplio y

es encomiable esta labor divulgativa de altura, así como en algunos casos el esfuerzo de síntesis realizado.

Ignacio Henares Cuéllar, en esta línea, ofrece un sugestivo ensayo panorámico donde trata de integrar en la estética romántica internacional los textos e imágenes que motivó Andalucía (pp. 17-27). Más concretos son los objetivos de Tonia Raquejo, que analiza la influencia de "el alhambresco" en la ornamentación moderna, resaltando su enorme proyección internacional (pp. 29-36).

Este esfuerzo de integración entre lo andaluz y manifestaciones más internacionales sería deseable para otros temas como el orientalismo en la pintura que puso de moda el romanticismo. Se ofrecen ensayos en el libro que bien pudieran servir de base para este esfuerzo integrador: Enrique Arias Anglés (pp. 47-55) y Eva V. Galán (pp. 95-104) se ocupan de la pintura oriental en España, mientras Antoni Marí ofrece una reflexión general del orientalismo sobre todo en el arte romántico francés (pp. 145-149). Francisco Calvo Serraller es acaso quien más se acerca a esta perspectiva integradora en "Oriente y la voluntad de expresión romántica" (pp. 145-150).

Como viene siendo habitual, los viajes motivan una buena parte de los estudios; van de planteamientos muy generales y difusos como el de Rafael Argullol (pp. 57-61), al estudio de la presencia de viajeros de determinados países, sobre todo británicos (Blanca Krauel Heredia, pp. 79-84; Juan Antonio Díaz, pp. 85-94). La manera de viajar de los románticos ofrece una peculiaridades y unos modelos que analizan el ya citado Juan A. Díaz -sus modelos literarios y estéticos-, Antonio Moreno Garrido, quien escribe sobre Andalucía en el grabado romántico (pp. 71-78) o Francisco Izquierdo al ocuparse del punto de vista de la iconografía romántica (pp. 63-70); también Alberto González Troyano, quien considera los viajes des-

de la perspectiva de la literatura costumbrista (pp. 37-45) o Miguel Ángel Gamonal Torres, autor del ensayo que más nos ha interesado del libro sobre "Imagen romántica y fotografía" (pp. 115-124), por su ajustado planteamiento de lo que supuso ésta en la creación de una nueva manera de percibir y fijar lo percibido.

Completan, en fin, el libro una entrega de Fernando Mariás acerca de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco (pp. 105-114) y otra de José Enrique García Melero sobre la escuela de Dibujo de Granada a comienzos del siglo XIX (pp. 125-138).

La variedad de puntos de vista elegidos y la cuidada edición -la habitual en este sello editorial- hacen de esta obra una buena introducción al tema sobre el que se puede profundizar a partir de la bibliografía de los distintos ensayos y en particular de la bibliografía final (pp. 217-218), donde se da cuenta de monografías fundamentales publicadas hasta la fecha. **Jesús Rubio.**

Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Madrid, Caja de Madrid, 1994 (comisarios: J. M. Cruz Valdovinos y R. García-Rama).

Pintura española del siglo XIX del Museo de Bellas Artes de La Habana, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1995 (comisario: F. Calvo Serraller).

Estas dos exposiciones, cuyos cuidados catálogos reseñamos, son sintomáticas de la riqueza y variedad de la pintura española en los dos últimos siglos, pero también de su dispersión al haberse movido los artistas entre España y América, a donde acudieron con frecuencia buscando clientela para su obra o sencillamente fueron llegando cuadros como fru-

to natural de la intensa relación entre la península y los países de habla española de América. Son muestras excelentes de dos de los grandes museos americanos que revelan la necesidad de tener muy en cuenta aquellas colecciones para una virtual historia de la pintura española contemporánea y simultáneamente una de las manifestaciones más atractivas de cómo mas allá de diferencias políticas se mantuvieron siempre unos intensos lazos culturales en la comunidad hispánica.

