El Gnomo
Boletín de Estudios Becquerianos

5 (1996)

© *Asociación de Becquerianistas.*1997.
ISSN: 1133-1046.
Cubierta: dibujo original de Faustino Manchado.
Con la colaboración del *Vicerrectorado de Investigación*
de la Universidad de Zaragoza.
Imprime: Imprès Servei (Lleida).
Depósito Legal: 518-1992.

Índice

Presentación.....7

Estudios

Brian J. DENDLE, *Bécquer traducido al inglés*.....11
Leslie DEUTSCH-JOHNSON, *Significado simbólico del castillo de Trasmoz: Magia, alquimia y morada interior*.....37
Eugene del VECCHIO, *La escritura en las* Escenas de Madrid, *de Gustavo Adolfo Bécquer*.....65
Cecilio ALONSO, *Imágenes del teatro romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871*.....71

Informe:

Historiografía Literaria en el siglo XIX

Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Historicismo y evolucionismo (Contornos para una Historia de la Literatura*).....125
Leonardo ROMERO, *La Historia de la Literatura Española en el siglo XIX (Materiales para su estudio)*.....151
Gabriel NÚÑEZ, *La Literatura al alcance de los niños*.....185
Rosa María LÓPEZ, *Bibliografía sobre Historia de la Literatura Española en su contexto institucional (Índice cronológico)*.....205

Reseñas 227

Presentación

Dos aspectos queremos destacar al poner en manos de los lectores de El Gnomo este quinto volumen.

En primer lugar, agradecer a nuestros colaboradores los ensayos que conforman esta entrega, donde como de costumbre conviven trabajos referidos estrictamente a los Bécquer con otros sobre teatro e historiografía literaria del pasado siglo. Al esfuerzo y a la coordinación de Gabriel Núñez se debe el informe sobre Historiografía literaria del siglo XIX.

De otra parte, ya cerrado este volumen, hemos tenido ocasión de ver los dos álbumes de Julia Espín, cuyo paradero se ignoraba prácticamente desde que Everett W. Olmsted los mencionara y describiera someramente en la introducción de su libro *Legends, Tales and Poems by Gustavo Adolfo Bécquer* (Boston, Ginn & Company, 1907).

Su estudio y edición, que llevaremos a cabo en nuestro próximo número, pondrán al alcance de los becquerianistas unos materiales preciosos para la exégesis de la biografía y de la obra del poeta de las *Rimas*.

Distintas circunstancias han hecho que algunas de las reseñas de novedades editoriales becquerianas no hayan llegado a tiempo para este volumen. Su notable importancia hace que quedemos emplazados para nuestra siguiente entrega también en este aspecto.

Fieles, pues, a los fines para los que fue creado este boletín de estudios becquerianos, continuaremos ofreciendo en sus páginas documentos y ensayos que vayan facilitando el conocimiento de los Bécquer y su entorno.

Estudios

Estudios

nº 5 (1996), pp. 11-35. ISSN 1133-1046.

BÉCQUER, TRADUCIDO AL INGLÉS*

Brian J. Dendle

Este estudio empezó con mi aprecio por las traducciones de las rimas LXIII y VII hechas por John Masefield. Entonces yo no conocía las numerosas y excelentes traducciones de Bécquer de otros poetas ingleses y norteamericanos. Sin duda, he pasado por alto algunas, por lo que ofrezco mis disculpas a los traductores. (Recuerdo que, durante mi época de estudiante en los años cincuenta en la Universidad de Oxford, mi amigo M. R. Tongnoi Tongyai traducía a Bécquer al inglés y al tailandés; no sé si tales traducciones llegaron a ser publicadas.)

La traducción de poesía española al inglés presenta problemas obvios. Como el doctor David F. Altabé me explicó, la más temprana tradición de la traducción consistía en componer un poema que podría ser leído como un poema en

* Quiero expresar mi agradecimiento a The John Masefield Estate, por haber dado su permiso para reproducir los poemas «They Closed Her Eyes» y «The Harp»; a Farrar, Straus & Giroux, Inc., por su permiso para reproducir el poema «Will Not Come Back» de Robert Lowell; al Dr. David F. Altabé por sus consejos de poeta y traductor y por haberme permitido reproducir textos de *Symphony of Love* y de su artículo en *Mosaic*; a Bruce Phenix, por haberme dado su permiso para reproducir sus traducciones y por su amabilidad en haber consentido explicar su manera de traducir para los lectores de El Gnomo; a la Dra. Karoline Manny (Rollins College), al Dr. Geoffrey W. Ribbans (Brown University) y al Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad de Kentucky por haberme conseguido textos de traducciones de Bécquer que hoy son casi inasequibles; al Dr. Eugene B. Hastings (Morehead State University), al Dr. Edward F. Stanton (University of Kentucky) y a Kimberly Z. H. Lowry (University of Kentucky) por haberme facilitado valiosos informes. Una deuda especial de gratitud se debe al escritor colombiano José Cardona López, quien tradujo textos de David F. Altabé y de Bruce Phenix y me ayudó en la preparación del texto español de este ensayo.

inglés; la tendencia moderna es dar una traducción literal. Los traductores de Bécquer, con la excepción de Bruce Phenix, han creado poemas en inglés basados en los textos de Bécquer. Es obviamente imposible verter en inglés el mismo «savor» que un poema español posee. Aunque los versos de una rima becqueriana a menudo son cortos, los versos ingleses serán casi necesariamente más breves, puesto que la palabra inglesa por lo general tiene pocas sílabas. La asonancia en inglés está asociada normalmante con las baladas tradicionales y las canciones infantiles, aunque ha sido empleada en el último siglo por Gerard Manley Hopkins, W. H. Auden, Stephen Spender y Dylan Thomas. El uso de la rima consonante por parte de la mayoría de los traductores brinda una riqueza y un sabor más «poético» que una rima becqueriana. La poesía inglesa, como la española, es acentual silábica. Los ritmos, aunque frecuentemente yámbicos y, en el verso moderno, de gran sutileza, no son los mismos que los del español. Cito un texto de Antonio Quilis y Joseph A. Fernández:

> El ritmo del inglés es lo que podríamos llamar un *ritmo acentualmente acompasado*: los acentos primarios de una oración van situados a intervalos aproximadamente iguales, sin consideración del número de sílabas inacentuadas que se encuentran entre ellos. Si no media ninguna, el hablante reduce la velocidad, por decirlo así, y si hay varias, las enuncia más rápidamente, de forma que se mantenga el compás marcado por las sílabas acentuadas...
>
> Podemos decir, por consiguiente, que el tiempo que emplea un hablante en emitir una oración en inglés depende más o menos del número de acentos de intensidad.
>
> El español, por el contrario, tiene un *ritmo silábicamente acompasado*; la sílaba es la que marca el compás. Por eso, el tiempo que emplea un hablante español en enunciar una oración depende, a grandes rasgos, del número de sílabas. Se tardará aproximadamente dos veces más en pronunciar una oración de veinte sílabas que en pronunciar una de diez sílabas. (*Curso de fonética y fonología españolas para estudiantes angloamericanos*, Madrid, CSIC, 1990, págs. 160-61.)

Otro riesgo para el traductor de Bécquer al inglés es el del arcaísmo. El poeta inglés, especialmente aquel que sigue las convenciones del siglo diecinueve, tiene una labor más difícil que la del poeta español, la de buscar la rima consonante. En procura de una rima, el traductor no sofisticado estará tentado a emplear palabras arcaicas o raras, de recurrir a una inversión «poética» de sujeto y verbo, o a usar la arcaica y ya puramente forma dialectal «thou» (tú) y sus correspondientes conjugaciones verbales. El resultado será un «poema», pero uno que posee un tono distinto de aquél de la rima becqueriana.

Voy a presentar las traducciones al inglés de las *Rimas* en orden cronológico de publicación:

1. **Carnes, Mason**. *Poems of Gustavo Adolfo Bécquer*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd. 1891. Páginas 84.

El primer libro de poesías de Mason Carnes fue *Lyrics and Verses* (New York: John Ireland, 1888). En *Lyrics and Verses* el joven Carnes revela una gran maestría poética. Trata temas amorosos y nostálgicos en tonos delicados y ligeros. Emplea muchos recursos de la poesía de lengua inglesa (la rima consonante, ritmo métrico sobre todo yámbico, la aliteración, gran variedad de formas -sonetos, baladas, rondeles-, un vocabulario rico con frecuentes alusiones a la mitología griega). Un poema («The Bee and the Cuckoo») es una traducción de «La abeja y el cuclillo» de Tomás de Yriarte. Los poemas de *The Argonauts of Immortality* (París: Brentano's, 1902) tratan temas filosóficos (la misión de los poetas, el destino, la muerte, el amor); recuerdan a veces la poesía de Rudyard Kipling.

Poems of Gustavo Adolfo Bécquer está precedido por un poema dirigido a Manuel de Santa María, músico amigo de Carnes, y por un poema lleno de dignidad y de sentida emoción, dedicado a Bécquer y escrito en el pentámetro yámbico tan típico de la poesía inglesa:

TO
GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

(*Born 17th February, 1836. Died 22nd December, 1870*)

Full twenty years since thy soul ceased to fight
With tyrant matter and his thousand slaves,
Opened Death's gate, plunged in the lake which laves
The soul, dew-dripping rose and winged its flight
Into eternal light.
Poor weary soul, hast thou at length release?
Doth the hag Sorrow curse with lusty Pain,
And beat against the gate of Death in vain?
Art thou immersed in joys that never cease,
In never-ending peace?
Art thou a note in that great hymn which thou
Didst hear? a line of beauty and the feel,
The perfume of a rose? To love so leal,
Dost know its full perfection, what and how
'Tis in the Ever-Now?
Oh, if there be a better to each best,
If thou dost soar in endless cycles of
Large motion, upward soar! If not, with love,
With perfect love and peace and beauty blest,
Sweet soul, for ever rest!

M.C.

22nd December, 1890.

Sigue una breve «Introduction» (págs. 7-9), que narra la vida dolorosa del «poor Gustavo», y traducciones de 73 rimas. La numeración de los poemas traducidos no corresponde exactamente a la de las *Rimas*: Carnes, I-XXV (rimas I-XXV), Carnes, XXVI-XXXVIII (rimas XXVII-XXXIX), Carnes, XXXIX-LII (rimas XLI-LIV), Carnes, LIII-LXXIII (rimas LVI-LXXVI). Las tres rimas no traducidas son rima XXVI (¿demasiado cínico?), rima XL (¿demasiado amargo?) y rima LV (¿por evocar «el discorde estruendo de la orgía»?).

Las traducciones de Mason Carnes pueden leerse hoy con verdadero placer. En su traducción de la rima XXIX conserva el estilo prosaico, conversacional de Bécquer. Resuelve el problema de los versos breves becquerianos combinando dos versos en un decasílabo con rima consonante (pentámetro yámbico).

XXVIII (rima XXIX)

Upon her lap she held an open book:
Her soft black tresses kiss'd my cheek; no look
Cast we upon the words, nor looked we round
But both maintain'd a silence most profound.
E'en then I could not tell how long 'twas kept;
I only know that naught was heard except
The quicken'd breath, which from our warm lips crept:
I only know we two together turned,
Our eyes met, in a kiss our blent lips burned.
Dante's «Inferno» was the book. My head
Bent o'er it. «Do you understand», I said,
«How in one line may be a poem?» And
She answered blushing; «Yes, I understand.»

En su traducción de la rima XXXII, Carnes combina con éxito un ritmo yámbico y el encabalgamiento para producir un fluir fácil:

XXXI (rima XXXII)

She passed triumphant in her beauty, and
I let her pass;
To even look at her I turned not round,
Yet something murmured in my ear, «'Tis she.»

Who joined the ev'ning to the morning? That
I know not, but
I know that one short summer night the dawn
Was wedded to the twilight, and -«it was.»

2. **Bremner, Fleming**. *The Rhymes of Gustavo A. Becquer.* Mexico: F. P. Hock's Printing House, 1898. Páginas 58. Contiene un «Prologue» (basado en el que escribió Ramón Rodríguez Correa para la edición de 1871) y traducciones de la «Introducción Sinfónica» y de las 76 rimas.

La traducción de Fleming Bremner es poco afortunada. Emplea la rima consonante, con rimas que a veces necesitan una pronunciación errónea del inglés (por ejemplo, «it» y «violet» en la segunda estrofa de la rima XIII), palabras poco usadas («clarid» en la rima XIII) y arcaísmos («anew» en la primera estrofa, «meseems», «ere» y el subjuntivo «be» en la tercera estrofa de la rima XIII).

He aquí dos ejemplos de las traducciones de Fleming Bremner:

13.

You laugh, and in your eyes of blue
Its suave clear light recalls to me
The shimmering splendor of dawn, anew
Reflected in the sea.

You weep, and in your eye of blue
The clarid tears that are in it
Appear to me like drops of dew
Upon a violet.

Your eye is blue, and when a thought
Shines in its depth like pointed light,
In heaven meseems a lost star caught,
Ere yet it be not night.

En su traducción de la rima XXIX, Fleming Bremner emplea arcaísmos, un vocabulario artificial y poco apto y rimas consonantes forzadas. Aparte de la rima consonante, no hay nada «poético» en la traducción de Bremner, quien emplea los ritmos de la prosa:

29.

The opened book was laid
On the lap of her dress;
Against my cheek there played
Her black hair's sweeping tress;
Neither of us observed
The printed signs, I guess;
But both of us preserved
A profound silentness.
How long? Not even then I
Could know the time's stress;
Only I know naught was heard nigh

More than the breath's egress,
Escaping rapidly
From the lips' parchedness.
We turned, I only know,
But with one singleness,
And our eyes met, and lo!
The sound was of a kiss.
Dante's creation was the book,
'Twas the *Inferno* of his,
And when to it we lowered our look,
I said with timidness:
«Dost comprehend that one verselet
May a great poem express?»
And she replied, with cheeks alit,
«I comprehend it, yes!»

3. **Innsly, Owen**. *Love Songs and Other Poems*. New York: The Grafton Press, 1902. Este libro de versos contiene tres secciones, con paginación separada para cada sección: «Part I. Love Poems and Sonnets» (73 páginas); «Part II. Miscellaneous» (140 páginas); «Part III. From the Spanish of Gustavo Becquer 1836-1870» (36 páginas). Esta tercera parte consta de traducciones de 32 rimas de Bécquer.

Owen Innsly fue el seudónimo de Lucy White Jennison. Lucy White Jennison nació en Massachusetts (EE. UU.) en 1850 y pasó la mayor parte de su vida en Europa. Su primer libro de versos *Love Poems and Sonnets* (reproducido en la primera parte de *Love Songs and Other Poems*) fue publicado en Boston, con ediciones de 1881, 1882 y 1883. Los poemas de las dos primeras partes de *Love Songs and Other Poems* son poemas breves que tratan sobre todo temas amorosos. Muchos fueron escritos en Alemania y en Italia. Con la excepción de un poema dedicado a Walt Whitman y el soneto «After Absence», con su referencia a Nueva Inglaterra, los poemas se refieren exclusivamente a un mundo cultural europeo (Alemania, Italia, el mundo homérico). Muchos poemas están dedicados a músicos (Saint-Saëns, Schumann, Rubinstein, Joachim, Chopin) y a poetas (Browning, Chaucer, Goethe, Heine, Homero, Petrarca, Dante Rossetti, Whitman). Los poemas «Amor Leggiero», «A Roma» y «Addio a Roma» están escritos en italiano, los poemas «Im Freien» y «Parsifal» en alemán, «Souvenir» en francés, y «Scherzo Amoroso» en alemán, francés, italiano, griego e inglés; el poema «I took their gleam from the shining stars» es una traducción del ruso; «Mein Tag war heiter, glücklich meine Nacht» («My day was joyous, happy was my night») es una traducción de Heine.

La numeración dada por *Owen Innsly* a sus traducciones de 32 rimas becquerianas no corresponde a la de ediciones españolas de las *Rimas*:

I. «Like the breeze that dries the blood» (rima VI), p. 3.
II. «Sometimes I meet her in the world,» (rima XLIX), p. 4.
III. «I ventured to the deepest depths» (rima XLVII), p. 4.

IV. «Why, my child, are thine eyes green?» (rima XII), p. 6.
V. «I am dark and I am ardent,» (rima XI), p. 7.
VI. «Her hand between my hands» (rima XL), pp. 8-9.
VII. «When o'er thy breast thou bendest» (rima XIX), p. 10.
VIII. «Know, if at times thy ruby lips» (Rima XX), p. 11.
IX. («First Voice»)«Waves have a gentle harmony» (r. LXXII), pp. 12-13.
X. «As from a wound one tears the steel» (rima XLVIII), p. 14.
XI. «In the *salon*'s dark corner» (rima VII), p. 15.
XII. «She passed along enveloped in her beauty» (rima XXXII), p. 16.
XIII. «Why do you tell me? I know she is changeable» (r. XXXIX), p.17.
XIV. «She wounded me from a dark hiding place» (rima XLVI), p. 18.
XV. «As the miser guards his treasure» (rima LXIV), p. 19.
XVI. «The invisible atoms of the air» (rima X), p. 20.
XVII. «Whene'er the fleeting moments of the past» (rima LIV), p. 21.
XVIII. «Sighs are air and go to the air» (rima XXXVIII), p. 22.
XIX. «Thine eye is blue, and when thou laugh'st» (rima XIII), p. 23.
XX. «Dost thou wish that of this nectar delicious» (rima LVIII), p. 24.
XXI. «In the shining of a lightning flash our birth is» (rima LXIX), p. 25.
XXII. «How lives this rose, I pray that thou hast gathered» (r. XXII), p. 26.
XXIII. «Today the earth and the heavens smile on me» (rima XVII), p. 27.
XXIV. «The night came on, no refuge did I find» (rima LXV), p. 28.
XXV. «For a look, a world» (rima XXIII), p. 29.
XXVI. «What is poetry? thou say'st, and meanwhile fixest» (r. XXI), p. 30.
XXVII. «A tear was trembling in her eyes» (rima XXX), p. 31.
XXVIII. «Gigantic waves that thundering break» (rima LII), p. 32.
XXIX. «As in an open book I read» (rima XLIV), p. 33.
XXX. «I put the light aside, and on the edge«» (rima XLIII), p. 34.
XXXI. «A question 'tis of words, and notwithstanding» (r. XXXIII), p. 35.
XXXII. «Thou wast the hurricane and I the tower» (rima XLI), p. 36.

Voy a comentar brevemente dos ejemplos de las traducciones de *Owen Innsly*:

XVIII. (Rima XXXVIII)

Sighs are air and go to the air.
Tears are water and go to the sea.
Tell me, woman, when love is forgotten,
Knowest thou whither it goes?

Los tres primeros versos ofrecen una traducción adecuada de la rima de Bécquer. *Owen Innsly* emplea versos cortos (versos de 8, 9 y 10 sílabas, en vez de los endecasílabos becquerianos). El estilo de estos versos es más conversacional, más prosaico, que el de Bécquer. La autora norteamericana evita la asonancia becqueriana; sin embargo, los ritmos de sus versos (una

combinación de troqueos y de anapestos) son los de la poesía. El fracaso de la traducción de *Owen Innsly* se encuentra en la banalidad del último verso (de siete sílabas, como el becqueriano), que combina de manera incongruente arcaísmos («knowest thou», «whither») y la forma moderna del verbo («goes», en vez del arcaico «goeth»).

XIX (Rima XIII)

Thine eye is blue, and when thou laugh'st
Its gentle light recalls to me
The morning's tremulous brilliancy
Reflected in the sea.

Thine eye is blue and when thou weep'st
The shining tears thine eye that wet
Seem to me like the drops of dew
Upon a violet.

Thine eye is blue, and when a thought
Illuming to its depths doth lie,
It sees a lost and wandering star
Within the evening sky.

La traducción de *Owen Innsly* hace poca justicia a la Rima XIII. La combinación de octosílabos y versos más cortos refleja adecuadamente los versos endecasílabos y heptasílabos becquerianos. El ritmo yámbico y la rima consonante de los versos pares asemejan de manera apropiada la traducción de *Owen Innsly* a la poesía de lengua inglesa. Sin embargo, el empleo del «thou» (ya arcaico en la época en que escribía *Owen Innsly*), de la palabra poco usada «illuming», de una combinación de sonidos de pronunciación poco fácil («tremulous brilliancy») y de un orden de palabras tan inusitado en inglés que resulta difícilmente comprensible («thine eye that wet»), dan al poema un efecto extraño, forzado, muy distinto al movimiento tan fluido de la rima becqueriana.

4. **Masefield, John**. Al parecer, la única visita del poeta inglés John Masefield (1878-1967) a un país de lengua española ocurrió en 1894, cuando viajó a Chile como oficial de la marina mercante y pasó una temporada en el hospital de Valparaíso. Después renunció al mar, trabajó como obrero en los Estados Unidos, donde se aficionó a la literatura inglesa y francesa, volvió a Inglaterra y desde 1901 vivió de su pluma. Amigo de Yeats, Masefield logró un éxito considerable con sus poemas del mar *Salt-Water Ballads* (1902). Se hizo célebre con sus largos poemas narrativos (*The Everlasting Mercy,* 1911; *Dauber,* 1913; *Reynard the Fox*, 1919), dramas poéticos, novelas de aventura y cuentos para niños. Su profundo amor a la naturaleza inglesa inspiró gran parte de su obra. Fue nombrado poeta laureado de Gran Bretaña en 1930. Francófilo, tradujo al inglés *Esther* y *Bérénice* de Racine (1922).

Hay pocas referencias al mundo hispánico en la obra de Masefield. En las novelas *Captain Margaret* (1907) y *The Taking of the Gry* (1934), Masefield evoca un «Spanish Main», tierra de misterio y de aventura, mundo de lo que los ingleses llaman «romance». El cuento «From the Spanish» (*A Mainsail Haul*, 1905) narra una supuesta leyenda española del siglo XVI. Masefield hizo también una excelente traducción al inglés del soneto de Quevedo «Avisos de la muerte» («Miré los muros de la patria mía», «I saw the ramparts of my native land»).

En su colección de poemas *The Sonnet of a Round House and Other Poems* (New York: Macmillan, 1912, págs. 221-27) John Masefield publicó traducciones de las rimas LXXIII y VII de Bécquer. (Las traducciones habían sido publicadas antes en Inglaterra en el *Westminster Gazette*.) Los versos breves de su traducción -trímetros y dímetros yámbicos, sin rima- logran un efecto dulce y tranquilo, que conviene al tema elegíaco. Observamos también que son las primeras traducciones al inglés «moderno», es decir, sin recurso a arcaísmos. Es notable también la manera de que la traducción poética de Masefield se acerca al sentido literal de la rima becqueriana, rasgo que Masefield comparte con Bruce Phenix.

THEY CLOSED HER EYES

They closed her eyes,
They were still open;
They hid her face
With a white linen,
And, some sobbing,
Others in silence,
From the sad bedroom
All came away.

The night-light in a dish
Burned on the floor,
It flung on the wall
The bed's shadow,
And in that shadow
One saw sometimes
Drawn in sharp line
The body's shape,

The day awakened
At its first whiteness
With its thousand noises;
The town awoke
Before that contrast
Of life and strangeness,
Of light and darkness.

I thought a moment
    My God, how lonely
    The dead are!

From the house, shoulder-high
To church they bore her,
And in a chapel
They left her bier.
There they surrounded
Her pale body
With yellow candles
And black stuffs.

At the last stroke
Of the ringing for the souls
An old crone finished
Her last prayers.
She crossed the narrow nave;
The doors moaned,
And the holy place
Remained deserted.

From a clock one heard
The measured ticking,
And from some candles
The guttering.
All things there
Were so grim and sad,
So dark and rigid,
That I thought a moment,
    My God, how lonely
    The dead are!

From the high belfry
The tongue of iron
Clanged, giving out
His sad farewell.
Crape on their clothes,
Her friends and kindred
Passed in a row,
Making procession.

In the last vault,
Dark and narrow,
The pickaxe opened
A niche at one end;
Soon they bricked the place up,
And with a gesture

Bade grief farewell.

Pickaxe on shoulder
The grave digger,
Singing between his teeth,
Passed out of sight.
The night came down;
It was all silent,
Lost in the shadows
I thought a moment.
    My God, how lonely
    The dead are!

In the long nights
Of bitter winter,
When the wind makes
The rafters creak,
When the violent rain
Lashes the windows,
Lonely I remember
That poor girl.

There falls the rain
With its noise eternal.
There the north wind
Fights with the rain.
Stretched in the hollow
Of the damp bricks
Perhaps her bones
Freeze with the cold.

Does the dust return to dust?
Does the soul fly to heaven?
Is all vile matter,
Rottenness, filthiness?
I know not. But
There is something --something
That I cannot explain,
Something that gives us
Loathing, terror,
To leave the dead
So alone, so wretched.

THE HARP

In a dark corner of the room,
Perhaps forgotten by its owner,
Silent and dim with dust,

I saw the harp.

How many musics slumbered in its strings,
As the bird sleeps in the branches,
Waiting the snowy hand
That could awaken them.

Ah me, I thought, how many, many times
Genius thus slumbers in a human soul,
Waiting, as Lazarus waited, for a voice
To bid him «Rise and walk.»

4. **Mrs. W. S. Hendrix** publicó una traducción de la rima LIII («The dusky swallows will hang their nests») en *Hispania* 5 (1922): 243. La traducción contiene arcaísmos y está escrita en un inglés artificial.

5. **Allison, Young**. *The Infinite Passion*. Chicago: Walter M. Hill, 1924. No he podido identificar a Young Allison; con toda probabilidad, fue el hijo, nacido en 1890, del periodista y cuentista Young E. Allison (1853-1932), de Louisville, Kentucky (EE.UU.). *The Infinite Passion* es una traducción de *Las cartas literarias de una mujer* y de las 76 rimas. En su Introducción Allison se refiere a dos biografías de Bécquer e insiste en la concisión («terseness») de la poesía becqueriana.

En los dos textos que cito, Young Allison emplea la rima consonante y traduce con bastante exactitud el texto becqueriano. Sin embargo, sus traducciones no se leen con facilidad y parecen poco naturales. Falta el ritmo de la poesía; hay arcaísmos («oft», «sleepeth» en la Rima VII), un exceso de aliteración (por ejemplo, «field of fray»), frases poco afortunadas («the English bard's direful play»), rimas que requieren una pronunciación falsa del inglés («worth» y «forth») y un verso que solamente se puede enunciar con dificultad en inglés («In the soul's depths genius' worth»).

VI

Like to the breeze that touches blood
Upon the somber field of fray
And through the silences of night
Both harmonies and fragrance sows;

Symbol of pain and tenderness -
In the English bard's direful play
Sweet Ophelia, bereft of reason,
Singing and strewing blossoms goes.

VII.

In a shadowy nook of the chamber,
    All covered with dust, and mute
Forgotten, perhaps, by its master-
    Was seen the lute.

What tones in its strings were sleeping,
    As birds in the branches sleep,
Awaiting the master's snowy hand
    Its chords to sweep!

How oft, I thought, thus sleepeth
    In the soul's depths genius' worth
Like Lazarus waiting for a voice
    To say, «Come forth».

6. **Croft-Cooke, Rupert**. *Twenty Poems from the Spanish of Becquer*. («With an Introductory Note on His Life and Work»). Oxford: Basil Blackwell, 1927. Los poemas habían sido publicados antes en *The Observer, The Adelphi, G. K.'s Weekly* y *The New Age*. El poeta y novelista inglés Rupert Croft-Cooke (1903-1980) escribió su traducción de las *Rimas* durante sus años de aprendizaje de escritor, cuando, viviendo con sus padres en los suburbios de Londres, trataba de ganarse la vida escribiendo artículos periodísticos. Había aprendido el español en Argentina, donde pasó dos años después de salir del colegio a la edad de 19 años, enseñando inglés en Buenos Aires. En Argentina, descubrió los poemas de Bécquer. (Véase Rupert Croft-Cooke, *Through Spain with Don Quixote*, New York, 1960, págs. 26-28; este libro se publicó en Inglaterra con el título *The Quest for Quixote*.) Después pasó un año en Barcelona (1932), tradujo al inglés *The Last Days of Madrid; The End of the Second Spanish Republic* del Coronel Segismundo Casado (1939), y a partir de los años 50 vivió en España y en Tánger.

En su «Introductory Note» (5-13) Croft-Cooke ofrece una simpática biografía del poeta. Contiene un error enorme, como lo confiesa Croft-Cooke en su autobiografía *The Numbers Came* (London: Putnam, 1963, págs. 121-22): ¡su referencia a las conversaciones entre Espronceda (muerto en 1842) y Bécquer! Declara que las *Rimas* representan «the continuation of Horace, the fifth book of the Elegies of Propertius, new lyrics of Catullus. They are that unimaginable thing, the simplicity and 'verve' of the Latin poets in nineteenth-century language. Their form is as old as Tibullus and their romanticism as young as A. E. Housman» («la continuación de Horacio, el quinto libro de las Elegías de Propercio, nuevos poemas líricos de Catulo. Son aquella cosa inimaginable, la sencillez y 'viveza' de los poetas latinos en el lenguaje del siglo diecinueve. Su forma es tan vieja como Tibulo y su romanticismo tan joven

como A. E. Housman»). En sus traducciones, escribe Croft-Cooke, su propósito no es hacer traducciones literales sino escribir poesía.

Las veinte rimas traducidas por Croft-Cooke son: rima X «The invisible atoms of air»; rima XI, «I am ardent, I am dark»; rima XVII, «Today the sun struck to my spirit's depths»; rima XX, «Know, if you feel with surprise»; rima XXI, «'What is poetry?' you ask, as you hold»; rima XXIII, «For one look...I would give my world»; rima XXX, «On her eyelids there trembled a tear»; rima XXXI, «Our love was a farcical tragedy»; rima XXXVIII, «Sighs are air, to air returning»; rima XXXIX, «What say you? Well I know it, she is faithless»; rima XLIII, «I left the lamp, and leaned»; rima XLIV, «I read from your eyes»; rima XLIX, «Sometimes in the world I meet her»; rima L, «As the savage who carves with rude fingers»; rima LI, «Of the little of life that is left me»; rima LIII, «Once again to your balcony flocking»; rima LVIII, «Would you that his nectar's sweetness»; rima LIX, «I know the cause, child, of your sighs»; rima LXIV, «Oh I have guarded jealously my sorrow»; rima LXVII, «How sweet to see spring days arise».

Las versiones de Croft-Cooke reflejan el cambiado ambiente poético (la escuela de los poetas «Georgian», quienes reaccionaron contra los formalismos afectados -«stilted formalities», en las palabras de Croft-Cooke- de la poesía de fin de siglo) y social de los años 20. Son más ligeras, más musicales y escritas en un inglés más «moderno» que las traducciones anteriores hechas por los poetas ingleses y norteamericanos. En su versión de la rima XXXI, Croft-Cooke emplea la rima consonante y una combinación bastante sofisticada de versos dactílicos y yámbicos para producir un efecto más musical, menos abrupto, que el de la rima becqueriana. Admiramos el terso fluir de la versión de Croft-Cooke:

RIMA XXXI

Our love was a farcical tragedy
    In whose fables of the absurd
Comic and grave were confounded,
    Laughter and weeping were heard;
But the worst of that curious history
    As the end of the chapter nears
Is that she has the tears and the laughter
    While I have only the tears.

El mismo tono ligero se observa en su traducción de la rima LXVII. Croft-Cooke emplea la rima consonante, octosílabos (en vez de la combinación de endecasílabos y heptasílabos becquerianos). Reduce el poema de 16 versos a 10 versos. El tono familiar de los dos últimos versos nos recuerda la poesía de Catulo.

RIMA LXVII

How sweet to see spring days arise
In crowns of fire across the skies;
How sweet the autumn rains that soon
Refresh the long blue afternoon;
How sweet to watch the silent snow
Fall in white cups; how sweet to know
That we may dream in sleep, and that
To eat is ours, and to grow fat;
How sweet! How sweet! It's rather rough
On us that these are not enough.

7. **Lowell, Robert**. El importante poeta norteamericano Robert Lowell (1917-1977) tradujo (sin atribución a Bécquer) la rima LIII en su libro de sonetos, *History* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973, pág. 117). Lowell había ganado en 1961 el Premio Bollingen de Traducción con *Imitations* (New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1961), adaptaciones libres de poemas de Homero, Safo, Villon, Leopardi, Hebel, Heine, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Rilke, Saba, Ungaretti, Montale, Annensky y Pasternak. Los poemas de *Imitations*, escritos en versos libres sin sabor de traducción, producen un impacto poético extraordinario; deben considerarse como poemas originales, entre los mejores escritos en inglés.

En su libro de sonetos *History*, Lowell comenta con gracia y sentida emoción la vida contemporánea, percibida con la visión de un poeta que había absorbido la poesía occidental desde sus orígenes en Homero. *History* contiene versiones de dos sonetos de Góngora («De la brevedad engañosa de la vida» y «Entierro del Cardenal Sandoval») y «Avisos de la Muerte» de Quevedo. Su versión de la rima LIII («Will Not Come Back»), soneto escrito en versos libres, sin asonancia ni rima consonante, posee un ritmo tenue, sutil. Conserva ciertas imágenes de Bécquer -las oscuras golondrinas, la madreselva, las gotas de rocío- pero adaptadas a un gusto más moderno, más violento. Así, en vez de colgar sus nidos, las golondrinas vuelven para matar luciérnagas. El segundo verso, con palabras polisílabas al principio y monosílabas al final, logra un efecto de muerte violenta; la frase «injudicious nightflies» («luciérnagas de poco juicio») es un verdadero hallazago poético. Los tres últimos versos corresponden con exactitud a la estrofa final de Bécquer.

Will Not Come Back
(VOLVERÁN)

Dark swallows will doubtless come back killing
The injudicious nightflies with a clack of the beak;
but these that stopped full flight to see your beauty
and my good fortune... as if they knew our names-

they'll not come back. The thick lemony honeysuckle,
climbing from the earthroot to your window,
will open more beautiful blossoms to the evening;
but these . . . like dewdrops, trembling, shining, falling,
the tears of day- they'll not come back...
Some other love will sound his fireword for you
and wake your heart, perhaps, from its cool sleep;
but silent, absorbed, and on his knees,
as men adore God at the altar, as I love you-
don't blind yourself, you'll not be loved like that.

(«Will Not Come Back» from *History* by Robert Lowell. Copyright: ©1973 by Robert Lowell. Reprinted by permission of Farrar, Straus & Giroux, Inc.)

8. **David F. Altabé**. *Symphony of Love. Las Rimas by Gustavo Adolfo Bécquer*. Long Beach, New York: Regina Publishing House, 1974. Páginas 224. Texto ilustrado con dibujos de Joan B. Altabé. Edición de 1.000 ejemplares.

David F. Altabé (1929-) es neoyorquino, hijo de padres sefardíes nacidos en Turquía; el judeo-español (ladino) fue el idioma hablado en su casa. Fue profesor de español durante muchos años en varias universidades de Nueva York. Es especialista en la lengua y la literatura judeo-españolas y ha escrito poemas y cuentos en ladino. Su libro más reciente es *Spanish and Portuguese Jewry before and after 1492* (New York: Sepher-Hermon Press, 1993).

Al final de su libro de poemas *Chapter and Verse* (Long Beach, New York: Fintzenburg Publishers, 1978), David Altabé habla con emoción y perspicacia de las variadas experiencias que habían inspirado sus poemas (su vida emocional, la experiencia del amor, de la familia y de Dios, sus lecturas de otros poetas, su amor a la poesía de Bécquer). Algunos de los poemas de *Chapter and Verse* habían sido escritos antes en español, en ladino o en francés. Los poemas expresan los sencillos sentimientos de la vida cotidiana en un inglés coloquial, sin pretensiones. Sobre todo son versos libres, a veces con rima consonante pero frecuentemente -quizá vemos aquí una influencia de la poesía española, becqueriana- con versos asonantados (véase, por ejemplo, el poema «Rivalries»). Los ritmos de los poemas son sutiles; Altabé se refiere a ciertos poemas cuya inspiración inicial se encontraba en sonidos (el llanto de su hija, los ritmos de la música de una película).

Symphony of Love contiene una traducción de la «Introducción Sinfónica», los textos en español y traducidos al inglés de los 79 poemas del *Libro de los gorriones* y 16 poemas atribuidos a Bécquer (sacados de la edición Aguado, Madrid, 1969), una «Nota del Traductor» (páginas 213-223) en la cual Altabé explica con sencillez el concepto becqueriano de la poesía (la unidad de la poesía, la belleza, el amor y la religión) y ofrece un breve resumen de la vida

sentimental del poeta. En la página 223, Altabé explica la forma poética becqueriana al lector de lengua inglesa, haciendo énfasis en la «musicalidad» de las *Rimas*:

> Los efectos sutiles y la musicalidad de las rimas se logran, principalmente, mediante el uso de la rima asonante. En esta técnica, que es usada raras veces en la poesía inglesa, la rima descansa en el sonido de la última vocal acentuada del verso, y de cualquier otro sonido vocal que pueda seguir. El sonido consonante que interviene no se tiene en cuenta. Esto le permite al poeta una selección de palabras más amplia y evita el obvio y repetitivo sonido de la rima consonante. También, puesto que el énfasis recae en la armonía del sonido vocal, en el lector queda cierto sentimiento subliminal que aquél pueda evocarle. Por ejemplo, la rima de la palabra «time» con «tide», un ejemplo de asonancia en que las consonantes diferentes «m» y «d» no se tienen en cuenta, deja en el oyente el sonido repetido de la «i», fonéticamente «ai», que de alguna manera suena como un [«sigh»] (susurro) (cuyo sonido también rimaría con «time» y «tide») y contribuye al tono melancólico del poema. En razón de que ésta es una de las características dominantes de la versificación de Bécquer, ella también ha sido utilizada en la traducción.

Aparte de los dos ejemplos dados por David Altabé en su artículo en *Mosaic* (véase Apéndice I), voy a citar aquí dos de sus versiones de las *Rimas*. Su traducción de la rima XXXVIII expresa la idea becqueriana en forma poética (ritmo yámbico, con acentuación marcada en la primera sílaba de cada verso, y con rima consonante [«flow» «go»]. Altabé evita la repetición becqueriana de la palabra «aire» en el primer verso.

4 (XXXVIII)

Sighs are breaths and rise in the air;
Tears are water and to the sea they flow.
Tell me, woman, when love is forgotten,
Where does it go?

En su traducción de la rima LXXIX, Altabé logra expresar también en forma poética la idea becqueriana. Su traducción de esta rima recuerda algo de las versiones de principios de siglo, más que el inglés coloquial de otras traducciones de Altabé y de su libro de versos *Chapter and Verse*. Sin duda porque necesitaba la rima consonante «profane» «complain», Altabé evita la repetición becqueriana de la palabra «envenenado». El empleo de la rima consonante, de la palabra culta «profane» y de unas inversiones poco corrientes en el

inglés hablado («did my body profane», «of neither one complain», «with poison driven») atenúa hasta cierto punto el tono agrio del poema becqueriano. Los dos últimos versos conservan admirablemente el tono coloquial, amargo, de Bécquer:

55 (LXXIX)

One woman poisoned my soul,
Another did my body profane,
Neither one came to look for me,
I, of neither one, complain.

But the world is round and it turns,
If tomorrow, with poison driven,
I poison in turn, why accuse me?
Can I give more than I've been given?

9. **Phenix, Bruce**. *The «Rimas» of Gustavo Adolfo Bécquer*. Braunton, Devon: Merlin Books, 1985. Páginas 58. Edición de 200 ejemplares. *The «Rimas» of Gustavo Adolfo Bécquer* contiene las traducciones de las 96 rimas (incluso las atribuidas) de Bécquer publicadas en la Colección Austral (*Rimas y leyendas*, 39ª edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1981).

Bruce Phenix nació en 1959, en Birmingham, Inglaterra, donde vive y trabaja como funcionario público. Se educó en la Universidad de Oxford, donde obtuvo el título en literaturas clásicas en 1983. Ha publicado *Ballads and Sonnets of Javier del Granado* (1991); sus traducciones de poesía española, sueca y latina han aparecido en revistas británicas. Ganó el premio Catullus del Yeats Club en 1989 y fue premiado por el Consistorio de la Gaya Ciencia de Bolivia en 1991 por sus traducciones de poesía española. Ha escrito también comedias en verso (*Saint George and the Dragon, Robin Hood and Maid Marian y Harlequin and Columbine*) y traducciones de la poesía clásica china.

En su introducción a *The «Rimas» of Gustavo Adolfo Bécquer*, Bruce Phenix explica su propósito al traducir las *Rimas*: «Mi traducción intenta reproducir el efecto de los poemas originales de manera literal, donde lo permite el idioma inglés, conservando en lo más posible la estructura de la frase y el orden de las palabras del español». Las traducciones de Phenix impresionan al lector por la fuerza de su concentración, por su sencillez y por su dignidad, sobriedad y elegancia estilísticas. En el Apéndice II, Bruce Phenix comenta sus traducciones de las rimas XII y XLIX. Aquí reproduzco sus traducciones de dos rimas breves:

Rima LXIII

Like a swarm of irritated bees,
from a dark corner of my memory
the recollections of the past hours
come out to persecute me.

I want to put them to flight. Futile effort!
They encircle me, they harass me,
and one after the other they come to fix in me
the sharp sting that inflames the soul.

Rima LXV

Night arrived, and I did not find a refuge,
and I was thirsty! ... I drank my tears.
And I was hungry! ... I closed
my swollen eyes to die!

I was in a desert! Although to my ears
came the hoarse surge of the crowds,
I was an orphan and a beggar ... The world was
a desert for me!

Todos los traductores de Bécquer al inglés han cumplido una labor de amor. La traducción de ciertas rimas becquerianas ha tentado a dos de los más destacados poetas de lengua inglesa del siglo XX: al poeta laureado de Gran Bretaña, John Masefield, y al norteamericano Robert Lowell. Es curioso cómo las traducciones reflejan su época: Mason Carnes y *Owen Innsly* escriben versos de fin de siglo. Las traducciones de Rupert Croft-Cooke tienen el tono ligero y algo cínico de los años veinte. El norteamericano David F. Altabé ofrece en inglés moderno una esmerada versión poética que conserva el estilo coloquial de Bécquer. Finalmente, el británico Bruce Phenix presenta una traducción literal, de sobria dignidad, de los versos becquerianos.

APÉNDICE I

El profesor Altabé ha comentado su manera de proceder en la traducción de las *Rimas*:

«Muchos ejemplos excelentes de traducciones de prosa y poesía del español al inglés ilustran la efectividad del análisis estilístico que contribuyó al arte del traductor. Desafortunadamente, no podemos siempre saber si estos esfuerzos fueron deliberados o subliminales. Así, intentaré explicar el procedimiento que usé al traducir las *Rimas.*

Debido a la brevedad de la rima XXI, y al hecho de que ella aparece en muchas antologías, he selecionado este poema para que sirva como ejemplo.

