

La poesía romántica vista por los románticos

Al fervoroso interés despertado ya en época temprana por el teatro romántico, que prosiguió hasta al menos a lo largo de todos los cuarenta, no correspondió un interés parecido por lo que se refiere a la lírica.

Tal vez, a nivel teórico, cierto impedimento a la expresión de una clara posición crítica proviniese del valor anfibológico del término "poesía", ahora interpretado en el sentido amplio de concepción estética, que se identificaba al fin y al cabo con la esencia misma del romanticismo, ahora como ejercicio poético, como manifestación en verso de los sentimientos del autor, poeta cabalmente¹.

Por eso, en un examen de las posturas críticas y de los planteamientos teóricos de la época romántica, siempre hay que tener en cuenta ese doble sentido, aunque, hay que añadir, la mayoría de los tratadistas dejan entrever su persuasión de que la poesía lírica es la manifestación en sumo grado de la poética del romanticismo.

A pesar de estas consideraciones, no faltan tratamientos teóricos del tema, que sin embargo no van acompañados habitualmente por realizaciones prácticas adecuadas.

Quizás el primer intento de un análisis de la poesía romántica, explícitamente interpretada como lírica, se encuentre en el célebre "manifiesto" de Luigi Monteggia, quien, conforme al esquema, destinado a repetirse, de la oposición clásico-romántica, indica como carácter distintivo de la lírica romántica la libertad expresiva.

Tocante a la poesía lírica la diferencia entre los clasicistas y los románticos sólo consiste en que los últimos

son más libres en la colocación de sus pensamientos, esmerándose en hacer de modo que la forma de los poemas sea dependiente de los lances de las pasiones, en lugar de sujetarlas a demasiada regularidad, como tal vez por sobrado escrúpulo lo practican los clasicistas².

En términos más generales, es decir sin referencias específicas a la lírica (pero con cierta alusión a la poesía épica), el autor del otro célebre "manifiesto" que apareció igualmente en *El Europeo*, Ramón López Soler, recorría también al contraste entre clasicismo y romanticismo para oponer, conforme al principio schlegeliano -schilleriano, lo sublime- terrorífico del uno y lo patético -lagrimoso del otro.

Como ejemplo del primero, citaba el episodio de la *litada* en que aparece "Andrómaca buscando frenéticamente el cadáver de Héctor"; un episodio que, afirmaba,

más agita a nuestro cuerpo que conmueve a nuestro espíritu³.

A lo cual contraponía en cambio el patetismo de los románticos:

Si, empero, en lugar de irritar a nuestros nervios procura ablandarlos por medio de cuadros más delicados y melancólicos; si se propone excitar en nosotros sentimientos de amor, de suavidad y de ternura, presentándonos situaciones patéticas en las que más lleguen a interesarnos los delirios y la profunda tristeza del alma que los furiosos arrebatos del cuerpo, probaremos cierto placer en el interés que nos causa y derramaremos tal vez lágrimas dulcísimas de sublime compasión. Esta es la principal cualidad que distingue a los románticos de los clasicistas.⁴

Los dos jóvenes redactores del *Europeo* repetían conceptos que ni la cultura española de la época ni ellos mismos habían asimilado adecuadamente, como demuestra cabalmente el propio López Soler que en el mismo número del periódico, casi a continuación de la segunda parte de su manifiesto, publicaba con el título muy significativo de *Anacreónica* dos breves composiciones poéticas en el más trillado gusto arcádico-clasicista, que contrastaba en teoría, con su "límpido arroyuelo", su "plateada luna", su "estrellado cielo", su "perezoso Febo", sin faltar la "lánguida tortolilla" con su cortejo de "lascivos arrullos", "vuelo blando", "negra selva", "noche fría".

Se trataba de un conservadurismo clasicista que todavía perduraba diez años después, en 1834, cuando Alcalá Galiano, al prologar el *Moro Expósito* de Rivas, no dudaba en afirmar:

La escuela de Meléndez, o la de Luzán, más españolizada, es hoy día la dominante en nuestra literatura⁵.

Y añadía, quizás olvidando los aportes del *Europeo*, que ningún teórico contemporáneo, ni Moratín, ni Martínez de la Rosa, ni otros "literatos de gran nota", ni los "españoles preceptistas del día presente" habían, hasta la fecha, dado cabida a los adelantos que el arte crítico ha tenido y está haciendo en otras naciones⁶.