La primera exposición acoge más de medio centenar de obras de los siglos XIX y XX, de los años 1833 a 1936, arropadas con ajustados comentarios y una adecuada contextualización gracias a los ensayos de Jorge Glusberg (pp. 11-15), Ramón García-Rama (pp. 17-43) y José Manuel Cruz Valdovinos (pp. 47-51). Los tres abundan en la demostración de que la historia de los cuadros no es sino un síntoma elocuente de los avatares de las relaciones entre España y Argentina donde, sobre todo desde finales del siglo XIX, existió una amplia actividad cultural y aun comercial que tenía como centro a la pintura española. Si las primeras exposiciones hasta finales de los años ochenta del pasado siglo tuvieron escasa acogida, las cosas cambiaron gracias muy especialmente a las iniciativas de hombres como el emigrado catalán José Artal y la sala Witcomb de Buenos Aires. Este marchante y publicista organizó durante años exposiciones de pintores españoles que fueron decisivas en la creación de una sólida clientela, de cuyas donaciones se nutre en parte el museo bonaerense.

Los comisarios de la exposición han podido seleccionar así de una colección de más de trescientas obras un amplio lote de cuadros firmados por gran parte de los pintores españoles más notables, desde Vicente López (*Retrato de una dama desconocida*) o los románticos Esquivel (*Retrato de Manuel José de Guerrico*) y Villaamil (*Fiesta de San Isidro en Madrid*,

La puerta arabe) a los grandes retratistas del reinado isabelino -Federico de Madrazo (*Retrato de Pedro Escribano*), Eugenio Lucas (*Corrida de toros en un pueblo*)- y el introductor del moderno paisajismo en España: Carlos de Haes (*Paisaje, 1857*). Enlazando con estos, Palmaroli (*Cabeza de aragonés*), Rosales (*Desnudo femenino*), el delicado paisajista Martín Rico (*El canal grande y la iglesia de Santa María della Salute de Venecia*), Fortuny (*Odalisca, Salida de una procesión*), Unzeta (*Batalla de la guerra de Africa*), Pradilla (*Carnaval en Roma*), José Jiménez Aranda (*Un paje*) y José García Ramos (*El rosario de la aurora*).

Si notable es la nómina de pintores y obras de aquel periodo, superior se va haciendo a medida que nos aproximamos a nuestro siglo: Rusiñol (*Jardín de Aranjuez, Otoñal*), Ramón Casas (*Retrato de Alfonso XIII*), Anglada Camarasa (*Los ópalos, Gitana con dos niños, La Chula*), Miguel Viladrich (*Los seis herederos*), Anselmo Miguel Nieto (*Retrato de Victoria Ocampo*), Sorolla (*La vuelta de la pesca, En la costa de Valencia*), Zuloaga (*Carmen la gitana, Vuelta de la vendimia, Retrato de Juan Girondo*), Julio Romero de Torres (*Celos, Muxidora*), los hermanos Zubiaurre, Solana (*Los caídos, Carnaval, El viejo profesor de anatomía*), Vazquez Díaz (*Agrupación de marineros, Retrato de Ignacio Zuloaga*).

La propuesta de recorrer cien años de pintura española -de la que aquí no menciono sino algunos nombres y cuadros- queda así plenamente cumplida, reproduciéndose en el catálogo todas las obras acompañadas de muy estimables comentarios críticos realizados por José Manuel Cruz Valdovinos, además de los pertinentes datos técnicos y unos apuntes biográficos de cada uno de los pintores. Una exposición memorable.

Similar organización ofrece la segunda exposición comentada. Manuel S. Cres-

po Larrazábal (pp. 12-19) ofrece en primer lugar una sucinta historia del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y de la formación de su colección de pintura del siglo XIX en la que tuvieron un peso decisivo las intensas relaciones comerciales con la península. Después, Francisco Calvo Serraller realiza una presentación crítica del contenido de la exposición (pp. 20-72). El medio centenar largo de cuadros seleccionados reitera nombres de la exposición anterior, pero añade otros nuevos, en algún caso de notable novedad como Francisco Javier Ortego y Vereda (*Escena galante, Melancolía*) por la poca pintura suya que conocemos.