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

Inmediatamente vemos que los versos segundo y cuarto riman, y que la rima es asonante, ambos versos terminan en *u* acentuada. Hay once sílabas en cada uno de los tres primeros versos, y sólo siete en el último, forma de estrofa que Tomás Navarro identifica como una *estrofa de La Torre*. El tamaño breve del último verso, y el hecho de que termine en vocal no acentuada, deja al lector con una sensación de expectativa, quizá subliminalmente, por algo más, las cuatro sílabas ausentes. La brusquedad del verso final tiene que ver con la sugerencia del poema, y, a la vez, con la finalidad del tono de la respuesta. Es como si la pregunta «¿Qué es poesía?», capaz de generar tanta discusión, hubiera sido interrumpida por una respuesta cortante que, no obstante, conjura muchos pensamientos. En efecto, Bécquer pasa a explicar su respuesta de manera más amplia en sus *Cartas literarias a una mujer*.

Otros efectos usados por Bécquer en el poema son las repeticiones de la pregunta «¿Qué es poesía?», y de las palabras «poesía», «pupila», y «tú». Hay una rima interna entre las palabras «poesía» y «pupila». La repetición de la palabra «tú» tiene que ver con la ironía de la pregunta retórica «¿Y tú me lo preguntas?» Parece que implicara, «¡Cómo puede venir tal pregunta de ti (una mujer, quizá Casta, su esposa) que eres la esencia de la poesía!».

No fue sino hasta cuando empecé a traducir el poema que me di cuenta de estos aspectos técnicos suyos. Mi primer trabajo fue encontrar las palabras que en inglés convinieran mejor a los pensamientos de Bécquer. Las palabras «clavas» y «pupila» presentaron problemas. Obviamente yo no podría usar «to nail» y «to fasten», que el diccionario da por «clavar». «Pupil» hubiera sido incorrecta, puesto que las pupilas de todo el mundo son negras; la palabra del poeta corresponde al iris, el que determina el color de los ojos. Las definiciones del diccionario no eran adecuadas; así, tuve que regresar al sentido del original. La pupila es un símbolo del ojo, por lo tanto «clavas en mi pupila» significa que tú miras con fijeza o contemplas el interior de mis ojos.

En busca de guía hubiera podido acudir a otras traducciones de las *Rimas*, pero preferí no hacerlo. Ninguna de ellas me satisfacía en el sentido de lograr captar la belleza y la ilusoria simplicidad del verso de Bécquer.

Mi siguiente paso fue darle a mi traducción inglesa una estructura poética, darle rima. Tenía que ser un cuarteto, pero yo estaba inseguro de cómo era la combinación de rimas. Uno de mis primeros intentos decía: «What is poetry you ask,/ Staring at me all

the while;/ And is it you, you who ask?/ Poetry? ... why it is you». Esto fue antes de que se me hubiera ocurrido que los versos segundo y cuarto rimaban, y que la rima dependía de la vocal *u* acentuada. Esta asonancia de la *u* no era un asunto insignificante. En términos de la musicalidad del poema y su simbolismo, es más que incidental.

El poema de Rimbaud «Vocales», que empieza, «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu» postula que hay una correspondencia entre los sonidos de las diferentes vocales y las imágenes que evocan. En una estrofa posterior del poema, Rimbaud menciona que la U sugiere vibraciones en los mares verdes, o arrugas en la frente del sabio. Sabemos que incluso antes de la obra de los simbolistas franceses de la última parte del siglo diecinueve, Bécquer estaba seguro de la correspondencia de la poesía con sus musas hermanas del arte y la música. En la rima I, él habla de querer escribir un himno gigante y extraño con palabras que al mismo tiempo sean suspiros y risas, colores y notas. También, en su prólogo a *La soledad*, una colección de baladas andaluzas de Augusto Ferrán, Bécquer compara estos poemas populares con «un acorde que se arranca de un arpa».

La palabra «you» corresponde en sonido y significado a la española «tú», la última del verso cuatro. Quedaba sólo por encontrar una palabra que rimara con ella; afortunadamente Bécquer termina el verso dos con el color azul, y entonces ya todo era un asunto fácil de resolver.

La traducción dice así:

«What is poetry? you ask,
Gazing at me with eyes so blue;
And is it you, you who ask me?
Poetry ... Why, it is you».

Adaptar el endecasílabo al metro inglés no fue posible en este caso; quizá por la omisión de una sílaba acentuada en el último verso, el efecto del heptasílabo final sí ha sido captado. La repetición del «you» en el verso tres corresponde al uso que Bécquer da a la palabra, y recrea la ironía de la pregunta. Intercalé la interjección «why» en el último verso con el fin de dar énfasis a la sorpresa de Bécquer en la pregunta. Esto no existe en el original, pero el sentido y el impacto del tono parecen exigir su inclusión en inglés.

El mismo método fue empleado en toda mi traducción de las *Rimas*. Aunque yo no podía ir parejo con las técnicas poéticas de Bécquer en todos los casos, el análisis del original me sirvió de guía para darle forma al verso inglés. Algunas veces fue necesario cambiar la combinación de las rimas, o agregar palabras con el fin de conservarla, pero el objeto era captar constantemente el efecto del español, no sólo verter las palabras en inglés. El siguiente es un ejemplo de una traducción en la que fueron tomadas libertades más amplias:

Rima X

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman,
el cielo se 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?
-¡Es el amor que pasa!

The invisible atoms of air
Pulsate around me in flames;
The sky shatters into golden rays,
The earth trembles with glee;
I hear floating in harmonious waves,
The murmur of kisses and beating of wings;
My eyes close ... What are these things?
-It's love going by!

Nótese la modificación en el último verso. Dudo de que su impacto hubiera sido tan efectivo en inglés, si hubiera escrito yo «It is love that passes» o «It is love that is passing». La pregunta en mi mente era saber qué forma era más fiel a Bécquer, si el equivalente inglés de las palabras, o el de la poesía.

He escogido muestras de mi propio trabajo porque puedo hablar con claridad de los esfuerzos conscientes tomados para lograr el efecto que yo buscaba. Numerosos ejemplos de las traducciones realizadas por otros poetas podrían ser analizados de manera similar. Puede que los traductores de prosa y drama no sean abrumados por las consideraciones de la eufonía, pero no debe soslayarse que un conocimiento del estilo y nivel del habla debe ser tenido en cuenta en sus reflexiones, especialmente cuando ellos vierten la forma dialogada en inglés. Si el traductor está ocupado conscientemente en ello o no, alguna forma de análisis literario habrá de emplearse toda vez que uno se enfrente a una selección de palabras.»

[David F. Altabé, «Analysis and Betrayal in the Translation of the *Rimas*», *Mosaic* (New Delhi, India) (March-April, 1980), pp. 36-40.]

APÉNDICE II

Bruce Phenix explica para los lectores de *El Gnomo* su manera de traducir las rimas XII y XLIX:

«En la nota introductoria de mi traducción de las *Rimas* de 1985 dije que la traducción «intenta reproducir el efecto de los poemas originales de manera literal, donde lo permite el idioma inglés, conservando en lo más posible la estructura de la frase y el orden de las palabras del español». En otras palabras, después de decidir que no trato de reproducir la rima (o asonancia), el ritmo o la longitud del verso de los poemas originales, yo me planteé conservar todo lo que pudiera de sus otras características. Una versión que mantiene la estructura de la frase y el orden de las palabras puede representar los pensamientos y sentimientos del poeta en la misma forma y secuencia del original; pero, al decidir sobre el mejor equivalente, el traductor siempre debe considerar cuidadosamente hasta qué punto es normal en español o inglés una estructura u orden particular. Aparte de estas características, yo deseaba preservar las muchas repeticiones deliberadas de palabras y las sutiles asociaciones entre ellas, los contrastes y las variaciones, lo que ayuda a crear la sutileza y lo sugerente en poemas que en su mayor parte están expresados en un lenguaje sencillo y cotidiano.

En la rima XII, Bécquer se dirige a una chica de ojos verdes haciendo uso de una

estructura fuerte y balanceada, unas imágenes de vivos colores, y un aire didáctico juguetón que muestra que su técnica brillante, su arte vívido de la palabra y su romanticismo consciente estaban en su mejor grado. Para empezar, es claramente necesario reproducir la repetición de los versos primero y último (*Porque son ... te quejas*) y el estribillo de los quinto, séptimo y noveno (*Y, sin embargo ... no lo creas*), como aspectos fundamentales de la estructura del poema; es deseable también conservar la variación *Porque ... te quejas / te quejas porque*, puesto que el orden de las palabras da énfasis a la cláusula adverbial *Porque ... el mar* en los versos primero y último. Hay una alternación de metáforas en los versos cuarto, sexto y octavo (la mejilla de la chica *es* una rosa, su boca una granada, su frente una cumbre) con símiles en los quinto, séptimo y noveno (sus ojos *parecen* hojas y olas, *semejan* broches); y asimismo estas figuras distintas del habla deben conservarse en la traducción si va a ser preservado el balance cuidadoso del original. El poema contiene sendas palabras que nombran colores comunes (*verde, carmín, purpúreo, rubio, blanco, negro, azul*) y palabras que se asocian con colores (*esmeralda, rosa, perla, rubí, oro, nevado*); por supuesto, en el caso de algunas palabras tales como *oro*, la distinción es difícil de establecer. De los términos comunes, *verde*, el color de los ojos de la destinataria, naturalmente es el más significante, especialmente en razón de su uso repetido en posiciones destacadas en los primeros tres versos; esto es bastante importante para una versión inglesa que conserva tanto como sea posible la palabra «green» en el mismo lugar, si no se quiere perder el énfasis que *verde* tiene en el original. A lo largo de todas las *Rimas*, Bécquer es amigo de emplear descriptivamente con *de* nombres que asocian colores. Tales expresiones parecen tener más que una significancia adjetival sencilla: en este poema *tu boca de rubíes* es algo más que «your ruby (ruby-red) mouth» («tu boca color de rubí [rubí-rojo]»), así como en la rima VII *la mano de nieve* es más que «the snowy (snow-white) hand» («la nívea mano [blanca de nieve]»). Un acercamiento literal inusual por parte del traductor parece estar exigido si la traducción pretende captar la audacia y vividez de estas expresiones becquerianas; otra consideración es que una traducción meramente adjetival pierde la distinción entre singular y plural en el nombre del color.

A pesar de su brevedad, la rima XLIX, análisis de Bécquer del comportamiento de antiguos amantes cuando por casualidad vuelven a encontrarse, suscita algunos puntos de interés en la traducción. En el verso primero es esencial para una traducción el preservar la repetición de *pasa*, puesto que este elemento sencillo y común en los versos segundo y tercero da fuerza a *sonriéndose*. Yo escogí «pass by» como traducción de *pasar* porque podía ser empleado naturalmente en ambos versos, la palabra «by» funciona como preposición y partícula verbal respectivamente. Otro punto de interés es el motivo de sonreír/reír (*sonriéndose ... reír ... sonrisa ... se ríe ... me río*). En este poema, como generalmente en mi traducción de las *Rimas*, yo sentí necesario brindarles a *reír(se) y sonreírse/sonrisa* las traducciones convencionales de «laugh« y «smile«, respectivamente. Estaba seguro, empero, de que estas palabras españolas -siendo el último verbo una forma compuesta del primero- son más cercanas a otras en significado que como lo son los términos ingleses, algunas veces hasta el extremo de ser intercambiables (en la Rima XLIII, por ejemplo, yo traduje *en mis balcones / reía el sol* como «on my balconies / the sun was smiling», puesto que *reír* comunmente describe lo que en inglés llamaríamos la cara «sonriente» de la naturaleza). Por último, la traducción de *máscara de dolor* en el verso segundo sirve como un ejemplo de las elecciones difíciles que a veces el traductor hace entre los artículos definido e indefinido, cuando traduce nombres en aposición, lo que normalmente no existe en español. En

este caso decidí usar el artículo definido («the mask of pain»), ya que creí que el poeta pensaba en la forma particular en que el dolor o el sufrimiento tiende a esconderse a sí mismo; la alternativa menos precisa pudo haber sido «a mask for pain».

Rima XII

Because, girl, your eyes are
green like the sea, you complain;
green are those the naiads have,
green were those Minerva had,
and green are the pupils
of the prophet's houris.

Green is the glory and decoration
of the forest in springtime.
Shining among its seven colours,
the rainbow displays it.

Emeralds are green,
green the colour of him who hopes,
and the waves of the ocean,
and the poets' laurel.

Your cheek is an early
rose covered in hoar-frost,
on which the carmine of the petals
is seen through the pearls.

And, nevertheless,
I know you complain
because you believe
your eyes spoil its beauty.
Then do not believe it;
for your pupils seem,
moist, green and restless,
like early leaves on an almond tree,
that quiver at the breath of the air.

Your mouth of rubies is
an opened purple pomegranate,
that in the summer invites one
to quench one's thirst in it.

And, nevertheless,
I know you complain
because you believe
your eyes spoil its beauty.
Then do not believe it;

for they seem, if in your anger
your pupils flash,
like the waves of the sea breaking
on the Cantabrian rocks.

Your forehead, which curled gold
crowns in broad plaits, is
a snowy peak on which the day
reflects its last light.

And, nevertheless,
I know you complain
because you believe
your eyes spoil its beauty.
Then do not believe it;
for between the blonde eyelashes,
next to the temples, they resemble
brooches of emerald and gold
that fasten a white ermine.

Because, girl, your eyes are
green like the sea, you complain;
perhaps, if they turned
black or blue, you would be sorry.

Rima XLIX

Occasionally I meet her in the world
and she passes close by me;
and she passes by smiling, and I say:
«How can she laugh?»

Immediately there comes to my lips another smile,
the mask of pain,
and then I think: «Perhaps she laughs
as I laugh!»

Estudios

nº 5 (1996), pp. 37-63. ISSN 1133-1046.

SIGNIFICADO SIMBÓLICO DEL CASTILLO DE TRASMOZ: MAGIA, ALQUIMIA, MORADA INTERIOR

Leslie Deutsch-Johnson

1. Bécquer, en la Carta VI de las *Cartas desde mi celda*, promete contarnos la historia de las brujas de Trasmoz, pero en la Carta VII se limita a relatar la mágica fundación del castillo. Sitúa esa fundación un poco imprecisamente durante la ocupación de los moros, tiempo que, de acuerdo con Bécquer mismo, no tiene realidad alguna al menos en las zonas rurales de España: «Parece que [fue fundado] *en tiempo de los moros*, época que para nuestros campesinos corresponde a las edades mitológicas y fabulosas de la Historia...» (574)[1]. Si la referencia temporal es poco certera y misteriosa, el lugar de la acción parece a primera vista no menos ambiguo. El castillo, que pertenece a Trasmoz, está localizado en la cima de uno de los montes que rodean a la región: «Sobre la cumbre del monte de Trasmoz...hemos descubierto al amanecer un castillo...» (585). Pero una lectura más atenta de la carta, evidencia que el castillo, tal cual funciona en el contexto, tiene muy poca o casi ninguna relación con el castillo real cuyas ruinas, según Bécquer sugiere, pueden los lectores visitar: «el castillo de Trasmoz apareció a sus ojos, no tal como hoy se ofrecería a los de ustedes si por acaso tuvieran la humorada de venir a verlo...» (587). Cualquiera que sea la realidad objetiva, me parece evidente que para Bécquer el castillo tiene un significado mucho más personal y subjetivo. El estudio atento de la Carta VII, que me propongo ahora, no sólo demuestra el proceso de desrealización del castillo, sino también el del *viejo mago* que lo levanta. Creador y creación están unidos con abundantes asociaciones y significados. Si nos tomamos el trabajo de ordenar los indicios que el autor nos ofrece, podremos

[1] Se cita por la edición de las *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1969. El número de páginas va en el texto, entre paréntesis.

apreciar la inesperada riqueza de esta carta fundamental.

Debemos previamente aclarar que esta carta es diferente de las demás en muchos sentidos. No se cuentan en ella asuntos que puedan corresponder a una clara línea argumental o que puedan compararse con pasajes más imaginativos o descriptivos como los que predominan en otras cartas del conjunto. Como el equilibrio de todos los elementos se inclina notablemente hacia una manifiesta intrusión del autor -me refiero, por ejemplo, a la extendida discusión de cada uno de los pasos del conjuro que el mago ejercita para construir el castillo-, creo necesario aportar información sobre toda la carga cultural que proporciona a la historia narrada tan especial vigor. Sólo de ese modo se puede comprender la complejidad y profundidad del relato. Las fuentes de la carta son muchas y aunque parezcan al principio indicios de somera importancia, cuando se entretejen con otros indicios, adquieren una sorprendente solidez. En otras palabras, no estamos frente a una clara y vulgar cadena de influencias, sino frente a una cuerda tejida con numerosos hilos individuales, ninguno decididamente substancial por sí mismo, pero que unidos confieren a la historia un nuevo y poderoso sentido. Para comenzar con lo más sencillo y evidente, quiero analizar la relación de la historia con su primera fuente, el cuento de *Aladino y la Lámpara maravillosa* tal como se recoge en *Las mil y una noches*[2]. No se necesita un conocimiento detallado del cuento oriental para descubrir las claras alusiones de Bécquer: « [El magicazo] *Frotó* con sus dedos descarnados y huesosos *en uno de los extremos del estuche, que parecía de metal y era a modo de linterna*, y a medida que frotaba veíase como una lumbre sin claridad, azulada, medrosa e inquieta, hasta que, por último, brotó una llama y se hizo luz.» (580). Gracias a esa luz, el *mago* puede ver y continuar así con sus actos rituales, que incluyen de inmediato el convocar a los espíritus del aire, la tierra, el fuego y el agua: «Concluida la primera parte de su mágica letanía, en la que, unos tras otros, había ido llamando por sus nombres, que yo no podré repetir, a todos los espíritus del aire y de la tierra, del fuego y de las aguas...» (581). No es necesario recordar los detalles del frotamiento de la lámpara por Aladino, seguido de la aparición del genio, pues es una leyenda tan conocida que forma parte virtualmente de todo el folklore oriental y occidental. Pero los paralelos entre la carta de Bécquer y la historia de Aladino no terminan aquí. Aunque el cuento oriental se desarrolla en China, la acción y las transformaciones físicas y morales que ocurren en los personajes son producidas por un

[2] Cito por la edición inglesa, *The book of the Thousand Nights and One Night*, que es en verdad una traducción hecha por Powys Mather (London. Routledge and Kegan Paul Ltd. 1951) de la famosa versión francesa del Dr. J.C. Mardrus. El lector puede acudir a cualquiera de la muchas ediciones españolas. Mariano Baquero Goyanes incluye el cuento de Aladino en la antología de cuentos publicados durante el siglo XIX, de su conocido libro *El cuento español en el Siglo XIX.* Madrid. CSIC. 1949, págs. 180-198. Philip Craig Cagnoni, en una tesis no publicada, *Las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer* (Baltimore. John Hopkins University. 1968), se refiere a Aladino en la pág. 29. Cuando como en este caso me parece necesario, subrayo algunas palabras del texto.

mago árabe o, como diría Bécquer, *moro*.[3] Una vez que el moro ha logrado que Aladino siga sus pasos, ambos se dirigen al pie de una montaña que se eleva al final de un valle desértico. Allí, el mago celebra un acto ritual cuyas características son muy similares a las del *mago* becqueriano. El mago de Aladino usa una caja o recipiente, enciende un fuego y pronuncia palabras en un lenguaje desconocido. Cuando lo hace, se estremece la montaña y se abre en la tierra un inmenso orificio. En el fondo de ese hueco se descubre una plancha de mármol que presenta en su superficie un anillo de cobre.[4] Aunque debemos suponer que esa plancha y ese anillo estuvieron allí siempre, aunque ocultos a los ojos del simple mortal, y que no son objetos creados de la nada como ocurre con el castillo, constituyen también, sin embargo, una dimensión de la realidad previamente ignorada. En la carta de Bécquer, el mago tiene también una caja, enciende un fuego similar y conjura los espíritus del modo ya indicado. En adición, hay otros pasajes que presentan ecos de la leyenda de Aladino: «Según que el nigromante iba pasando las hojas del libro...murmuraba entre dientes frases initeligibles...» (581); «El viejo... que rezaba y rezaba aquellos diabólicos conjuros...» (582); «Al cabo, y después de sentirse sacudido el monte por tres veces, las piedras se desencajaron...» (583); «se inclinó hacia el borde de una sima profunda, abierta al impulso de las conmociones de la montaña...» (583). En el cuento oriental, se enfatiza el hecho de que sólo Aladino puede ver al genio salido de la lámpara, que es para los demás invisible.[5] Del mismo modo, el mago de Bécquer parece responder a un «invisible auditorio» (582). Este fenómeno se menciona repetidamente: «un rumor de alas invisibles»; «Paseó el mágico la mirada en todas direcciones para contemplar a los que sólo a sus ojos parecían visibles...» (581); «la infinita muchedumbre de seres invisibles y misteriosos.» (582). Mas, obviamente, la similitud de mayor importancia es la fundación, en ambos relatos, de un edificio. Aladino ordena la construcción y el genio obedece.[6] En consecuencia, Aladino es calificado como «un hábil mago» por su enemigo el gran-vizir. Aunque no se trata de un castillo, sino de una casa para Aladino y su joven esposada, la casa se levanta enfrente del palacio o castillo del padre, Sultán o «Rey del tiempo».[7] Y es esa persona real quien finalmente pone en duda la realidad del nuevo palacio cuando lo ve desaparecer de su sitio y reaparecer nuevamente.[8] El rey objeta la realidad de lo que ve, del mismo modo que los mensajeros, el rey mismo y nosotros como lectores, somos inducidos a objetarla en la Carta VII: «En un principio dudamos del testimonio de nuestros ojos, creyendo que tal vez fingía la mole de niebla arremolinada sobre las alturas; pero después ha salido el sol, la nie-

---

[3] En la edición inglesa citada anteriormente, págs. 515-516.

[4] *Ibid*., págs. 527-528.

[5] *Ibid.*, págs. 559 y 579.

[6] *Ibid.*, págs. 577-579.

[7] *Ibid*, págs. 564, 578.

[8] *Ibid*., págs. 592, 602.

bla se ha deshecho y el castillo subsiste allí oscuro...» (585). Cuando, en la leyenda de Aladino, se están comenzando los trabajos finales en el interior del palacio, se describe un «multitudinario e invisible martilleo».[9] Esta brevísima descripción aparece claramente imitada en la Carta VII, donde abundan los seres y las acciones invisibles y donde se oye, en efecto, el ruido de «millares de martillos». (584)[10]

Considerando todo esto, no podemos escapar a la conclusión de que el cuento de las *Mil y una noches* es una fuente cercana, quizá inmediata, de la Carta VII. Los parecidos son muchos y muy significativos como para negar tal relación. Pero falta algo que decir: el descubrimiento de esa fuente y la confrontación de esos textos no arrojan demasiada claridad sobre el sentido total de la carta, cuyo significado más profundo deriva del modo en que Bécquer elabora los elementos, cualquiera sea su procedencia. El valor de la carta se basa en su originalidad; y esa originalidad a su vez descansa en las adiciones a las fuentes o las deliberadas supresiones tanto como en el muy personal modo en que el autor percibe la realidad[11].

2. Aunque pueda sorprender a muchos, yo creo que en ese modo de percibir la realidad Bécquer, por lo menos en cuanto a su espíritu e intención, importa la tradición de la alquimia, tal como la recogen los románticos. En la misma leyenda de Aladino, el hechicero moro tiene conocimiento de la alquimia.[12] No es extraño, ya que la alquimia se introduce en Europa gracias a las obras en árabe de Ar-Razi y otros autores que adquieren prominencia en la Cristiandad en el siglo XII a raíz de las numerosas traducciones hechas por Gerard de Cremona.[13] Ramón Llull (1235-1315), cuyo *Codicillus* influyó mucho en ese campo, transmitió esos principios a sus numerosos discípulos españoles y provenzales.[14] Pero sobre todo importa la enorme difusión que adquirió en el

---

[9] *Ibid.*, pág. 586.

[10] Me gustaría sugerir aquí una última reminiscencia de la leyenda de Aladino: la «vieja santa» que allí aparece tiene relación posible con la *tía Casca* de Bécquer, en la Carta VI, pero tambien con el *mago* de la séptima. En el relato persa, la anciana resulta ser un hombre disfrazado, el hermano del hechicero moro, ávido por vengar su muerte. En Bécquer, según me parece, estamos en las dos cartas frente a dos personajes, uno femenino y otro masculino, que aparecen descritos casi en los mismos términos. Esos personajes, como veremos luego, están muy cerca uno del otro.

[11] Los detalles básicos de la erección del castillo parecen formar parte del acervo popular en el tiempo en que Bécquer escribió la Carta VII, según Rubén Benítez. *Bécquer tradicionalista.* Madrid. Gredos. 1971, pág. 101. Ver además, Luis Redonnet y López-Dóriga, «Brujas en España y en las Indias españolas», en *Revista de las Españas*, V, 1930, pág. 9. Este hecho no invalida la posibilidad de que Bécquer haya recurrido a la leyenda persa, así como a otras obras, para la elaboración final de la tradición recogida.

[12] *The Book of the Thousand Nights*..., pág. 533.

[13] Ver *The New Encyclopaedia Britannica*.. Macropaedia, I, 1974, pág. 434.

[14] C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*. Princeton. Princeton University Press. 1974 (Bollingen Series XX, volumen 12), págs. 357-358; 376-377.

siglo XIX, en Europa, Paracelso (c.1490-1541), considerado como mago y alquimista.[15] Paracelso aparece recordado frecuentemente en los periódicos europeos del siglo XIX como científico interesado en la alquimia práctica y en la medicina. Bécquer no podía ignorar su existencia, sobre todo porque los «gnomos» que tanto le interesan fueron conocidos y popularizados gracias a las obras de Paracelso; de ellas deriva la información de los hermanos Grimm y de Goethe.[16] La Carta VII contiene referencias a los gnomos, ya que esas criaturas, asociadas con el interior de la tierra, son las constructoras de las defensas que harán inexpugnable el castillo.[17] La circunstancia de que los gnomos custodian los minerales, los tesoros preciosos, y particularmente, el oro[18] explica la conexión de esos personajes con la alquimia. Uno de los fines primordiales de la alquimia era el logro de la inmortalidad; y el oro se vinculaba a esa finalidad ya que es el único metal que el tiempo no deteriora. El castillo de Bécquer, diseñado para soportar el embate del tiempo, necesitaba para asegurar su perennidad la complicidad de los gnomos. Pero sin ir tan lejos, Bécquer conoció aspectos de la alquimia a través de Espronceda, a quien Pilade Mazzei, entre otros, asocia con el alquimista sueco del siglo XVIII, Emanuel Swedenborg[19]. *El Diablo Mundo* tiene, como se sabe, estrechas conexiones con el *Fausto*[20], libro que para Jung es «consciente o inconscientemente», una obra de alquimia[21].

Cualquiera que sean los caminos por los que Bécquer ha obtenido cierto conocimiento de la alquimia, cuyos alcances no deben exagerarse, lo cierto es que en la creación del castillo se reproducen las más conocidas actitudes de los alquimistas, como el uso de los cuatro elementos de la naturaleza , el auxilio que el artífice obtiene para los conjuros de un libro misterioso y las trasmutaciones o cambios de realidad que esos conjuros producen. Esos cambios suelen ser de naturaleza fisiológica o química, como ocurre con el paso de la enfermedad a la salud, la esperanzada transmutación de la ancianidad a la juventud y aún la transformación de un ser terrenal en un ente sobrenatural.[22] Ambos tipos de cambio, el químico y el fisiológico tienen lugar, según pode-

---

[15] *Britannica*, Macropaedia, I , pág. 435; XIII, págs. 982-984.

[16] *Ibid*., Micropaedia, IV, p. 587. La referencia a los *gnomos* en Goethe aparece en la pág. 28 de la segunda parte del *Fausto*; ver la nota explicativa que trae la traducción al inglés de Bayard Quincy Morgan (Indianapolis. Bobbs-Merrill Co.Inc. 1964), pág. 183.

[17] El pasaje en cuestión dice así: «...los gnomos trabajaban el hierro de las minas, fabricando puertas, rastrillos, armas y toda la ferretería indispensable para la seguridad y complemento de la futura fortaleza. » (pág. 584)

[18] E.T.A. Hoffmann dice que «le gnome terrestre et condensé vit dans la fissure du rocher, *gardien du mineral et de l'or*...». Citado en Gaston Bachelard, *La Psychonalyse du feu.* Paris. Gallimard. 1949, pág. 148.

[19] Ver Mazzei, *La poesia di Espronceda*. Florencia. La Nuova Italia Editrice, 1935, págs.164-165.

[20] *Ibid.,* págs. 166, 195-196. Ver además Joaquín Casalduero, *Forma y Visión de «El Diablo mundo» de Espronceda.* Madrid. Insula, 1951, págs. 20-21.

[21] Jung, *op. cit.*, pág. 36. Reitera esa idea en pág. 67.

mos conjeturar con razón, en la Carta VII de Bécquer: ciertas alteraciones químicas se necesitan para establecer el sistema de defensa del castillo, basado en la mágica manufacturación del hierro. El castillo invulnerable, según se infiere, representa a un creador tambien invulnerable que mantiene su creación en «alcaidía *perpetua.*» (575). El pobre anciano, vencido por los años y por su largo viaje -«aquí cae, allí tropieza, como el que camina agobiado del doble peso de la edad y una larga jornada...» (576)- se transforma, sin embargo, en un mago inmortal y un permanente custodio del castillo.

Aunque la transformación de metales en oro ha sido un propósito transitorio y muy desacreditado de los alquimistas, la busca de la inmortalidad como fin obtuvo permanente prestigio. Más aún, como ya hemos dicho en parte, el interés por el oro se basa en su incorruptibilidad; y si el principio que genera esa virtud pudiera ser descubierto, el hombre obtendría con su aplicación la inmortalidad personal y la incorruptibilidad de la especie[23]. Esto nos lleva a otra fase de la alquimia que se conoce como *problema de los opuestos,* «la unión de elementos contrarios en la forma arquetípica del *hierosgamos* o "boda química"». Aquí los opuestos supremos, lo masculino y lo femenino... se mezclan en una unidad purificada de toda oposición y por consiguiente incorruptible»[24]. No está esto lejos del espíritu o principio que guía a Bécquer en la Carta VII. Aún cuando Bécquer se refiere más de una vez a los cuatro elementos tradicionales (tierra, agua, aire y fuego), y en ese mismo orden, empezando con la tierra y culminando con el fuego, en una progrecsón en que cada escalón supone un estado más puro o más refinado que el anterior, en esta carta ese orden se altera y los elementos se organizan en parejas. Dice primero, que «había ido llamando... a todos los espíritus del aire y de la tierra, del fuego y de las aguas...» (581); y agrega luego, «...¡Espíritus de las aguas y de los aires...agitaos y obedecedme!» (582); y «...¡Espíritus de la tierra y del fuego...agitaos y cumplid mis órdenes!» (583). Cada pareja une elementos contrarios: el aire no tiene casi substancia, mientras que la tierra es sólida y densa. La oposición de la naturaleza del fuego y el agua no necesita comentario. Esa misma pareja se repite en la frase «los *mares* de *lava encendida* y ardiente.» (583). Cuando en el segundo y tercer ejemplo, une Bécquer el agua y el aire, la tierra y el fuego, continúa con similar procedimiento. Pero agua y tierra son femeninas y pasivas y se oponen a la naturaleza activa y masculina del fuego y del aire. En esos emparejamientos, Bécquer se hace eco de la unión de opuestos, la «boda química» de las que Jung llama oposiciones supremas, lo masculino y lo femenino. Y esa boda determina la unidad *incorruptible*; en efecto, la cualidad más prominente del castillo es su indestructibilidad y permanencia. Estos pocos ejemplos lo ilustran:

---

[22] *Britannica*, Macropoedia, I, pág . 432.

[23] Para una síntesis sobre la fabricación del oro y la busca del *lapis invisibilitatis* que de allí se desprende, ver Jung, *op cit.*, págs. 239-245.

[24] *Ibid.,* pág. 37.

> ...el rey... viendo con maravilla un punto como aquel, donde, gracias a la altura, las rápidas pendientes y los cortes a plomo de la roca, podía el hombre, ayudado de la Naturaleza, hacer un lugar fuerte e inexpugnable... (574)
>
> Los colosales troncos y los inmensos témpanos de granito y pizarra oscura... iban formando una cerca altísima a manera de bastión, que el agua de los torrentes, arrastrando arenas, menudas piedrecitas y cal de su alvéolo, se encargaba de completar, llenando las hendiduras con una argamasa indestructible. (583)
>
> Los gnomos trabajaban el hierro de las minas, fabricando puertas, rastrillos, armas y toda la ferretería indispensable para la seguridad y complemento de la futura fortaleza. (584)
>
> ...el castillo subsiste allí oscuro, amenazador y gigante, dominando los contornos con su altísima atalaya. (585)
>
> ...sus cinco torres gigantes, su atalaya esbelta, sus fosos profundos, sus puertas chapadas de hierro, fortísimas y enormes; su puente levadizo y sus muros coronados de almenas puntiagudas. (587)

La impresión que esos fragmentos crean deliberadamente en el lector es que se trata de una estructura absolutamente indestructible. Así se califica a la argamasa; el rey ve el lugar como inexpugnable, y finalmente las dimensiones del castillo son enormes y por consiguiente formidables. Aunque Bécquer se refiere a esta Carta como la historia de la fundación de un «castillo», la palabra fortaleza es mucho más usada en el texto que la palabra castillo. La descripción concuerda con el sentido del término; el edificio esta sólo destinado a la defensa y no a ser habitación humana. Después de la Tercera Cruzada (1182-1192), todo castillo nuevo era levantado preferentemente en la cima de una montaña para robustecer ese mismo carácter protector.[25] El *alcaide* y sus «siervos» viven en la parte baja pero funcionan como parte de un total sistema de defensa. El *mago* alude una vez a la abundante comida y la fácil vida que le ha de brindar su servicio en el castillo, pero este aspecto queda sin ser elaborado. Lo que el *mago* realmente subraya es precisamente las tareas particulares de defensa de cada uno de los miembros del grupo al que se dirige: «Tú cuidarás de la atalaya, atento siempre a las señales de los corredores del campo y pronto a encender la hoguera que brilla en las sombras....Tú cuidarás del rastrillo y del puente. Tú darás vuelta cada tres horas alrededor de las torres, por entre la barbacana y el muro. A tí te encargaré de las caballerizas. Bajo la guarda de

[25] *Britannica*, Micropaedia, II, pág. 625.

éste estarán los depósitos de materiales de guerra. Y, por último, aquel otro correrá con los almacenes de víveres.» (577). Todo esto refuerza nuestra primera impresión. El castillo existe para la defensa y sus habitantes constituyen sólo piezas de un sistema para implementar esa defensa. Los aspectos residenciales del castillo medieval típico han sido eliminados. Los hombres deben estar siempre vigilantes, siempre en guardia y listos para repeler un ataque. Este es un punto importante que da al castillo una dimensión subjetiva, como veremos luego; pero volvamos ahora a la indestructibilidad del edificio, sugerida por la unión de los elementos opuestos conjurados para su construcción (específicamente agua y aire, tierra y fuego) y confirmada por numerosos pasajes del texto.

Además de las similaridades ya indicadas hay muchos otros puntos de contacto entre la Carta y la tradición alquimista que merecen ser analizados. Bécquer incluye en la carta tres tipos diferentes de pájaros: grullas, águilas y palomas. El águila y la paloma son en la alquimia animales simbólicos que representan el espíritu, ascendiendo en el caso del águila de la *prima materia* o, en el caso de la paloma, de los cuatro elementos para simbolizar la liberación del espíritu del abrazo de Physis[26]. El águila y la paloma pertenecen también, claro está, a una tradición más general; el águila, por ejemplo, está asociada con la elevación espiritual y en *Der Spaziergang* (1795) de Federico Schiller es un «emblema del equilibrio entre la imposibilidad y la desesperación que caracteriza al ser humano.»[27]. Por su parte, la paloma es en términos cristianos un símbolo del Espíritu Santo. La paloma contrasta con las grullas por su color, muy sutilmente indicado en la siguiente frase: «pasan las grullas por el cielo, formando un oscuro triángulo...» (581), «Primero suave, como cuando levanta el vuelo una banda de palomas; después más fuerte, como cuando azota el mástil de un buque una vela hecha jirones...» (582). El blanco de las palomas y de las desgarradas velas contrasta ominosamente con el oscuro triángulo de las grullas. Quizá no sea exagerado observar que, ya que Bécquer presenta la creación del castillo como algo diabólico y por consiguiente el edificio como apropiado lugar para los aquelarres de las brujas, ese triángulo oscuro constituye la inversión de un símbolo cristiano. De cualquier manera, las grullas están asociadas con la atmósfera alquímica en el *Fausto* de Goethe, personaje que se asocia con brujas, aunque sean piadosas[28].

El paisaje de los alrededores de la montaña, según se ve desde la cima antes de que el mago se entregue a su proceso de creación, parece propio de un mundo primordial y original, deshabitado y desértico. Consideremos las si-

---

[26] *Ibid.* , págs. 427 y 341. Ver también pág. 437.

[27] M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature.* New York. W. W. Norton y Co. 1973. Este ejemplo es muy apropiado ya que el poeta se siente desolado al tener la visión de los resultados de la Revolución Francesa y describe el mundo que lo rodea como el *mago* de la Carta VII lo hace desde la cima de la montaña.

[28] En la traducción inglesa de Barker Fairley. Toronto. University of Toronto Press. 1970, ver pág. 75.

guientes referencias que hace Bécquer con respecto al paisaje y a la gente del Trasmoz:

> ...largas bandas de nubes color de plomo que parecían haber esperado a que se ocultase [el sol] para comenzar a removerse con lentitud como esos monstruos deformes que produce el mar y que se arrastran trabajosamente en las playas desiertas. (579)
>
> ... las sinuosidades del Moncayo, cuyas puntas coronadas de nieve parecían las olas de un mar inmóvil y gigantesco. (580)
>
> ... por entre aquellos matorrales, adonde en mitad del día apenas osaban llegar los pastores. (580)
>
> Los habitantes de la aldea...no osaban siquiera asomarse al tragaluz de sus chozas... (pág.584)
>
> ...donde ayer no se encontraban más que rocas y matorrales, hemos descubierto al amanecer un castillo... (585)

Las dos referencias a los habitantes de Trasmoz están hechas en términos negativos: describen lo que la gente hace, no su aparición y su falta de intervención. Parecen seres de una civilización que Bécquer reduce al mínimo, a la que le niega realidad. Observemos por ejemplo el sentido de los diminutivos en los ejemplos que siguen, y que aparecen muy al principio de la carta, en que se menciona la villa de Trasmoz: «la aldehuela de Trasmoz» (576); «Componían entonces este lugar unas quince o veinte casuquillas sucias y miserables, refugio de algunos pastores...» (576). En un momento, Bécquer implica que en el tiempo de su historia Trasmoz no existía aún: «pasó el rey por las cercanías del sitio en que ahora se halla Trasmoz» (574). Ese área está ya escasamente habitada, pero la cima de la montaña es de por sí extremadamente desolada, como ya lo hemos visto. El sitio de la creación del mago es, pues, en cierto sentido, similar al primordial caos que precedió a la creación. No hay indicio alguno de un orden anterior determinado por un espíritu o una mente superior; y el castillo que brota de ese caos es, pues, el primer indicio de un orden. Bécquer asocia explícitamente el castillo con orden: «Los colosales troncos y los inmensos témpanos de granito y pizarra oscura, que hubiérase dicho que los arrojaban *al azar*, caían, no obstante, unos sobre otros con admirable *orden*...» (583). Jung recuerda en su *Psychology and Alchemy* que el caos es uno de los muchos nombres de la *prima materia*[29].

[29] *Op. cit*., pág. 318.

Por último, debemos recordar que el mago hace sus conjuros de noche. La oscuridad de la noche corresponde al momento inicial del proceso alquímico. El *nigredo*, como se llama, está presente desde el comienzo «como una cualidad de la *prima materia*, el caos o *massa confusa*, o producido por la separación... de los elementos»[30]. Una vez que el mago se aleja con los pastores, sus «futuros sirvientes» (579), continúa por la ruta previamente escogida. Sin vacilación alguna, sigue las sendas que le conducen más directamente a su destino. La luna está entonces comenzando a hacer sentir su influjo y con ella surge una creciente claridad: «La noche comenzaba, en efecto, a entrarse fría y oscura» (579); «asomaba la luna redonda, encendida, grande, como un escudo de batallar...» (579). La llegada del mago a la cima coincide con una particular fase de la luna: «llegó, por último, a la cumbre, cuando las sombras se habían apoderado por completo de la tierra, y la luna, que se dejaba ver a intervalos por entre las oscuras nubes, se había remontado a la primera región del cielo» (580). Como afirma Jung, el primer logro buscado por los alquimistas es la plata o «condición lunar». En otras palabras, la dirección del proceso va de la oscuridad a la luz y finalmente hacia la luz y el intenso calor asociado con el sol[31]. Después que el mago ha ordenado a los espíritus del aire y del agua hacer su parte en la erección del castillo, la luna asciende a su punto más alto: «mientras la luna se remontaba» (583). El martilleo que acompaña al trabajo efectuado por los espíritus de la tierra y del fuego continúa repicando hasta el amanecer, pero en un determinado momento el calor y el fuego de la fragua es reemplazado por el calor y la brillantez del sol naciente. Esto señala la fase final del proceso, que ha ido del *nigredo* al *albedo* (plata o condición lunar) y del *albedo* al *rubedo*[32]. «Esto se prolongó hasta momentos antes de amanecer, en que los gallos de la aldea comenzaron a sacudir las plumas y a saludar el día próximo con su canto sonoro y estridente» (584-585). En verdad, nunca se habla de la terminación de las tareas del castillo; pero se nos permite inferir que ocurre con la venida del día. Podemos asumir que la terminación del castillo constituye la meta final, y lógicamente coincide por ello con el *rubedo*. Pero al llegar a ese punto, la escena se cambia y el autor enfoca la figura del rey: «A esta sazón, el rey, que se volvía a su corte haciendo pequeñas jornadas...» (585). Ese cambio abrupto, «momentos antes del amanecer», indica seguramente la imposibilidad de que la construcción se termine, o al menos de completarse de la manera en que se había proyectado, esto es, de modo que garantice la permanencia del castillo y de su creador, en «alcaidía perpetua». Y aunque en verdad el mago mantiene su promesa y entrega un par de llaves de oro al rey, el castillo que aparece ante los ojos del rey, en uno de los parágrafos finales de la carta, tiene un carácter ambiguo, porque presenta características distintas a las que puede observar cualquier viajero del siglo XIX. De inmediato se nos des-

[30] *Ibid.*, pág. 230.
[31] *Ibid.*, pág. 231.
[32] *Ibid., loc. cit.*

cribe cómo era el castillo una vez terminado. El lector no queda demasiado convencido de la verdad de esa descripción. Desconfiamos de la proeza del *mago* en primer lugar; y además Bécquer ha insertado en medio de la visión del rey su propia visión del castillo, desde el punto de vista de un hombre decimonónico. No debemos olvidar que aunque Bécquer se ha afanado en enfatizar el tamaño y la imponente presencia del castillo, sabemos desde antes del comienzo de la Carta que el edificio está en ruinas. Se dice eso en la Carta VI: «el castillo oscuro e imponente, con su larga torre de homenaje, de la que sólo queda en pie un lienzo de muro con dos saeteras...» (570); y se recuerda lo mismo al comienzo y al final de la Carta VII: «colosales ruinas» (574); «el castillo de Trasmoz apareció a sus ojos, no tal como hoy se ofrecería a los de ustedes si por acaso tuvieran la humorada de venir a verlo...» (587) y «las ruinas de este castillo» (587). El mago y el castillo han, pues, fracasado en el propósito de esa creación que prometía ser imperecedera e inexpugnable.