Eran afirmaciones que remataba poco más adelante, diríase con más ahínco, declarando, después de una reseña de la difusión del romanticismo en otros países de Europa:

En tanto, los españoles, aherrajados con los grillos del *clasicismo* francés, son casi los únicos entre los modernos europeos que no osan traspasar los límites señalados por los críticos extranjeros de los siglos XVII y XVIII y por Luzán y sus secuaces⁷.

El moderado y cauteloso anticlasicismo del *Europeo* se ha vuelto mucho más consciente y hasta llega a adquirir tonos agresivos bajo la pluma de Larra que, con su punzante ironía, al año siguiente, volvía sobre el asunto, publicando en la *Revista Española* del 19 de febrero de 1835 un artículo a menudo citado por la crítica, que, influido quizás por la *Lettera semiseria di Grisostomo*, anticipaba a su vez la vena satírica *del Artista*. Afirmaba Larra:

En poesía estamos aún a la altura de los arroyuelos murmuradores, de la tórtola triste, de la palomita de Fili, de Batilo y Menalcas, de las delicias de la vida pastoril, del caramillo y del recental, de la leche y de la miel, y otras fantasmagorías por el estilo. En nuestra poesía a lo menos no se halla malicia: todo es pura inocencia. Ningún rumbo nuevo, ningún resorte no usado [...] el poeta del año 35 [...], empeñado en oír desde su bufete el cefirillo suave que juega enamorado y malicioso por entre las hebras de oro o de ébano de Filis, y pintando a la Gesner [sic] la deliciosa vida del otero (invadido por los facciosos) es un ser ridiculamente hipócrita, o furiosamente atrasado. ¿Qué significa escribir cosas, que no cree, ni el que las escribe, ni el que las lee?

Objeto de la sátira de Larra era pues el convencionalismo arcádico que el autor encontraba insoportable no sólo por lo aburridamente estereotipado de su formulismo sino también, tal vez sobre todo, por chocar contra ese deseo de verdad y de andamio a la realidad que, siendo uno de los postulados fundamentales del romanticismo europeo, se estaba convirtiendo también en uno de los puntos clave del romanticismo hispánico y de Larra particularmente.

No es casual que las mismas argumentaciones, con las mismas alusiones a la trágica realidad de la guerra civil, inconsciente y culpablemente olvidada, reaparezcan en el célebre *Pastor Clasiquino*, que también en 1835 Espronceda publicaba en *El Artista*, cuyo inicio es por tanto muy significativo:

Y estaba el pastor Clasiquino sencillo y cándido, recordando los amores de su ingrata Clori, en un valle pacífico, al margen de un arroyuelo cristalino, sin pensar [...] en la guerra de Navarra⁸.

Y para que el contraste con la realidad resulte más acusado, agrega Espronceda que "el inocente Clasiquino" vivía en Madrid y pretendía un empleo en la Real Hacienda, que Clori era una ama de llaves "de genio pertinaz y rabioso", que el mayoral de sus églogas era el ministro y así sucesivamente: un hipócrita pues, según el juicio de Larra, que violaba a todo trance la verdad, ignorando además la dolorosa situación política de su país.

La poesía neoclásica pues, tan perdida en el mundo evanescente de sus convencionalismos, no puede ser modelo para los poetas contemporáneos, que en cambio tienen -o deberían tener- sed de verdad y de compromiso político-social. Mejor en cambio, como sugiere Pedro de Madrazo en el *Artista*⁹, traer inspiración de la poesía antigua, cuyas trovas

están llenas de ternura, de fidelidad, de nobleza y pundonor; no se encuentra en ellas esa bajeza, ese servilismo, *ese floreo* empalagoso que respiran las letrillas a Clori, Filis y Silvia de nuestros modernos poetas amadores [...] Un antiguo trovador, si veía mal pagados sus amores, no lloraba como un *marica* [...] Porque en aquellos tiempos, mezclados de heroísmo, nobleza y barbarie, no se conocía el fingimiento como en nuestros civilizados y pulidos.