En breve repaso indicativo: Vicente López (*Retrato del general Álvarez de Castro*), José Gutiérrez de la Vega (*La Virgen y el Niño, Retrato de Gema*), Esquivel (*Gertrudis Gómez de Avellaneda, Magdalena arrepentida*), Villaamil (*Castillos en la costa*), Federico de Madrazo (*Retrato de don José Rodríguez López*), Eugenio Lucas (*La plaza partida*), Carlos de Haes (*Paisaje con casas y figuras, Paisaje con árbol y agua*), Mariano Fortuny (*La escalera de la Casa de Pilatos en Sevilla, Parque del Buen Retiro*), Pradilla (*Triste vida, En el templo*), Raimundo de Madrazo (*Aurora, Muchacha en hamaca*), Aureliano de Beruete (*Paisaje de sierra*), Eugenio Lucas (*La pradera de San Isidro, Afueras de la antigua plaza de toros de Madrid, Conversación en Venecia*), José Moreno Carbonero (*Escena del Quijote*), Rusiñol (*Escalinata en el jardín, Saucos en Palma de Mallorca, Adelfas en los jardines de Aranjuez*), Sorolla (*Retrato de la marquesa de Balboa, Gitana*), Zuloaga (*Mujer con mantilla, flores y abanico, Retrato del pintor Pablo Uranga*), Anglada Camarasa (*Penas, Paisaje con niña con botijo*), Joaquín Mir (*Paisaje de Mallorca*).

Un conjunto de cuadros muy estimable, oportunamente catalogados y acom-

pañados por una presentación de sus autores realizada por Javier Portús.

Exposiciones como éstas acercan las dos orillas del Atlántico y testimonian la profunda unidad de la cultura hispánica más allá de diferencias geográficas o políticas. **Jesús Rubio.**

Javier Blas Benito, *Bibliografía del arte gráfico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1994.

Al comienzo de su bibliografía escribe Javier Blas: "La historia de la literatura es una ciencia paralela a su propia historia. Y no sólo porque ésta se exprese a través de aquella. (...) Cuando afirmamos que caminan paralelas nos referimos al hecho de que ambas responden a los mismos estímulos y están condicionadas por idénticas variables. Además, se repercuten mutuamente".

Dicho de otro modo: no son posibles la una sin la otra y de aquí la utilidad y la necesidad ineludible de obras como la que reseñamos, donde se ofrece ordenada y categorizada en este caso la *literatura* que ha ido produciendo el arte gráfico a lo largo del tiempo.

El volumen de información y su en general cuidada ordenación hacen de esta obra un estudio necesario para cualquiera que quiera introducirse en la historia del arte gráfico en nuestro país o su consideración desde una perspectiva más general. Su índice comienza con unos apartados de "Obras de referencia" (pp. 29-64) y "Técnica" (pp. 65-90), para continuar con la "Historia" (pp. 91-316), "Imprenta" (pp. 317-348), "Estudios temáticos" (pp. 349-388), "Tipos específicos de estampas" (pp. 381-392) y "Catalogación. Conservación. Coleccionismo y comercio de estampas" (pp. 393-402).

Tal vez la objeción que se le pueda

hacer es la falta de unos índices de autores -artistas y estudiosos- que facilitaran la consulta rápida de determinadas entradas. Pero es objeción menor al lado de la utilidad de la obra y fácilmente subsanable en la segura reedición actualizada de la obra, que ofrece, además, la impagable ayuda de presentar muchos de los estudios citados localizados en bibliotecas españolas. La carencia indicada se palía en gran parte, además, con los múltiples apartados y con la presentación alfabética de los principales artistas de distintos periodos. Con vistas a esa reedición anotamos algunas modificaciones que nos ha sugerido la lectura del repertorio. Algún nombre aparece fuera de lugar: Gregorio Martínez Sierra (p. 219); Francisco Ortego (p. 283). Algunas entradas pienso que deben ser revisadas: Correa Calderón (p. 203); Ayguales de Izco (p. 213), salvo que se haya incluido como editor; "Xandaró", por Xaudaró (p. 303).

En otros casos se echan en falta nombres relevantes -Salvador Bartolozzi, José Moya del Pino o Ricardo Marín, por ejemplo-, pero la inexistencia de repertorios de ilustradores españoles hacen todavía imposible una relación completa. Sería deseable la mayor ampliación posible de entradas sobre artistas concretos en esa presumible nueva edición que imaginamos.