3. Además de las relaciones ya discutidas con la magia y la alquimia, la Carta VII tiene muchas similitudes con tradiciones bíblicas. La *Biblia* nos presenta dos versiones de la creación, la del «Génesis» y la del primer capítulo del «Evangelio de San Juan»[33]. Las parejas de elementos que une el mago en sus conjuros recuerda aspectos paralelos de la *Biblia*: están allí presentes las aguas, que fueron el primer objeto puesto en movimiento por el Espíritu divino, y el aire, vinculado con el aliento de Dios y el Verbo según nos lo presenta San Juan. Agua y aire están asociados con los primeros signos, las primeras palpitaciones de la vida. Bécquer une también los espíritus de la tierra y del fuego; la tierra seca aparece en el *Génesis* sólo después que en el firmamento ha sido llamado Cielo y cuando la creación está ya en su tercer día. El fuego, asociado con la luz y el calor del sol, se manifiesta después de los otros tres elementos: «Y Dios creó dos grandes luces; la luz más grande para alumbrar el día y la más pequeña para iluminar la noche» (*Génesis*, 1:16). El fuego como vida aparece implícito en el cuarto versículo de «San Juan»: «y la vida fue la luz del hombre». En cualquier caso y en cualquier contexto, el fuego o el calor es un instrumento de cambio. Aunque es verdad que las referencias bíblicas no aclaran el sentido de las parejas de elementos tan bien como la explicación alquímica, el orden en que los cuatro elementos aparecen en la Carta y en la *Biblia* es el mismo. El punto central es que la historia de la creación en el *Génesis* tiene en común con la Carta cierta progresión, aunque en el *Génesis* aparecen muchos otros objetos entre las alusiones a los cuatro elementos. Hay pues similitudes entre la tradición bíblica y la alquímica, y ambas emergen de las páginas de Bécquer. El interés del autor por esas tradiciones se expresa abiertamente en la «Introducción» a la *Historia de los Templos de España*:

[33] Las imágenes del «Génesis» que a partir de ahora se analizan provienen, claro está, de la mitología babilónica. Han sido transformadas para expresar la diferente concepción de Dios y del ser humano que la Biblia manifiesta.

«Ellos [los titanes del arte que erigieron el santuario al pie del cual duermen] nos dirán cómo la cruz salió de la catacumba para enclavarse sobre el ara de Júpiter...» (769). Textos como éste son para nosotros importantes hitos en nuestro propósito final: apreciar cómo tiempo y espacio llegan a ser un fenómeno sólo aparentemente contradictorio.

En la Carta VII aparecen también otras reminiscencias del *Génesis*, como por ejemplo la mención de las espadas llameantes y la alusión a la creación de la luz. Es bastante extraño, sin embargo, que ambas referencias surjan en un contexto abiertamente relacionado con el Islám: «¡... que Alá os tenga en su santa guarda, el profeta os colme de sus beneficios y los arcángeles de la noche velen a vuestro alrededor con sus espadas encendidas!» (579). En el *Génesis*, la espada llameante impide a la primera pareja humana volver al Edén: «Él expulsó al hombre [del Paraíso]; y destinó a los Querubines a guardar el este del jardín del Edén, y puso una espada llameante que iba de un lado a otro para proteger el camino que lleva al árbol de la vida» (*Génesis*, 3:24). Luego analizaremos el significado profundo de esa alusión en la Carta VII; mientras tanto, es necesario recordar que la otra reminiscencia del *Génesis* aparece significativamente al comienzo de los ejercicios rituales del *mago*: «Frotó con sus dedos... uno de los extremos del estuche... y a medida que frotaba veíase como una lumbre sin claridad, azulada, medrosa e inquieta, hasta que por último, brotó una llama y se hizo la luz» (580). El motivo del *fiat lux* es usado por Bécquer en varios textos. En la *Historia de los Templos de España*, 1858, el autor habla de sus propósitos y dice: «arrojaremos sobre el confuso caos de tan diferentes ideas un rayo de la fe que lo creara y éste será el *fiat lux* que disipará las sombras de ese pasado desconocido» (770). Y en la «Introducción» al *Libro de los gorriones* de 1868, se lee lo siguiente: «como los átomos dispersos de un mundo en embrión que avienta por el aire la muerte, antes que su creador haya podido pronunciar el *fiat lux* que separa la claridad de las sombras» (40-41). No es necesario recordar el versículo del *Génesis*: «Y dijo Dios: Hágase la luz y la luz se hizo» (*Génesis*, 1:3). Aunque el «se hizo luz» en la Carta está cerca de la expresión bíblica, es evidente que el *fiat lux* latino tiene similaridad con el impersonal «se hizo luz» de Bécquer, si es que no se trata de una errata. En fin, es lógico pensar que un escritor católico como Bécquer debía necesariamente identificar los esfuerzos en pro de la creación artística con la divina creación del mundo, según se relata en la *Biblia*[34]. La creación del *mago*, hecha en un mundo primordial donde se combinan las asociaciones más o menos conscientes con la alquimia y la tradición bíblica, refuerza nuestra intuición de que el *mago* es en cierta forma un dios y, por consiguiente, Bécquer mismo. Son tres en uno, así como la creación del mundo, la del castillo y la creación artística son, si no idénticas, muy parecidas, al menos en la mente de Bécquer.

[34] El número VII que la carta lleva pudo contribuir a las reminiscencias del *Génesis*. El siete figura prominentemente en la Revelación de San Juan, el Divino.

La figura del *mago* y algunos hechos que se narran en el que el *mago* es el principal agente evocan además pasajes muy conocidos del Nuevo Testamento. Por ejemplo, tanto el rey como los pastores desconfían de las afirmaciones del mago[35] : «Rieron grandemente el rey y los suyos de la extravagante proposición del mendigo, de modo que... contestóle el soberano con aire de zumba...» (575). «Acompañando estas palabras, dichas en tono de burlesca solemnidad, con profundos y humildes saludos, los pastores tomaron el camino de su pueblo, riendo a carcajadas de la original aventura» (579). En cada caso, el mago vestido de mendigo permanece imperturbable ante las reacciones de su público. El *mago* encuentra, pues, la misma duda y la misma acusación de ridiculez que Cristo experimenta a lo largo de su milagrosa vida, y la actitud del mago y la de Cristo es, en esos casos, similar. Cuando los pastores están prestos a retirarse de la escena, ofrecen al *mago* un lugar de descano reminiscente de las circunstancias que rodean el nacimiento de Cristo en el capítulo segundo del «Evangelio según San Lucas». Dice Bécquer: «si queréis pasar la noche a cubierto, os podemos ofrecer un poco de paja en el establo de nuestras ovejas...» (579). Luego, cuando el *mago* se inclina en la cima de la montaña para observar los alrededores, lo hace con la típica pose anunciadora de la crucifixión con que Cristo suele presentarse en la pintura y en la literatura: «Allí, de pie, con la cabeza erguida y los brazos extendidos, el uno al Oriente y el otro al Occidente...» (582). Finalmente, el estruendo causado por la última fase de la erección del castillo despierta a los aldeanos con un apocalíptico estruendo:

> Los habitantes de la aldea, despertados de improviso por tan infernal y asordadora barahúnda, no osaban siquiera asomarse al tragaluz de sus chozas para descubrir la causa del extraño terremoto, no faltando algunos que, poseídos de terror, creyeran llegado el instante en que próxima la destrucción del mundo, había de bajar la muerte a enseñorearse de su imperio, envuelta en el jirón de un sudario, sobre un corcel fantástico y amarillo, tal como en sus revelaciones la pinta el Profeta. (p. 584)

Se suman aquí las referencias al Nuevo Testamento. El miedo de los aldeanos recuerda el miedo a la destrucción con que los habitantes de Jerusalén reciben los signos del terremoto que rodea a la crucifixión de Cristo: «Y he aquí que el velo del templo ha sido rasgado de un extremo al otro; y que la tierra ha temblado y las rocas se han abierto» (*San Mateo*, 27:51). La frase que se refiere a la inminente destrucción de la tierra y la evocación de la figura de la muerte bajando a la tierra para apoderarse de ella en un sobrenatural corcel,

[35] Es un caso más que puede agregarse a los indicados por Russell P. Sebold (*Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid. Taurus. 1989) de personajes que son a su vez oyentes, y que al oir el relato de los hechos sobrenaturales expresan ese *casi creer* típico de la narración fantástica. (págs. 69-114)

une una vez más la directa referencia al Islám con la tradición cristiana según se refiere en el capítulo sexto del *Apocalipsis*: «Y yo miré y he aquí un caballo de pálido color; y el nombre de su jinete era la Muerte y el Infierno venía tras de él. Se les concedió el dominio sobre la cuarta parte de la tierra, para que pudieran matar a los hombres con la espada, con el hambre, con la muerte y con las bestias de la tierra» (*Revelación*, 6:8). Northrop Frye discute el sentido de las imágenes apocalípticas al hablar del significado arquetípico en su *Anatomy of Criticism*[36]. Dice entonces: «La ciudad, el jardín y el redil de las ovejas son las metáforas organizadoras de la *Biblia* y de la mayor parte del simbolismo cristiano, según se identifican en el libro explícitamente llamado *Apocalipsis* o *Revelación*...»[37]. Frye establece incluso una serie de ecuaciones, cada una de las cuales comienza con una categoría general (mundo divino o humano, reino animal o mineral, etc.), se identifica luego con otras metáforas de carácter social o propio de la civilización (sociedad de dioses y hombres, rediles de ovejas y ciudad, etc.) y termina en una unidad singular (un Dios y un hombre; una oveja o árbol como el cordero pascual y el árbol de la vida, un edificio o piedra) [38]. La idea de *Cristo*, afirma Frye, une todas las categorías en una sola identidad: «Cristo es Dios y el Hombre, el Cordero Pascual, el Árbol de la Vida o viña de la que somos las ramas, la piedra rechazada por los constructores y el templo que volvió a ser construido así como el cuerpo de Cristo volvió a nacer en la Resurrección»[39]. El castillo de Trasmoz es *el edificio* de la ecuación en la cual el primer miembro, la piedra, pertenece al reino mineral. Una afirmación en la Carta VI enfatiza el tipo de material con que se han trabajado los cimientos y las paredes: «en aquel castillo, que tiene por cimiento la pizarra negra de que está formado el monte, y cuyas vetustas murallas, [están] hechas de pedruscos enormes...» (570). Y debo agregar aquí que no es sólo la tradición cristiana la que asocia a Cristo con la piedra (o la construcción de un edificio); lo mismo aparece en la tradición de los alquimistas. Jung incluye en *Psychology and Alchemy* una larga sección en que estudia lo que llama el paralelo entre Cristo y la piedra[40]. En el específico sentido apocalíptico, la ciudad representada con un sólo edificio o templo es, claro está, Jerusalén, aunque no cite su nombre[41]. En cierto aspecto, el castillo de Bécquer parece una versión algo disfrazada de esa sagrada ciudad, que aunque no fuera por otra razón, se justifica en la leyenda por ser lugar sagrado para el judaísmo, el Cristianismo y el Islám. Pero hay más. Basta que recordemos la Carta I, en la que Bécquer mismo se refiere a Jerusalén citando un verso del *Canto III* de la *Jerusalén liberada* de Tasso: «*Ecco apparir Gerusalem si vede*» (515). Re-

---

[36] New York. Atheneum. 1968, págs. 141-146. El *caballo* sobrenatural de la revelación de Mahoma, reaparece en la leyenda *Creed en Dios*, pág. 197.

[37] *Ibid.*, pág. 141.

[38] *Ibid.*, *passim.*

[39] *Ibid.*, págs. 141-142.

[40] Jung, *op. cit.,* págs. 435-431.

[41] Frye, *op. cit.*, pág. 144.

cuerda ese verso cuando asciende a la cima de la más alta montaña, desde la que puede verse el valle en que está situado Veruela: «un airecillo agradable... me anunció que habíamos llegado a la más alta de las cumbres que por la parte de Tarazona rodean el valle, término de mis peregrinaciones...» (579-580). Bécquer usa una frase similar para indicar el fin del recorrido del *mago* en la Carta VII: «nunca vacilaba al escoger las sendas que más pronto habían de conducirle al término de su peregrinación...» (579-580). Algunos aspectos del monasterio de Veruela son iguales a otros del castillo. Por ejemplo, en ambos casos se habla de *vetustas murallas* (515 y 570); el monasterio tiene «puntiagudas torres», y el castillo posee torres de «almenas puntiagudas» (587). En la última parte de la Carta primera, el viajero se dirige al punto de la montaña donde descubre una abarcadora vista panorámica. Así exactamente ocurre en la Carta VII, que es básicamente un viaje a la montaña en la que el *mago* erige el castillo y donde obtiene el dominio de todo su alrededor. Como veremos luego, la Carta VII puede ser también interpretada como un viaje interior en busca de lo que el castillo representa en términos psicológicos. Es por el momento de mucha utilidad recordar que es Sión (la colina más alta de Jerusalén) la tierra prometida a los judíos exiliados: «Arrepentíos, hijos apóstatas, dijo el Señor... y yo os retornaré a Sión.» (*Jeremías*, 3:14). En otras palabras, Jerusalén es también objeto de una peregrinación y, destruida la ciudad por los babilonios, su reconstrucción será necesariamente emprendida una vez logrado el retorno. El castillo de Bécquer representa, pues, Jerusalén, al menos en cierto significado simbólico; con todos los detalles acumulados, sería absurdo negarlo. Pero, aunque más no sea, resulta ahora evidente que las alusiones a la *Biblia* en la Carta VII no son sólo muy frecuentes sino también muy fecundas en significación. Son referencias que nos llevan directamente al comienzo y al final del relato bíblico, al *Génesis* y al *Apocalipsis*, a la historia de la creación y de la destrucción del mundo.

Las evocaciones, escenas, personajes y acontecimientos bíblicos de la carta son invariablemente seguidos, y seguidos de inmediato, de referencias al Islam. Esa circunstancia es digna de ser analizada. La conjunción de imágenes que para un observador occidental son de origen bíblico y las menciones de Alá y del Profeta tienden a confirmar un juicio ya formulado. Bécquer explica a sus lectores la coincidencia de las tradiciones occidentales y orientales, de la Cristiandad y el Islam. Recordemos que el mago extiende sus brazos «uno al Oriente y el otro al Occidente» (582). Bécquer contrasta ligeramente ese ademán con el que un pastor hace en presencia del mago: «llegó hasta el borde del agua uno de los pastores del lugar, hizo sus acostumbradas zalemas, vuelto hacia el Oriente...» (576). Mientras el pastor, por razones obvias, da la cara a éste, el mago asume una postura ecuménica que incluye el este y el oeste. El «magicazo», casi literalmente, o por lo menos en sentido figurado, conjuga las dos tradiciones, como ya lo hemos visto en parte al relacionarlo con el mago moro de Aladino y con Aladino mismo, en la famosa leyenda persa. También lo hemos visto participando de rituales alquímicos asociados con el *Génesis*,

presentes en la tradición Judeo-Cristiana y en el Islam. El mago es verdaderamente una figura de dimensiones titánicas cuya inmensa mirada se extiende al universo desde una perspectiva muchísimo más abarcadora que la que se obtiene desde la cima de la montaña. Es además como un receptáculo en el que confluyen hasta desbordarse historias provenientes de lugares y de tiempos diferentes. Es el señor del tiempo, como el padre de Aladino, y del espacio. Como resultado, se transforma en una figura sin tiempo y sin espacio; en una palabra, en un «mago» real.

No podemos olvidar que el mago es además fabricante de dos llaves de oro. Dos veces se dice que las llaves están hechas de ese metal, una al comienzo de la carta y otra hacia el final, cuando el mago ofrece las llaves al rey: «yo me comprometo a llevaros mañana a vuestro palacio sus llaves de oro» (575) y «dos llaves de oro de labor admirable y exquisita» (586). El mago aparece ante el rey y su comitiva, listo para entregar las llaves, que se describen en la frase arriba citada. Pero la descripción queda suspendida en el breve espacio que corre entre sus acciones y las del rey: «el rey...vio venir a su encuentro al viejecito de las alforjas...Detúvose el rey delante del viejo, y éste, postrándose de hinojos y sin dar lugar a que le preguntara cosa alguna, sacó de las alforjas, envueltas en paño de púrpura, dos llaves de oro de labor admirable y exquisita, diciendo al mismo tiempo que las presentaba a su soberano...» (586). Es lógico que el rey manifieste desconfianza y hasta sospechas, cuando observa el contraste entre las llaves maravillosas y la apariencia del viejo mendigo: «-Pero, ¿no es fábula lo del castillo?-preguntó el rey entre receloso y suspenso; y fijando alternativamente la mirada, ya en las magníficas llaves, que por su materia y su inconcebible trabajo valían por sí un tesoro, ya en el viejecillo, a cuyo aspecto miserable se renovaba en su ánimo el deseo de socorrerle con una limosna» (586-587). Curiosamente, el rey no hace ningún comentario sobre las llaves, objetos de tan alto valor. Además, las mira pero no las toca. Y de pronto las llaves desaparecen del relato y no vuelven a aparecer mencionadas nunca más. Es evidente que el contraste ya indicado entre la riqueza temporal y espiritual que las llaves sugieren y el miserable aspecto del anciano, justifica que el rey tenga dificultad en aceptar las llaves y en creer en la existencia del castillo. Si las llaves insinúan, por ser de oro, acceso a la inmortalidad, el pobre anciano comunica un mensaje opuesto; su vejez y su miseria hablan de límites mortales. Los lectores reaccionamos como el rey, con compasión por la realidad del anciano y con descreimiento con respecto a la sobrenatural existencia del castillo. Esa reacción se explica por la tensión entre la tácita referencia a la alquimia, cuyo propósito queda sugerido por oro, y la dificultad de tal logro, como bien lo explica Jung: «el propósito último de la alquimia era el de tratar de producir un *corpus subtile*, un cuerpo transfigurado y resurrecto, por ejemplo, un cuerpo que fuera al mismo tiempo espíritu»[42]. Como resulta evi-

[42] *Op.cit.*, págs. 427-428.

dente, la alquimia coincide en este sentido con diversos credos religiosos, especialmente con el Cristianismo. Es importante recordar que esas llaves tienen especial asociación, para el pensamiento cristiano, con las llaves del Paraíso que San Pedro guarda en su poder[43]. Las llaves de Bécquer, de tan exquisita labor, abren pues, como las de San Pedro, las puertas de la vida eterna. Y aunque parezca un argumento exagerado, el mismo San Pedro tiene que ver con la erección de un edificio eterno, similar al castillo, ya que Pedro significa piedra y sobre esa piedra se levanta la Iglesia. Ya hemos visto el énfasis que se da en la Carta VI (570) a la piedra o roca desprendida de la montaña sobre la que el castillo habrá de ser construido. El castillo está asentado en la cima de la montaña, punto en el que cualquier cosa edificada puede servir como paso de este mundo al mundo de los cielos o Paraíso. Frye describe así al Paraíso: «El Paraíso por su sentido de cielo contiene los ígneos cuerpos del sol, la luna y las estrellas y se identifica a menudo con el pasaje al mundo celestial o con el mismo Cielo del mundo apocalíptico.»[44]. Bécquer usa en la Carta muchas imágenes asociadas con fuego y el fuego se vincula con cierto nivel de la existencia que no es necesariamente humano, pero que tampoco podemos sin riesgo denominar divino. Veamos algunos ejemplos: «pronto a encender la hoguera que brilla en las sombras, como el penacho de fuego del casco de un arcángel» (577); «...que el profeta os colme de sus beneficios y los arcángeles de la noche velen a vuestro alrededor con sus espadas encendidas!» (579); «brotó una llama y se hizo luz» (580); «veíase por las grietas de las rocas un resplandor vivo y brillante, como el que despide una fragua ardiendo.» (584). Los últimos ejemplos son parte del ritual mágico, y el resplandor de la fragua ardiente es producido precisamente por los espíritus del fuego convocados por el mago para el cumplimiento de sus órdenes. Para Bécquer, el fuego está pues relacionado con un reino angélico, espiritual o sobrenatural, existente entre el reino humano y el divino[45]. La creencia en un ser o un poder espiritual intermedio «entre el reino de lo sagrado o sacrosanto -como el mundo trascendental- y el reino profano en que imperan las categorías de tiempo y espacio, causa y efecto», aparece a todo lo largo de la historia de las religiones[46]. La relación entre fuego y ángeles es bastante convencional, pero Bécquer, como veremos enseguida, revitaliza la imagen y la hace suya. Mientras tanto, no podemos dejar de lado una identificación final del castillo (la ciudad, la piedra) con el fuego. La Ciudad de Dios en el *Apocalipsis* es «presentada como una resplandeciente masa de oro y piedras preciosas, cada piedra encendida presumiblemente con una llama parecida por su dureza a una joya. Porque en el simbolismo apocalíptico los cuerpos ígneos del cielo, como el sol, la luna y las estrellas, están todos comprendidos en el cuerpo universal, humano y divino.»[47]. Al menos,

---

[43] En la literatura rabínica, es el arcángel Miguel el encargado de esas llaves. Ver *Britannica,* Micropaedia, I, pág. 486.[44] Frye, *op.cit.*, pág. 145.

[45] *Ibid.*

[46] *Britannica,* Macropaedia, I, pág. 871.

[47] Frye, *op.cit*., pág. 146.

podemos ahora observar con mayor claridad cómo el castillo y las llaves de oro unifican la tradición de la alquimia con las tradiciones religiosas y cómo las imágenes de fuego y la intercesión de seres sobrenaturales (el mago y los arcángeles) se combinan para iluminar un aspecto del más oculto y personal significado del castillo.

4. En forma muy directa, «el uso del mundo inorgánico por el ser humano incluye la imagen de la ruta o del camino tanto como la de la ciudad...y la metáfora del «camino» es inseparable de toda la metafísica, sea explícitamente cristiana... o no.»[48]. La Carta VII abunda sin duda en referencias a viajes, direcciones, caminos o sendas. Literal y figurativamente, el mago debe seguir pasos precisos para crear el castillo según lo ha prometido. El rey debe tomar cierta ruta y llegar a cierto punto para ver el castillo. Pero a un nivel más subjetivo, y en verdad más importante, el castillo es una defensa inexpugnable que Bécquer mismo procura para sí. Antes de examinar esta idea, es bueno dar ejemplos de la cantidad de pasajes en que se alude a los caminos:

> ...y dejadnos en paz proseguir nuestro camino... (575)
>
> ...se dirigió, poco a poco, hacia la aldehuela de Trasmoz... (576)
>
> ...llegó, al fin, nuestro hombre al pueblo. (576)
>
> ...los pastores tomaron el camino de su pueblo... (579)
>
> ...emprendió de nuevo el camino adelante, en la misma dirección que sus futuros sirvientes... (579)
>
> ...nunca vacilaba al escoger las sendas que más pronto habían de conducirle al término de su peregrinación... (579-580)
>
> ...llegó por último a la cumbre. (580)
>
> ...se encaramó a la punta de la más elevada roca. (580)
>
> «no había pasado una hora desde que [el rey] vagaba al azar... (585)
>
> ...hay, viniendo de Tarazona, una gran eminencia que lo oculta a la vista hasta que se llega a su cumbre. Tocaba el rey casi a la cúspide de esta altura... (586)
>
> ...vio venir a su encuentro al viejecito... (586)

[48] Frye, *op.cit.,* pág. 144.

...llegó [el rey] a lo más alto de *la Ciezma*... (587)

Todas esas referencias a caminos y viajes nos obligan a plantearnos una pregunta: ¿Cuál es el sentido de todo ese movimiento? Ese sentido aparecerá claramente si confrontamos esos textos con las obras de dos autores interesados en presentar la vida eterna. Cuando Bécquer escribe su breve nota sobre «Los Campos Elíseos», asocia el tiempo que tarda en ir, venir y andar por Veruela con la poesía de Dante y de Virgilio. Lo hace al referirse específicamente al tema de la inmortalidad: «YO, que casualmente he vuelto a hojear los *inmortales* poemas con que Dante y Virgilio, rivalizando entre sí en grandeza y hermosura, pintan esos deliciosos lugares, donde viven la vida de la *inmortalidad* las almas bienaventuradas de los héroes y los genios, y que me he empapado de su inspiración a la sombra de los seculares bosques que cubren la falda del Moncayo...» (1047). Su ansia pre-unamuniana de inmortalidad se manifiesta no sólo en la Carta VII sino también en otras a lo largo de la serie. El ambiente creado al comienzo de la Carta VI, por ejemplo, tiene que ver con Dante y se observan allí muchos elementos de la *Divina Comedia*: el poeta ha perdido el camino, un guía lo conduce sin accidente alguno a su meta a través de un imponente paisaje montañoso erizado de peligros[49]. El guía para Dante es, claro está, Virgilio mismo, mientras que en Bécquer se trata de un simple pastor. La conexión del poeta de las *Églogas* y el rústico campesino es solamente una sombra que pasa levemente por la superficie del texto[50].

5. La última serie de relaciones que ayudan a iluminar el texto becqueriano pueden agruparse, según me parece, por el común interés de poner de manifiesto el yo íntimo, en torno al hombre interior. Aunque se refiera sólo a corrientes alemanas o francesas, el siguiente fragmento de Albert Béguin nos ayuda a describir este aspecto del alma romántica:

> Todo esfuerzo de los románticos tiende a expresar, por debajo de las apariencias efímeras y engañosas, la unidad profunda de la única realidad y, por consecuencia, a en-

---

[49] Edmund L.King, en *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet. Together with a Concordance of the «Rimas»* (México, Porrúa, 1953), señala que un verso de la *Rima VI* es en verdad la traducción del verso 99, XXVII, del *Purgatorio*. José Pedro Díaz se hace eco de esa afirmación en *Gustavo Adolfo Bécquer: Vida y poesía*. Madrid, Gredos, 1958, págs. 275 y 283. Un verso de la *Rima XXIX* hace también referencia a la obra de Dante, esta vez al *Infierno* y un verso de Dante aparece como epígrafe del poema. Bécquer tiene pues cierta familiaridad con la obra del poeta italiano.

[50] Véase Isidoro Muñoz Valle, «La tradición clásica en la lírica de Bécquer», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid. Sociedad Española de Estudios Clásicos. 1964, págs. 500-510. Allí se analiza la tradición literaria europea que se refleja temáticamente en las *Rimas* y que proviene de la antigüedad clásica y en particular de escritores como Platón, Virgilio y Horacio.

> contrar en nosotros mismos todos los poderes que puedan sobrevivir después de la separación. Si para ellos, la poesía o las matemáticas, la imaginación creadora o el «sentido interno» tienen un valor privilegiado es porque constituyen uno de los diversos medios que nos permiten recuperar la comunicación primordial con el universo divino o, mejor aún, volver a manifestar una zona existente en nosotros, «más profunda que nosotros mismos», donde esa comunicación se mantiene a pesar de la caída. Si nuestras ciencias y nuestras artes mágicas nos devuelven la posesión de ese misterio interior, volveremos a ser de nuevo esos poderosos reyes que antes fuimos[51].

La obsesión de Bécquer con el tiempo y la naturaleza real de ese viaje simbólico de exploración que relata en las cartas o, para decirlo de una vez, de ese viaje hacia el interior de su alma, constituyen una de las claras deudas con la teoría romántica. Béguin viene otra vez a nuestro auxilio:

> La desobediencia del primer hombre ha dado origen al Tiempo, categoría de la que tanto el ser humano como la naturaleza serán eternos prisioneros. ¿Con qué medios cuenta el ser para realizar su esperanza de recuperar la eternidad, de escapar al tiempo y aún de abolirlo? Para ello le es necesario descender dentro de sí y encontrar allí los diversos vestigios que en el amor, el lenguaje, la poesía, en todas las imágenes del inconsciente, vuelvan a recordarle sus orígenes; es necesario que descubra, en la naturaleza misma, todo aquello que oscuramente despierta del fondo del alma la emoción de su sagrada semejanza...[52]

En otro lado se refiere Beguin a «los despojos de ese primer destino y a la reminiscencia oscura del paraíso primitivo» que el hombre conserva dentro de sí[53]. En este contexto, la velada referencia en Bécquer a la humana expulsión del Paraíso, evidente en la imagen de las espadas llameantes (579) que impiden el retorno del primer hombre adquiere aún más importancia que la más arriba adjudicada. Claro que mientras muchos románticos, principalmente alemanes o ingleses, teorizan sobre ese episodio, Bécquer elude por temperamento toda explicación racional o racionalización.

Jung analiza un fenómeno similar al referirse a los alquimistas que procu-

---

[51] Albert Béguin, *L'âme Romantique et le Rêve; Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française*. Paris. José Corti. 1960, pág. 74. Como en todos los casos, la traducción me pertenece.

[52] *Ibid.,* pág. 73

[53] *Ibid.,* pág. 52. M. H. Abrams coincide al discutir la internalización de los episodios bíblicos más importantes, como el *Apocalipsis*, en *Natural Supernaturalism,* ya citado, págs. 46-56.

ran lograr «la reunión del individuo con el suelo nativo, con lo heredado, de su organización instintiva»[54]. Llega más cerca todavía a nuestra interpretación de Bécquer cuando al discutir al *homo philosophicus*, que en la alquimia tiene aparentemente dos significados: «es el *Uno*, por ejemplo, el brebaje o elixir de la vida, pero es también el eterno hombre interior...»[55]. Jung explica con gran claridad la dimensión psicológica de la alquimia. Puesto que el alquimista no conoce la naturaleza real de la materia, lo que hace es proyectar siempre su inconsciente, «su propio fondo psíquico», sobre el externo y misterioso mundo de la materia que intenta comprender[56]. El resultado es inevitable: el alquimista cree que está descubriendo las propiedades de la materia cuando en verdad experimenta su propio inconsciente[57]. Es evidente que algo similar ocurre con Bécquer. Se propone explorar y por consiguiente preservar el pasado de España. Pero algo obstaculiza su percepción de los fenómenos peculiarmente españoles y lo que en su lugar nos transmite es la proyección de sus conflictos íntimos, la preocupación de su propia psique. Su visión es así muy personal y, por consiguiente, muy reveladora.

Beguin mantiene que en este aspecto las ideas de los románticos casi dan en lo que más tarde fue llamado el inconsciente: «Esa región particular, irreductible a las facultades del alma, donde nacen nuestras ideas, de donde emerge el genio, ese lugar «subterráneo» en nosotros es ya lo que más tarde ha de llamarse *inconsciente*»[58]. Pero los románticos asociaban en general ese área subterránea con Dios:

> El cuerpo, la velada figura, el rostro y las manos, son el esquema visible en que estamos envueltos; pero en verdad no son más que los *signos* reveladores del *hombre oculto en nosotros*. He aquí por qué el inconsciente, la realidad 'subterránea', el misterio interior es presentado a menudo como la presencia de un alma divina, o como una «analogía» del Dios invisible y visible a la vez en la Naturaleza[59].

La religión es, por consiguiente, una analogía común al Romanticismo y a la alquimia. Porque aunque la alquimia no es, de acuerdo con Jung, una excrecencia del Cristianismo (la alquimia existe, por ejemplo, en lugares donde no hay indicios de cristiandad), el simbolismo alquímico reposa indudable-

---

[54] Jung, *op.cit.,* pág. 44.

[55] *Ibid.*, pág. 392. Ver también el capítulo «Paracelso como Fenómeno espiritual», págs. 165 y siguientes y 203 y siguientes. Recordar que en la simbología apocalítica los cuerpos ígneos celestiales están comprendidos dentro del «cuerpo universal, divino y humano». (Frye, *op.cit.,* pág.146).

[56] Jung, *op.cit.*, pág. 244.

[57] *Ibid.*, pág. 245.

[58] Béguin, *op.cit.,* pág. 53.

[59] *Ibid.*, pág. 54.

mente en «alegorías eclesiásticas»[60].

La perspectiva del siglo XX tiene relación con la preocupación romántica por el lenguaje de la alquimia. La diferencia reside en que Dios está más frecuentemente fuera de toda investigación moderna. Los demonios y los dioses que el hombre contemporáneo halla cuando se atreve a iniciar esa tremenda busca están más identificados con los reflejos del ser mismo y las fuerzas internas que lo mueven que con algo análogo, pero exterior al hombre[61].

Todo esto tiene que ver con la bruja de la Carta VI, que no es más que una objetivación de los miedos e impotencia que Bécquer experimenta ante los rebeldes hijos de su fantasía. La bruja es en verdad una criatura que surge del más recóndito fondo del alma becqueriana, de ese *yo* que generalmente está oculto a la vista de los demás, el *yo* que Bécquer expresa y esconde al mismo tiempo. El mago de la Carta VII tiene muchos puntos de contacto con la bruja, tantos que por momentos parece ser su doble. Por ejemplo, en una primera instancia se describe como un «pobre viejo» (575) y sólo después se le identifica con un «magicazo» (580) o «nigromante» (581). Del mismo modo, la *tía Casca* aparece como una «pobre vieja» (560) y adquiere luego un peligroso poder. Las descripciones del *mago* acentúan su pobreza; su vestimenta está compuesta en parte de andrajos: «un pico de guiñapo blancuzco que le servía de turbante» (576). Más tarde, el viejo mago viste «la misma túnica raída y remendada...el mismo turbante, hecho jirones y sucio» (pág. 586). Hay también una referencia genérica a su «mal pelaje» (577). La *tía Casca* está vestida tambien de guiñapos, «[la] vi aparecer, alta, seca y haraposa» (564). El mago y la *tía Casca* tienen otros aspectos similares, como el que se aplica a la bruja en la conclusión de ese mismo pasaje: «la vi aparecer alta, seca y haraposa, semejante a un esqueleto que se escapa de su fosa, envuelto aún en los jirones del sudario, a un vieja horrible» (564). Como los lectores recordarán, en la Carta VI la caída de la bruja de la montaña se debe de un modo decisivo a su ropaje: «Los mozos...[estaban] esperando el instante en que se desgarraría el último jirón de la saya a que estaba sujeta» (568). Los «dedos descarnados y huesosos del mago» (580) traen de nuevo a nuestra memoria la descripción del pastor que ve a la *tía Casca* también envuelta en andrajos pero «semejante a un esqueleto» (564). Existe una específica similaridad en los dedos, tan importantes para todo tipo de maleficio; la bruja tiene también «dedos largos, huesudos y sangrientos» (568). Finalmente, el folklore ha dado a la *tía Casca* una cierta inmortalidad a pesar de su muerte violenta. Después de todo, deriva de ella toda una serie de *tías Cascas,* que suelen aparecer en Trasmoz para asaltar al desprevenido viajero. Del mismo modo, el mago ha adquirido la «alcaidía perpetua» del castillo (575) y eso lo hace también candidato a la inmortalidad a pesar de nuestro conocimiento de que el castillo está en ruinas. La trayectoria

[60] Jung, *op.cit.,* pág. 357.

[61] Enrico Garzilli, *Circles without Center (Paths to the Discovery and Creation of Self in Modern Literature).* Cambridge. Harvard University Press. 1972, págs. 5, 149-150.

que ambas figuras realizan para llegar a los privilegios sobrenaturales describe la misma órbita: se sale de un nivel eminentemente mortal (la pobre vieja, el pobre hombre) y se llega a la ilusión, por lo menos, de una vida eterna.

La bruja y el mago están relacionados también en otros detalles. El agua tiene similar importancia en ambos relatos. Por un lado, la *tía Casca* muere a la orilla de un arroyo, «la cara hundida entre el légamo y el fango del arroyo, que corría enrojecido con la sangre.» (569) El arroyo proporciona al mago, por otra parte, el agua que revivifica y purifica lo que toca: «Sentado estaba, pues, nuestro pobre viejo a la orilla del arroyo dando cuenta con gentil apetito de su frugal comida»; «sentóse a comerlas [las cebollas] a la orilla de un arroyo, en el cual los vecinos tenían la costumbre de venir a hacer sus abluciones de la tarde» (576); «tomó en el hueco de su mano algunos sorbos de agua limpia y transparente del arroyo» (579). Las «frases ininteligibles» que el mago pronuncia (576) recuerdan el extraño lenguaje de la *tía Casca*, en la Carta VI: «ni los mismos que estaban a su lado lograron entender. Unos aseguraban que hablaba en latín; otros, en una lengua salvaje y desconocida» (566). Ambos, el anciano y la anciana, tienen poderes sobrenaturales y ambos manifiestan emociones extremadas y pasan alternativamente de la actitud más sumisa a la más agresiva: el nigromante «ora hablaba con frases dulces y de suave inflexión, como quien suplica, ora con acento áspero, enérgico y breve, como quien manda» (582). «La vieja, entonces tan humilde, tan hipocritona hasta aquel punto, se puso de pie con un movimiento tan rápido como el de una culebra enroscada a la que se pisa y despliega sus anillos, irguiéndose llena de cólera...» (567-568). Estos ejemplos son suficientes, según me parece, para demostrar la ligazón entre la bruja y el mago. La diferencia del sexo es lo que menos preocupa, puesto que Bécquer nos ha acostumbrado a cierta ambigüedad sexual (recuérdese a las *añoneras,* por ejemplo, de la Carta V) y ha asociado específicamente a las brujas con las amazonas muy al comienzo de la Carta VII («las amazonas del escobón» (574). De cualquier manera, la *tía Casca*, como veremos en otro trabajo, resulta de la mezcla de dos tradiciones, la pagana (Medusa-amazona) y la cristiana (demonio-bruja), del mismo modo que el mago une tradiciones de Oriente y Occidente. Mientras la bruja anula fundamentalmente al tiempo, el mago vence al espacio. Podemos recordar a este respecto su falta de miedo cuando escruta desde arriba las profundidades del abismo: «se encaramó a la punta de la más elevada roca, y desde aquel aéreo asiento comenzó a pasear la vista a su alrededor con la misma firmeza que el águila, cuyo nido pende de un peñasco al borde del abismo, contempla sin temor el fondo» (580). Esto evoca de inmediato el abismo mental o interior que tanto abunda en la literatura romántica, ese «abismo del alma» al que Bécquer, en la Rima XLVII, dice haberse asomado alguna vez. Pensemos además en el *Preludio* de Wordsworth o *De Spaziergang* de Schiller, obras que describen las admirables profundidades de la mente. No es extraño que esas ideas hallen eco en un artista como Bécquer.

Por último, la bruja y el mago, y aún las historias que protagonizan, consti-

tuyen para el autor, más que los declarados intentos de preservar el pasado español, de contar una buena historia, y de llenar con ella el «hueco del insaciable *Contemporáneo*» (1047), una excusa para dar salida a ciertas preocupaciones profundas, relacionadas con su enfermedad y con su encierro. Esto se nos torna evidente cuando advertimos que muchas de las imágenes son usadas en forma muy distinta de las ordinarias, o se aplican a entidades muy disímiles. El último texto citado en que se refiere a la *tía Casca*, la bruja presa de rabia se compara con la apariencia y el movimiento de una serpiente; imagen que aplicada al agua halla como un eco, inesperadamente, en la Carta VII: «El agua...saltaba y se retorcía en el cauce, espumarajeando y poniéndose de pie como una culebra furiosa» (582). La visión de esa horrible mujer que aparece ante el pastor como un «esqueleto que se escapa de su fosa, envuelto aún en los jirones del sudario» (564) conjura no solo la figura del mago, según ya hemos visto, sino tambien el fantasma terrorífico que los habitantes de Trasmoz imaginan, temerosos de que «había de bajar la muerte a enseñorearse de su imperio, envuelta en el jirón de un sudario» (584). Las andanzas de Bécquer en la Carta VI parafrasean con similares términos las del rey en la VII: «ora por las cumbres para descubrir la salida del *laberinto*, ora por las honduras con la idea de cortar terreno, *anduve vagando al azar...*» (561); «el rey *vagaba al azar* por el intrincado *laberinto* de sus alamedas» (585). Hay una curiosa relación en la imagen que da la idea de impotencia, tanto en las dos cartas como en la *Introducción* de 1868. En esa fecha, Bécquer siente disminuida su capacidad artística y lo expresa com estas palabras: «esta arpa, vieja y *cascada* ya» (41). La voz del mago es caracterizada como «temblona, *cascada*» (581); y el fracaso representado por el débil y mortal lado de la bruja y por su terrible muerte aparece también sugerido con un término similar: la *tía Casca.* Bécquer y sus dos creaciones están pues relacionados, como debe ser. Enrico Garzilli lo dice así: «Es a través de estas creaciones o máscaras que el autor verdaderamente se revela.»[62]. Aunque tales figuras parezcan creaciones objetivas no lo son; las lectura profunda se torna así un tipo de revelación[63].

Podemos ahora hablar de Bécquer y del castillo conjuntamente, pues ya sabemos que este castillo es de vital importancia para su autor. No nos extraña que un compatriota de Santa Teresa identifique el alma con una morada interior. Hemos aludido antes a la posición del castillo, en el pico de una montaña, entre la tierra y el cielo. El hecho de que sea allí donde el mago ejecuta su interminable tarea tiene gran significación. Sir James Frazer nos recuerda que en los pueblos primitivos los magos eran frecuentemente reyes, o viceversa[64]; en ningún lado podría estar más segura la valiosa existencia de un rey que en un espacio similar, no perteneciente a la tierra o al cielo, lugar suspendido

---

[62] *Ibid.*, págs. 149-150.

[63] *Ibid.*, pág. 75.