A la *pars destruens* pues se iba acompañando una *construens*, fundada sobre la instancia fundamental de verdad y sinceridad, que se considera propia de la tradición nacional y que pronto se convierte en el punto focal de todas las disquisiciones teóricas sobre la poesía. No se olvide que Goethe, como recuerda Leonardo Romero, había titulado significativamente *Poesía y Verdad* su autobiografía¹⁰.

Lo que se le pide al poeta es pues, como ya había intuido Monteggia, la expresión genuina de sus sentimientos.

Por eso Alcalá Galiano, en un trozo muy conocido que había colocado a modo de conclusión al final de su *Prólogo*, había sugerido a los poetas de su tiempo la receta infalible "de seguir los impulsos propios, de obedecer a las inspiraciones espontáneas"¹¹.

El concepto del poeta inspirado que transmite inmediatamente a sus versos el hervor de su ánimo arraigó en España como en todos los países románticos. Le tocaría a Zorrilla hacerse intérprete y difusor de las sugerencias de Galiano, cuando, como sostiene Peers, "a la faz de un público que todavía se plegaba sumiso a la convención, lanzó su fe en la soberanía de la imaginación y su desprecio de la forma":

En cuanto al género de mis versos aprovecho el momento de la inspiración sin curarme de las formas con que los atavío, y sin seguir más escuela que mi propio capricho¹².

Si esta es la "forma" de la poesía romántica en que insisten los primeros teóricos, pocas indicaciones tenemos en cambio acerca de los contenidos que se pretende atribuirle. Quizás valga la pena recurrir nuevamente a Alcalá Galiano el cual deduce de las literaturas extranjeras una tripartición bastante curiosa: la *poesía caballeresca*, que encuentra sus asuntos "en las edades medias, tiempos bastante remotos para ser poéticos y, por otra parte, abundantes en motivos de emociones fuertes, que son el minero de la poesía"; la *metafísica* que nace del "examen de nuestras pasiones y conmociones internas"; la *patriótica*, que expresa "los afectos inspirados por la vida activa".

"Por estos medios -concluye con una interesante postura historicista que recuerda la del *Discurso* de Durán- la poesía vuelve a ser

lo que fue en Grecia en sus primeros tiempos: una expresión de recuerdos de lo pasado y de emociones presentes¹³.

En cuanto al estilo, Galiano intenta definirlo con cierta característica que parece remitirnos a los principios mantenidos por Hugo en su célebre *Préface* al *Cromwell*. La poesía romántica, afirma,

Ha mezclado, si es lícito decirlo así, las burlas con las veras¹⁴, o sea retazos de apariencia pobre con otros de textura brillante; páginas en estilo elevado con otras en estilo llano etc.

Como consecuencia estilística, "es su lenguaje a menudo prosaico y humilde"¹⁵ y en lugar de las rebuscadas perífrasis que caracterizaban a la poesía neoclásica, llama las cosas por su nombre, no huye de las expresiones corrientes y vulgares y por tanto

cuando quiere el autor decir que un sujeto va a misa, lo dice claro, porque con expresarlo de otro modo no habría hecho la imagen más ni menos noble¹⁶.

La sencillez del lenguaje, que era el aspecto más típicamente anticlásico de la poesía romántica, puede también adquirir rasgos antirrománticos: en este sentido es reivindicada, entre otros, por Campoamor en un artículo publicado en 1837 en *No me olvides*, y titulado "Acerca del estado actual de la poesía".

El artículo es interesante por los juicios negativos que el autor expresa acerca del romanticismo, que parecen justamente repetir, en otro registro, las acusaciones que hasta hacía poco se dirigían contra el clasicismo. Verdad es que ahora lo que se critica no son los tonos dulzones sino exactamente su contrario: se trata, dice Campoamor, no ya del romanticismo auténtico, sino de un "*romanticismo degradado*",

cuyo fondo consiste en presentar a la especie humana en sus más sangrientas escenas, sueños horrorosos, crímenes atroces, execraciones, delirios y cuanto el hombre puede imaginar de más bárbaro y antisocial¹⁷.

Sin embargo, lo que nuevamente late en estas frases es la crítica del convencionalismo, que nuevamente supone, desde luego, el amor a la verdad y el respeto de la realidad. Muchos jóvenes, precisa justamente el autor,

forjan versos a sangre fría faltos de originalidad, de pureza, de verdad y en una palabra escriben por rutina¹⁸.