Lo dicho, sin embargo, no merma para nada el mérito excepcional de esta obra, que ofrece por fin a los estudiosos españoles un repertorio ponderado y amplio de las artes gráficas en España, construido sin perder de vista el panorama internacional. **Jesús Rubio.**

Eva V. Galán, *Pintores del romanticismo andaluz*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1994.

El punto de partida de Eva Galán es el análisis de la relación entre arte, cultura y

sociología política en el surgimiento y desarrollo del romanticismo español. Por diversas razones, Andalucía jugó un importante papel en la introducción y difusión de las nuevas ideas que partiendo del pensamiento ilustrado sentaron las bases de la nueva sociedad burguesa. Ciudades como Cádiz o Sevilla tuvieron un gran protagonismo y albergaron pronto personas e instituciones que hicieron posible el desarrollo de la cultura romántica.

En lo que a la pintura se refiere, pintores como José de Madrazo fueron desterrando vicios barroquistas y creando las condiciones adecuadas para una renovación plástica. Gradualmente los pintores fueron orientando sus miradas no sólo a Francia sino hacia Italia, con lo que la línea ingresiana y davidiana se amplió hacia la estética nazarenista y la vuelta a Rafael y el Quattrocento italiano.

Desde instituciones como la Academia de San Fernando o el Liceo Artístico y Literario se favoreció la organización de exposiciones de Bellas Artes, creándose foros de encuentro y discusión que resultaron decisivos en el desarrollo de nuevas propuestas plásticas. En todos ellos, los pintores de origen andaluz tuvieron gran presencia.

Y es que Andalucía tuvo un protagonismo indudable en esta renovación y desde sus dos grandes focos irradiadores -Sevilla y Cádiz- fueron surgiendo numerosos pintores que, asimilando novedades foráneas o estudiando la propia tradición española, crearon las bases de la pintura romántica, cuyos principales temas y tendencias se analizan en esta obra: costumbrismo, retrato, paisajismo, etc.

Uno de los méritos de este libro es el del estudio del papel jugado por las Academias andaluzas en todo este proceso, siguiendo los pasos de los maestros más notables y la incidencia de su magisterio en el proceso renovador. Como en otras artes, las instituciones jugaron un papel

decisivo. Desde ellas se difundieron enseñanzas que dan a los pintores de determinados lugares características de grupo o escuela, término éste seleccionado por Eva Galán para la ordenación y categorización de los pintores del periodo, diferenciando las escuelas de Sevilla, Cádiz, Málaga, Córdoba, Granada y los menos cohesionados pintores de Jaén.

Sigue a la caracterización y trayectoria de cada una de estas escuelas el estudio de casi doscientos cuadros representativos (pp. 149-262) y su reproducción fotográfica -no siempre de calidad suficiente- entre las páginas 263-350. Un diccionario de pintores andaluces y la pertinente bibliografía completan el volumen que en su conjunto es una aceptable introducción al tema, aunque, en ocasiones, se agrupan cuadros en una determinada escuela, más por su tema que por razones de filiación estilística: sería el caso -por poner un ejemplo- del cuadro núm. 144, *Un país: Recuerdos de Andalucía, costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos*, de Carlos de Haes.

El interés de la obra para los estudiosos becquerianos es reducido si lo que se busca es información sobre la obra concreta de los artistas plásticos de la familia Bécquer; el espacio que se les ha concedido es escaso. Es más útil, con todo, para su ubicación dentro del panorama artístico andaluz y particularmente sevillano.

Jesús Rubio.

Nicolás Campos Plaza y Juan Herrero Cecilia, *Ciudades y paisajes de la Mancha vistos por viajeros románticos*, Diputación Provincial de Ciudad Real (Biblioteca de Autores y Temas Manchegos), 1994. Prólogo de Jesús Cantera Ortiz de Urbina.

Ofrece este libro una estimable antología de textos de algunos de los viajeros

de renombre que durante el siglo pasado o a comienzos del nuestro recorrieron La Mancha o visitaron al menos algunas de sus ciudades más significativas: T. Gautier (*Voyage en Espagne*, 1843), A. Dumas (*De Paris à Cadix. Impresions de voyage*, 1846-1847), A. F. Jaccaci (*On the trail of D. Quijote*, 1897) y M. Barrés (*Greco ou le secret de Tolède*, 1912 y 1923).