[64] *The new Golden Bough, abridged, revised and edited by Theodor H. Gaster*. New York. New American Library. 1964, pág. 34.

entre ambos confines: «En las leyendas y relatos folklóricos, que reflejan las ideas de tiempos primitivos, observamos que esa suspensión entre el cielo y la tierra es atribuida a los seres que han sido favorecidos con la ansiada y sin embargo intolerable gracia de la inmortalidad»[65]. Como vemos, hemos llegado otra vez, por distinto camino, a la intensa obsesión becqueriana por la inmortalidad. El paralelo entre la Carta de Bécquer y las creencias de pueblos primitivos es más marcado si recordamos que el rey y el mago son dos formas de una misma persona, y no sólo en el sentido de que ambas son creaciones de la misma pluma e imaginadas por la misma mente. El *magicazo* es una forma asociada con las horas de la noche. Cuando el mago aparece como un viejo mendigo, lo hace durante el día, pero bajo la oscuridad de un eclipse. El rey, por otra parte, es una autoridad diurna, y está ausente de los importantes sucesos que ocurren por la noche. Literalmente, duerme durante esas horas: «A esta sazón, el rey, que se volvía a su corte haciendo pequeñas jornadas, y que accidentalmente había dormido en Tarazona, bien porque de suyo fuese madrugador y despabilado, bien porque extrañase la habitación, saltaba de la cama listo como él solo...» (585). Al mismo tiempo, el rey y el mago en su calidad de cuidador del castillo dependen uno del otro. El rey mantiene en su poder las llaves del castillo, y es en verdad su real dueño; pero el mago tiene la responsabilidad de cuidar el castillo para cuando el rey lo necesite. No tienen en verdad significación alguna si se consideran independientemente. Para Bécquer, el castillo es la fortaleza que protegerá al «arpa, vieja y cascada» (41) de los levantamientos de sus «rebeldes hijos de la imaginación» (40). Como hemos visto, se lo ha hecho inexpugnable e indestructible; y su utilidad está reforzada por haber sido levantado «próximo a la línea fronteriza» (574-575). Aunque el autor se refiera específicamente a la frontera cristiano-árabe, podemos inferir con cierta razón de que se trata también del límite cambiante e incierto que separa lo consciente de lo inconsciente o, para decirlo con palabras de Bécquer mismo, entre el mundo de alrededor y el mundo que el poeta abriga en su cabeza, repleto de la extravagante y revolucionaria progenie de sus creaciones (39-41). El castillo se ha levantado también para asegurar la inmortalidad del mago-creador y del autor-creador. En este punto, vuelve a adquirir importancia el motivo de la impotencia, según aparece en la Carta VI y en la *Introducción* de 1868.

El procedimiento con el que el *mago* inicia su ritual para la creación del castillo, el frotamiento o la fricción de un estuche parecido a la lámpara de Aladino, tiene, según la interpretación de Gaston Bachelard, un carácter eminentemente sexual: «....debemos reconocer que el frotamiento es una experiencia extremadamente sexualizada...el intento *objetivo* de producir el fuego por una fricción es sugeridora de experiencias muy íntimas»[66]. Y agrega de inmediato: «todo lo que se frota, todo lo que quema, todo lo que electriza, es

[65] *Ibid.,* pág. 671.
[66] Bachelard, *op.cit.,* pág. 46.

susceptible de ser aplicado inmediatamente a la generación»[67]. Observemos, por última vez, la asociación posible con los procesos alquímicos, que utilizan del mismo modo la frotación como método: también «la Alquimia está transida de un inmenso sueño sexual, de un sueño de riqueza y de rejuvenecimiento, de un sueño de poder»[68]. Finalmente, si pensamos nosotros en el *centro* psicológico como el hueso medular de un individuo, la siguiente frase de Bachelard nos permite aceptar la identificación establecida entre la creación exterior del castillo y el deseo inherente en Bécquer, desposeído y enfermo, de recuperar la fuerza y la juventud: «En el centro están los gérmenes; en el centro, está el fuego que engendra. Lo que germina, quema. Lo que se quema, germina»[69]. Las ruinas del castillo son testimonio de la imposibilidad del sueño becqueriano. A pesar de los esfuerzos, las trompetas del castillo transmiten un mensaje de impotencia. Y aunque parece ser la fortaleza perfecta que detendrá la devastación temporal, en realidad no lo es. Por la referencia de la Carta VI (570) y la frase con que se abre la carta VII («cuyas colosales ruinas», 574), sólo podemos concebir al castillo como en ruinas, y aún desde el mismo momento de su erección. El castillo existe sólo en una especie de compresión temporal, en el pasado, presente y futuro, sin existir en tiempo alguno. El mago se refiere a «un *famoso* castillo» (577) que no ha sido construido todavía. Esa extraña transposición se extiende a los pastores que escuchan al viejo mendigo y a los que el narrador califica como «futuros sirvientes» del *mago* (579). El *mago* reitera a su vez el mismo concepto: «...Pues en ese cabezo se halla [el castillo], porque allí están las piedras y donde están las piedras está el castillo, como está la gallina en el huevo y la espiga en el grano» (578). Cuando los pastores intentan ridiculizar al anciano se refieren a «la invisible fortaleza de Trasmoz». (578-579). En una palabra, se afirma y se niega al mismo tiempo la existencia de la fortificación. No hay distinción entre existencia o no existencia, entre este mundo regido por reglas más o menos predecibles y la esfera sobrenatural, que sigue leyes ignoradas; así como no hay separación posible entre el presente del castillo, su pasado o su futuro. Así, mientras el autor trata desesperadamente de simbolizar en el castillo la inmortalidad y la fuerza, el símbolo nunca cuaja y el castillo no puede conjurar la destrucción y la muerte. Ese destino es más trágico aún por la circunstancia de que Bécquer procura remover el castillo de toda dimensión temporal y situarlo en un tiempo y en un espacio mitológicos, carentes de historia. El nocturnal *mago* procura también dominar tiempo y espacio abarcando con sus brazos los puntos cardinales y insumiendo en sí la tradición de otro mago persa, de los alquimistas, de las figuras y acontecimientos bíblicos y el ansia romántica de inmortalidad. El nocturnal *mago* como el nocturnal Bécquer de los sueños, no es en su realidad diurna nada más que un viejo (o un poeta) débil y miserable[70]. Como resultado,

---

[67] *Ibid.*, pág. 51.
[68] *Ibid.*, pág. 87.
[69] *Ibid.,* pág. 71.
[70] Todo lo que se adjudica al *viejo* aparece en forma de diminutivo, como para sugerir debi-

los lectores no creen en ese *mago* que ejecuta ritual tan misterioso y que no obtiene el fin esperado: el castillo prometido no es más que una estructura en ruinas. Así como el mago, las llaves de oro y la imagen de una fortaleza inexpugnable van unidos en su simbolización, el castillo en ruinas y el viejo miserable constituyen una pareja inseparable, y uno refuerza el sentido del otro. Si por un lado se afirma que el viejo y las ruinas constituyen la realidad tangible, por el otro advertimos que el autor concentra toda su energía y todo su esfuerzo en erigir al *mago* en «alcaidía perpetua» y en hacer indestructible al castillo. Estamos pues en el corazón del mundo más personal e íntimo de Bécquer volcado en un papel, traspuesto en imágenes; sobre él trabaja y vuelve a trabajar, trémulo de intensidad artística.

Es interesante observar que los pasajes relacionados con la creación del castillo son extremadamente violentos y sugieren simultáneamente nacimiento y destrucción o muerte. Veamos el siguiente ejemplo: «Las rocas crujían como si sus grietas se dilatasen, e impulsadas de una fuerza oculta e interior, amenazaban volar hechas mil pedazos. Los troncos más corpulentos arrojaban gemidos y chascaban próximos a hendirse, como si un súbito desenvolvimiento de sus fibras fuese a rajar la endurecida corteza» (583). En cuanto esas imágenes sugieren creación y ocurren en un mundo primordial, son vagamente similares a las del *Génesis*. Pero en su violencia y su destrucción son también, simultáneamente, afines al *Apocalipsis*. Esa asociación es aún más clara en la comparación con la batalla: «un trueno lejano, rumor que así mismo fue creciendo, creciendo, hasta que se hizo semejante al que produce un escuadrón de jinetes que cruza al galope el puente de una fortaleza, y entonces retumba el galopear del casco de los caballos, crujen los maderos, rechinan las cadenas, y se oye, metálico y sonoro, el choque de las armaduras, las lanzas y los escudos» (584). Una vez más, se niega el tiempo. Lo primero y lo último, el *Génesis* y el *Apocalipsis*, aparecen fundidos e indistinguibles. La tradición es también semilla de futuro.

Para concluir este largo análisis de la Carta VII, nada más apropiado que estas iluminadoras palabras de Nietzsche: «Sólo el genio, que en el acto de creación se identifica con el primer arquitecto del cosmos, puede comprender la eterna esencia del arte. En tal condición, el genio se semeja al misterioso personaje del cuento de hadas que es capaz de verse a sí mismo cuando vuelve sus ojos. Es a la vez sujeto y objeto, poeta, actor y público.»[71].

---

lidad o miseria: *alforjillas* (págs. 575, 579, 580), *pobrete, pasito a pasito, barbitas* (pág. 576), *viejecito* (pág. 586) y *viejecillo* (pág. 587). Nótese la suspensión de los diminutivos entre las págs. 581 y 585, que corresponden más o menos a la activida nocturna del *magicazo* (ahora un aumentativo), es decir, cuando asume todo su poder y su carácter de autoridad.

[71] Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals translated by Francis Golffing*. Garden City, Doubleday Anchor Books. 1956, pág. 42 (La traducción del párrafo al español me pertenece).

Estudios

nº 5 (1996), pp. 65-70. ISSN 1133-1046.

LA ESCRITURA EN LAS *ESCENAS DE MADRID,* DE G. A. BÉCQUER

Eugene del Vecchio

Las *Escenas de Madrid*, escritas entre 1861 y 1870 constituyen realmente una serie notable de cuadros de costumbres populares en la prosa decimonónica española. Al haber privilegiado los críticos el estudio de la poesía y la prosa poética de Bécquer, estos escritos han quedado en un lugar secundario y son ignorados[1]. Algunos críticos tienden a ver el auténtico costumbrismo de Bécquer en los artículos reunidos editorialmente bajo el título *Tipos y costumbres*, donde la atracción de un pasado perdido y remoto se manifiesta fuertemente y donde el poeta se refiere principalmente a las provincias españolas. Citando a Correa Calderón, quien dice que las *Escenas de Madrid* «están en abierta oposición a su verdadera personalidad y carácter», Hartsook asevera que el costumbrismo de Bécquer es principalmente artístico e histórico[2]. Pero al mismo tiempo indica que esos artículos costumbristas forman parte íntegra de la prosa del sevillano, abarcando desde la *Historia de los Templos de España* (1857), pasando por el prólogo a los *Cantares* de Augusto Ferrán hasta culminar en la cuarta carta *Desde mi celda*, donde el poeta manifiesta su credo costumbrista:

> En otros países más adelantados que el nuestro... se deja ya sentir la reacción en sentido favorable a este género de estudios; y aunque tarde para que sus trabajos den el fruto

[1] *Vid*. *Costumbristas españoles*, estudio preliminar y selección de textos por E. Correa Calderón, 2ª ed., Madrid: Aguilar, 1964, p. XI.

[2] John H. Hartsook, «Bécquer: Serious Costumbrista or Dabbler?», *Hispania*, LIV (1971), 235-38.

> que se debió esperar, la Edad Media y los períodos históricos que más de cerca se encadenan con el momento actual comienzan a ser estudiados y comprendidos. (p. 546)

Una lectura cuidadosa de las *Escenas de Madrid* corrobora que el tema central de la obra becqueriana, el tema del poético recinto, en su acepción de escritura se encuentra en ellas.

En efecto, la triple división en historia, arquitectura y poesía que constituye el núcleo del tema del poético recinto y que he documentado en otras publicaciones[3], encuentra un eco en estas composiciones largamente ignoradas que merecen atención crítica. Evidente en las escenas es la «escena de la escritura» asociada con el tema del poético recinto. El término «recinto» se usa en varias escenas y nos recuerdan la «escena de la escritura» freudiana[4]. Por escritura, entonces, se entiende la imaginación usada en el sentido romántico, esto es, el de un poder o *actividad* (en el sentido que lo usa Coleridge) que el poeta usa para informar con palabras del mundo inefable de la poesía y que constituye el correlato objetivo de la actividad poética.

Podemos vislumbrar esta escritura en la escena «La noche de difuntos» (1865), que abre la colección. Aquí el poeta describe las varias sensaciones que diferentes campanas evocan en términos que nos recuerdan las primeras líneas de la *Introducción sinfónica*:

> ...creo, en fin, que después de prestar por algún tiempo profunda atención al discorde conjunto de sonidos, graves o agudos, sordos o metálicos, que exhalan, logro sorprender palabras misteriosas que palpitan en el aire envueltas en sus prolongadas vibraciones. (p.1026)[5]

Aquí las «palabras» poco a poco se reúnen como surgiendo de un sueño y nos recuerdan la descripción en la rima I, donde las palabras empiezan a constituir las estrofas de un doloroso e inmenso poema: «Yo sé un himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma una aurora, / y estas páginas son de este himno, / cadencias que el aire dilata en las sombras.» (401)

Las implicaciones son dobles: por un lado las estrofas de la rima son las mismas a las que antes en la *Historia* se constituían en formas para que cada templo, basílica y capilla constituyera un elocuente testimonio de la historia de España; por otro lado, y gracias a la creciente interiorización y subjetividad demostrada en la poesía, él habla de los sonidos simbólicos que la mente de

---

[3] Eugene del Vecchio, «Bécquer's Poético recinto», *Hispania*, 4 (67), Diciembre, 1984, 554-59.

[4] Gari Laguardia, «Forbidden Places: Bécquer's Scene of Writing», in *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*, 3º y 4º York College Coloquia (Ypsilanti: Bilingual Press, 1980), 37.

[5] Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1973), 13ª ed., p. 1026. Todas los textos becquerianos proceden de esta edición y se cita la página entre paréntesis.

cada persona descifra cuando oye el tañer de las campanas. Lo que se vislumbra aquí es el misterio de la muerte, como sugiere el título de la escena, y es algo que cada persona interioriza por sí misma. De acuerdo con la teoría de la poesía vigente en Bécquer, solamente los poetas pueden recuperar y traducir estas interiorizaciones en palabras aunque todos los hombres lo sienten.

Otro caso es la escena corta «La plaza mayor» (1870), donde Bécquer proporciona un comentario escrito a una escena pintada. Como otras veces, muchas de estas escenas son descripciones escritas y diseñadas para acompañar las escenas pintadas por su hermano, el pintor costumbrista Valeriano Bécquer. Después de aludir a algunos de los sucesos históricos más importantes asociados con el lugar, «comprendiendo al fin que la romántica y caballeresca historia de este sitio había llegado a su término» (1032), y refiriéndose indirectamente a la herencia medieval de la plaza, el poeta procede a condenar el mal gusto arquitectónico del siglo XIX al contrastar su Puerta del Sol con la antigua belleza del poético recinto. En otra escena, donde Bécquer se refiere a una fecha histórica importante, «El dos de mayo en Madrid» (1870), de nuevo se queja de las glorias falsas decimonónicas de la historia, «es preciso que hieran las fibras del corazón del pueblo, que se graben en la memoria de las masas» (1037), evocando la importancia de anteriores historias como leyendas que se han grabado en el subconsciente histórico de la raza a través de la *actividad* de la imaginación. En «El carnaval» (1866), el sevillano se lamenta de la muerte de esta venerable costumbre en términos que evocan su censura de la historia decimonónica al final de su *Historia*: «Así, revolcándose entre el légamo de la vanidad, las necedades y el vino, agoniza, en medio de la atmósfera del siglo XIX, por falta de aire que purifique sus pulmones, el Carnaval de la tradición y de la Historia» (1102). Las imágenes que el poeta usa para describir el carnaval no son sólo las tradicionalmente grotescas asociadas con el espectáculo histórico, sino que recuerdan las imágenes de la *Introducción sinfónica* donde los hijos de la imaginación están diversamente descritos en términos de los mismos «trajes haraposos, guiñapos y objetos sin forma, color ni nombre» (1101), que traslucen la continua interiorización de la realidad aparente en «El carnaval».

Además de las huellas de la historia que hemos mencionado, hay un pasaje donde Bécquer trata el tema de la búsqueda de la mujer ideal que domina en las *Rimas*. «El calor» (1864), un ensayo apócrifo atribuido al poeta en donde se lamenta de los consabidos incómodos veranos madrileños, es una soñolienta fantasía de invierno. Como muchas de sus otras epifanías, ésta proviene de los sueños y se concibe imaginativamente, pero centrada dentro del recinto poético:

> Me acuerdo de esas *grutas* cuya entrada bate el mar con un murmullo incesante, y en cuyo fondo el agua, que se destila cayendo gota a gota por entre las hendiduras de las peñas, forma caprichosos caireles góticos, arcadas sin fin,

> y mujeres informes, blancas y fantásticas, que pueden besarse sin sentirse el repulsivo contacto de la piel ardiente y sudorosa, porque son de cristal frío y delicioso. (1075).

Como muchas de las mujeres que aparecen en los poéticos recintos becquerianos, esta mujer es de linaje gótico, fríamente inalcanzable, y es un producto de la imaginación. Aunque con frecuencia habita el aire y la tierra, aquí se la ve en una gruta subterránea y simboliza tanto su profunda genealogía psicológica como el recinto poético como proyección de la cámara subconsciente de Bécquer, donde todas sus criaturas pugnan por tomar forma. En esa caverna, la mujer se asemeja a los otros productos de su imaginación que informes tratan de salir a la luz del día. Las gotas heladas que aquí poco a poco forman las mujeres hacen eco, en forma líquida, de los numerosos átomos de su imaginación que las informes creaciones se disputan. Podemos ver este pasaje como otro correlato objetivo de sus procesos poéticos en la escena freudiana de la escritura.

Entre las leyendas que tempranamente fermentaron en la imaginación de Bécquer se encuentra la de Santa Leocadia en la *Historia de los Templos de España*. Como he explicado en otra parte, esta leyenda sufre varias transformaciones en las obras posteriores y las *Escenas de Madrid* muestran rasgos de éstas. En «La caridad» (1865), un documento de la devastación causada por la peste en Madrid, el poeta personifica esta virtud en términos que nos recuerdan las acciones heroicas de la santa patrona de Toledo:

> Las fatigas más rudas, el temor al contagio, el espectáculo de las miserias más inconcebibles, antes que a desanimarla y a vencerla, han servido para fortificar su fe, avivando y haciendo más intensa la llama inextinguible de amor que la consume (1080).

La descripción está hecha en términos de una lucha épica entre el bien y el mal, completa con soldados que pelean contra la plaga que ha descendido en la península ibérica, narrando acciones heroicas que han unido a la población entera a combatir la peste dejando recuerdos que legarán para siempre a la historia escenas de las batallas diarias. Como en muchas de sus otras composiciones que tratan el tema del recinto poético cuando el poeta se enfrenta al misterio de su inefabilidad, Bécquer siempre lamenta la limitación de la imaginación y las palabras para describir lo que siente: «no basta la imaginación a abarcar, ni hay pluma que pueda describir» (1080) las escenas históricas que documenta.

Pero «La caridad» también contiene grupos de imágenes que muestran una sorprendente afinidad con una obra escrita casi diez años después, la *Introducción sinfónica.* Aquí se nos hace necesario discutir su pasaje central en términos que miren hacia atrás a la *Historia* y adelante hacia la *Introducción*, puesto que en ambos casos las imágenes son sorprendentemente semejantes. Al des-

cribir cómo la caridad muchas veces baja a los niveles sociales más bajos para contemplar directamente la miseria, Bécquer usa oraciones con el tono característico de la *Historia*, donde evoca el misterio que dio origen a la grandeza de la historia y arquitectura medieval al mismo tiempo que condena el prosaico siglo diecinueve:

> ¡Hasta que no se levanta por un acaso el velo que cubre ciertas horribles ignoradas escenas; hasta que no se desciende a respirar un momento la corrompida atmósfera que respiran las últimas clases sociales; hasta que no se ven realmente y en toda su horrible desnudez ciertos dolores cuya pintura nos parece luego exagerada; hasta que una de esas inopinadas catástrofes, revolviendo el légamo del fondo, no viene a empañar la aparente limpidez de las aguas en que vemos retratarse como un espejo la risueña imagen del bienestar de la vida; hasta entonces, repetimos, no puede calcularse cuán profundo es el abismo de miseria que hay oculto a nuestros pies, cuán inmenso campo queda aún a la caridad para ejercitarse en sus piadosas obras, qué raquíticos y qué insuficientes son los medios de que la filantropía oficial dispone para extirpar el cáncer que nos corroe las entrañas... en vano al sentirnos arrastrados otra vez por el torbellino de las pasiones, podrá tratarse de olvidar los horribles misterios que se han hecho claros al penetrar en esas viviendas miserables e infectas, donde viven respirando una atmósfera emponzoñada y luchando con el hambre y la desnudez millares de seres a quienes sólo sus hermanos pueden tender una mano piadosa. (1080-81)

Pero lo que nos interesa aquí, además de la obvia indignación del poeta frente a la miseria, son las imágenes que usa, porque en muchos casos duplica las de la *Introducción sinfónica*, donde el poeta se dirige a los numerosos hijos de su fecunda imaginación que se encuentran en el mismo estado de pobreza y de miseria: «horrible desnudez», «abismo de miseria», «raquíticos... insuficientes», «atmósfera emponzoñada» y «hambre y desnudez de millares de seres» (39-41). En efecto, las imágenes asociadas con la miseria en «La caridad» son idénticas a la descripción interior de esterilidad en la *Introducción sinfónica*, incluso la limitación del idioma para describir escenas tan horribles. Finalmente, el lector recuerda otras líneas de su *Introducción sinfónica* donde el poeta desespera de su intensa mirada hacia el interior: «deseo ocuparme un poco del mundo que me rodea, pudiendo una vez vacío, apartar los ojos de este otro mundo que llevo en la cabeza» (41) para que el lector piense que, como tanto de lo mejor de su prosa y poesía, las imágenes del recinto poético no son sustraídas de la realidad y del mundo que le rodea y que ha interiorizado en la típica forma romántica.

Desde el principio, entonces, podemos ver que las *Escenas de Madrid* son mucho más que simples cuadros costumbristas, como su género ha sido tradicionalmente interpretado por algunos críticos. Aunque hay algunas afinidades con las escenas madrileñas de Mesonero Romanos, actualmente constituyen un desarrollo de los *Cuadros de Costumbres* románticos de Larra[6], donde bajo la apariencia de realismo decimonónico el interlocutor es una proyección velada del autor. En Bécquer estas escenas constituyen una meditación prolongada de su fascinación anterior con el tema del poético recinto como lugar de la escritura de lo inefable vislumbrado apenas en la *Historia* y que culmina en la *Introducción sinfónica* y en las *Rimas*.

Bibliografía consultada:

Arboleda, J. R., «Gustavo Adolfo Bécquer's *Historia de los Templos de España*». Diss., Princeton, 1969.

Benítez, R., *Bécquer tradicionalista*. Madrid: Gredos, 1971.

_____, «Bécquer en la *Historia de los Templos de España*», *Filología*, XII, 1966-67.

Brown, R., *Bécquer*. Barcelona: Aedos, 1963.

Díez Taboada, J. M., *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las rimas de G. A. Bécquer*. Madrid: CSIC, 1965.

Díaz, J. P., *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y Poesía*. Madrid: Gredos, 1971.

García-Viñó, M., *Mundo y Trasmundo en las* Leyendas *de Bécquer*. Madrid: Gredos, 1970.

Hartsook, J., «Bécquer and the Creative Imagination», *Hispanic Review*, XXXV, 1967.

Herr, R., *A Historical Essay on Spain*. Berkeley: University of California Press, 1971.

Ilie, P., «Bécquer and the Romantic Grotesque», *PMLA*, 83, 1968.

López Estrada, F., *Poética para un poeta: Las* Cartas Literarias a una mujer *de Bécquer*. Madrid: Gredos, 1972.

Montesinos, R., *Bécquer. Biografía e Imagen*. Barcelona: RM, 1977.

Ramírez Araujo, A., «Bécquer y la reconstrucción del pasado», *Hispania*, XXXIX, 1956.

Revuelta, V. B., *Bécquer y Toledo*. Madrid: CSIC, 1971.

Woolsey, W., «La mujer inalcanzable como tema en ciertas Leyendas de Bécquer», *Hispania*, XLVII, 1964.

[6] Eugene del Vecchio, «Metahistory in Becquer's *Historia de los Templos de España*», *Crítica Hispánica*, IX (1-2), 1987, 147-58.

Estudios

nº 5 (1996), pp. 71-122. ISSN 1133-1046.

IMÁGENES DEL TEATRO ROMÁNTICO
La información gráfica teatral entre 1836 y 1871.

Cecilio Alonso

La representación gráfica del teatro en España, a mediados del siglo XIX, no ha despertado interés crítico pese a que la nacionalización del drama romántico coincidiera con la aparición y evolución de la prensa ilustrada, desde las esquemáticas imágenes de los periódicos *pintorescos* (a partir de 1834) a las más noticieras de las *Ilustraciones* (desde 1849). Fenómeno que modificaba la facultad imaginativa del lector al introducir un factor visual nuevo, contribuía a reforzar la ideología nacional burguesa y proponía rudimentarios mecanismos de masificación del gusto, mediante la difusión de imágenes a bajo precio, dirigidas especialmente a un público urbano, cuyo proceso de adopción tropezó aquí con mayores resistencias que en otros países europeos[1].

La aproximación a la iconografía teatral producida dentro de este proceso resulta laboriosa por la dispersión, desigual conservación y diversa calidad de las fuentes. Pero, por correspoder a la fase inicial de la reproducción seriada de formas plásticas y por coincidir con un momento en que se incrementa notablemente la asistencia a los teatros[2] y se democratiza la literatura crítica de

[1] Véase una primera aproximación a las circunstancias en que surgieron estas publicaciones gráficas en mis artículos «Antecedentes de las *Ilustraciones*», y «Difusión de las *Ilustraciones* en España» en *La Prensa ilustrada en España.* Las Ilustraciones *1850-1920*, (1996, pp. 13-41 y 45-54). Cf. también Rubio Jiménez (1994: 208-211) y Rubio Cremades (1995).

[2] El actor y teórico Juan Lombía [1845: 131-132] registraba que la oferta de localidades en los teatros madrileños se había duplicado en quince años, y que se había triplicado la asistencia a los teatros, en proporción muy superior al crecimiento demográfico. No obstante, esta ventajosa situación no implicaba una mejora cualitativa de la afición al teatro, sino que obedecía sustancialmente a las nuevas formas de la vida de relación social estimuladas por el cambio político del decenio anterior. Mayor era el optimismo de Fernando Garrido [1867: 974-980] al constatar estadísticas que evidenciaban la mejora de los teatros en toda España y la mayor edu-

espectáculos, hay motivos suficientes para examinar estos materiales en su especificidad y ensayar una mínima tipología de los mismos.

Del desarrollo de la crítica teatral en los periódicos como información de actualidad, a partir del segundo tercio del s. XIX, se hubiera podido esperar, por analogía, que las publicaciones ilustradas se aprestaran a sancionar la brillantez o calidad de los espectáculos enjuiciados con los medios que les eran propios: los grabados litográficos o xilográficos. Pero ni siquiera la aparición de revistas especializadas (*El Entreacto*, *Revista de Teatros*, *La Luneta...*), sirvió para acelerar el lento proceso de la información gráfica de teatros.

Las causas eran de carácter económico y técnico. Entre ellas, hay que considerar la inseguridad y cautela de los editores que solían proyectar sus publicaciones a muy corto plazo, se resistían a inversiones en bienes de equipo y rectificaban sus planes a la primera dificultad, muy condicionados por la suscripción y por la respuesta inmediata de los lectores. Mediados los años cuarenta, no se contaba en una ciudad como Madrid con un público capaz de sostener empresas en progresión competitiva, máxime si éstas pretendían dar grabados originales ejecutados por artistas españoles, mucho más caros que los politipos reciclados que saldaban las revistas extranjeras[3]. Con frecuencia las suscripciones se ofrecían por meses y por trimestres, lo que da idea del frágil compromiso que se establecía entre empresa y lectores pues el editor solía basar la viabilidad de su proyecto en el cobro por anticipado. Así, de modo repentino, podía empeorar la suerte de una publicación iniciada bajo los mejores auspicios: a veces, para sostener el equilibrio entre costes y rendimiento, bastaba con reducir la calidad del producto (supresión de grabados, fundición o papel inferiores...); pero en otras ocasiones, se consumaba la desaparición del periódico. Los editores, en abierta competencia desde 1840, trataban de captar al público con fórmulas diversas de reclamo (p. ej., en el caso de revistas teatrales -*La Luneta*, 1846- con rifas y regalos de localidades, sorteos de suscripciones gratuitas o, incluso, mediante compensaciones en metálico). Pero todo ello no impedía que la mayor parte de estos periódicos sufrieran las más variadas vicisitudes, cambiaran de manos o de cabecera, desaparecieran o fueran asimilados a otros con suma facilidad, incluso pactando el traspaso de la suscripción a otras empresas supervivientes. Conocidas son las dificultades económicas de una revista tan exigente como *El Artista* (1835-36), la brevedad de *El Observatorio pintoresco* (1837, dos épocas en menos de un año), la relativa fugacidad y cambios de orientación editorial de publicaciones tan cualifi-

---

cación del público a lo largo del periodo isabelino, aunque quedaba pendiente la democratización del espectáculo para recuperar al «pueblo» que había sido arrinconado por las «clases medias vencedoras... en las exiguas plazas de las alturas del paraíso».

[3] Francesc Fontbona ha observado que «las revistas menos ricas eran las que publicaban más ilustraciones internacionales, puesto que los clichés al multiplicarse se convertían en mercancía barata, mientras que las publicaciones más solventes tenían grabadores o hasta talleres de grabado propios, lujo al alcance de pocas empresas...», «Las *Ilustraciones* y la reproducción de sus imágenes», en *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones 1850-1920*, (1996, p. 75).

cadas como *El Panorama* (1838-40), *El Siglo Pintoresco*, o las reiteradas crisis del propio *Semanario Pintoresco Español*, desde que Mesonero Romanos abandonó su dirección a fines de 1842 porque, en el fondo, no debía estar interesado en especular con el mercado de la lectura ni en someterse a las exigencias del modelo industrial competitivo que aceptaron los Ignacio Boix, F. de Paula Mellado, Baltasar González, Fernández de los Ríos, Ayguals de Izco, Rivadeneyra o Gaspar y Roig.

No menores parecen las dificultades de los periódicos «especializados». Recordemos el caso de *El Entreacto*, continuado por *Revista de Teatros*, que en 1843 llegó a convertirse en «diario pintoresco» aunque dejase mucho que desear en relación con su primitivo proyecto de exclusiva información teatral. Ambas publicaciones estuvieron vinculadas al editor valenciano Ignacio Boix, que acudía a modelos franceses, tanto en estas revistas como después en otras series por entregas (*Los españoles pintados por sí mismos* o en diversos folletines), para ocupar el espacio de mercado que le dejaba libre el *Semanario Pintoresco*, con el que, hacia 1840, debía de ser difícil competir. El marco en que se desenvuelve su acción empresarial resulta paradigmático y viene determinado por las interferencias de un triple proceso, ligado al desarrollo de la conciencia nacional-burguesa: a) el ideológico-dramatúrgico, b) el de sus inmediatos intereses como editor español con pretensiones innovadoras y c) el estado de las artes del grabado litográfico o xilográfico, imprescindibles para desarrollar nuevos modelos modernizadores de las artes gráficas españolas.

Las contradicciones para sacar adelante el empeño de un periódico exclusivamente teatral se vislumbran ya en la «Introducción» de *El Entreacto,* que se apoya repetidamente en precedentes y prácticas francesas para legitimar una iniciativa destinada a extender la información de la literatura y las artes en España. Pero se acentúan cuando Boix, tras haber utilizado el periódico para promocionar su *Repertorio dramático o sea colección de las mejores obras del teatro moderno español y extranjero*, y después de haber contribuido a la divulgación del teatro nacional -con la colaboración de M. A. Príncipe, Patricio de la Escosura, Antonio Mª Segovia (*El Entreacto*), o de Juan del Peral, Hartzenbusch, Gil y Zárate, Roca de Togores y García Gutiérrez (*Revista de Teatros*)- se vio obligado a buscar un compromiso entre su liberalismo mercantil (coincidente con sus intereses personales) y el patriotismo español al que también se acogía. En la entrega 17 de *Revista de Teatros* (17-4-1842) hay curiosos argumentos justificando su interés por las traducciones del francés (cuyos originales, es de suponer, le costarían menos que los españoles, razón última de sus decisiones editoriales) so pretexto de mejorar la calidad de las mismas:

> Convencido... el editor de que las comedias que se representan no son las únicas de mérito que se escriben, con especialidad las traducidas [...], se ha puesto en relaciones con los editores en París, a fin de que le remitan sin demo-

> ra los dramas que en aquella capital obtengan un éxito feliz, los cuales se publicarán en el verdadero idioma castellano, que tan adulterado se mira hoy entre nosotros, no solo para que forme parte del *Repertorio dramático*, sino con el objeto de hacer con cada uno de ellos un obsequio a los suscritores de la *Revista de Teatros*.

Purismo idiomático y argucia mercantil se conjugan en una operación aparentemente regresiva para el cultivo de la dramaturgia nacional pero en cualquier caso ineludible para quien, ante todo, trataba de poner en salvo su negocio, con lo que también contribuía a cimentar la riqueza «nacional». Entre importar obras teatrales del extranjero o estimular la creatividad española, la cuestión prioritaria era la necesidad de obtener beneficios, sin los cuales no había porvenir: la capitalización de la industria editorial española -«tarea patriótica»- pasaba por la importación de obras dramáticas y folletines extranjeros, tanto como de papel y planchas xilográficas compradas a precio de saldo. Todo ello formaba parte del mismo negocio y estaba condicionado por el viejo imperativo burgués de sacrificar los principios en aras del interés. Hacia 1842, los editores se resistían a recortar sus beneficios pagando los altos precios exigidos por los artistas nacionales. Incluso Boix tuvo problemas por esta causa cuando varios pintores y grabadores -entre los que se encontraban Calixto Ortega, José Elbo, J.Mª Avrial y Antonio Gómez- pidieron al Regente Espartero (11-4-1842) la prohibición de planchas francesas en impresos españoles con objeto de neutralizar la competencia abusiva del editor valenciano, que anunciaba obras con clichés franceses en mayor cantidad y calidad y a menor precio que otras similares de exclusiva producción nacional en las que ellos intervenían. El conflicto entre proteccionismo y libre circulación de mercancías en este caso se agudizaba -según argumentaba el editor- por la desventaja técnica de los talleres de grabados españoles, que encarecía sus productos, de inferior calidad y de manufactura más lenta, en perjuicio del público. Por aquellas fechas, un Quijote con ochocientos grabados franceses se vendía en España por 140 rs., una historia de Napoleón con 500 grabados o un Gil Blas con 400 por 80 rs., frente a los más de 200 rs. que alcanzaban similares obras con grabados nacionales. Además, los artistas españoles habían convenido precios muy elevados para sus trabajos (200 rs. por una viñeta sencilla, el doble de su valor real). En tales circunstancias, los defensores de Boix protestaban de que se pusiera en duda el patriotismo del editor y su capacidad de sacrificio para servir al público español, cuando las litografías de otras publicaciones recientes de su marca, como *Los niños pintados por ellos mismos*, *Napoleón y sus contemporáneos* o *La Isla de Cuba pintoresca* se habían trabajado en talleres madrileños aun previendo resultados artísticos inferiores a los franceses:

> El señor Boix, deseoso de emplear en sus publicaciones recursos nacionales, encargó no hace mucho tiempo a varios artistas, que pasan por los mejores de la capital, *diez y*

> *seis* retratos para las *biografías de hombres célebres contemporáneos*: pues bien, esos diez y seis retratos han costado al Señor Boix *diez mil reales*; el público los ha condenado, y el señor Boix anhelando corresponder d e b i - damente con los numerosos suscritores que tiene su obra, se ha encontrado con la precisión de encargar a París los mismos retratos. [*RTE*, 1842 pp. 271-72]

Por tanto, Boix al importar clichés no perjudicaba sino, más bien, contribuía a mejorar el estado del arte litográfico español «todavía en disposición de recibir lecciones» del exterior. Días después los redactores de *Revista de Teatros* todavía intentaban avivar el debate en defensa de su editor, argumentando:

> primera, que los artistas de Madrid no pueden dar abasto a las obras que se intentan publicar: segunda, que los precios de los grabados, atendida la calidad de estos, son exorbitantes: tercera, que el arte del grabado se perjudica notablemente en España con la prohibición de la introducción y uso de clichés extranjeros. [*RTE*, Suplemento nº 2, 2ª serie, 24-4-1842]

Pese a todas estas protestas, cuando en 1843 la *Revista de Teatros* (2ª serie) se convirtió en una hoja diaria de dos planas, que se repartía junto con *El Nuevo Avisador*, Ignacio Boix no tuvo escrúpulos en introducir grabados de segunda mano, de procedencia española o francesa indistintamente, sin relación directa con los textos, lo que desvirtuaba su función «ilustradora», estancada en la gratuidad de un «pintoresquismo» ornamental. [*RTE*, 1843-44].

Por otro lado, al lento desarrollo de la xilografía española, en el decenio de los cuarenta, le resultaba más propio el cultivo de la viñeta artística y pintoresca que el de la ilustración noticiera. Se trataba de consolidar un mercado de imágenes en la prensa y en las publicaciones por entregas, pero -sin ignorar las líneas abiertas por *The Illustrated London News* y por *L'Illustration*- se aplazaba la implantación de grabados de actualidad[4] tanto por razones técnicas (pobreza iconográfica, falta de noticias interesantes e indefinición del propio concepto de actualidad) como por la debilidad del mercado (temor de los editores al riesgo, corta demanda o resistencia del público a prestar los recursos necesarios de manera sostenida). No obstante, aun siendo escasas, las imágenes referidas al teatro, a la representación escénica y a espectáculos como la danza y el circo, fueron objeto de algunos apreciables ensayos de información gráfica de actualidad en publicaciones pintorescas como SPE y SIP (1845-46), a impulso de Vicente Castelló, interesado en potenciar la acción de su taller de

[4] Hasta 1849 no se publicó en España la primera *Ilustración*, por iniciativa de A. Fernández de los Ríos, que pudo sostenerse precariamente hasta 1857, fecha en que apareció *El Museo Universal*, de los editores Gaspar y Roig, que enlaza en 1869 con *La Ilustración Española y Americana*, de Abelardo de Carlos.

grabado y de abrir paso profesional a sus discípulos. En cambio, las revistas específicamente teatrales -vendidas con frecuencia en los vestíbulos, pasillos e incluso salas de los teatros en los entreactos de las representaciones, con lo que se ejercía una presión más inmediata sobre los aficionados-[5], pese a que solían adoptar formatos «pintorescos», apenas contenían información gráfica de actualidad, salvo algunas láminas litografiadas dedicadas a actores o a dramaturgos de éxito y alguna viñeta muy ocasional. Algunas de estas publicaciones especializadas llevaron su dependencia hasta adornar sus cabeceras con clichés reciclados y recortados para su ajuste, procedentes de otras publicaciones. Véase el caso de *La Luneta,* también promovida por Castelló y su socio Baltasar González, que incluía vistas de los teatros del Circo -diciembre 1846- y del Príncipe -enero 1847- publicadas anteriormente en SIP, periódico de los mismos editores [fig. 24].

Estos periódicos *pintorescos* de los años cuarenta, como después las *Ilustraciones*, abrieron sus páginas discrecionalmente al debate «doctrinal» sobre el teatro moderno, publicaron textos programáticos, trataron de fijar valores y, sobre todo, de interpretar controvertidamente el aporte romántico desde una perspectiva nacionalizadora[6]. Todo ello sin desdeñar la información teatral de actualidad -noticias, reseñas críticas...- que tiende a canalizarse en secciones (fijas o de aparición irregular) algunas de las cuales recojo a título indicativo en el siguiente cuadro:

---

[5] Véase *El Entreacto* [16-6-1839] y una información de *Revista de Teatros* (1842, 2ª serie, entrega 1ª, p. 272) acerca de las trabas que en algún teatro se oponían a este sistema de venta.

[6] Por mencionar algunos textos oscuros, entresaco controversias como las sostenidas en SPE (1839, pp. 294-296 y 310-311) entre Pedro Sabater y Miguel Agustín Príncipe a propósito de la serie «Sobre la influencia del teatro en las costumbres» publicada por éste en *El Entreacto* (nos. 38, 42, 45, 49, entre el 8 de agosto y el 15 de septiembre de 1839); o las «Observaciones» del joven Hartzenbusch en defensa de las innovaciones románticas [RTE,1-2, 4 y 11 de abril de 1841] contra el artículo publicado en los números 5-7 del *Iris* (1841) por Salvador Bermúdez de Castro bajo el título de «Movimiento dramático». Sin olvidar la minuciosa revisión del año cómico de 1839-40, con justificación de las comedias de magia, firmada por Leopoldo Augusto de Cueto («Crítica literaria. Revista teatral», SPE, 1840, pp. 126-128 y 133-135); el «Examen filosófico del teatro español. Relación del mismo con las costumbres y la nacionalidad de España» (extensa y documentada serie histórico-crítica en diez entregas, publicada por Fermín Gonzalo Morón en RTE, 1841), o, por último, dos ensayos canónicos sobre el teatro español de los años románticos: inmediato en el tiempo, la «Rápida ojeada sobre la historia del Teatro Español», los cinco artículos con que Mesonero Romanos se despidió del SPE en 1842, el último de los cuales estaba dedicado a la «época actual» y recogía en apéndice una relación de los treinta dramaturgos más representativos del teatro español entre 1823 a 1843 (SPE, 1842, p. 400). Ensayo que falta en la edición de sus *Obras* [1967]. Más distanciado, pero de no menor relevancia generacional, el canon de J.E. Hartzenbusch a propósito de las «Obras escogidas de Don Antonio García Gutiérrez» (MUS, 17, 24 de febrero y 3 marzo de 1867, pp. 51-54, 58-60 y 67-68).