Como el Pastor Clasiquino, quisiéramos añadir.

La introducción de este género, agrega Campoamor, "ha adulterado el corazón de algunos jóvenes con buenas disposiciones naturales para haber sido poetas", en tanto que lo que les hace falta es "estudiar a los antiguos o renunciar a ser poetas".

No duda pues en reanudarse a la tradición nacional para indicar como modélicos unos versos de Calderón, que es imposible leer, comenta, sin indignarse "hacia esa turba servil" que mendiga del extranjero "piedras falsas con que hermosear su lengua", despreciando "las perlas que tienen dentro de sus mismos lugares".

Irguiéndose pues contra los convencionalismos del lenguaje, critica el uso de una adjetivación estereotipada, porque al decir *rostro puro, ilusión leve, nube vaga, mirada estúpida, delirio tremendo*, y otras cosas así revela el autor su poco estudio y la completa ignorancia de la lengua en que escribe.

Sin embargo, también para Campoamor parecen valer las consideraciones que se hacían al principio para los redactores del *Europeo*-, la conciencia crítica, por muy adelantada que sea, no ha sido asimilada todavía. Es en efecto curioso leer en el mismo número de la revista, pocas páginas más adelante, una lírica del mismo autor titulada *Inspiración nocturna*, donde ya en las primeras estrofas topamos con el "brillo argentado" de una "luna melancólica" y con una "brisa nocturna" que bate la "rubia cabellera" del poeta¹⁹: justamente en esa adjetivación trivial y rutinaria que vituperara en el artículo.

Si esto ocurría en 1837, el año cumbre de la revolución teatral, es evidente que la difusión de la poesía romántica, al menos por lo que Galiano llamaba la *poesía metafísica*, es decir intimista, fue algo tardía en comparación con la rápida puesta al día de las elucubraciones teóricas.

En cuanto a éstas últimas, empero, quisiera concluir recordando que, más allá de los múltiples intentos racionales de definición e interpretación, de los cuales he proporcionado tan sólo una pálida muestra, se coloca una serie de definiciones sugerentemente fantasiosas que brotan de ese entusiasmo, que podríamos definir existencial y que late en todo romántico, hacia la poesía entendida en el sentido más amplio. Un entusiasmo que tal vez tenga su punto de partida en la afirmación "Todo es poesía" contenida en el *Diálogo sobre la poesía* de Federico Schlegel(1800), y que, después de un largo recorrido, desembocará en el célebre "Poesía eres tú" de Gustavo Adolfo Bécquer.

ERMANNOCALDERA

¹ Para mayor complicación, también el vocablo "poeta" tenía múltiples significados, refiriéndose, por ejemplo, tanto al autor de un poema como a un dramaturgo o a un comediógrafo.

² L. Monteggia, "Romanticismo", *El Europeo* (Ed. Guarner), Madrid, CSIC, 1954, p. 100b.

³ R. López Soler, "Análisis del cuestión agitada entre románticos y clasicistas", *El Europeo*, cit., p. 77a

⁴ *Ibidem*.

⁵ A. Alcalá Galiano, "Prólogo" al *Moro expósito*, en Duque de Rivas, *El moro expósito* (Ed. Crespo), Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 38.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, pp.43-44.

⁸ *El Artista* (Ed. Simón Díaz), Madrid, CSIC, 1946, p. 66a.

⁹ *Ibidem*, pp. 94 - 95.

¹⁰ V. L. Romero, *Panorama crítico del Romanticismo Español*, Madrid, Castalia, 1994. p. 128.

¹¹ *Op. cit.*, p. 50.

¹² "A mis amigos Don Juan Donoso Cortés y Don Nicomedes Pastor Díaz" (Madrid, 15 de junio de 1838): v. E. A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973,I, p. 253.

¹³ *Op. cit.*, p. 46.

¹⁴ Nótese que usa aquí la misma expresión que aparece en la reseña famosa del *Don Alvaro*.

¹⁵ *Op.cit.,p.48*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 49.

¹⁷ *No me olvides* (Ed. Cabañas), Madrid, CSIC, 1946, p. 47a.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 47b.