De cada uno de estos libros se ofrece en primer lugar un estudio -N. Campos firma los de Gautier y Jaccaci, mientras J. Herrero hace lo propio con Dumas y Barrés- y después la traducción de una parte significativa del texto. A todo ello precede una introducción general (pp. 21-52) de Juan Herrero sobre la imagen de España ofrecida por los viajeros románticos y después por los viajeros del "fin de siglo". Estos dos centros de atención permiten polarizarla en dos maneras de viajar, que si bien tienen algunos comunes resultan a la postre bien diferentes. La sensibilidad de unos y otros era distinta y si los viajeros románticos viajaban dispuestos a dejarse fascinar por los paisajes impresionantes y pintorescos o a sentirse atraídos por los restos arquitectónicos de las viejas ciudades -Toledo sobre todo imanta en este caso su atención-, en los viajeros finiseculares se evidenciará más el *topos* simbolista de las *ciudades muertas* (estudiado para el caso español por H. Hinterhauser o ahora M. A. Lozano Marco). Entre unos y otros media un siglo de refinamiento de las sensaciones, de difusión de la cultura española. Sus consecuencias se aprecian más tal vez en Dumas y Jaccaci que en Gautier o Barrés, pues estos dos últimos, con su extraordinaria sensibilidad artística, produjeron textos de indudable modernidad. Gautier sobre todo supo captar y sentir el paisaje o el arte español con exquisitez pocas veces superada: su escritura mantiene aún hoy una capacidad evocadora y sugestiva incomparables. Enseñó a ver España no sólo a los europeos sino incluso a los propios

españoles, y urge una monografía cuidada sobre el largo alcance de su visión de España (hacia ella parecen dirigirse algunos de los estudios de Ilse Hempel Lipstchuz en los últimos años). Dumas, por contra, no rebasa la sensibilidad romántica primera, la atracción por lo exótico y pintoresco.

Barrés representa bien la sensibilidad viajera finisecular. Egotista y apasionado viajó varias veces a España, y desde su primera visita en 1892 a Toledo convirtió esta ciudad en una de sus pasiones y en escenario de sus reflexiones, que con el tiempo adquirirían un tono nacionalista, de voluntad de recuperar en el pasado una energía que consideraba perdida en el mundo moderno.

Menos conocido que los anteriores, el viaje de Jaccaci tuvo también no poco de peregrinación estético-espiritual con la obra de Cervantes como guía, para descubrir sus raíces.

Las cuatro obras antologadas reúnen así sobrado interés, que los editores resaltan oportunamente. Se ha enriquecido el libro con reproducciones de obras plásticas del pasado siglo. Su presentación azarosa les resta alcance, pero aun así, abren ventanas por las que asomarse al pasado siglo: son como miradores imprevistos desde los que se contemplan costumbres desaparecidas o lugares hoy transformados. **Jesús Rubio.**

Gabriel Núñez Ruiz, *Educación y literatura. Nacimiento y crisis del moderno sistema escolar*, Almería, Zéjel editores, 1994. Premio de Andrés Soria Ortega.

A lo largo del siglo XIX se fue abriendo camino la idea de que el Estado tenía la obligación de proporcionar a los ciudadanos una educación al menos general que les permitiera conocer y ejercer sus derechos. Las diferencias se hicieron patentes.

tes, sin embargo, a la hora de fijar el modelo y el contenido de los estudios, resultando la educación uno de los terrenos donde la confrontación ideológica se hizo inevitable y con frecuencia muy tensa. Mostrar alguno de los episodios fundamentales de esta confrontación es el objetivo del libro que reseñamos. En sus cinco capítulos se recorre el proceso que va desde la "Configuración del moderno sistema escolar" hasta "La enseñanza oficial durante la Restauración". Su centro, no obstante, se halla dedicado a estudiar el importante papel jugado por Sanz del Río y sus seguidores, que cuestionaron pronto el limitado horizonte del modelo estatal y presentaron alternativas como la conocida Institución Libre de Enseñanza.