SECCIONES DE INFORMACIÓN TEATRAL EN LAS FUENTES INDICADAS

SPE: **Teatros** (1836-37). **Revista teatral**, firmada por Enrique Gil (1839) y Leopoldo A. de Cueto (1840). **Revista dramática**, firmada por Diego Coello y Quesada (1840). **Miscelánea** (1845). **Revista de la semana** (1846). **Crónica**, información gráfica (1846-47). Noticias dispersas sobre movimiento teatral al final de algunos núms. de 1848, sin rúbrica.
PAN: **Álbum** (1838).
ENT: **Teatros. Literatura dramática. Poetas dramáticos. Revista de teatros**, secciones formadas por J. E. Hartzenbusch, M. A. Príncipe, P. de la Escosura y J. del Peral. (1839-40).
RTE: Información teatral generalizada de Madrid, provincias y extranjero. Críticas a cargo del rirector J. Mª Díaz, con la colaboración de Roca de Togores, Hartzenbusch, Ferrer del Río, Gil y Zárate, etc. **Diversiones**, cartelera (1841). Secciones de crçitica literaria -obras impresas- y crítica dramática -representaciones. (1842). En 1843, tras su conversión en *Diario Pintoresco*, la **Revista de teatros** queda muy reducida.
FEN: **Revista teatral** (1845-47). **Revista semanal** (1847). **Correo** (1847-48).
SIP: **Revista del mes**. Información gráfica. (1845-47).
LUN: **Crónica teatral y literaria. Crónica de bastidores. Crónica de provincias. Programa de espectáculos** (1846-47). **Crítica teatral y literaria** (1847).
ILU: **Teatros** (1849). **Revista de teatros** (1851). **Revista universal** (1855).
MUS: **Revista de la quincena** (1857-60). **Revista de la semana** (1861-69). **Revista de teatros** (1865-67), sección crítica firmada por Gil Carmona y Fernando Martínez Pedrosa.
IEA: **Teatros** (1869). **Crónica** (1870). **Revista general** (1871).
ILM: **Ecos** (1870-71). **Teatros**, sección crítica firmada por A. Sánchez Pérez (1870-71). **Crítica de teatros**, sección a cargo de Peregrín García Cadena.

SPE: Semanario Pintoresco Español. PAN: El Panorama. RTE: Revista de Teatros. FEN: El Fénix. SPI: El Siglo Pintoresco. LUN: La Luneta. ILU: La Ilustración. MUS: El Museo Universal.
IEA: La Ilustración Española y Americana. ILM: La Ilustración de Madrid.

En general, los comentarios críticos tienden a consolidar una opinión canónica que defiende la nacionalización del teatro español, la adaptación de la comedia antigua al moderno teatro de costumbres y discute la ópera extranjera y las traducciones. A este fin responden los abundantes y extensos discursos histórico-literarios incluidos en estas publicaciones, que solían terminar con la inevitable referencia a las innovaciones románticas -miradas a veces como mal necesario- y con las tópicas propuestas eclécticas. El antiguo clamor por la reforma del teatro adoptaba en estos años un sesgo nuevo: antes de 1840, predomina la tensión por la privatización de las empresas y la diversificación de la oferta teatral. Tras la desordenada liberalización del espectáculo y la aparición en Madrid de nuevas salas privadas, ya en plena década moderada, el ojo del huracán lo constituye el proyecto de Reglamento de Teatros inspirado por Ventura de la Vega y aplicado por Sartorius en 1849 [Gies, 1996: 247-262]. Revistas como *La Luneta* tomaron partido en las críticas a la intervención estatal en los teatros, contra la gestión del Teatro Español (antes Príncipe), la regu-

lación de la propiedad literaria, la clasificación de géneros, la adjudicación de las obras a los teatros respectivos (Comedia -antiguo Instituto- y Drama -antes de la Cruz-) y los funestos resultados de la «Junta de censura»[7].

Pese a que la actualidad no era el objeto natural de los periódicos pintorescos la información teatral gozó en ellos de presencia intermitente. Desde luego no había norma fija y el tratamiento era muy irregular. El *Semanario Pintoresco*, por ejemplo, tan pronto se desentendía de la actualidad teatral durante largos periodos, como abría secciones regulares de información y tomaba posición de manera muy activa[8]. Llama la atención, por otro lado, la favorable alusión del redactor de la revista *El Siglo Pintoresco* al libro que Juan Lombía (1845) -actor y director del teatro del Instituto- publicó tras su estancia en París, cuya originalidad lo distinguía de tantos otros «abortos... superficiales e insignificantes» de «una especulación mezquina»[9]. Lombía gozó en este periódico de ventajoso trato hasta el punto de que una escena de su interpretación en *Un cuarto con dos camas*, de Juan del Peral (SIP, 1846) y un arreglo suyo (1847) de *El trapero de Madrid* (1847) -pieza de L. S. Mercier, ya adaptada por Valladares en 1786 [Caldera, 1988: 266]- merecieron el realce de la ilustración gráfica en 1847 [figs. 15 y 29]. En las mismas páginas, el tradicionalista Navarro Villoslada[10] -olvidando que él mismo había estrenado poco antes *La prensa libre* («una comedia que si no lo es quiere ser política»- según J. Pérez Calvo en *La Revista de teatros*, 29-2-1844)- censuraba la politización dramática del republicano Eduardo Asquerino (autor en candelero tras el controvertido éxito «nacionalista» de *Españoles sobre todo* [Gies, 1996: 192-204]).

---

[7] Así veía *La Luneta*, nº 27, julio1849, la gestión del Teatro Español: «En lo artístico un gimnasio de vetusteces... En lo literario, un panorama raro, de mal gusto en lo general, y en el que se han visto de una manera clara el exclusivismo, el pandillaje, y hasta... la avaricia del hombre que ha gobernado sus destinos [*V. de la Vega*]. En lo gubernativo... una arena de injusticias, de envejecidas venganzas, de agravios desenterrados, de rencillas mezquinas, de pugnas estériles, sin emulación artística, sin provecho, sin otro resultado que el escándalo... Y en lo administrativo? Un laberinto de Creta; un pozo airón, una Babel. Su contabilidad está montada de tal modo que se consumen en ella más brazos y más fondos que los que se necesitan para llevar la administración de un reino entero». Véase también en la misma revista: «La reforma de teatros y la propiedad literaria», «Repertorios y concesiones»(22-4), «Del Teatro Español» (10-6).

[8] Enrique Rubio Cremades (1995: 91-92) considera que, a partir de 1846, lo más relevante de esta sección de SPE, fue «la crónica de la obra recién estrenada, el comportamiento del público y críticos, o la reacción que este mismo público adopta ante un determinado modelo de comedia». Véase, en el cap. VII de este mismo libro (pp. 133-167) la detallada descripción de las secciones teatrales de SPE y de su contenido literario.

[9] Cf. Merlin, «Revista del mes de octubre», SIP, 8, (1845), p. 192.

[10] «Un verdadero hombre de bien, comedia en verso, original del señor Asquerino, y de las que se pueden llamar políticas [...] está sembrada de alusiones y máximas democráticas, que si bien aseguran en el día el éxito feliz de ellas, nunca son la suficiente garantía de su futura existencia. Bueno es que el autor se proponga instruir al pueblo en política lo mismo que en moral [...] pero creemos que esto debe hacerse con mucho estudio y profundidad y no con meras frases y episodios que siempre dañan esencialmente al mérito literario de la obra» («Revista del mes de junio», SIP, 1845, p. 71).

En cambio, Ángel Fernández de los Ríos, contra lo que se pudiera esperar de su ideología progresista, evitaba comprometerse ante el estreno de un nuevo drama de Asquerino (*Juan de Padilla*, diciembre 1846) apelando a la neutralidad de la prensa pintoresca [SPE, 13-12-1846, p. 400 y SIP, 1846, pp. 285-86]. Sin embargo, en la «profesión de fe» teatral de *La Ilustración* (5-3-1849) el mismo editor declaraba su voluntad de aplaudir «a todo autor que, tomando la escena por tribuna, se proponga popularizar por medio de una fábula dramática pensamientos elevados, máximas saludables, enseñamientos provechosos». Semanas después, Fernández de los Ríos se unía a las censuras contra Ventura de la Vega y discrepaba del *Heraldo* en su valoración del funcionamiento del reformado Teatro Español, al que motejaba irónicamente de «Teatro francés» por los muchos vodeviles y traducciones que se programaban; pero su desfavorable comentario crítico quedaba neutralizado por la visión complaciente, simbólicamente integradora que el correspondiente grabado de actualidad sugería de las instalaciones y público elegante de palcos y lunetas (ILU, 5-5-1849, p. 80)[fig. 25][11]. En suma, la imagen gráfica, más que ilustrar, tendía a oscurecer la realidad a través de una mirada autosatisfecha, que sólo presentaba indicios de disconformidad en el caso de la ilustración satírica. Ambas vías contiguas de lectura -textual e icónica- pueden ser contradictorias pero no deben desvincularse si se trata de entender cómo estos periódicos actuaban ideológicamente sobre el lector.

Pero no es nuestro objeto detenernos aquí en aspectos literarios o ideológicos de estas publicaciones, sino proponer una ordenación de las imágenes relativas al teatro que -en baja proporción- las ilustran y reproducir una breve muestra indicativa de las mismas, previo examen de las cuatro publicaciones más relevantes del periodo 1836-1869 (*Semanario Pintoresco*, *El Siglo Pintoresco*, *La Ilustración. Periódico Universal* y *El Museo Universal*), con el complemento de otras que se consignan en las fuentes y el límite de 1871 para recoger la tendencia inicial de las grandes revistas gráficas (*La Ilustración Española y Americana* y *La Ilustración de Madrid*). La revisión nos permite disponer de un *corpus* superior a los doscientos grabados de asunto teatral en el que, como demuestra el siguiente esquema, predominan los de ejecución

	SPE	SIP	ILU	MUS	Otros	Totales
Producción nacional	18	40	40	43	42	183
Importación	3		33	1	5	51
					Total... 234	

[11] Siguiendo el permanente acoso a Ventura de la Vega, se informaba en una nota-comentario del grabado «Vista interior del Teatro de Palacio de Madrid» que, mientras la Reina había ordenado verbalmente que se facilitara la labor del dibujante encargado de preparar la lámina del «templo» que S.M. acababa de erigir a la literatura y las artes, el Comisario Regio en contras-

española, de acuerdo con el ánimo nacionalizador de las publicaciones donde aparecieron:

De modo general, en el periodo acotado, podríamos distinguir tres tendencias sucesivas:

1ª) predominio de la información literaria (teoría y crítica teatral), en el periodo inicial del *Semanario Pintoresco*, bajo la dirección de Mesonero (1836-1842), y en las revistas específicamente teatrales, con escasísima presencia de grabados informativos.

2ª) tentativa de introducir una información gráfica teatral sobre asuntos de relativa actualidad[12], cuyos ensayos más valiosos se encuentran en el citado *Semanario* o en *El Siglo Pintoresco* durante el tiempo en que ambas publicaciones estuvieron bajo la dirección artística de Vicente Castelló (1845-46), continuada irregularmente por Fernández de los Ríos en el primer año de *La Ilustración* (1849).

3ª) desde 1850, consolidación de la tendencia informativa en este último periódico -muy condicionado por su dependencia de clichés extranjeros-. *El Museo Universal* (hasta 1869) incrementa la calidad técnica con pérdida de actualidad informativa. No hay imágenes de escenarios y el concepto de realismo gráfico que se observa permitiría hablar de un cierto estancamiento temático costumbrista, tratado con técnica de instantánea fotográfica que producía una nueva sensación de «verdad visual» [fig. 42].

Por tanto, el nacimiento de la información gráfica teatral parece coincidir con el inicio del periodo moderado, cuando se consolida la conciencia nacional burguesa que, por definición, están llamados a estimular estos periódicos pintorescos. Sin embargo, por su esquematismo, los grabados correspondientes a estos años románticos facilitaban una aprehensión ideal-simbólica del objeto, de manera que sería ilusorio pretender que el lector buscara preferentemente el valor documental, tan desdibujado a veces, que muchos teatros, salas o escenarios representados sólo podrían reconocerse por algunos rasgos muy convencionales de su arquitectura o decoración. El primitivismo del diseño xilográfico hacia 1845, acaso pudiera obedecer también a reflejos del gusto popular por la tradición española del grabado en madera, todavía muy presente por aquellos años en aleluyas y pliegos de cordel. Sin embargo, durante la siguiente década, el grabado evoluciona hacia una mayor exigencia documental, patente de manera progresiva en *La Ilustración. Periódico Universal*, *El Museo Universal, El Globo Ilustrado, La Ilustración Española y Americana o*

---

te chocante- les «obligó a tomar la vista del Teatro Español desde una luneta en varias noches, y con no poca incomodidad» [ILU, 10-10-1849, p. 88]. Comentario en línea con las quejas de Fernández de los Ríos acerca del desinterés social por la información gráfica hacia 1850.

[12] El tiempo que se empleaba en grabar una matriz, sumado al de la composición tipográfica y al carácter semanal (o mensual) del periódico, era mayor que el tiempo medio de permanencia en cartel de las obras objeto de la información. Por ello, la función de las imágenes de escenas concretas no era la de simple reclamo de espectadores, sino que se imponían como hechos culturales, fijados icónicamente como símbolo evocador de un bien que, por no hallarse al alcance real del lector, ya sólo podía disfrutarse imaginariamente.

La Ilustración de Madrid, cuyas imágenes, comparadas con las pintorescas de los años cuarenta, permiten apreciar diferente sabor de época y el cambio operado en todos los niveles de la sociedad española [Rubio Jiménez, 1994: 211]. Si se nos dispensa la simplificación, podríamos jugar también con la hipótesis de un proceso iconográfico, paralelo a la propia evolución literaria, que va desde el simbolismo romántico, compatible con rasgos costumbristas idealizadores, al realismo documentario que corresponde plenamente al dominio de las *Ilustraciones*. La evolución técnica e imaginativa que va entre lo pintoresco y lo noticiero, salta a la vista en el apéndice facsimilar que intenta dar sentido a estas notas, cuya ordenación cronológica evidenciaría tanto la creciente pericia de los grabadores españoles como las modificaciones «visorias» relativas a la concepción y composición del dibujo y a su relación con los referentes [figs. 1 y 2, o 23, 25 y 26]. Pero tampoco se puede negar la evidencia de contradicciones entre el realismo inercial de las imágenes y la pervivencia doctrinaria de prejuicios literarios de raigambre romántica-tradicional, que impidieron la evolución del teatro español hacia un realismo analítico, pese a la revolución democrática de 1868. A los testimonios de Tamayo y López de Ayala -oportunamente exhumados por Jesús Rubio Jiménez [13]- añadiría yo otro del demócrata Gonzalo Calvo Asensio, publicado en IEA («Nuestro teatro», 5-10-1871, pp. 487-88), que proponía la conciliación entre «el espíritu del siglo» (lo real, el teatro como espejo histórico) y «los rasgos puramente nacionales», condición esencialísima para alcanzar la belleza dramática (lo ideal, espejo de la conciencia), contra la dependencia de «esa escuela francesa llamada realista, cuya última expresión es el género bufo [...] nacida en mala hora», de consecuencias funestas para el arte en general. Para Calvo Asensio el realismo suponía perderse en «un laberinto de costumbres extrañas» que condenaba a «lastimoso olvido» lo más sutil, delicado e ingenuo de nuestras tradiciones literarias. Con la mejor intención, quienes estaban llamados a hacer una política «realista» se movían a impulsos idealistas e incurrían en sublimaciones románticas de la identidad nacional, que les llevaron a fracasar tanto en la política como en el teatro que postulaban.

La correspondencia grabado/texto permite sugerir otros criterios clasificadores que apuntan a una escala gradual de la función icónica. Por orden de mayor a menor jerarquía, el grabado puede aparecer como:

a) *objeto central de la información* (ilustración de un artículo cuyo asunto es el del grabado, o ilustración independiente acompañada de nota aclaratoria en las partes no firmadas de la revista) [figs. 3-10][14].

---

[13] «Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico», C*uadernos Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 171-186.

[14] Transcribo por su trasfondo caótico, y en buena medida irónico, parte del comentario de *Juan de Madrid* (seud. de Julio Nombela) que explica este grabado del «Teatro y Circo» (cf. «Paseos de Madrid. Los Jardines de Recoletos», IEA. 1, 25-12-1869, p. 14): «Durante el período de abundancia metálica, es decir durante los cinco años del ministerio O'Donnell, siendo alcalde corregidor el Duque de Sesto, se demolieron los edificios y empezaron a formarse jardi-

b) *ilustración de una sección de información teatral*, relacionado con el contenido de la misma (caso más frecuente) [figs. 13-20 y 27].

c) *grabados sueltos*, con pie explicativo, pero sin referente textual. Aquí podrían incluirse las caricaturas o chistes de asunto teatral [figs. 54-55].

d) *ilustración de relleno*, motivos teatrales ocasionalmente reciclados fuera de contexto, adornando textos narrativos [fig. 28].

Pero quizá, para una primera clasificación de este *corpus*, el criterio más seguro sea el de materias, que permite establecer la tipología más elemental y clara, que trato de resumir y cuantificar en el siguiente cuadro:

			SPE	SIP	ILU	MUS	Otros
TEA-TROS	españoles	exterior	3		3	7	2
		interior	4	10	8	6	8
	extranjeros	exterior	2		24	1	3
		interior	1		3	1	2
ESCE-NAS	drama / comedia		1	6	4		6
	musicales		5	13	8	2	7
	circo		1	5	2	3	3
RETRATOS (actores/cantantes)				6	14	13	9
CARICATURAS					7	9	13

Obsérvese que el mayor interés por las vistas interiores de salas españolas se invierte cuando se trata de teatros de otros países, de los que se prefiere el aspecto arquitectónico monumental. ILU presenta también la mayor proporción de grabados de asunto extranjero, explicable en un «periódico universal» vocado a la información de actualidad y al cosmopolitismo activo. El predominio de escenas de teatro musical sobre las de verso, es efecto de una recepción social más cualificada de la ópera y la danza.

Repasemos brevemente los rasgos más definidores de estos motivos:

1) *Arquitectura teatral. Vistas exteriores.* El centro del interés gráfico es

---

nes que hoy existen, bajo la dirección del ilustre Presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País D. Agustín Pascual. Los terrenos ganaron con esto un 100 por 100 y comenzó la construcción de palacios y circos. El de Madrid, llamado antes del Príncipe Alfonso, copia exacta del de la Emperatriz que hay en los Campos Elíseos de París es propiedad del capitalista Sr. Rivas.

Tanto este circo como el de Price han prestado grandes servicios a los filarmónicos y a los revolucionarios. En el primero han oído los *dilletanti* de Madrid la música de los grandes maestros; en el segundo tomó cuerpo la idea republicana, en él se dividió este partido en federal y unitario, en él han resonado la voz de los más distinguidos oradores, ora abogando por la emancipación de los esclavos, ora exponiendo las bellezas de la república. También ha servido para la exhibición de fieras.»

el teatro-templo, edificio aislado y monumental, expresión de un culto al arte, donde se manifiesta la aristocracia del talento y los progresos de la nueva sociedad burguesa. A lo largo de todo el periodo, esta circunstancia se da preferentemente en teatros de ciudades provinciales -incluida alguna de Ultramarque a través de la construcción de sus coliseos patentizaban su resurgir socioecómico y voluntad de modernización (Las Palmas, Bilbao, Valencia,Vigo, Jerez, Matanzas...) [figs.3-8]. Rara vez la curiosidad alcanza a poblaciones más modestas como Quintanar de la Orden, de cuyo teatro «Garcilaso de la Vega» se da una vista en MUS (12-10-1867). En cambio los teatros de Madrid, pese a su incremento durante los años cuarenta, quedaron enmascarados en el peculiar tejido urbanístico de la Villa, fruto de la especulación inmobiliaria, que no dejaba espacios para construcciones singulares, si se exceptúa el Teatro Real, que se hizo esperar hasta 1850 [Fernández Muñoz, 1988: 87-93] y cuya vista, situada en el conjunto arquitectónico de la Plaza de Oriente, publicó ILU (11-9-1854, p. 360) en croquis de Cecilio Pizarro grabado por Coderch. No es extraño, por tanto, que se eludieran vistas de edificios teatrales madrileños, construidos entre medianeras con una sola fachada a la calle, faltos de realce arquitectónico y sin un acusado valor simbólico. Los pocos grabados localizados de edificios de este tipo corresponden, en su mayor parte, al periodo realista (Principal de Barcelona [fig. 9]; Teatro y Circo de Madrid en el Paseo de Recoletos [fig. 10] proyectado en 1861 por José María Guallart [Fernández Muñoz, 1988: 185].

Hay también una escogida muestra de teatros extranjeros, bien por su carácter emblemático nacional -Ópera de París, Nacional de Praga, Doña María II de Lisboa o Gran Teatro de Burdeos [figs. 1 y 2]-, como por otras circunstancias ocasionales y noticieras -el incendio de la Ópera de Bruselas (MUS, 21-4-1861), la destrucción del teatro de Estrasburgo durante la guerra franco-prusiana (ILM, 15-2-1871] o la serie de diecisiete vistas exteriores de teatros londinenses que dio ILU entre sus informaciones extraordinarias sobre la Exposición Universal de aquel año («Un paseo por Londres», 7, 14, 21 y 28-8-1852).

2) *Arquitectura teatral. Espacios interiores.* Por el contrario, en este caso, predominan las vistas de locales madrileños[15], con algunas muestras de teatros extranjeros -Nantes (SPE, 1845, p. 161), la Scala (ILU, 1849, p. 264), Teatro Real de Berlín (ILU, 8-2-1850), Tiflis (ILU, 8-1-1853, p. 20) o Alhambra de Londres (IEA, 1871, p. 280).

Las imágenes corresponden a salas de representaciones, rara vez a otras dependencias del teatro[16]. El punto de vista suele ser frontal, situado al fondo

[15] Por su madrileñismo el material gráfico reunido puede documentarse fácilmente en los «manuales» y «memorias» de Mesonero y de García Martín (1860), en el anecdotario de Martínez Olmedilla (1947), en los estudios sobre aspectos administrativos y arquitectónicos de Simón Palmer (1974) y Fernández Muñoz (1988), o en las apretadas síntesis de Caldera (1988: 586-589) y Rubio Jiménez (1988: 629-630).

[16] Curiosa salvedad es la original incursión de Francisco Ortego en el tocador del Teatro y Circo del Paseo de Recoletos, donde un grupo de damas recomponen atuendos y peinados tras la agitación del baile (MUS, 1869, p. 328).

del local en perpendicular al centro del escenario, de modo que la perspectiva convergente sacraliza el palco escénico que ocupa la parte central del grabado[17]. En algunos casos la perspectiva es lateral, afianzando una visión panorámica que realza al público y relega el escenario a un segundo plano (interior del Teatro Español, por Jiménez y Letre, publicada en ILU, 5-5-1849, p. 80).

Los teatros documentados, en su mayor parte, aparecen bajo una sola versión gráfica. Hay un par de salvedades: la del teatro del Liceo, lujoso salón del Palacio de Villahermosa, primero registrado toscamente en SPE (1839) con motivo de su inauguración, vacío, a telón corrido y con un grupo de visitantes [fig. 11], actualizado en SIP (1845)[fig. 12], con mayor detalle y finura técnica, ya bajo la experta mano de Vicente Castelló. La otra corresponde al teatro del Príncipe (1846) [fig. 23], cuyo cliché se recicló poco después como cabecera de *La Luneta* [fig. 24]. La serie de grabados sobre este teatro pone de manifiesto la superación del estilo romántico del grabador valenciano y evidencia el eclipse de su relativa credibilidad testimonial, ante la progresiva convicción documental que poseían otras vistas sucesivas de la misma sala (1849 y 1866)[figs. 25 y 26]. Las formas de modernidad visual se modificaban vertiginosamente por la creciente presión del estilo fotográfico que se adueñaría de las *Ilustraciones* con posterioridad a 1870.

De 1845 data también otro excelente trabajo de Castelló: la vista interior del Teatro del Circo de Price (Plaza del Rey) [figs. 13 y 14] -asimismo reciclado como cabecera de *La Luneta*[18]- que nos ofrece el grabado costumbrista de mayor narratividad visual de nuestro *corpus*. El que en éste, y en otros grabados, las figuras que ocupan la escena no guarden proporción con el marco arquitectónico y aparezcan agigantadas, obedece a una práctica económica consistente en dejar un hueco en el centro de la matriz, coincidiendo con la embocadura del escenario, para embutir a discreción nuevas viñetas de otras escenas. Ello permitía la reutilización modificada del conjunto, sosteniendo ilusoriamente su función de actualidad [compárense figs. 13-14, 15-16, 17 y 19].

El hieratismo dominante en algunos de estos grabados de la fase pintoresca (Cruz, Variedades, Museo, Instituto) acentúa una visión material modesta del mobiliario y de la comodidad de los locales, con bancos corridos y rigidez en los espectadores.

Del empobrecimiento de la información gráfica teatral, después del momento flamante propiciado por Castelló, da idea el reciclado masivo de matrices de asunto escénico procedentes de SPE y SIP, dispuesto por Fernández de

---

[17] Apenas en un par de grabados extranjeros, que no reproducimos, se ve la sala desde el escenario, en el curso de una representación. Cf. Grandville (RTE, 13-11-1843) y J.B. (ILU, 13-10-1849).

[18] La presencia de grietas muy perceptibles en el molde de este grabado, mucho más acentuadas en la cabecera de *La Luneta* (1846) que en la utilización anterior (SIP, 1845), permite sospechar que las matrices originales se reciclaban directamente, sin retocar ni sacar estereotipos, hasta su total deterioro.

los Ríos en el primer tomo de ILU (1849), con muy pocas aportaciones nuevas, entre ellas la ya mencionada vista del Teatro Español, la del Teatro de Palacio, a cuya elaboración se dio gran importancia en las páginas de la revista (v. nota 11) y la pronta información gráfica del Teatro Real, a poco de su apertura (ILU, 30-11-1850, p. 384, firmada por Jiménez y Urrabieta). En cambio la inauguración del teatro de la Zarzuela (1856) no mereció la atención de un grabado informativo: ILU había entrado en su fase de agotamiento, entregada a los clichés de importación para sobrevivir.

3) *Escenas dramáticas y actualidad teatral*: Se visualizan escenas dramáticas en viñetas de tamaño variable, que a veces pueden confundirse con las insertadas en textos narrativos. La más antigua que he registrado procede de SPE, 1837, y corresponde a una escena de *Bárbara Blomberg* (Escosura), grabada por Marqueríe y reutilizada años después en RTE (1844) para ilustrar un capítulo de *La piel de zapa*, prueba de la polivalencia de los moldes, tanto como de la falta de escrúpulos artísticos del editor [fig. 28].

Entre 1845 y 1847 se incrementa el uso de las actualidades teatrales, que sugieren espacios escénicos sencillos y poco definidos, con predominio de interiores, salones y algún caso visible de arquitectura medieval [figs.17-18]. Menudean las viñetas que se limitan a resaltar la presencia de dos o más actores sin suficiente concreción espacial, grabadas en tacos ligeramente rectangulares, de 7,5x6 cms. aproximadamente, que podían utilizarse —como hemos dicho— inscritos en bases fijas de mayor tamaño. Pero también estos pequeños tacos de boj transportables podían reaparecer como ilustraciones convencionales de otros textos ajenos al de origen, en la misma o en otra publicación, con motivo de reposiciones de la misma obra, a veces aludiendo a distinto referente con cambio de pie explicativo, treta tan descarada que raramente podía engañar al lector. Después de 1849, en *La Ilustración*, con el mayor tamaño de sus grabados se explicitan mejor los escenarios: el más curioso acaso sea el de la comedia *Aranjuez, Tembleque y Madrid*, representada en el teatro de la Cruz, que introduce el ferrocarril en escena [ILU, 1853, p. 496].

Las obras dramáticas motivo de grabados no coinciden con las de mayor fortuna literaria posterior, ni siquiera con las más polémicas. Seguramente se favorecía a los dramaturgos —o a los actores— más allegados a los responsables de las publicaciones, porque ni el mercado ni el coste de las planchas daba para las exigencias de una información gráfica exhaustiva. Algunos de estos elegidos fueron Roca de Togores (*La espada de un caballero*, escena ejecutada por los Romea) [fig. 35]; Hartzenbusch, (*La madre de Pelayo,* por Matilde Díez, 1846); García Escobar (*Doña Juana de Castilla*, 1846)[fig. 23]; Montemar, Santana y Bravo (*El Dos de Mayo*, 1847) [fig. 20]; Pedro Calvo Asensio y de la Rosa González (*Fernán González*, 1847)[19]. El grabado más ajustado al canon del drama romántico corresponde a una escena de *Traidor,*

[19] Compárese el diverso tratamiento del mismo escenario del Teatro Variedades en dos grabados de SIP (1847, pp. 47 y 95) referidos a este drama histórico (figs. 17 y 18].

inconfeso y mártir (ILU, 1849)[fig. 16].

Las imágenes de comedias escasean. Véanse dos raras muestras: *Mujer gazmoña y marido infiel* (trad. de *Le mari à la campagne* de Bayard por Ramón de Navarrete, 1845) [fig. 30] y *Un cuarto con dos camas* (de Juan del Peral, interpretada por Lombía, 1846) [fig. 15]. Más abundantes son las escenas de ópera: *Belisario* y *Maria di Rohan* (Donizetti), *Los Puritanos* (Bellini), *Ana la Prie* (Battista), *Otello* (Rossini). En *La Ilustración* se da un cambio apreciable en la ejecución de los grabados que, sin perder sabor romántico adquieren mayor lujo de detalle, sin llegar a la brillantez de las series litográficas coloreadas de Ricordi sobre escenarios operísticos, firmadas por Sanquirico y L. Vigano.

La presencia de imágenes originales de zarzuelas (*El duende* de Hernando y Olona, 1849 [fig. 19] o la más recargada de *Los comuneros* (1855) [fig. 32] no dan la medida del cultivo de un género que, en 1851, conoció, por ejemplo, el éxito de *Jugar con fuego*: el silencio gráfico de *La Ilustración* ante este evento no se explica, a no ser que se piense en secuelas de anteriores desavenencias sobre política teatral entre Fernández de los Ríos y Ventura de la Vega. En la serie *Escenas de Teatros*, en su mayor parte clichés de importación, se incluye un grabado francés, en molde partido por su gran tamaño, que representa la ópera *El Profeta*, representada en París y aún no programada por el teatro Real de Madrid a cuya dirección se acusa de «mal gusto y peor cálculo» por no ofrecer novedades (ILU, 1851, pp. 164 y 167). La deseada ópera nacional aparece ligada al nombre de Arrieta (*La conquista de Granada*, ILU, p. 365) y, a todo lujo tipográfico, en las espléndidas láminas escénicas de *Marina* (ILM, 1871), [figs. 33-34] ya en clave realista. No obstante, conviene registrar la presencia en IEA (1870, p. 441; 1871, pp. 549 y 601) de una serie de excelentes grabados, muy pictóricos, de Severini y Manchón sobre cuadros de asunto shakespeariano -*Ofelia* (Eduardo Rosales), *Julieta y Romeo* (Germán Hernández), *Otelo y Desdémona* (Ramón Rodríguez)- que combinan la teatralidad de la escuela de pintura histórica con rasgos que preludian el recargado amaneramiento, tan común en las ilustraciones artísticas de los años ochenta. Si, por un lado se trata de un interesante documento, a efectos de la recepción seriada de imágenes de alta calidad, obra de grabadores españoles, por otro, vemos cómo la teatralidad de las imágenes sirve para instrumentalizar nuevas desviaciones del realismo visual. Las *ilustraciones* comenzaban a separar lo noticiero de actualidad y las sublimaciones estéticas: entre éstas iba a permanecer secuestrada la imagen teatral hasta la vulgarización del fotograbado, a fines de siglo.

4) *Retratos*: Mención aparte merece el tratamiento del retrato de actores y cantantes, más que como reclamo del espectáculo, como medio de satisfacer la idolatría de los lectores. Los grabados de cantantes, casi todos extranjeros, doblan con creces a los actores, todos españoles. Son retratos, invariablemente dignificadores, con encuadres de medio cuerpo, de perfil, con gesto adusto y reposado, sin que apenas se acuse el deterioro de la edad en los rostros, sobre

todo si se trata de damas. El único ejemplo de envejecimiento apreciable es el del actor José Valero (ILM, 30-4-1871, p. 112) si lo comparamos con su anterior retrato en ILU, (1850, p. 344). En la fase pintoresca los dibujos son de línea sencilla, de rudimentaria fidelidad al modelo, pero conforme avanza el decenio de los cincuenta la expresión se reproduce con mayor detalle, acentuando rasgos psicológicos, que llegan a su plena madurez en la serie de retratos grabados por Tomás Capuz y Marcelo París sobre dibujos de Alfredo Perea en MUS.

De 1839-40 datan algunas litografías de Bachiller, en el *Entreacto*, que presentan retratos de cuerpo entero de actores con indumentaria escénica, p. ej. Juan Lombía (en *Cada cual con su razón*) y Jerónima Llorente (en *Amantes y celosos*). En 1851, el barítono Jorge Alejandro Ronconi, uno de los cantantes -junto con el tenor Tamberlick- más popularizados gráficamente (no menos de seis grabados entre 1846 y 1864) aparece de medio cuerpo en los papeles de Chaloix (*Maria di Rohan*), D. Tadeo (*L'italiana in Algeri*), Dulcamara (*L'elisire d'amor*e) y el Dux (*I due Foscari*). En la ILU (1853) hay retratos de Teodora Lamadrid y Matilde Díez, cuyo rostro se verá de nuevo en MUS, 1863 y en ILM, 1871. De Carlos Latorre se encuentra retrato en MUS (1863), y de Julián Romea en doble versión, muy tardía, en la misma revista (1866-1868), la última ya como homenaje póstumo.

5) *Escenotecnia y trucos*: Hay tempranos indicios del interés por las aplicaciones ópticas susceptibles de resaltar efectos visuales de utilidad para la escenografía romántica. En SPE (1837) se intentaba explicar gráficamente a los lectores los fundamentos físicos de la fantasmagoría, que venía a ser efecto de una linterna mágica perfeccionada [fig. 39-40][20].

Otra ilusión óptica que mereció consideración gráfica, porque se adecuaba a la fascinación romántica del espacio ilimitado, era el «panorama» o «ciclorama», definido en SPE (1837, p. 242) años antes de que se aplicara por primera vez en el estreno de la segunda parte de El *Zapatero y el rey* (1842) [Caldera, 1988: 599] como «una extensa pintura circular dentro de un edificio al intento, sin principio ni fin aparente, desde el centro del cual se ve siempre de frente y en su totalidad la reunión de objetos que representa» [fig. 37]. De 1840 data un grabado de autor desconocido que, bajo el título *Perspectiva teatral*, trataba de reproducir el efecto de un decorado panorámico, utilizado

[20] «Para dar el prestigio conveniente a las apariciones fantasmagóricas, conviene que los espectadores estén en la mayor oscuridad, y no puedan echar de ver el mecanismo. Para esto se recibe la imagen en una cortina blanca, de percal fino, bien estirada y dada con un barniz de almidón y goma arábiga; y entonces tiene una transparencia suficiente para que pueda verse la imagen por en medio y muy distantemente. El espectador no conoce la distancia absoluta, porque no distingue objeto alguno intermediario; y esto hace que no pueda desprenderse de una ilusión completa. No se le presenta al principio sino una imagen muy pequeña que aparece en medio de la obscuridad como un punto luminoso. Desarrollándose después poco a poco, parece que se acerca corriendo, y aun que se precipita sobre los espectadores. Este fenómeno de la visión es en verdad notable, porque ni el conocimiento mismo de las leyes de la óptica y del mecanismo del aparato bastan a desvanecer la ilusión.» SPE, 1839, p.13.

en el teatro de S. Carlos de Nápoles para la ópera de Donizetti, *Roberto Devereux* [fig. 38].

La explicación gráfica del truco de las cabezas parlantes (IEA, 170, p. 76) está más cerca de la curiosidad de feria que del pragmatismo escénico, pero no la de otro grabado de la misma IEA (1871, p. 336) que mostraba la utilización de la lámpara eléctrica de Drumond en un drama romántico [fig. 41][21]. El comentarista, que admitía vivir en una época en la que ya no estaba de moda lo maravilloso, lamentaba que las empresas teatrales no se hubieran «acordado todavía de ofrecer al curioso público madrileño» aquel bello y conmovedor espectáculo. En sus quejas coincidía, treinta años más tarde, con Leopoldo A. de Cueto (SPE, 1840, p. 128) que había escrito a propósito del estreno de *La redoma encantada* que Hartzenbusch se vio obligado a «suplir con escenas cómicas la falta de artificios mecánicos» habitual en los teatros españoles de la época. No obstante, en la necrológica de Francisco Lucini (SPE, 20-12-1846, pp. 401-02), ilustrada con su retrato, se reconocía la «notabilísima mejora» experimentada por los teatros de Madrid desde 1837, en lo referente a «la perspectiva teatral y la maquinaria» gracias a la intervención del escenógrafo italiano.

6) *Imágenes del público*: Rara vez aparece el público como objeto gráfico exclusivo en los periódicos pintorescos. Su función iconográfica está subordinada a la visualización de salas de representación, con la mayor parte de las localidades ocupadas, aunque las dimensiones y el aforo parezcan sensiblemente reducidos en casos de teatros, como el Instituto o el Variedades, que -según Mesonero- contaban con ochocientas localidades. En los grabados de 1846 que representan interiores de teatros madrileños, el público aparece tratado convencionalmente, en actitud pasiva, como masa legitimadora de una práctica social que sublimaba el nuevo orden burgués y la vida de relación que conllevaba, sin que se establezca una conexión viva entre su imagen y la del espectáculo artístico a que asiste. En las vistas generales de interiores de salas, se suele ver a los espectadores de espaldas e indiferenciados los del patio, y en situaciones ligeramente más particularizadas los de los palcos, algunas figuras en ademán de tertulia. Sin embargo, en el molde -antes citado- que representa el Teatro del Circo [fig. 13] se distinguen diversos planos visuales y semánticos que construyen la perspectiva con mayor complejidad; en primer término hay varias figuras diferenciadas en actitudes tópicas de las que, en textos memora-

---

[21]«Debajo del suelo primero (*plancher*) del teatro, una lámpara eléctrica de M. Drumond lanza sus rayos sobre la persona que debe representar el papel de espectro o diablo, fantasma, etc., y sobre la parte anterior de la verdadera escena se coloca un gran vidrio sin azogue, inclinado exactamente 45º con relación a la planta del teatro, y cuyo vidrio debe ofrecer una superficie de reflexión de una pureza absoluta, condición indispensable para obtener una imagen perfecta.

Los rayos proyectados por el personaje que juega el papel de espectro se reflejan en el cristal, y la imagen de aquél aparece en la escena al lado de los verdaderos actores: si se cubre la linterna, el espectro desaparece instantáneamente...» Cf. «Ilusiones de óptica los espectros», loc. cit. en el texto.

bles, Larra [«Una primera representación», 1960, II: 69-73] o Mesonero («El teatro por fuera», SPE, 1838, pp. 417-420) habían atribuido a la incultura del espectador: p. ej. un caballero mira hacia atrás mientras otro lee el libreto de la ópera que se representa (detalle verosímil puesto que la plancha representa el Teatro del Circo, habilitado para el *bel canto* por el banquero Salamanca), un tercero se distrae mirando con sus gemelos hacia las alturas, una señora parlotea animadamente mientras que en el palco de enfrente un caballero parece dormitar. En la parte central del grabado la masa de espectadores del patio está semioculta por anomalías de la perspectiva, que apenas permite adivinar el foso de la orquesta. En otro grabado correspondiente al Teatro de Variedades vemos figuras de pie en el pasillo central, en actitud impertinente de hablar o de buscar asiento en plena representación [figs. 17 y 19]. Vistas generales del público fuera de esta línea escasean: si acaso cabe mencionar la del grupo aristocrático que se dispone a asistir a una representación en el Teatro del Palacio con las sillas en las manos [fig. 22], o el de la alta sociedad que asiste a un concierto en el Teatro Circo de Recoletos, llamado popularmente de los Campos Elíseos, en imágenes sujetas ya al realismo fotográfico (ILM, 12-5-1870). Pero lo más notable en el aspecto documental, e incluso en sus connotaciones democráticas, es el apunte que tomó Ortego del Paraíso del Teatro Real [fig. 42]. Si en el correr de estos años, la suerte literaria del público -siempre sentido como necesidad por los escritores- pasa de los reproches y sátiras de Larra y Mesonero, a la visión optimizada que sostienen Lombía (1845)[22] o Fernando Garrido (1867), en la ilustración gráfica lo amorfo pintoresco acaba por concretarse en el excepcional testimonio de Francisco Ortego que nos muestra una vista colectiva del sector más popular de los espectadores, en sí mismo, sin subordinarlo a ningún otro motivo [fig. 42]. Este tipo de estudio gráfico, de naturaleza sociológica no estaba llamado a arraigar en los periódicos ilustrados.

7) *Danza, espectáculos musicales y circenses.* El remozado Teatro del Circo de la Plaza del Rey fue escenario de los éxitos de la bailarina Guy Stephen [figs. 43-44] profusamente documentados en los periódicos pintorescos de Castelló, que tomó finos apuntes de sus actuaciones en *Ondina*, *Farfarela o la hija del infierno* o *El Diablo enamorado*. Compitió durante algunas temporadas con Sofía Fuoco, y en torno a ellas surgieron dos grupos de admiradores: los «guyistas» encabezados por José de Salamanca, empresario del teatro, y los «fuoquistas» presididos por Narváez [Martínez Olmedilla, 1947: 36]. La

[22] «El artista español necesita su público, aquel público grave, imponente y justo, cuyo silencio aterrador lo lleva a su deber; aquel en que cada individuo aislado tiene un modo de pensar distinto; pero que junto con los demás forma un solo deseo, el de sentir emociones agradables, y cuya impresión particular cede a la general; porque en el teatro es donde el egoismo pierde todo su imperio, y hasta el malvado desea el triunfo de la inocencia; el individuo puede preferir los vicios, pero el público sólo ensalza las virtudes. [...] En el teatro, en el seno de aquella multitud el espíritu social se manifiesta siempre radiante y poderoso...» (Lombía, 1845: 145).

amplia atención que SIP presta a la Stephen y, por contra, la ausencia de imágenes de la Fuoco permite sospechar a qué sombra financiera se acogía este periódico. Curiosamente tras marchar Vicente Castelló a Francia y hacerse cargo de la propiedad el progresista Fernández de los Ríos (1847) la imagen de Guy Stephen desapareció de sus páginas. En ILU (1851) había sido sustituida por la Cerito en el fervor del público, según testimonian varios grabados [fig. 45] y textos.

Al auge del circo y a su competencia con el teatro en estos años se ha referido oportunamente Rubio Jiménez (1988: 748-49). Las imágenes de este espectáculo en el periodo «romántico» corresponden al local fundado por Paul Larribeau en la calle del Barquillo, del que hay una pintoresca vista general en SIP (1846) [fig. 46]. Las del periodo realista proceden del Circo de Price instalado en el Paseo de Recoletos (MUS, 1864, pp. 184 y192). Fijar lo dinámico es la constante de numerosas viñetas que representan ejercicios ecuestres [fig. 47], gimnásticos [figs. 48-49], alguna escena de payasos [fig. 50], números de fieras, o acrobacias de trapecistas en teatros regulares, sujeta su concepción gráfica a la progresión habitual del pintoresquismo a un relativo realismo.

8) *El teatro como lugar de encuentro* abierto a todo tipo de asuntos, aparece rara vez antes de 1868, como no sea en grabados de ejecución y asunto extranjero [ILU, 15-1-1855]. Más corriente es encontrar asuntos carnavalescos situados en teatros: curioso resulta el grabado barcelonés de José Puig y Llagostera que representa un salón del Gran Teatro del Liceo en un baile de máscaras (ILU, 25-3-1854, p. 113). Por su espléndida madurez gráfica hay que destacar dos espléndidos dibujos de Ortego (MUS, 1-3-1859, p. 120, y 10-12-1861), grabados por Bernardo Rico y Dionisio Noguera respectivamente, que muestran escenas de baile y carnaval en el interior del Teatro Real. La democracia septembrina trae nuevas imágenes abiertamente noticieras, que dan cuenta de la utilización popular de las salas para el ejercicio de derechos de asociación política y obrera, lejos de las circunstancias que el utopista Fernando Garrido soñaba para la reintegración del pueblo en el teatro[23].

9) *Tratamiento satírico de imágenes teatrales.* La caricatura de asunto teatral estuvo muy extendida en publicaciones de índole muy diversa durante todo el periodo, desde la concepción escenográfica de textos satíricos ilustrados como el *Teatro social del siglo XIX* de Fray Gerundio (1846) [fig. 52] o periódicos satíricos como *La linterna mágica* (Ayguals de Izco, 1849-50), has-

[23] «La democracia, abriendo las puertas de los comicios a todos los ciudadanos, transformará de nuevo el teatro, la comedia de intriga y de alcoba se arrinconará para dar lugar a los grandes espectáculos de la plaza pública, a las grandes emociones, a las pasiones enérgicas y sublimes de las masas, y la arquitectura teatral se transformará, ensanchando la sala hasta convertirse en circo, y el palco, símbolo del privilegio y del egoista aislamiento de las clases privilegiadas, será reemplazado por la inmensa galería en la que cada ciudadano tendrá su asiento.

El teatro es una de las más elevadas manifestaciones de la sociabilidad humana: complemento de la cátedra y del templo no podrá menos de ofrecer su puesto a cada ciudadano» (Garrido, 1867: II, 980).

ta *El Nene* (1860) o las caricaturas de actualidad publicadas por Francisco Ortego (1870-71) en MUS y en sus álbumes de *La criatura* (1870-71), con diversas alusiones a los «Bufos Arderíus»[24] y otras alegorías teatrales referentes a la guerra franco-prusiana [figs. 56-57]. Tampoco faltan en revistas ilustradas, que solían incluir secciones de humorismo gráfico. El teatro aparece como símbolo existencial, teatro-mundo síntesis de las debilidades humanas, expresión del enmascaramiento social, soporte del paso del tiempo y espejo de la inestabilidad de las costumbres, sin olvidar su condición de espectáculo expuesto al juicio público. Aunque en las caricaturas también puede observarse el perfeccionamiento de las artes gráficas, no se da en las muestras que hemos manejado una ruptura apreciable hasta la radicalización del estilo de Francisco Ortego (hacia 1870), con una intención crítica de mayores alcances que la simple comicidad costumbrista, aprovechando las posibilidades de la cincografía (variedad litográfica que facilitaba un efecto pluma, experimentada también por él en *Gil Blas*) que le permitía imprimir mayor soltura a la línea del dibujo con resultados de innegable modernidad gráfica. No llegan tan lejos, en el aspecto formal, las aportaciones becquerianas de asunto teatral publicadas en el *Almanaque* del MUS (1863), corrosivas pero todavía indecisas entre la alegoría política [v. El Gnomo 4 (1995), p. 22] y el costumbrismo burlesco [fig. 55].

***

Dominar y roturar esta selva de imágenes es tarea complicada. Su interpretación no se desprende unilateralmente del simple análisis iconográfico, sino que requiere investigaciones complementarias en archivos tanto para describir el tráfico de información gráfica en España como para establecer sus conexiones con las fuentes extranjeras que constituyeron durante el siglo XIX el primer mercado masivo de imágenes en la Europa contemporánea. La sucinta presentación de este primer *corpus* de grabados teatrales intenta sugerir un campo de investigación interdisciplinar que requiere, como segundo paso, la elaboración de un catálogo de grabados teatrales pre-fotográficos del siglo XIX, indispensable para abordar la materia con las debidas garantías.

[24] Este famoso espectáculo cómico llegó a disponer en 1871 de una efímera publicación de propaganda propia, *La Correspondencia de los Bufos,* dirigida por Alfredo Guerra y Arderíus. Incluía caricaturas satíricas de asunto teatral firmadas por Cubas.

BIBLIOGRAFÍA:

a) **Fuentes iconográficas y abreviaturas**

Album de Momo. Madrid, 1847. [MOM]

Almanaque literario del Museo Universal, años 1863 y 1867. [*Almanaque*]

El entreacto. Periódico de teatros, literatura y artes. Madrid, 1839-40. [ENT]

El Fénix, Periódico Universal, literario y pintoresco. Valencia, 1845-48. [FEN]

El Museo Universal. Periódico de ciencias, literatura, arte, industrias y conocimientos útiles. Madrid, 1857-1869. [MUS]

El Nene. Madrid, 1859-60. [NEN]

El Panorama. Periódico de moral, literatura, arte, teatro y modas. Madrid, 1838-1840. [PAN]

El Siglo Pintoresco. Periódico Universal. Madrid, 1845-1847. [SIP]

La Ilustración. Periódico Universal. Madrid, 1849-1857. [ILU]

La Criatura. Caricaturas por Francisco Ortego. 1870. [CRI]

La Ilustración de Madrid. Revista de política, ciencias, artes y literatura. Madrid, 1870-71. [ILM]

La Ilustración Española y Americana. Madrid, 1869-1875. [IEA]

La Luneta. Revista de Teatros y Literatura. Madrid, 1846-49. [LUN]

Revista de Teatros. Periódico semanal de Literatura, sátira y Bellas Artes. («Diario pintoresco», desde 1843). Madrid, 1841-1844. [RTE]

Semanario Pintoresco Español. Lectura de las familias. Enciclopedia popular. Madrid, 1836-1857. [SPE]

Fray Gerundio, *Teatro Social del S. XIX.* Madrid, 1846. [TEA]

b) **Libros y artículos**

CALDERA, Ermanno-CALDERONE, Antonietta, (1988), «El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)», en José María Díez Borque (dir), *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII, Siglo XIX,* Madrid: Taurus, pp. 377-624.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1988), *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid: El Avapiés.

GARCÍA MARTÍN, Luis (1860), *Manual de teatros y espectáculos, con la reseña histórica y descripción de las salas o circos destinados a ellos, y la distribución y numeración de sus localidades, marcada en sus once planos que se acompañan, esmeradamente litografiados*. 2ª ed. Madrid.

GARRIDO, Fernando (1865-67), *La España contemporánea. Sus progresos morales y materiales en el siglo XIX.* Barcelona: Manero (2 v.).

GIES, David Thatcher (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: University Press.

La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones 1850-1920 (1996). Coloquio Internacional Rennes, 1992. IRIS. Montpellier: Université Paul Valéry.

LARRA, Mariano José de (1960) *Obras*. Ed. de Carlos Seco Serrano. t. I y

II. Madrid: Atlas.

LOMBÍA, Juan (1845), *El teatro. Origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas. Títulos de gloria con que cuenta la nación española para cultivarla con empeño. Causa principal de la anterior decadencia del teatro español y del abandono en que se halla actualmente: necesidad de organizarle: vicios de que adolece en el día: medios de extirparlos. Bases para una Ley orgánica que fomente los progresos del teatro en todos sus ramos, sin gravar el erario*. Madrid: Imp. de Sánchez, C/ Jardines, 36. 230 p. 2 h.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1947), *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid.

MESONERO ROMANOS, Ramón de (1967), *Nuevo Manual de Madrid . Memorias de un setentón*. En *Obras*, III y V; ed. de Carlos Seco Serrano. Madrid: Atlas.

PÁEZ, Elena (1952), *El Museo Universal. Madrid, 1857-1869.* Madrid: C.S.I.C.

ROMERO, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español.* Madrid: Castalia.

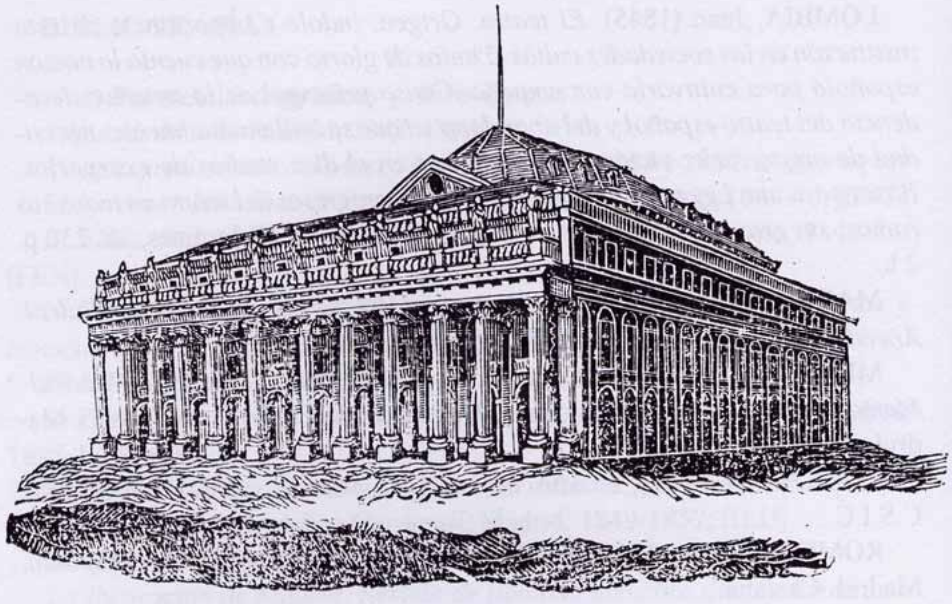
RUBIO CREMADES, Enrique (1995), *Periodismo y Literatura: Ramón de Mesonero Romanos y El Semanario Pintoresco Español*. Alicante: Inst. de Cultura Juan Gil-Albert.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1988), «El teatro en el siglo XIX. (II) (1845-1900)», en José María Díez Borque (dir), *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII, Siglo XIX*, pp. 625-762.

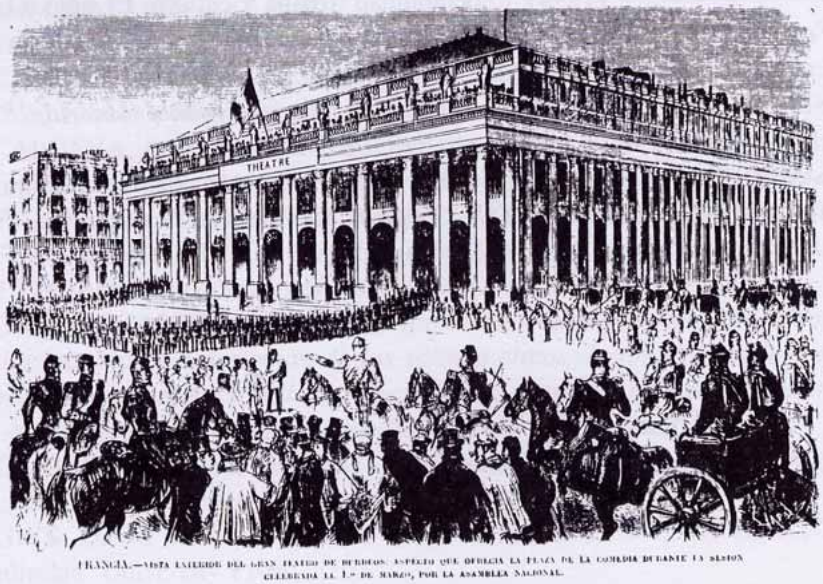
——————, (1994), «Sociabilidad urbana y cultura. El siglo XIX», en Francesc Bonamusa/Joan Serrallonga (eds.), *La sociedad urbana en la España contemporánea*, Barcelona: Asociación de Historia Contemporánea.

SIMÓN DÍAZ, José (1946), *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)*. Madrid: C.S.I.C.

SIMÓN PALMER, Mª del Carmen (1974), «Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX». *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, 19-20, pp. 85-137.

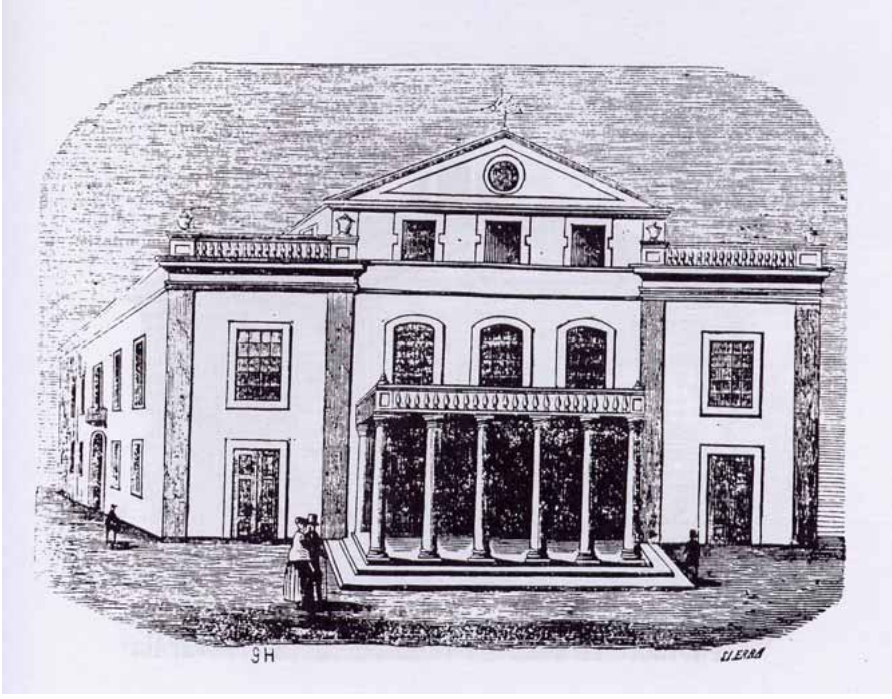


TEATRO DE BURDEOS.

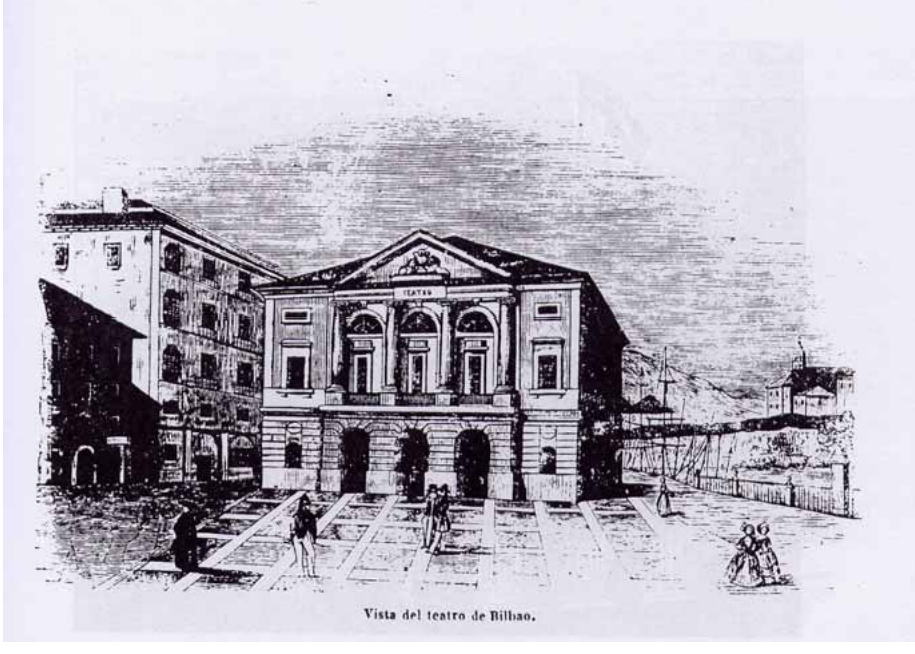


FRANCIA.—VISTA EXTERIOR DEL GRAN TEATRO DE BURDEOS, ASPECTO QUE OFRECIA LA PLAZA DE LA COMEDIA DURANTE LA SESION CELEBRADA EL 1.º DE MARZO, POR LA ASAMBLEA NACIONAL.

1 y 2.- Evolución del tratamiento gráfico del Gran Teatro de Burdeos en SPE (15-1-1837, p. 17) [A.G., 14,8x9] y en IEA (15-3-1871, p. 25) [Miranda/Capuz, 21x35,5]

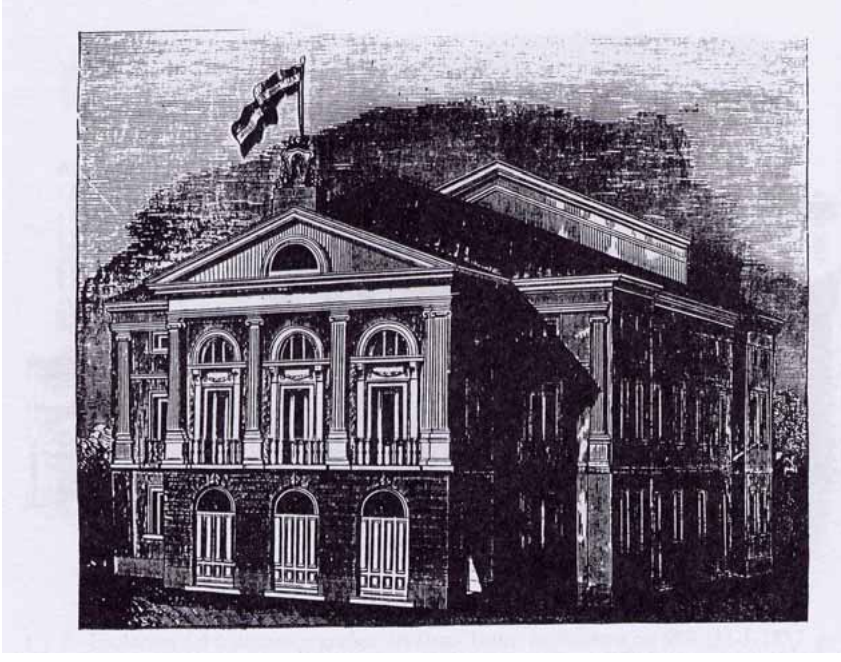


3.- Teatro de la ciudad de Las Palmas (SPE, 7-9-1845, p. 281) [G.H./Sierra, 13,8x9,5]

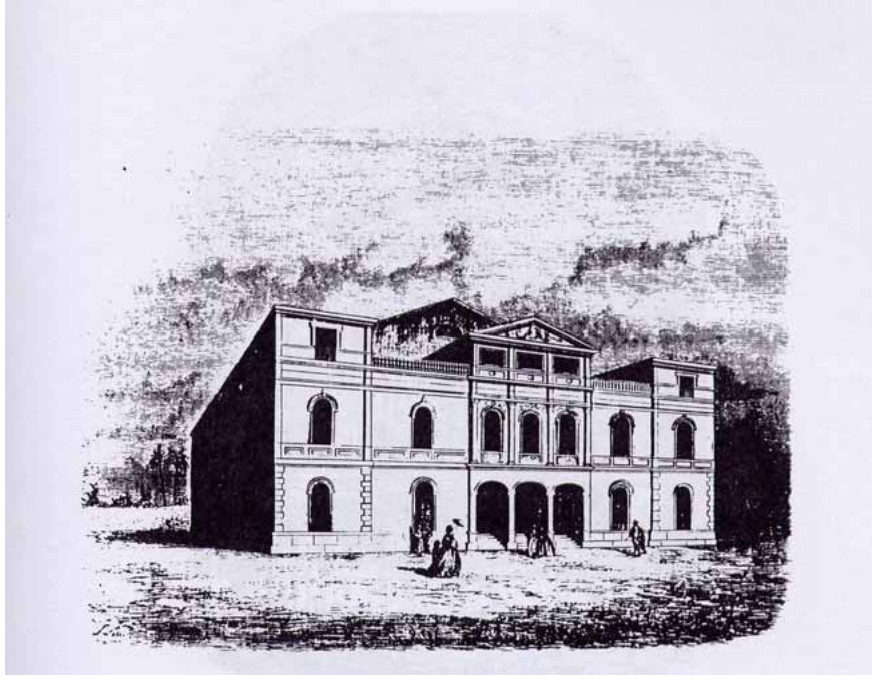


4.- Vista del teatro de Bilbao (SPE, 6-9-1846, p. 281) [Repr. en ILU, 21-7-1849, p. 165]

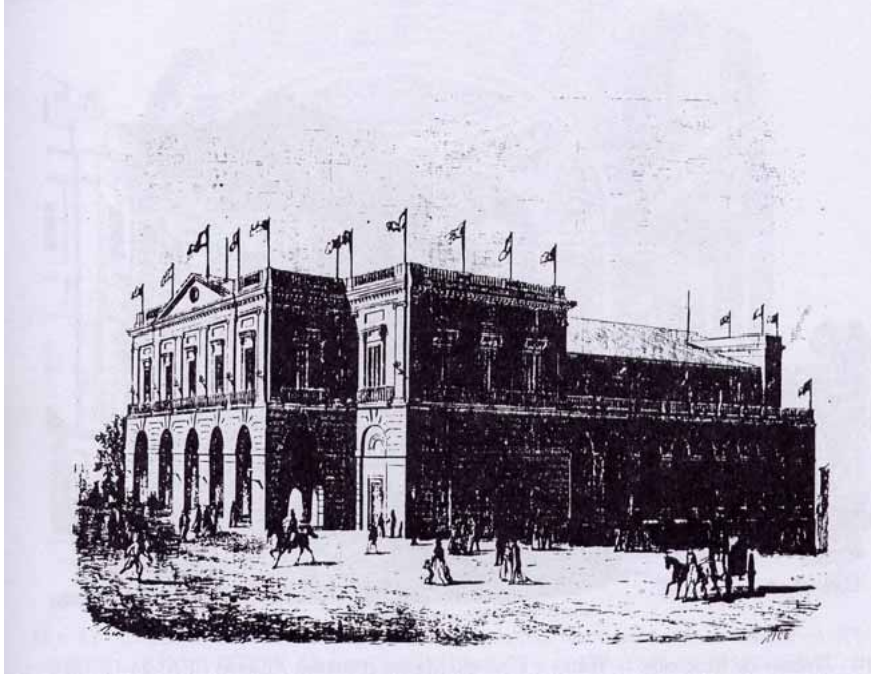
5.- Proyecto de fachada para el teatro Principal de Valencia (FEN, 2-1-1848, p. 169) [litgfª s.f.]



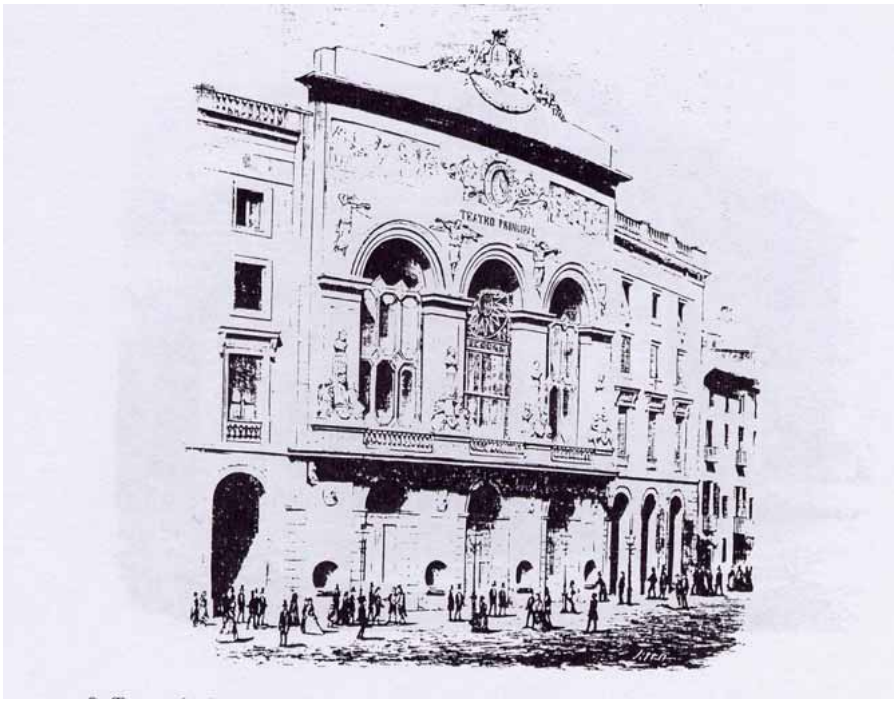
6.- Teatro de Vigo (ILU, 2-4-1855, p. 129) [, s.f., 21x17,4]



7.- El teatro de Murcia (MUS, 11-1-1863, p. 13) [M., 20,5x15]

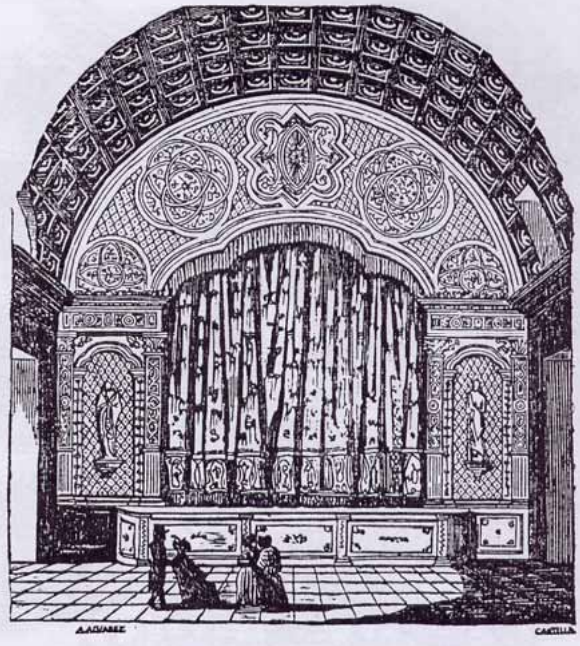


8.- Vista general del teatro de Matanzas (MUS, 4-2-1866, p. 36) [Rico, 21x15,5]

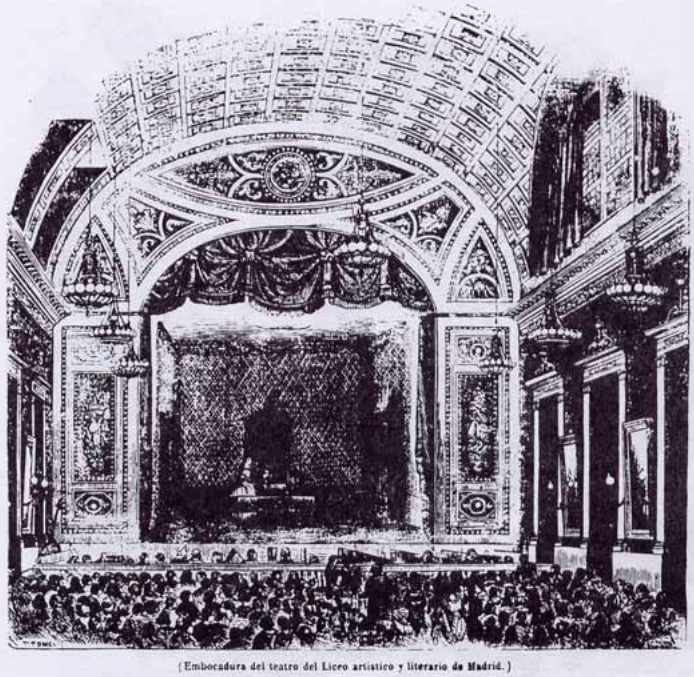


9.-Teatro de Santa Cruz en Barcelona (MUS, 8-10-1865, p. 324) [Rico, 15,5x20,7]

10.- Jardines de Recoletos.— Teatro y Circo de Madrid (*Campos Elíseos*) (IEA, 25-12-1869, p. 4). [Gustavo G./Severini, 23,2x15,3]

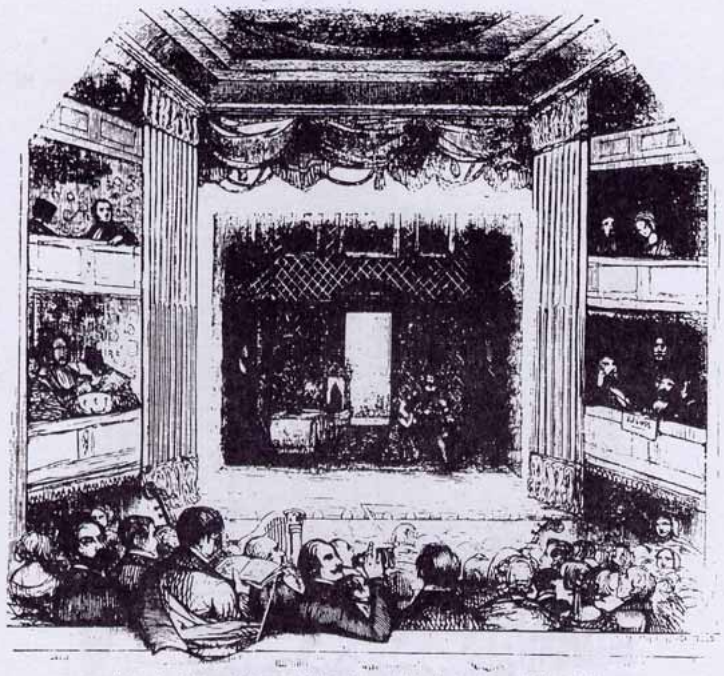


EL TEATRO DEL LICEO.

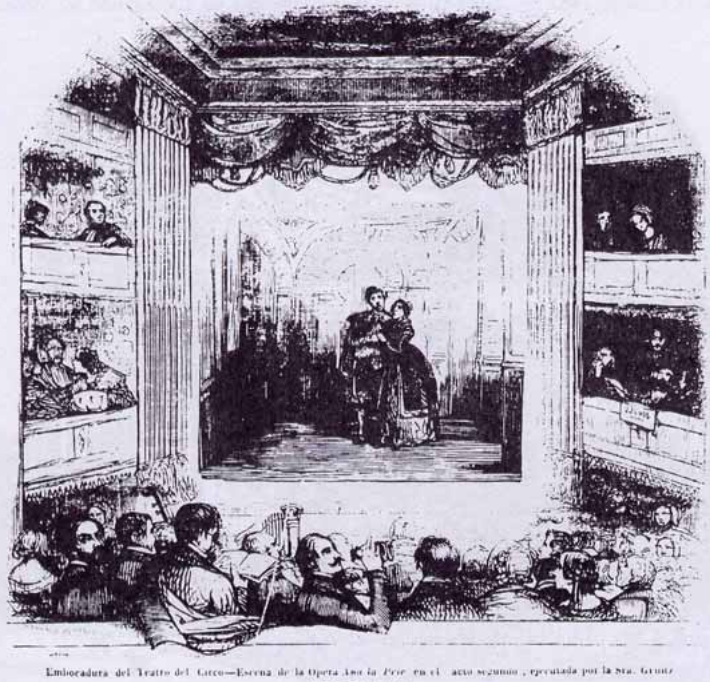


(Embocadura del teatro del Liceo artístico y literario de Madrid.)

11 y **12**.- Evolución del tratamiento gráfico del interior del teatro del Liceo de Madrid en SPE (10-11-1839, p. 353) [A. Álvarez/Castilla, 10x10,7] y en SIP (1845, p. 145) [Tomé/V. Castelló, 15x14,2]

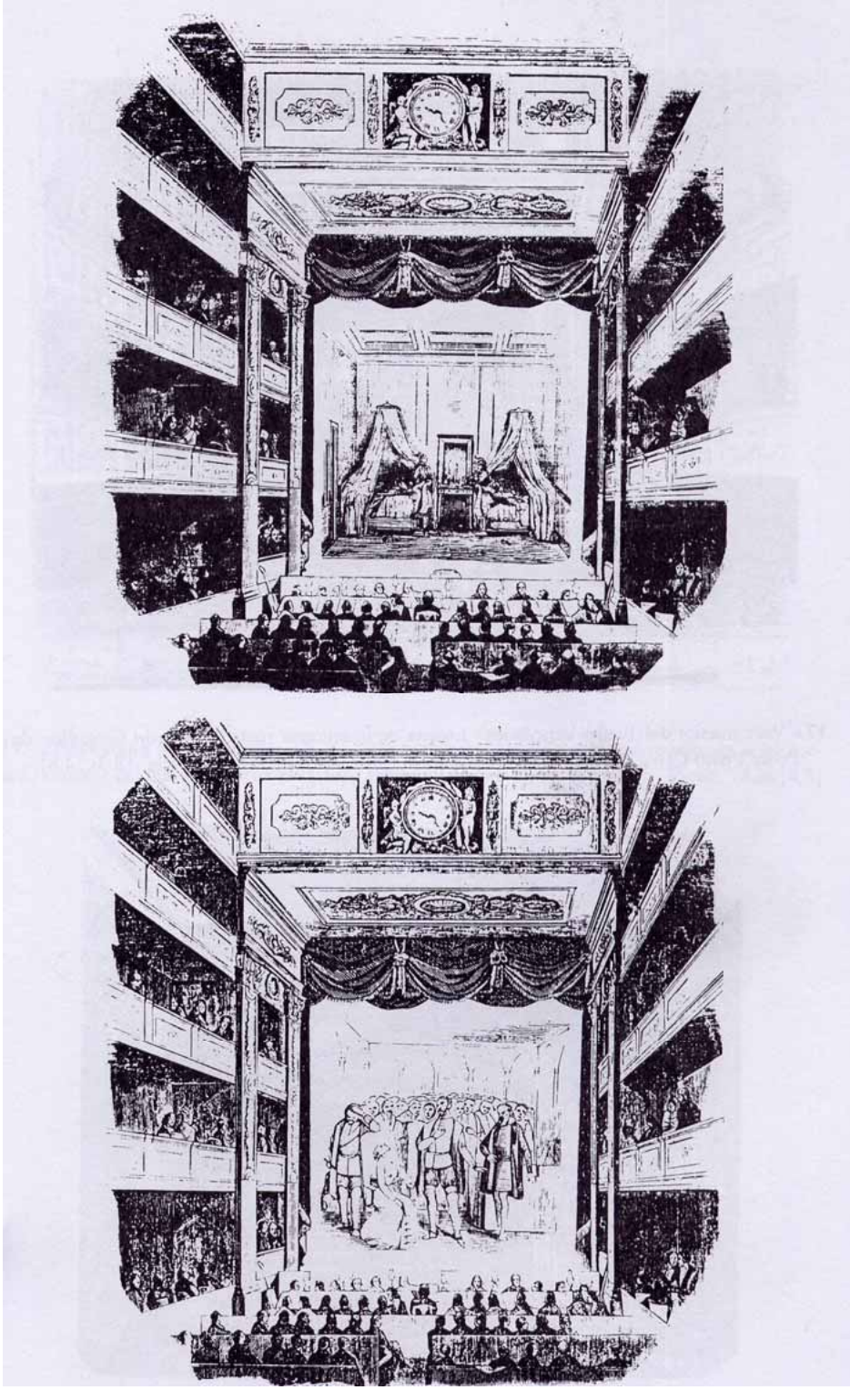


Embocadura del teatro del Circo de Madrid.—Escena del duo final en la ópera de Maria di Rohan.

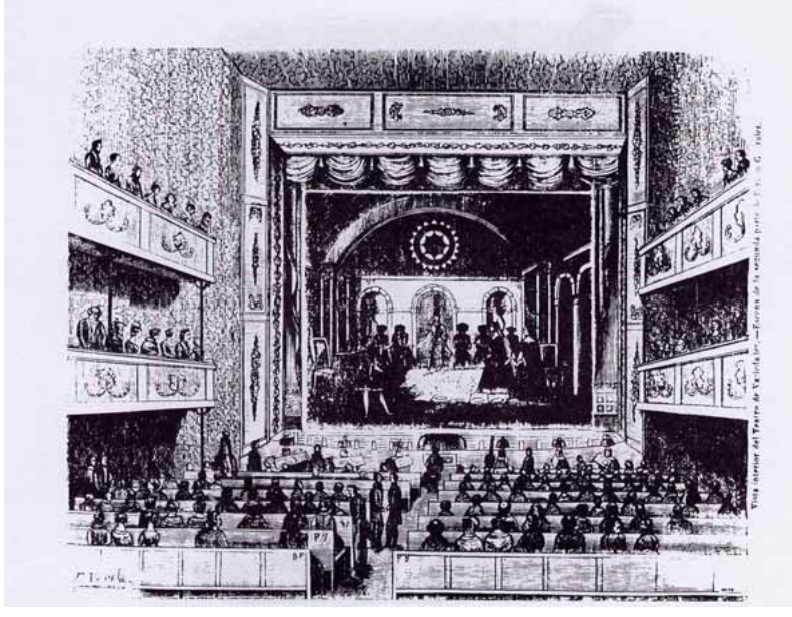


Embocadura del Teatro del Circo—Escena de la Ópera *Ana la Prie* en el acto segundo, ejecutada por la Sra. Grunz y el Sr. Tamberlik.