Son temas sobre los que existe una tradición bibliográfica notable, pero aún así, el trabajo de Gabriel Núñez resulta original al partir de copiosa documentación entre la que ofrece una singular novedad la procedente del archivo de don Nicolás Salmerón que en parte se reproduce en unos valiosos apéndices. Más conocido como político que como pedagogo, se rescata aquí su aportación en este terreno. Seguirlo permite jalonar con claridad meridiana los avatares de la pedagogía liberal de raigambre krausista y el alto precio personal que tuvieron que pagar sus cultivadores en momentos de reacción conservadora.

El análisis de numerosos libros de texto muestra el peso decisivo ejercido por la tradición retórica, aunque no faltaron contradictores de su enseñanza como Alberto Lista o Giner. El transcurrir de los años fue desplazando las retóricas, que fueron sustituidas por una visión cada vez más histórica de lo literario, resultando de decisiva importancia en este proceso el *Manual de Literatura* de Gil de Zárate o el establecimiento de la literatura como disciplina autónoma. El clasicismo dejó de ser el eje central de la enseñanza y se intentó crear una historia de la cultura litera-

ria de la nación.

Fue en las grandes ciudades y sobre todo en Madrid donde se vivió con mayor intensidad este proceso. Configurada y consolidada su capitalidad, a Madrid acudían jóvenes de todo el país para labrarse un futuro que con frecuencia tiene que ver con su integración en la cada vez más numerosa grey de los empleados públicos. José Joaquín de Mora tituló un ensayo suyo en 1847 "La plata menuda del despotismo" para definir esta aglomeración de personas que llegaba a la capital y que iba engrosando las filas de la Administración. La Universidad Central cobró un protagonismo indudable. Los debates habidos en ella entre grupos de ideología opuesta trascendían sus aulas, más aún si se tiene en cuenta la enorme dependencia del mundo universitario respecto del mundo político. Carrera universitaria y carrera política solían ser paralelas, y su conocimiento resulta decisivo para valorar el papel jugado por la educación en la sociedad burguesa decimonónica. La influencia ejercida por un Sanz del Río tratará después de ser aminorada por un Menéndez Pelayo. La realización de una tesis doctoral con un determinado director resultará decisiva en el futuro del doctorando. Y sobre todo, la estrechez de miras de los políticos y de la legislación educativa conducirá inevitablemente a la creación de instituciones privadas alternativas. Mientras los legisladores intentaban controlar hasta el mínimo detalle del contenido de los libros de texto -el celo desplegado por Claudio Moyano es ilustrativo (pp. 91-93)-, los liberales se distanciaban cada vez más defendiendo la libertad de cátedra y buscando alternativas para difundir su ideario: publicaciones periódicas, tertulias -los cafés siguen jugando un papel central (pp. 93 y ss.)-, o las ya aludidas instituciones particulares: el Colegio Internacional (pp. 108 y ss.) o después la Institución Libre de Enseñanza.

Muy atractivo resulta el capítulo dedi-

cado a "El sexenio y los intelectuales". Se historia en él el esfuerzo llevado a cabo por los liberales españoles. Aparentemente la revolución del 68 fracasó, pero "las libertades democráticas asentaron una de las directrices del pensamiento krausista: el Estado carece de autoridad para enjuiciar las teorías científicas, y debe dejar a los profesionales la libertad para exponer y discutir lo que piensan y para plasmar esos pensamientos en instituciones académicas libres" (p. 145).

Por más que después se tratara de destruir ese legado, resultaría imposible. Es muy llamativa la apertura del curso 1876-1877, con la presencia en ella de Alfonso XII, el nuevo rector don Vicente de la Fuente, el ministro de Fomento Martín Herrera. Todos insisten en una vuelta a la legisla-

ción y situaciones anteriores a la revolución del 68. Es laureado el alumno Marcelino Menéndez Pelayo, que se convertirá en adalid de la nueva situación. Pero no será menos indicativa la respuesta dada por los krausistas y otros allegados cuando se intente llevar a la práctica esta vuelta atrás. Se negarán a aceptarlo originando la "segunda cuestión universitaria" y creando su propio sistema de enseñanza paralelo. En definitiva, Gabriel Núñez ofrece en este libro un ejemplo excelente de lo fructíferos que resultan estudios sobre la historia de las instituciones -en este caso de las relacionadas con la enseñanza- para conocer desde dentro los avatares de la cultura, su estrecha dependencia de circunstancias que en apariencia le son ajenas. **Jesús Rubio.**