13 y **14**.- Matriz fija del Teatro del Circo con moldes inscritos practicables, en SIP (1845, p. 24) y en SPE, 1846, p. 40) [Sainz/ V. Castelló, 15,7x14,5]

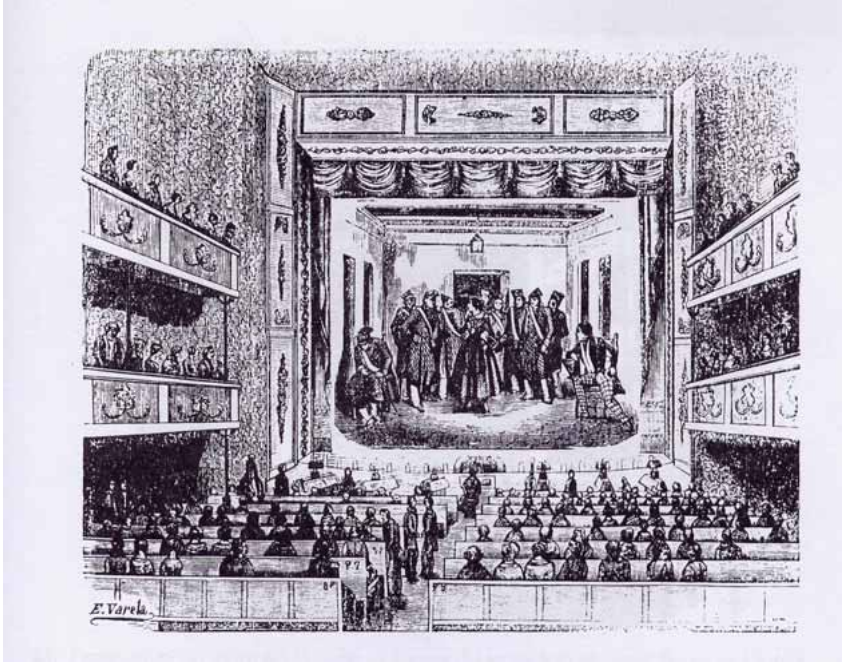


15 y **16**.- Matriz fija del teatro de la Cruz con moldes inscritos practicables, en SIP (1846, p. 287) y en ILU (10-3-1849, p. 13) [V. Castelló, 15,3x16,5]

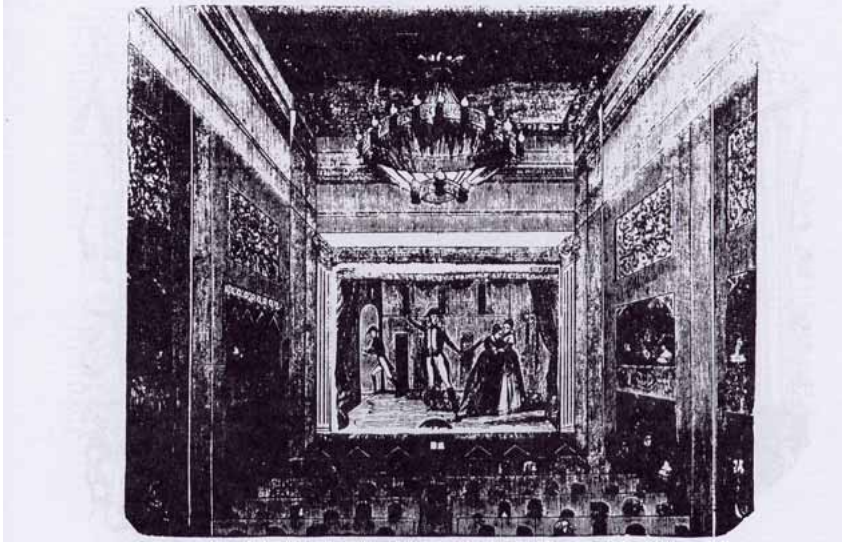


17.- Vista interior del Teatro Variedades.- Escena de la segunda parte de *Fernán González*, de Pedro Pedro Calvo Asensio y Juan de la Rosa (SIP, 1847, p. 95) [E. Varela, 18,3x14,8]

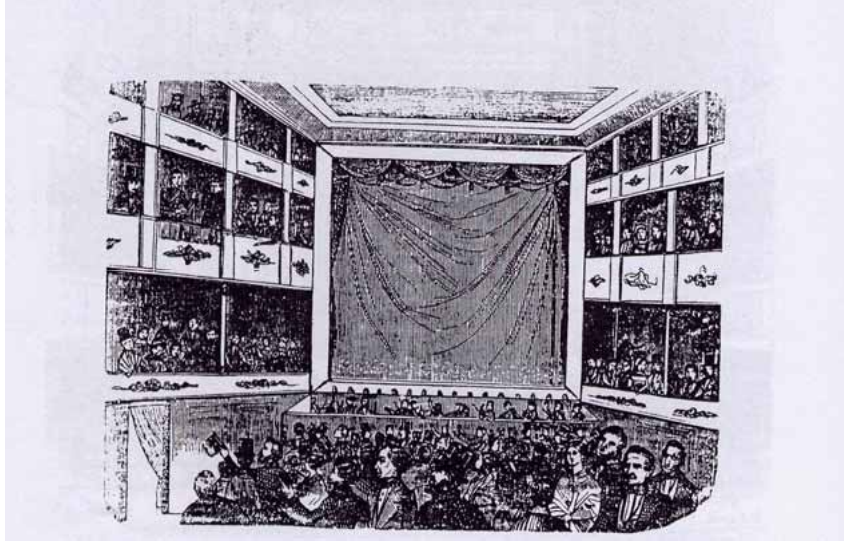
18.- Otra versión gráfica del escenario anterior en viñeta independiente (SIP, 1847, p. 47) [7,8x6,3]



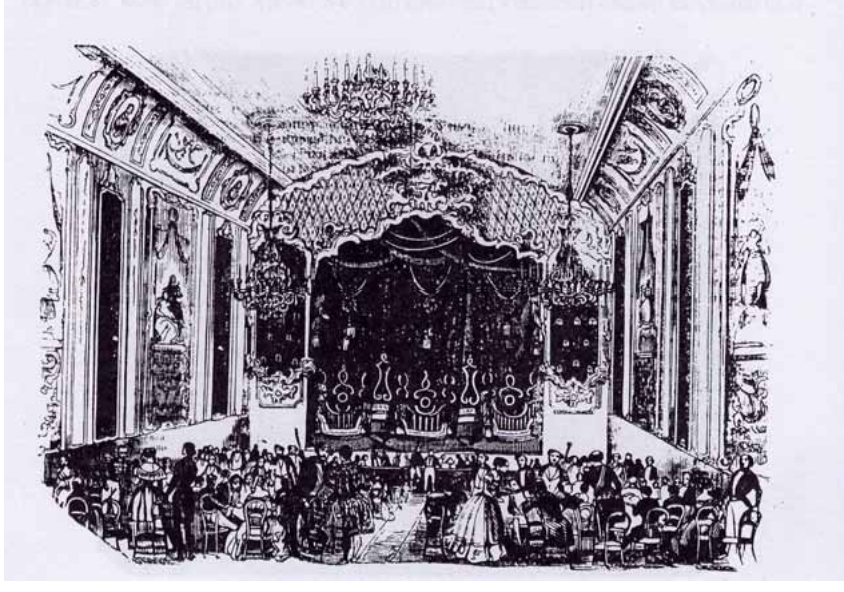
19.- Embocadura del Variedades -fig. 17- con molde inscrito diferente que representa la zarzuela *El duende* del maestro Hernando y Luis Olona (ILU, 9-6-1849, p. 120) [E. Varela, 18,3x14,8]



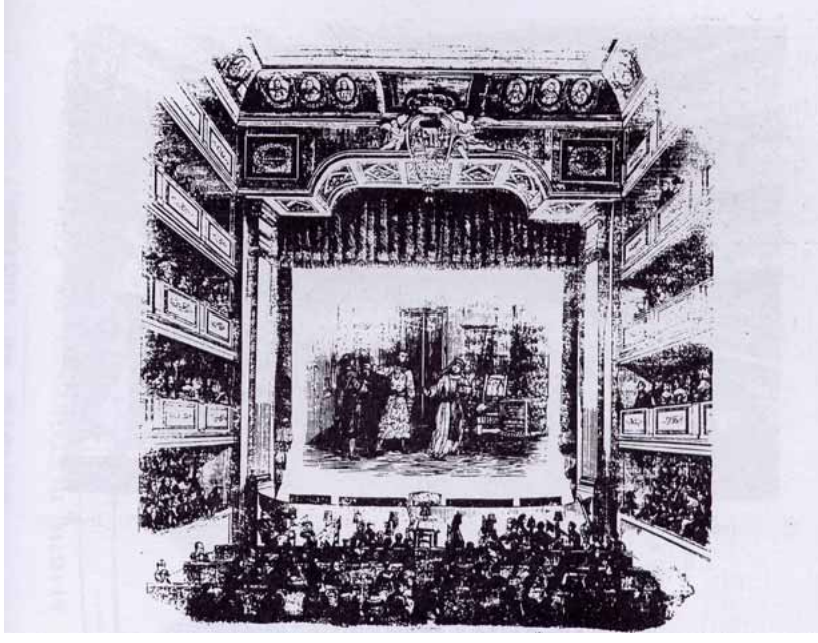
20.- Vista interior del teatro del Museo.— Escena de *El Dos de Mayo* (Montemar, Santana y Bravo). (SIP, 1847, p. 119) [Batanero, 16x14,4]



21.- Vista interior de un teatro indeterminado ¿Instituto? (SPE,10-9-1848, p. 296) [12,7x9]

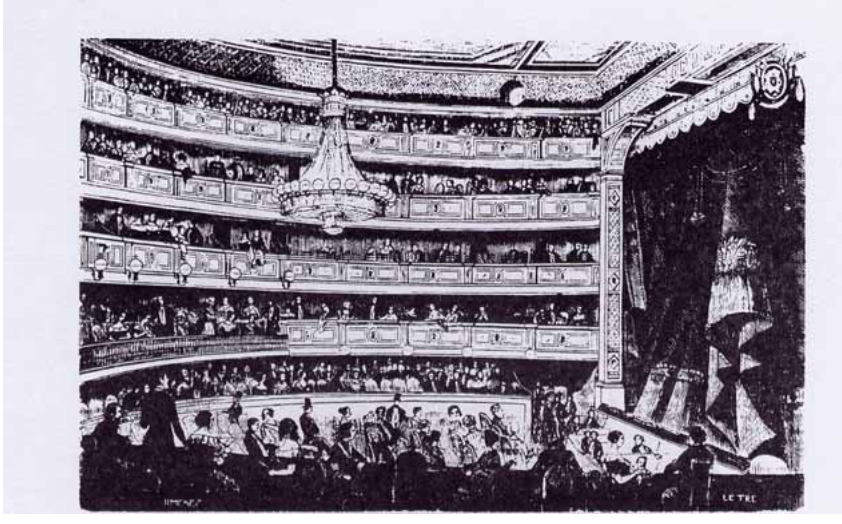


22.-Vista interior del Teatro del Palacio de Madrid (ILU, 12-5-1849, p. 88) [Urrabieta/Sierra, 15x10,4]

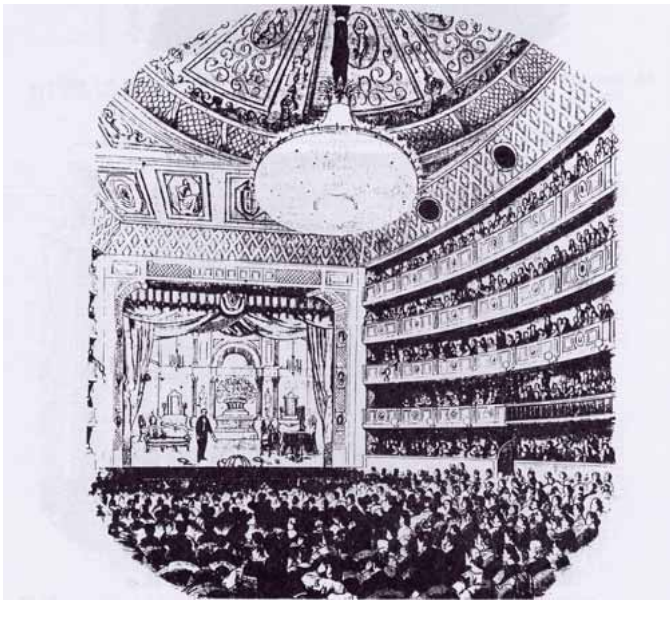


23.- Embocadura del teatro del Príncipe.— Escena del tercer acto de *Doña Juana de Castilla* de García Escobar. (SIP, 1846, p. 143) [15x15,2]

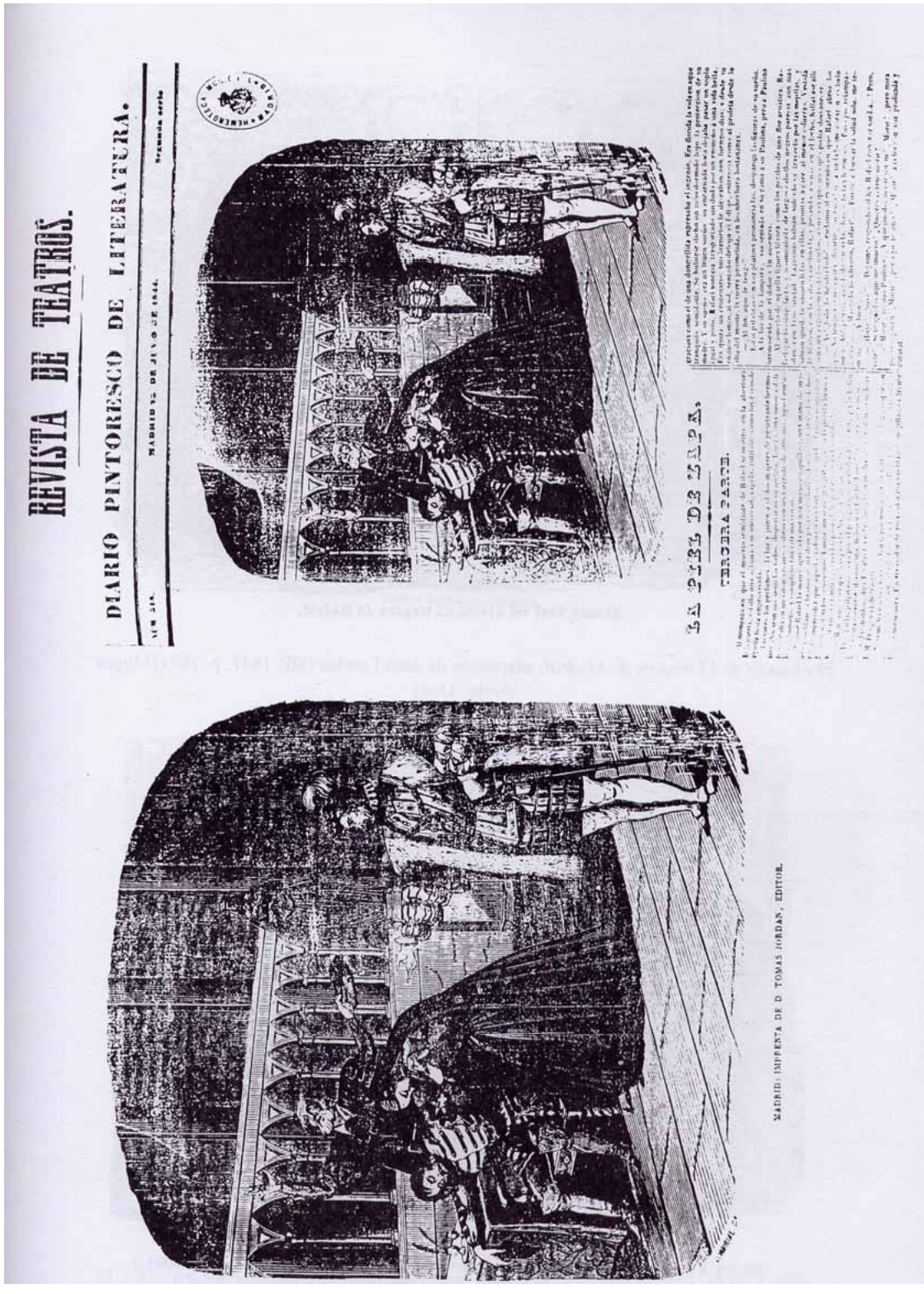
24.- El cliché anterior, recortado y adaptado a la cabecera de *La Luneta* (1847)



25.- El Teatro del Príncipe reconvertido en Teatro Español en 1849 (ILU, 5-5-1849) [Jiménez/ Letre, 18x11,8]



26.- Versión gráfica noticiera de un acto en el Teatro del Príncipe (gusto realista) (MUS, 4-11-1866, p. 357) [Federico Ruiz/Laporta, 20,5x24,5]


REVISTA DE TEATROS.

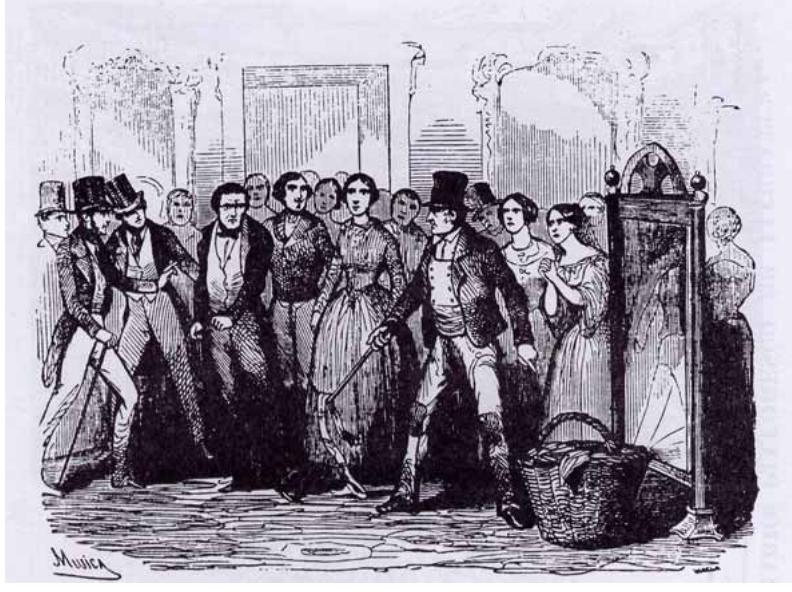
DIARIO PINTORESCO DE LITERATURA.

LA PERLA DE BRETAÑA.

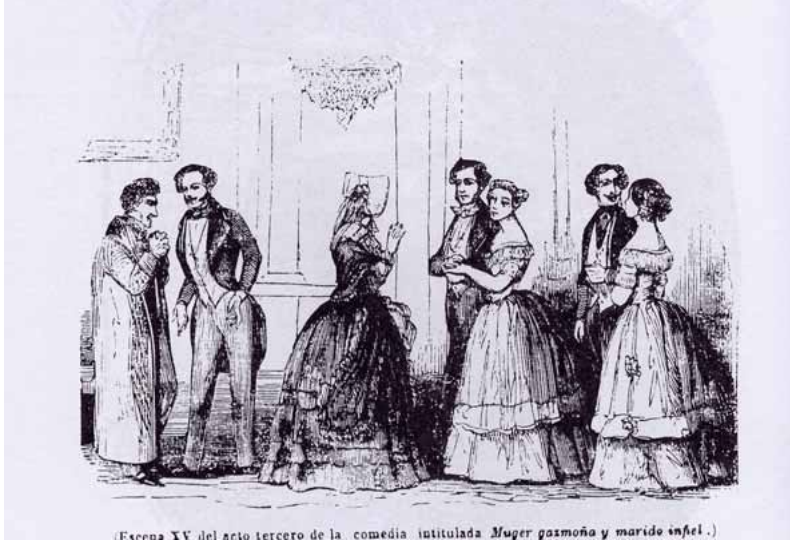
TERCERA PARTE.

MADRID: IMPRENTA DE D. TOMAS JORDAN, EDITOR.

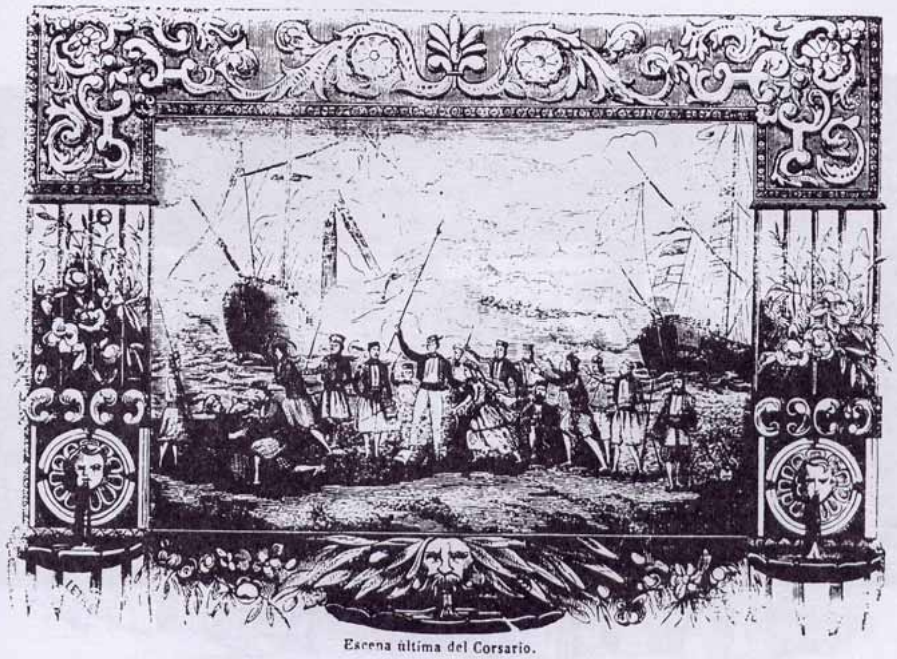
27 y **28**.- Escena de *Bárbara Blomberg* (Escosura) (SPE, 10-12-1837, p. 390) reciclado como ilustración de relleno en RTE. [J. Avrial/C. Marquerie, 15,9x17,2]

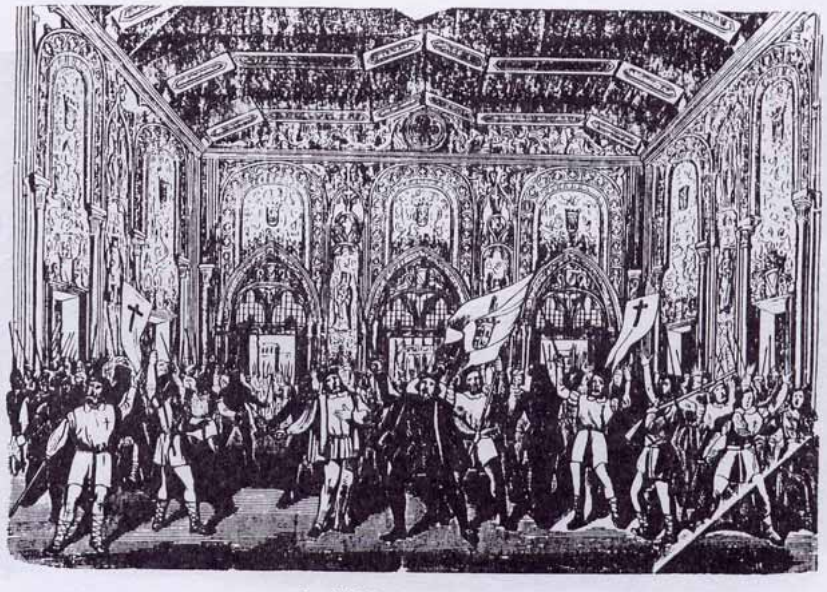


29.- Escena de *El trapero de Madrid*, adaptación de Juan Lombía (SIP, 1847, p. 263) [Mújica/ Varela, 11x8]

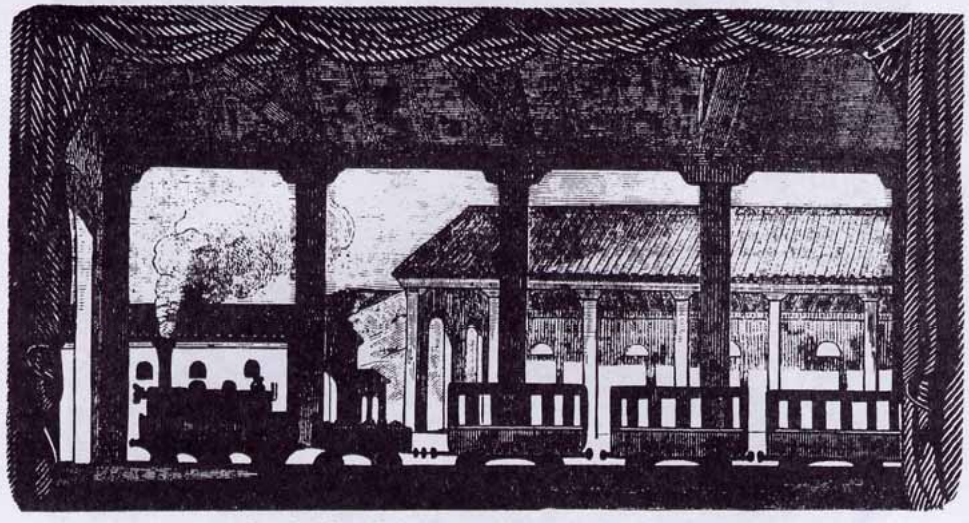


30.- Escena de *Mujer gazmoña y marido infiel*, trad. de Bayard por Ramón de Navarrete (SIP, 1845, p. 238) [11,1x7,5]

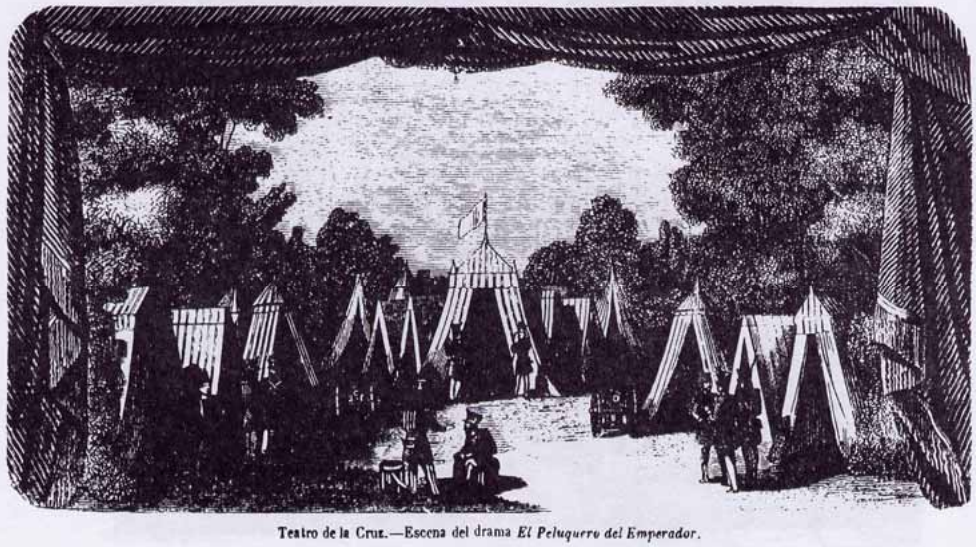




31 y **32**.- Amaneramiento del diseño romántico. Escena de *El Corsario* (SIP, 1847, p. 215) [Letre/Kraus, 14,2x10,2], y escena de la zarzuela *Los comuneros* (ILU, 24-12-1855, p. 505) [Pizarro/M., 22,5x16]

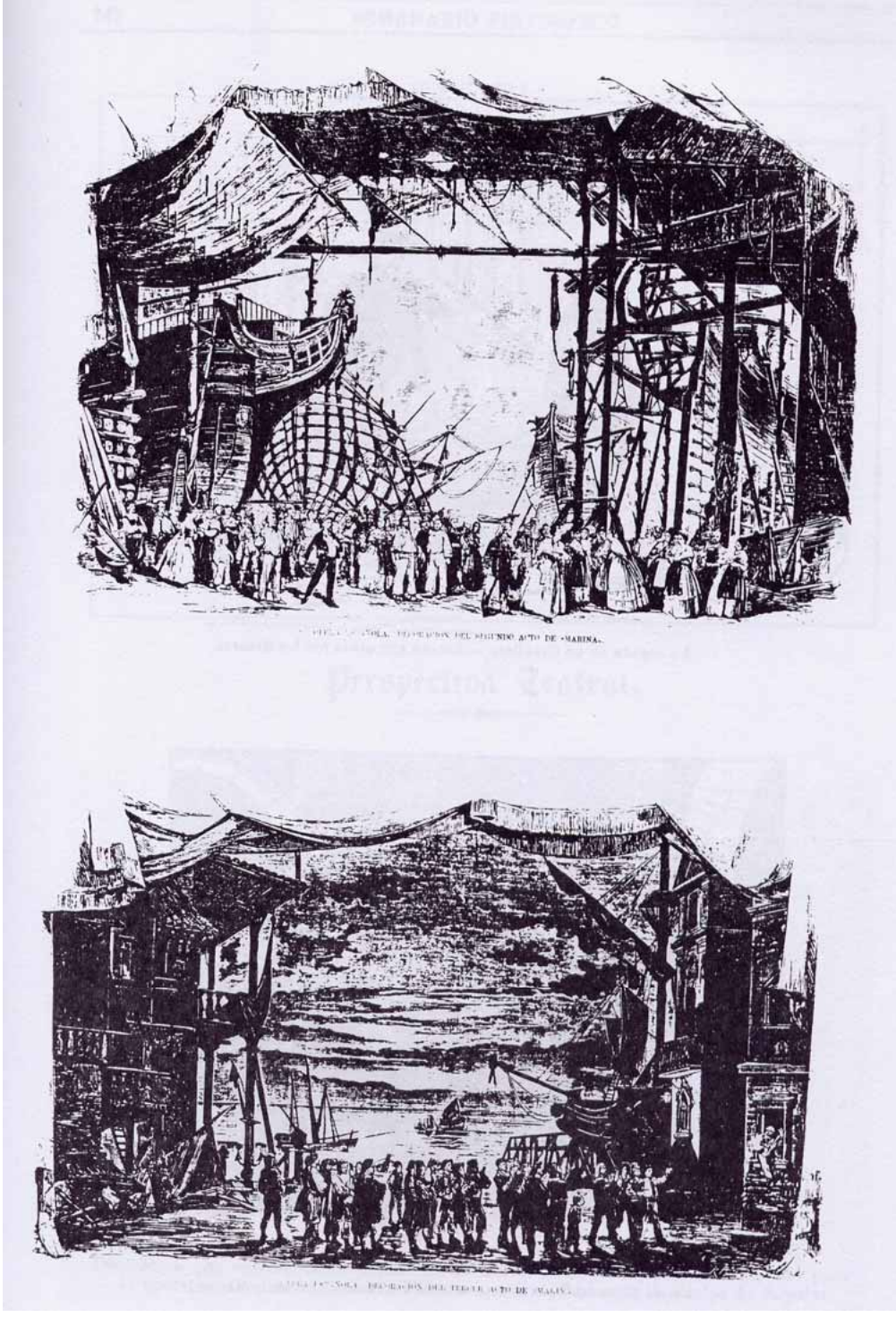


Teatro de la Cruz.—Decoracion de la comedia *Aranjuez, Tembleque y Madrid.*

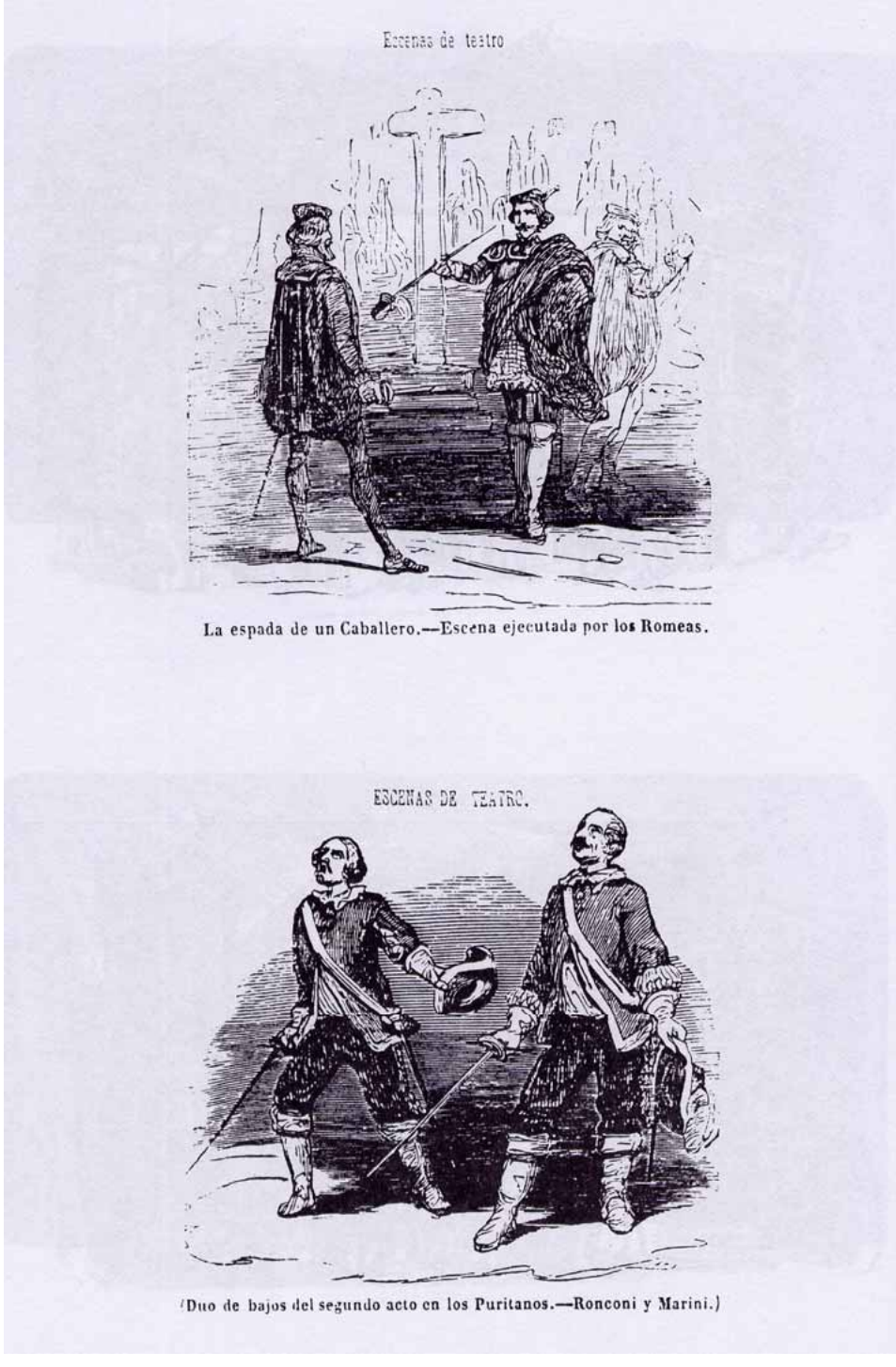


Teatro de la Cruz.—Escena del drama *El Peluquero del Emperador.*

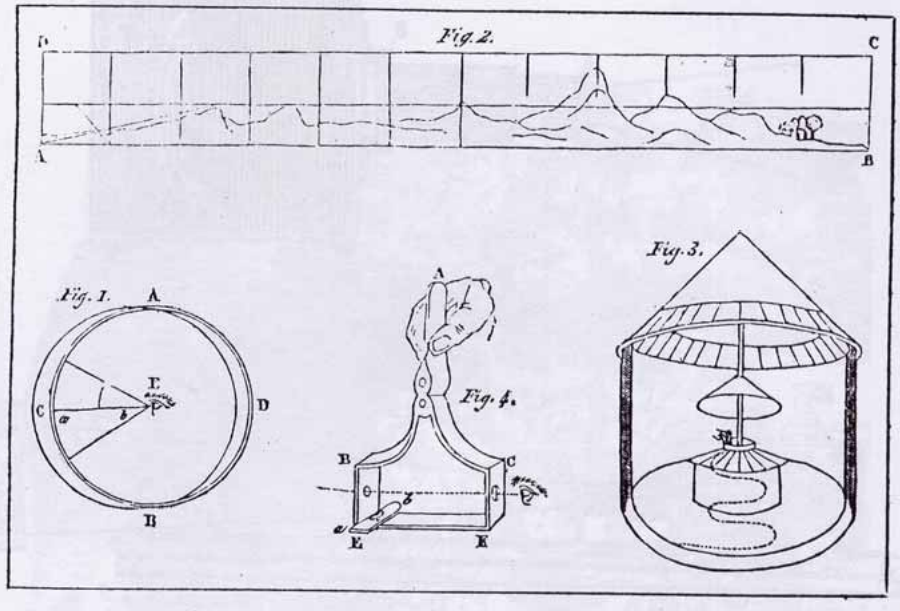
32a y **32b**.- Decorados de actualidad (ILU, 10-12-1853, p. 496) [16,8x8,8] [17x9]



33 y **34**.- El diseño noticiero realista. Escenas de la ópera *Marina* (ILM, 30-7-1871, pp. 85 y 88) [Rico, 32x22,5 y 31x19]



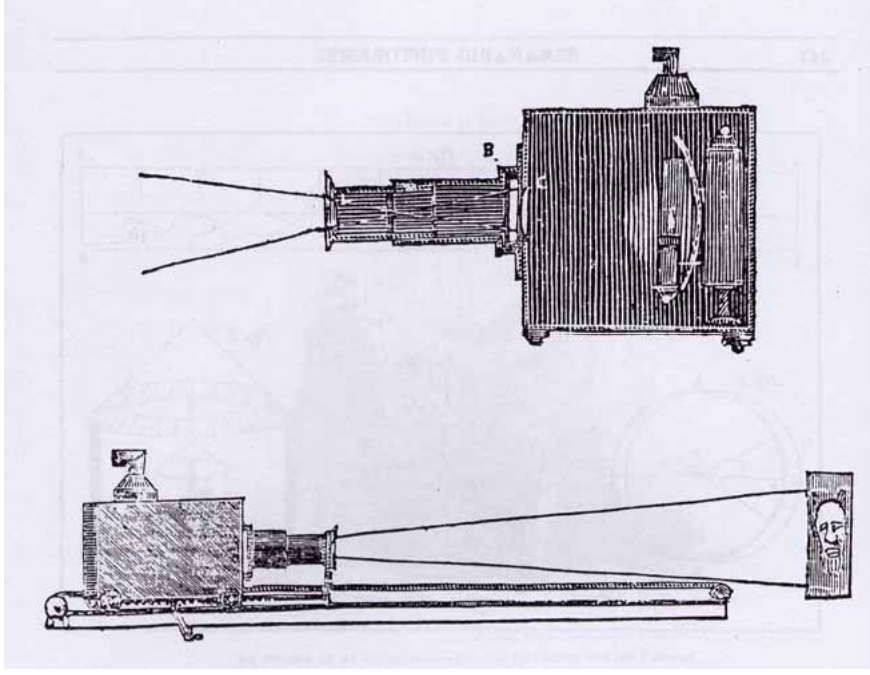
35 y 36.- Viñetas escénicas en SIP (1846, pp. 118-119) [atr. a V. Castelló, 7,4x7,5 y 8x7]



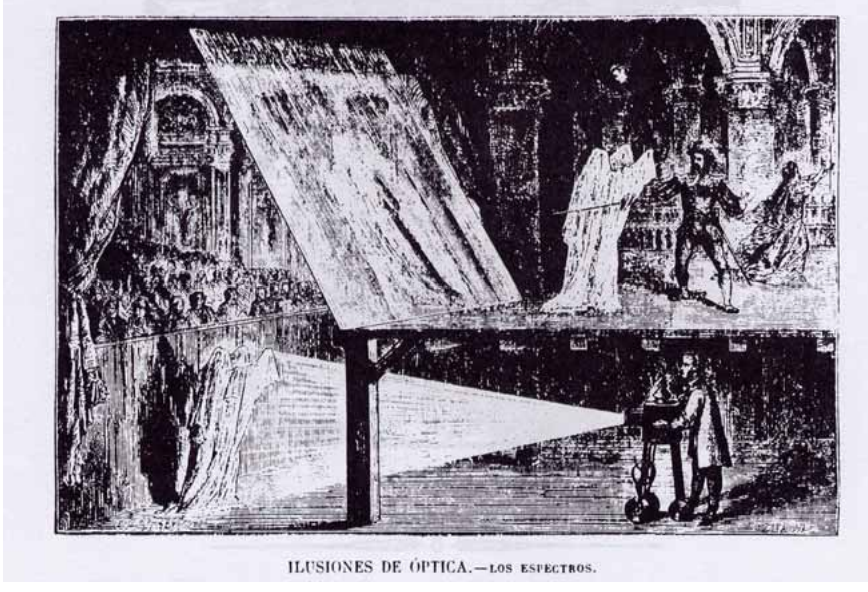
Perspectiva Teatral.

Decoracion que representa el interior de la Torre de Londres, fielmente copiado para la ópera de Donizetti, Roberto Devereux, en el Teatro de S. Cárlos de Nápoles.

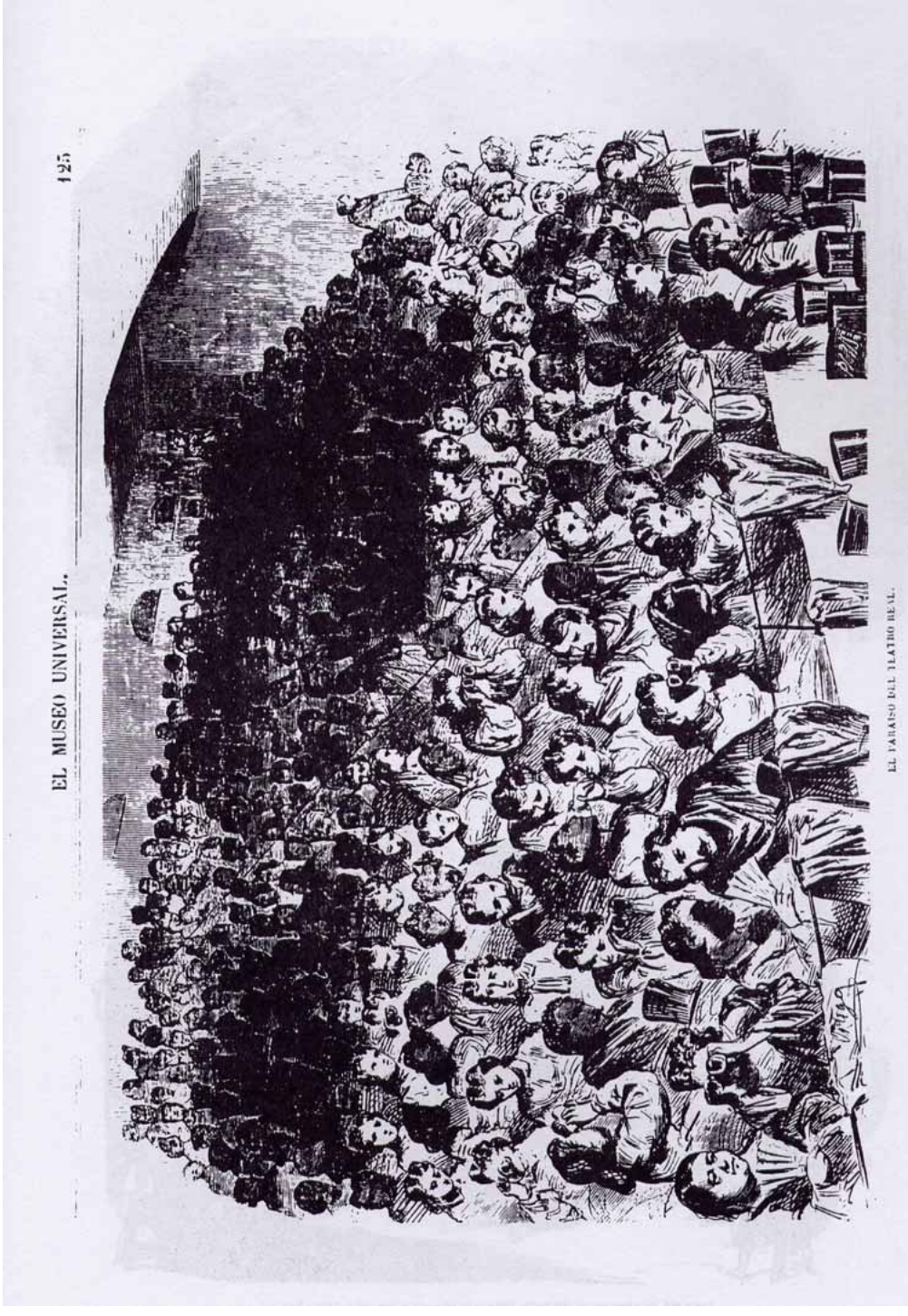
37 y **38**.- Fundamentos del panorama y aplicación a un decorado teatral en SPE (6-8-1837, p. 242) [15,5x10] y en PAN (4-6-1840, p. 351) [9,1x6,8]



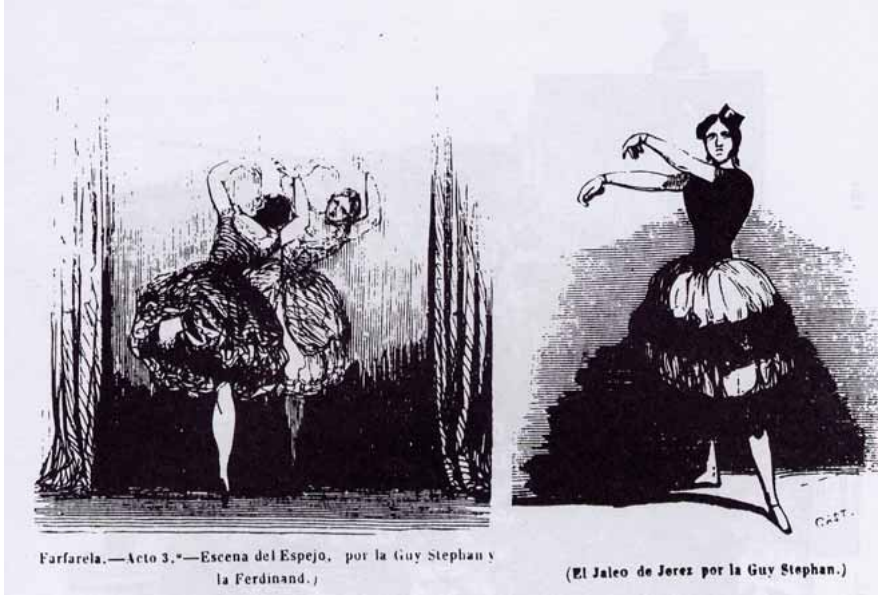
39 y **40**.- Fundamentos de la fantasmagoría (SPE, 8-1-1837, p. 12) [9,5x4,6 y 14,7x3,6]



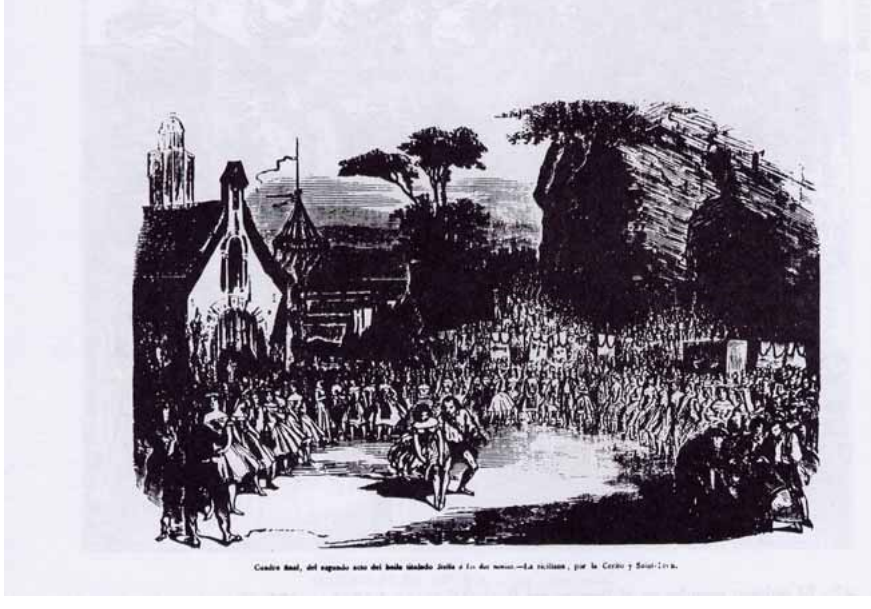
41.- Ilusiones ópticas en un drama romántico (IEA, 5-7-1871, p. 336) [14,9x9,9]



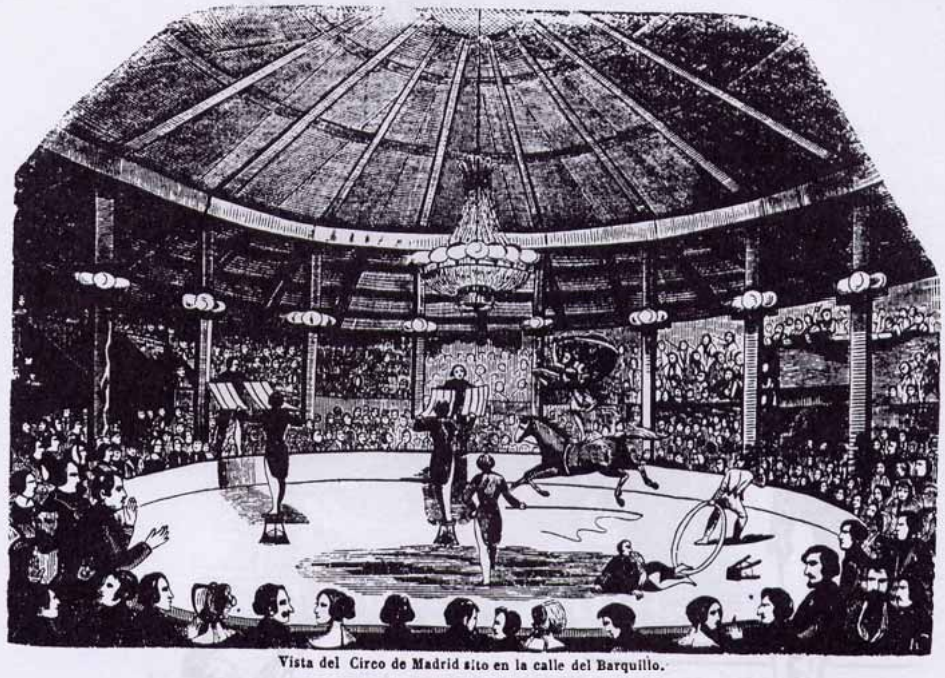
42.- El público popular en el Paraíso del Real (MUS, 16-4-1865, p. 125) [Francisco Ortego/ Marcelo París, 21,3x15]



43 y **44**.- Escenas de danza con Guy Stephen en SIP (1846, pp. 71 y 95) [Saynz/Castelló, 7,2x8] [Castelló, 6,8x7,2]



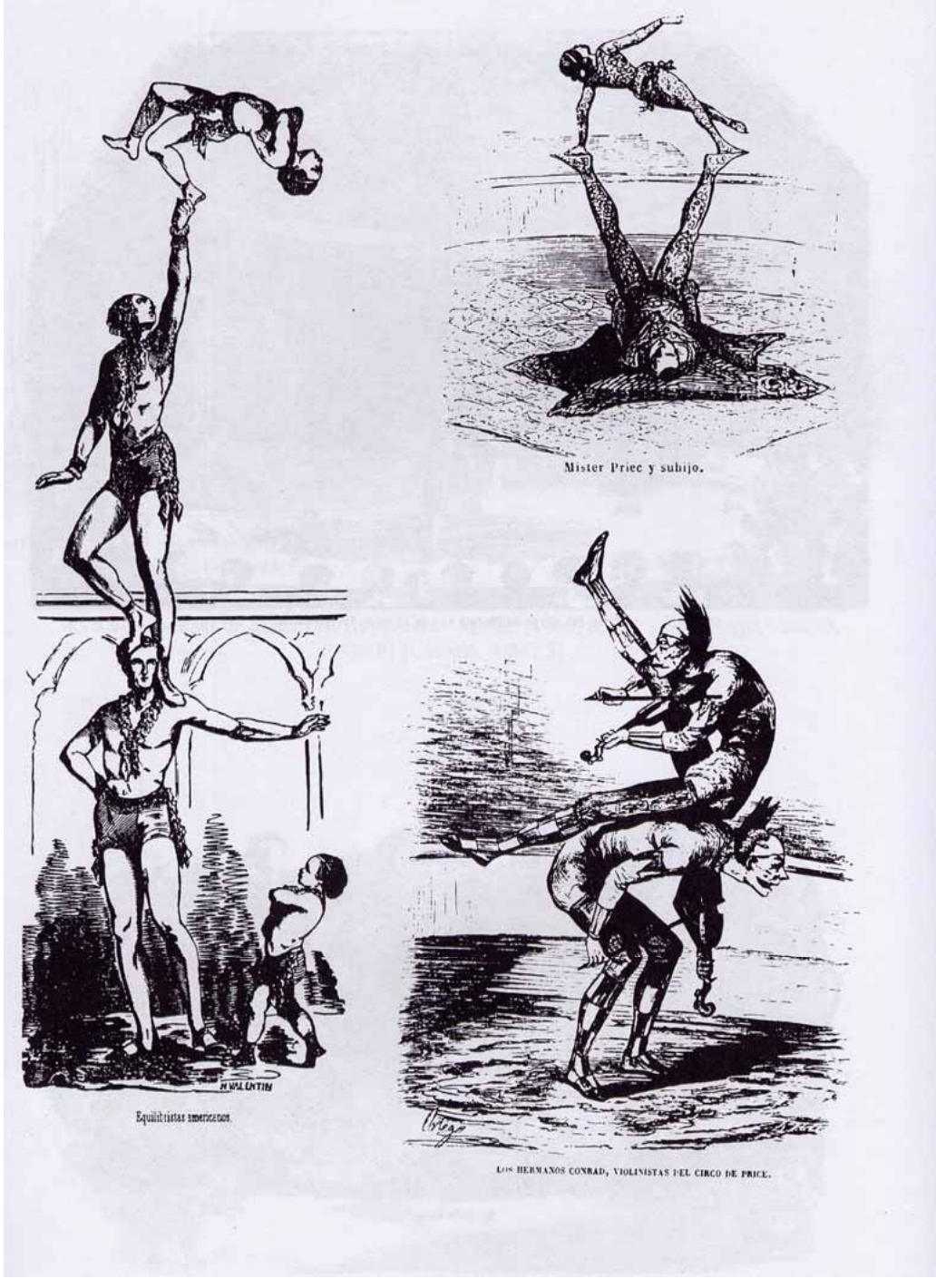
45.- La Cerito en el ballet *Stella o las dos novias* (ILU, 31-5-1851, p. 169) [22,3x14,5]



Vista del Circo de Madrid sito en la calle del Barquillo.

El wals ecuestre.

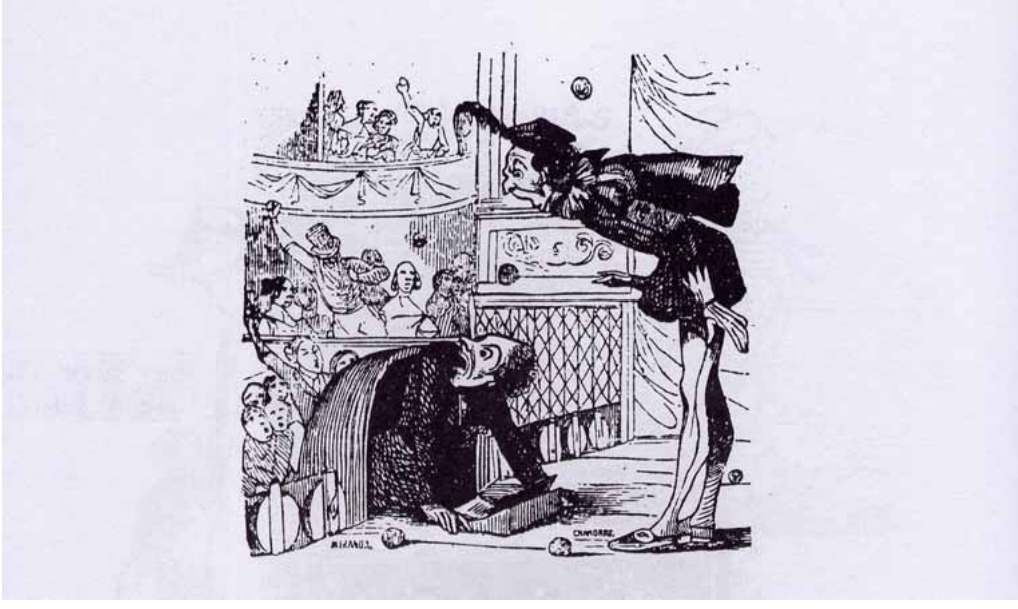
46 y **47**.- Escenas de Circo en SIP (1847, pp. 168 y 240) [Federico Kraus, 15,5x10,5] [Urrabieta/Kraus, 14x,6,6]



48, **49** y **50**.- Escenas de circo en FEN (2-8-1846, 2º, p. 239) [H. Valentin, 7x21], SIP (1847, p. 287) [7,3x8] y MUS (12-6-1864, p. 192) [F. Ortego y B. Rico, 11x15,2]

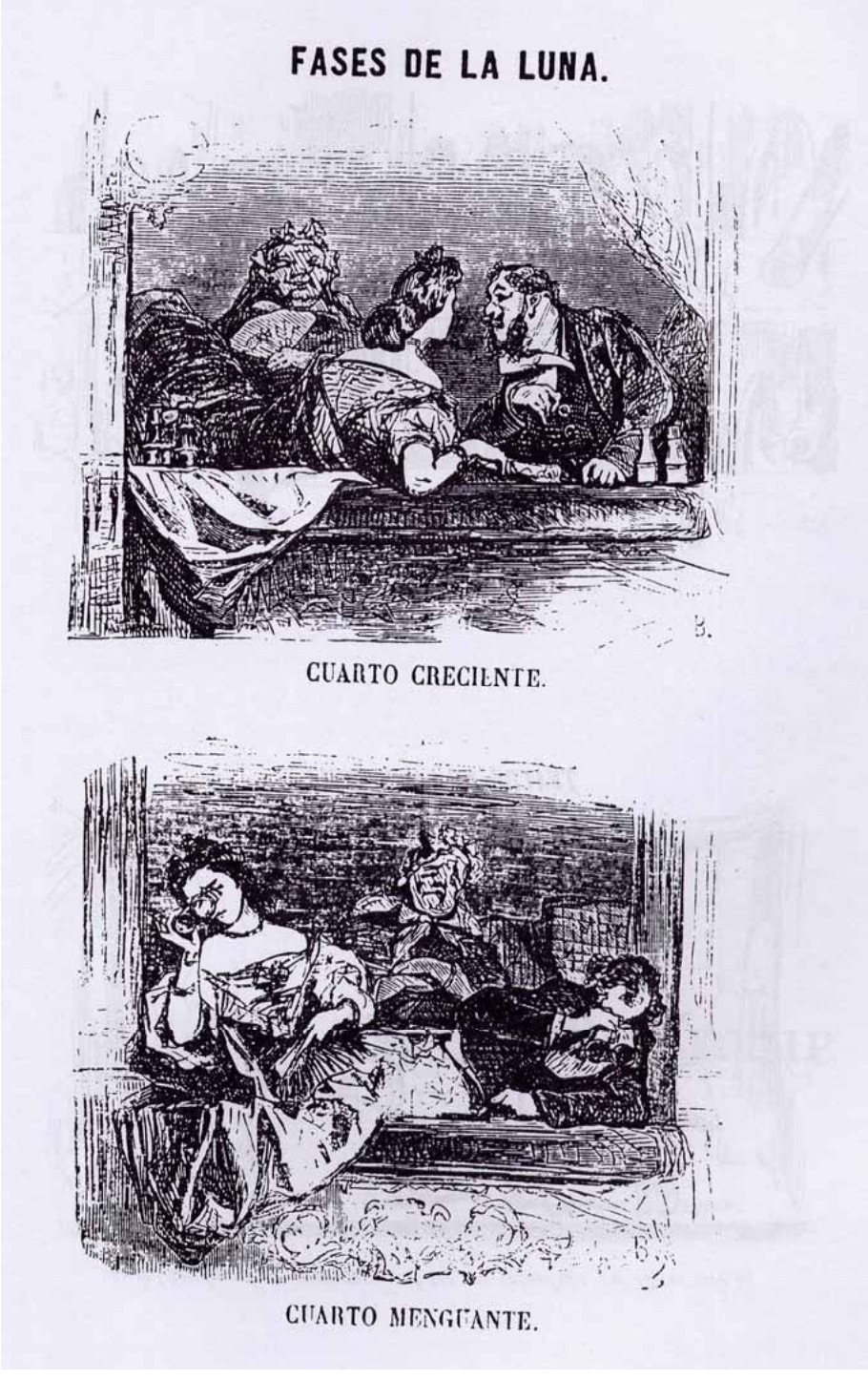
52.- Fray Gerundio, (TEA, 1846. I, p. 41) [Vallejo/Casanova, 7,2x7].

51.- Litografía de J. Aragón (RTE, 18-4-1841)

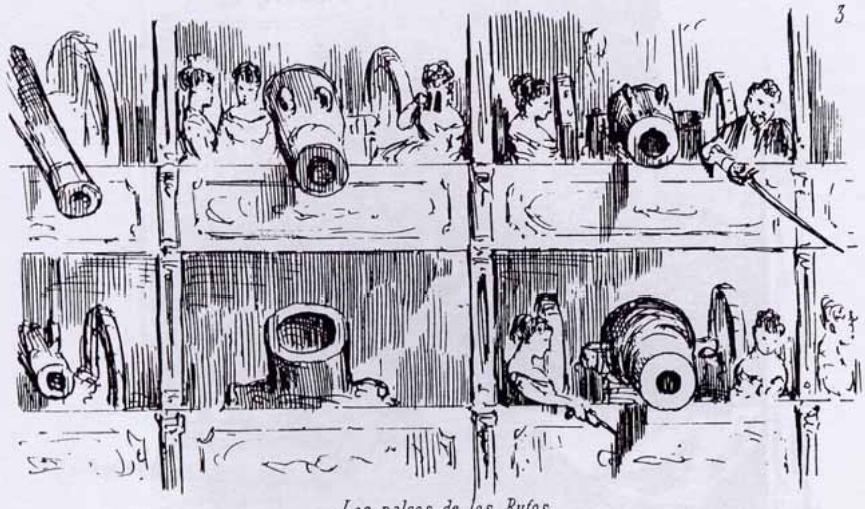


53.- Apuntador abucheado (MOM, 1847, p. 82) [Miranda/Chamorro, 8x10]

54.- MUS (30-12-1866, p. 416) [Ortego/Laporta, 9,7x13,5 y 9,7x13,3]

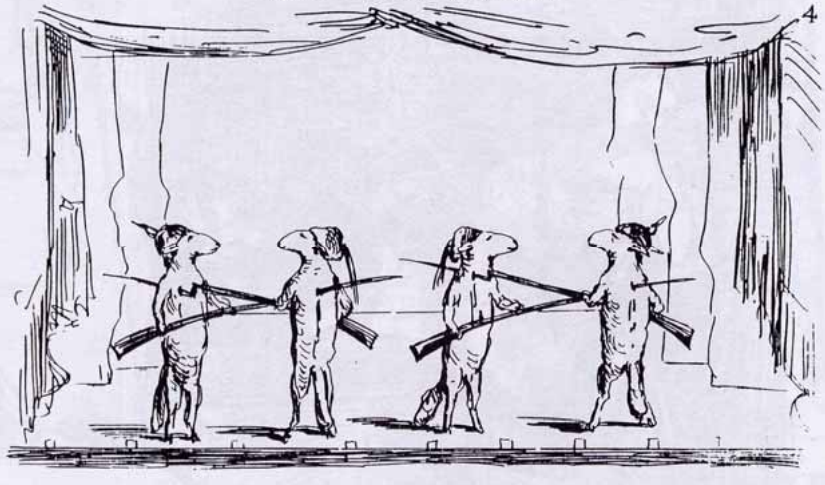


55.- Almanaque MUS (1863, p. 23) [Bécquer, 9,5x7,2 y 9x7,5]



Los palcos de los Bufos.

TEATRO DE LA GUERRA.



En este teatro los comparsas son los que desempeñan los principales papeles.

56 y **57**.- Caricaturas. (CRI, 1870) [F. Ortego, 18x10,5 y 18,5x11]

Informe

Informe

nº 5 (1996), pp. 125-149. ISSN 1133-1046.

HISTORICISMO Y EVOLUCIONISMO
(Contornos para una Historia de la Literatura)*

Juan Carlos Rodríguez

I. *Contornos introductorios*

Antes de establecerse como «crítica» con el positivismo[1], el discurso sobre la literatura no era sino una especie de crónica de ideas más o menos referente al espíritu de una nación o de una lengua. Suelen citarse como ante-

* El texto que se reproduce a continuación está fechado. Corresponde a los años 70-75, la época en que escribí mi tesis doctoral y mi primer libro, *Teoría e historia de la producción ideológica*. Debo la publicación de este artículo a la amabilidad del profesor Gabriel Núñez y a su insistencia. Lo he dejado prácticamente intacto, salvo algunas breves correcciones sobre cosas que hoy parecerían obvias. También he añadido algunas notas aclaratorias. No he tocado apenas la bibliografía porque hubiera sido inabarcable. Se echará de menos, acaso, alguna precisión más sobre el evolucionismo positivista estricto, el derivado de la influencia de la biología de Darwin, y alguna constatación más amplia de la presencia del empirismo anglosajón dentro del historicismo de la época que se estudia. Pero hay que tener en cuenta dos cosas. Primero, que el texto está incompleto. De acuerdo con el doctor Núñez lo he reducido a la mitad. Y segundo, que es difícil hablar de un historicismo empirista, aunque Hume o Gibbon hayan sido modelos de historiadores. Pero para el empirismo en sentido estricto la historia de la literatura es correlativa, por ejemplo, a su concepción histórica de lo jurídico: esto es, no existe la Norma sino la acumulación de casos. Por supuesto que también hay evolucionismo y lingüisticismo en la ideología empirista, pero en tal ámbito -hoy dominante en gran medida sin duda- se prefiere hablar más de un canon que de un código: de ahí, obviamente, el tan controvertido *canon* de Harold Bloom, en tanto que anotación de casos emergentes para toda la literatura o para cada lengua/literatura concreta. No creo necesario insistir más. Salvo que he seguido siempre trabajando en la misma línea que inicié entonces.

[1] Quiero decir, desde que se planteó con pretensiones «cientifistas». En realidad todo el horizonte discursivo de la ideología burguesa clásica ha estado siempre marcado por el «criticismo» -interno o externo- desde que se estableció como Norma hegemónica, *id est*, desde el XVIII a hoy, con el paradigma ejemplar de las tres críticas kantianas.

cedentes «mayores» a Santillana, Juan de Valdés, Du Bellay, Philip Sydney, Cascales, Nicolás Antonio, etc., como relaciones donde se habla de obras que el positivismo identificará como «literatura» en su vuelta historicista hacia el pasado. Si tomamos la obra de los monjes de Saint-Maur como una marca suficientemente sólida para señalar los discursos que en la ideología clásica pueden identificarse como «antecedentes» podremos establecer unos hitos cronológicos como una referencia útil. Herder escribe en 1765; el *Laocoonte* de Lessing es del 66 y la *Dramaturgia Hamburguesa* del 67; Johnson da sus *Vidas de poetas* en el 81; Carlyle sus *Héroes* en 1840; Del 40 al 48 es el *Port-Royal* de Saint-Beuve; la *Historia...* de Ticknor del 45. Fauriel publica sus obras medievales por las mismas fechas (en el 46 la *Poesía provenzal* y en el 54 el *Dante*); entre el 61 y el 65, la *Historia crítica...* de Amador de los Ríos; En el 64 la *historia* de Taine sobre la literatura inglesa, y en el 65, la italiana de Cantú. Gaston Paris publica su *Historia poética de Carlomagno* en el 65, año en que inicia también M. Arnold sus *Ensayos críticos*; en el 71, ha aparecido la historia de De Sanctis, y la de Bartoli se hace entre el 72 y el 89, Dilthey publica su *Introducción a las ciencias humanas* en el 83 que es el mismo año en que Menéndez Pelayo inicia la publicación de las *Ideas estéticas...*, mientras que unos años antes, en el 74, su maestro Milá había publicado un libro increíble para su época: *De la poesía heroico-popular castellana*; Saintsbury acaba en el 96 la publicación de su obra, compartida, sobre la historia de la literatura inglesa; Brunetière había publicado en el 90 la obra clave de la literatura crítica positivista, evolucionista: *La evolución de los géneros en la historia de la literatura*; con él y con Lanson, la literatura francesa se establecería definitivamente en 1894 (fecha de la historia de Lanson) en los límites del positivismo. Menéndez Pelayo, entretanto, continuaba su labor respecto a la castellana: en 1898 concluye la *Antología de poetas líricos*, un año después de que Brunetière escribiera su *Manual de literatura* y el mismo año en que Fitzmaurice Kelly publicara su *Historia de la literatura española*. Menéndez Pelayo continuaría su labor publicando los *Orígenes de la novela*, ya finalizados en el 10, labor de la que arrancarían de modo inequívoco Hurtado y González Palencia para delimitar, en el 21, la literatura española en el marco del positivismo. *El arte y la vida social* de Plejanov es del 12 y ya se empieza a hablar de sociologismo y de crisis de la conciencia europea y decadencia de Occidente, como harán Hazard y Spengler. En 1936, Valbuena publica la primera edición de su *Historia...* Aún sin tener en cuenta sus variaciones posteriores, es evidente que representa el último momento del clasicismo historicista, a la vez romántico y positivo, como la historia de Bédier y Hazard (1923-4) lo representa en el marco francés.

Oscar Tacca (*La Historia Literaria*, Gredos, 1968), Díaz Plaja (*Los métodos históricos*, Sayma, 1963); Barthes (*Sur Racine*, Seuil, 1963); Armanda Guiducci (*Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Feltrinelli, 1967) señalan la crisis del historicismo, como Eliot, I.A. Richards, Frye y el *New Criticism* lo señalaron en el mundo anglosajón. Sin olvidar, por supuesto, las obras funda-

mentales de R. Wellek (*Historia de la Crítica Moderna* y *Conceptos fundamentales de crítica literaria*)[2], a más de su *Teoría de la Crítica*, firmada con Austin Warren[3]. La lista podría ser interminable.

Trataré de mostrar a continuación que tal crisis actual del historicismo es en general ficticia excepto si consideramos como historicismo sólo al hegeliano. Ni siquiera por lo que se refiere en estricto al historicismo propiamente dicho, esto es, esa extraña mezcla de la dialéctica hegeliana vista con ojos de criticismo kantiano, tal como lo representan Dilthey, Max Weber e incluso Lukács (y todo el horizonte fenomenológico en general).

Diremos en principio que el historicismo, leído en sentido hegeliano, representa la encarnación del espíritu como principio esencial de cada época, que constituye cada época. Pero el historicismo positivista no concibe que el espíritu se encarne; se trata pues de averiguar, mejor dicho, de leer este espíritu positivista en sus dos vertientes: a) la vertiente etnológica representada, digamos, por Levi-Strauss, donde se trata de averiguar las variaciones empíricas que el espíritu ha sufrido revelándose a través de diversas formas y diversos medios; b) la versión positivista propiamente dicha donde el espíritu, más que revelarse a través de los medios, es arrastrado por éstos a mostrar sus estratos o capas: Dilthey, Weber, Habermas y el italiano Della Volpe. Una mezcla de ambos temas lo representa el historialismo de Heidegger: hay dos historias, las etapas o historiales del ser y las historicidades ónticas interiores a esas etapas. Veremos: a) la fusión de la problemática positivista y de la ontológica en la obra de Foucault; b) la primera aparición del Lenguaje, básica para nuestra intención de análisis de la crítica literaria, puesto que para todo este historicismo, que narra la historia del espíritu, el espíritu no es visible sino en su plasmación en el lenguaje. La historia del espíritu es por eso la historia del lenguaje.

Este historicismo provoca a la vez tres tipos de lectura según sus tres variantes:

a) *Lectura genética*: esto es, siguiendo a toda la problemática racional/empirista se buscarán las semillas o principios fundamentales u originarios que en el sujeto o en la época ha provocado la obra. Lecturas genéticas son las de Descartes y Locke y en la crítica literaria -curiosamente- las lecturas estilísticas de Spitzer y de Dámaso Alonso.

b) *Lectura formal o funcional*: el espíritu es sólo significante o sintáctico y por tanto la obra no expresa contenidos psicológicos sino un juego de formas. Es la lectura de Hume y los lógicos, y es sobre todo la lectura estructuralista de Levi-Strauss a Barthes.

c) Estos dos tipos de lectura son propiamente hablando las que llamamos

---

[2] Vid. R. Wellek: *A History of Modern Criticism (1750-1950)*, New Haven, Yale University Press, 1955. (Hay traducción española en varios volúmenes en la ed. Gredos, a partir de 1959). Desde la misma perspectiva Cfr. igualmente de William K. Winsatt Jr. y Cleanth Brooks: *Literary Criticism. A Short History*, ed. Routledge and Kegan Paul, Londres, 1957. Significativamente esta obra está dedicada a René Wellek.

[3] Cfr. René Wellek y Austin Warren: *Teoría Literaria*, ed. Gredos, Madrid, 1966.

«Crítica». Junto a ella, veremos un tercer tipo de lectura a la que denominaremos obviamente hermenéutica. Presenta dos vertientes: la vertiente bíblica y la vertiente hegeliana, que imita a aquélla en cuanto que analiza las obras como lugares donde el Ser se encarna, al modo como la crítica bíblica ve la Palabra Viva en la Escritura. Por su propia constitución, una hermenéutica sobre textos no sagrados es más que problemática. Se puede apreciar sobre todo en la obra de Heidegger y de sus seguidores como Blanchot, Bataille o incluso Bachelard, incluido por supuesto el propio Foucault.

II. *El Historicismo evolucionista: los estratos o las formas del espíritu*

El análisis evolucionista que trata de identificar la sucesiva -o alternativa- aparición de las formas del espíritu (considerado éste como un «todo» en estratos), se remonta a la misma epistemología que establece el análisis de la obra literaria en sus estratos o niveles lingüísticos: nivel fonético o fonológico, morfológico, sintáctico o semántico, etc. Por citar ejemplos podemos decir que la más sólida fundamentación de esta imagen de «estratos» se encuentra posiblemente en la obra de Jakobson[4] y en todo el estructuralismo en general, donde a veces se logran exposiciones muy sistematizadas, como es el caso de los trabajos de Michael Riffaterre, *Essais de Stilistique Structurales,* o de H. Friedrich[5]. Sin embargo, el análisis de estratos ha existido prácticamente siempre, más o menos formalizado, dentro del horizonte de la ideología clásica. La misma noción de campo homogéneo lo implica. Es lo que Althusser ha definido en lo que él llama la problemática del «todo expresivo». Puede darse o bien que el todo sea el conjunto de sus partes, o bien que el todo sea algo más que un conjunto de sus partes (siendo este caso el más propiamente hegeliano). De cualquier modo, las partes expresan de alguna manera al todo. Esto es lo que hace posible la estilística de Spitzer[6] y Auerbach[7]: el análisis de una o

---

[4] Vid. R. Jakobson: «Lingüística y poética», en Th. A. Sebeok (comp.): *Estilo del lenguaje*, ed. Cátedra, Madrid, 1974; e igualmente: *Questions de poétique*, ed. Seuil, París, 1973. Lo que más nos interesa en este caso quizá sea el texto conjunto de R. Jakobson y Levi-Strauss: «Les Chats de Baudelaire», en *L'Homme*, T. II Janvier/Avril, 1962, nº 1 (hay traducción española en *Estructuralismo y literatura*, ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970). Lógicamente, para complementar este artículo desde el punto de vista sociológico, *id. est*, desde la cosmovisión del autor, para completar, en fin, el «campo literario» en toda su amplitud, sin fisuras, como conjunción de métodos, L. Goldmann y N. Peters escribieron su: «Les Chats», *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruselas, 1969, págs. 409-413.

[5] Vid. H. Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1974; y M. Riffaterre: *Essais de Stylistique Structurale*, ed. Flammarion, París, 1971.

[6] Vid. el inevitable texto de Leo Spitzer: *Lingüística e historia literaria*, ed. Gredos, Madrid, 1968. Por supuesto que el sentido de la historia crítica de Spitzer ha cambiado mucho desde la primera edición alemana de este texto que es de 1948.

[7] E. Auerbach: *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, ed. F.C.E., México, 1952. Desde una perspectiva paralela, en cierto sentido, pueden verse los libros de G. Lukács: *Ensayos sobre el realismo*, ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965; y *Problemas del realismo*, ed. F.C.E., México, 1966.

varias partes (estratos) de la obra nos lleva irremisiblemente desde el significado que hallamos en esa parte al significado del todo que es la obra en sí misma. El análisis de estratos además de llamarse análisis de las partes o análisis de los niveles puede llamarse análisis de los factores o de las funciones (aunque, mientras «funciones» es un término que actúa tanto en la crítica literaria como en los demás terrenos, la ideología hoy normativa suele reservar el término «factores» más propiamente para la construcción de su objeto sociológico). La teoría de los estratos se nos revela, sin embargo, no sólo en el momento formal de la descripción crítica de una obra sino también en el momento historicista.

Debemos aclarar esto. Hay un historicismo que, aunque moviéndose como siempre en el horizonte hegeliano, corresponde más bien a las categorías del formalismo, sea éste empirista o kantiano. Es evidente que la situación de este historicismo no propiamente hegeliano no puede ser sino la que caracteriza a la imagen del «espíritu en estratos». En efecto, frente al problema del desenvolvimiento progresivo del espíritu, tal como se da en Hegel (desenvolvimiento que sólo puede darse si este espíritu se ve como realmente encarnado) frente a esta situación, digo, la variante posible dentro de la problemática ideológica clásica es precisamente la del espíritu quieto, estático pero dividido en estratos. *Estratos*: no se trata de averiguar el *desenvolvimiento* del espíritu sino su *desvelamiento*. Este desvelamiento se produce precisamente por un continuo dominio del espíritu sobre lo que es su opuesto; sobre lo que constituye su barrera, lo que no es propiamente él, esto es: la Naturaleza o lo sensible. En el famoso texto kantiano sobre la ilustración[8] vemos precisamente la imagen más típica de esta situación: El espíritu ahora, se nos dice, andará por sí mismo, sin necesidad de sujetarse a ninguna determinación exterior a él. La imagen del «niño» abunda en toda la problemática de las «Luces»; para Kant el espíritu ha dejado de ser un niño que debe ser guiado en sus pasos[9]; la edad de la razón advenida, convierte al espíritu en libre y autodeterminativo. El desvelamiento

[8] Mientras el primer Marx consideraba -aún como buen hegeliano- a los griegos como «niños» en sentido histórico, pero como «clásicos» en sentido estético, para Kant el «Niño» existe sólo porque el hombre quiere serlo. Es el famoso texto: «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?», de 1874. Dice Kant: «Ilustración es la salida del hombre de una minoría de edad imputable a su propia culpa. Llamamos minoría de edad a la incapacidad del hombre para usar de su inteligencia sin la dirección de nadie... Sapere aude! ¡Atrévete a usar tu propio entendimiento!: tal es la divisa de la ilustración». Puede consultarse el texto en las *Obras Completas* de Kant (IV, 169), editadas bajo la dirección de E. Cassirer (Berlín, 11 vols., 1912-22). Vid. igualmente el estudio que el propio Cassirer dedicó a la obra kantiana (correspondiente al tomo X de su edición) en el libro: *Kant, vida y doctrina*, ed. F.C.E., 1968 (1ª ed. alemana de 1918), con traducción de Wenceslao Roces. La traducción española de «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?» se puede hallar en el vol. *Filosofía de la historia* (F.C.E., México, 1942), donde se recogen varios escritos kantianos, con traducción de Eugenio Imaz. Como se ve la labor cultural de los exiliados españoles, como Roces o Imaz, comenzaba ya a ser decisiva. Del mismo modo conviene señalar, para otro punto de vista, la introducción que Hans Reiss puso a su libro *Kant's Political Writings*, ed. Cambridge University Press, 1970.

[9] Cfr. como ejemplos simbólicos los casos del *Telémaco* de Fénelon o el *Emilio* de Rousseau.

de la razón o del espíritu es precisamente el núcleo clave de ese historicismo. Como tal desvelamiento, hemos dicho, se produce en relación con el dominio ejercido sobre la naturaleza (la progresiva apropiación de lo natural, que por tanto supone un ir limando las asperezas, las impurezas, las barreras que impedían al espíritu verse a sí mismo) esto es, como la ecuación se disuelve en la relación *apropiación de la naturaleza/apropiación de sí mismo*, podemos denominar a este historicismo como historicismo tecnicista, puesto que la técnica es el nombre que esta ideología da al medio de apropiación, a la herramienta que provoca (dominando lo sensible, apropiándoselo) la apropiación de espíritu por sí mismo. Un sólo síntoma indicativo nos bastará: Husserl y su noción de «epojé» como «técnica» clave de la Fenomenología. Dice Husserl, como conclusión del proyecto fenomenológico esbozado en las *Meditaciones Cartesianas*: «El oráculo Délfico, «gnozi seauton», ha adquirido un sentido nuevo. La ciencia positiva es una ciencia del ser que se ha perdido en el mundo. Es preciso ahora perder el mundo por la «epojé», para reencontrarlo enseguida en una toma de conciencia universal de sí mismo. Noli foras ire, dice San Agustín, in te redi, in interiore homine habitat veritas»[10]. Obviamente, la relación entre este historicismo tecnicista y el propiamente hegeliano es muy compleja. A fin de cuentas, el historicismo formalista se mueve continuamente bajo la influencia del horizonte hegeliano que la problemática ideológica clásica ha considerado siempre como el más relevante para la Historia, el más eficaz en la construcción de su objeto histórico (del mismo modo que en la llamada cuestión de la teoría del conocimiento todos los discursos de la problemática clásica se ven de hecho sometidos al engranaje del horizonte de fondo del formalismo neopositivista o neokantiano en general).

Así la relación compleja entre el historicismo hegeliano y el formalismo podemos apreciarla precisamente en torno a la cuestión, clave en este sentido, de la «técnica», o de «las fuerzas productivas» o «medios» de apropiación. Podemos señalar una serie de elementos sintomáticos. Por ejemplo el famoso texto de Marx del *Prólogo* a la *Contribución a la crítica de la economía política*, donde se presentan las fuerzas de producción como los elementos impulsores del cambio de una sociedad a otra; o del mismo modo las demasiadas repetidas nociones marxianas sobre el papel de los molinos de viento en el feudalismo[11]. Igualmente podemos encontrar la imagen de ese historicismo tecnicista precisamente en las reflexiones de Heidegger sobre la concepción planetaria de la técnica como realización final de la metafísica, y por tanto, como la marca que indica el paso hacia una nueva «epocalidad» (suponiendo

---

[10] Vid. el texto de Husserl en: *Meditations cartésiennes*, traducción de G. Peiffer y E. Levinas, ed. Vrin, París, 1966, pág. 134. Sería inútil señalar la importancia que Levinas ha ejercido siempre en el desarrollo de la Fenomenología.

[11] Marx, Karl: *Contribución a la crítica de la economía política*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, pp. 35-41. Vid. sobre todo la famosa frase: «Al llegar a una fase determinada de desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad chocan con las relaciones de producción existentes...»

que Heidegger admitiera sin más ese término). Se trata de que la metafísica, como expresión de la despreocupación por el ser, de su olvido inconsciente, como expresión del error que ha forjado el errar humano (la historia), se realiza finalmente en la plena posesión de la naturaleza a escala planetaria mediante la técnica. Es el final de una historia, el final de una misión. Acabada esta misión, realizada la metafísica (que no era sino la expresión de la voluntad de poder en sentido nietzscheano según la interpretación de Heidegger, o sea el desvelamiento final del espíritu) y por tanto quitadas ya todas las barreras, concluye el error histórico. Heidegger considera la historia como un error del mismo modo que la consideraba la Ilustración (el error provocado, aquí por la superstición, por la tiranía, por la negrura clerical o del trono, hasta su desvelamiento con la llegada de la Razón). Esta similaridad de Heidegger con el racionalismo ilustrado es tanto más sorprendente a simple vista cuanto su misticismo del «ser» parece aproximarlo más a Hegel. Sin embargo, aunque Heidegger considera que el origen de la historia (de la Historia que merece tal nombre, es decir, la historia del espíritu) es un error que provoca que la historia humana sea propiamente un errar, un ir sin brújula consciente (en cierto modo una alienación) no condena sin más, como hacía el racionalismo ilustrado, ese error pasado. Lo legitima, lo justifica, lo ve como la realización de un destino o una visión: la metafísica como expresión de ese errar humano tiene como misión la conquista de la naturaleza, tiene como destino su realización en la técnica planetaria, limpiando por tanto las culpas del error inicial, y devolviendo de nuevo al espíritu a su pureza originaria, a su posibilidad de apropiación por sí mismo[12]. En esta justificación del error originario, Heidegger se aproxima más a Hegel y a Feuerbach en el sentido en que se puede decir que Hegel legitima a cada época como una verdad en sí (o en que Feuerbach legitima la realización de lo racional a través de lo irracional) mediante lo que Hegel llama «la astucia de la razón» que cumple sus fines incluso con medios que parecerían sus opuestos -y con la consiguiente explicación de la necesidad de la alienación, la necesidad de que el espíritu se encarne en lo otro, escindiéndose, para reencontrarse a si mismo. Heidegger, legitimando la metafísica como cumplidora de un destino necesario y viendo por tanto la Historia como el movimiento del espíritu que, aunque originariamente errado, camina hacia su purificación final, hacia la redención de su culpa aunque lo haga a través de su errar mismo, ha sufrido sin duda el impacto de la imagen hegeliana. Aunque Heidegger, siguiendo a todo el Formalismo kantiano -y también a su maestro Husserl- considera que el espíritu está perdido necesariamente en el

[12] Esto era así al menos en el Heidegger de los años 30. Lo que le permitía a su vez legitimar el nazismo: «o sea, el encuentro de una determinada técnica planetaria y el hombre contemporáneo». En los años 50 la técnica es considerada ya como algo ajeno al hombre -y por supuesto a su dominio. Por consiguiente: la esencia de la técnica es más bien un poder en relación con el ser (como el poetizar o el pensar) que puede por tanto dominarlo todo. Sólo el *poetizar* (en tanto que también *tecné*) puede oponérsele. Ni siquiera un nuevo «pensar» incapaz aún de abarcar la magnitud global de la esencia de la técnica.

mundo -situación irremontable en el conocimiento para Kant, aunque remontable en la «ética»; situación remontable para Husserl por la *epojé* que hace posible la intuición de esencia- ya que el espíritu necesita «limpiarse» de ese «mundo» para reencontrarse. Para Hegel en cambio, el espíritu sólo se reencuentra precisamente a través de su obligada escisión en el sentido que la «alienación» tiene -en términos hegelianos (y no en términos propiamente kantiano-fenomenológicos, aunque la raíz de base sea la misma, naturalmente, en ambos casos). En el texto titulado «El final de la filosofía y la tarea del pensar» (donde Heidegger retoma la temática explicada ya en otros trabajos anteriores, como sus comentarios al ensayo de Ernst Jünger: *El Trabajador* y sus comentarios a los poemas de Trakl) se nos dice: «El final de la filosofía como el triunfo del equipamiento de un mundo sometido a los mandatos de una ciencia tecnificada. Final de la filosofía significa: comienzo de la civilización mundial, en cuanto ésta se basa en el pensar del occidente europeo»[13]. Heidegger básicamente «desprecia» la ciencia y no deja sin embargo de hablar de la técnica como uno de los momentos claves que sostienen su propio discurso (precisamente porque, como hemos dicho, la técnica significa no ya el medio de apropiación de la naturaleza sino más bien una estructura de emplazamiento en relación al ser. Por ello, la única ciencia que Heidegger considera como fundamental es precisamente aquélla que no se distingue de su aplicación técnica en sentido amplio, esto es, la cibernética. Esta ciencia, dice Heidegger: «corresponde a la determinación del hombre como ser cuya esencia es la actividad en un medio social. La cibernética es, en efecto, la teoría que tiene como objeto el manejo de la planificación posible y de la organización del trabajo humano. La cibernética convierte el lenguaje en medio de intercambio de mensajes y, con él, las artes en instrumentos manejados con fines de información»[14].

La cuestión de la técnica en Heidegger (como en Marcuse) está a su vez teñida de los elementos típicamente románticos que se refieren a la conquista de la naturaleza. Tinte que, en su mixtificación, es bochornosamente reaccionario, y que sería uno de los síntomas del fascismo latente en el discurso de Heidegger, en su pura lógica enunciativa, diríamos, sin necesidad de que trate temas políticos estrictos[15]. Es la cuestión en que, junto a la legitimación histó-

---

[13] Heidegger, Martin: *Introducción a la Metafísica*, Ed. Nova. Buenos Aires, 1969. Vid. así mismo: *¿Qué es la Metafísica?*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1970. Y el artículo «El final de la filosofía y la tarea del pensar», en el vol. col. «Kierkegaard vivo», Alianza Editorial, Madrid, 1968. El texto citado corresponde a este trabajo, pág. 135.

[14] Vid. «El final de la filosofía y la tarea del pensar», pág. 134.

[15] Palmier, J.M.: *Les écrits politiques de Heidegger*, L'Herne, Paris, 1968. Palmier sin embargo considera que la relación entre Heidegger y el nazismo no fue una relación de intercoherencia sino un mero error heideggeriano. En verdad no se trata sino de un mal enfoque del problema. El fascismo no es la ideología burguesa clásica, pero sí una segregación de ella. En este caso se trataría de apreciar el problema general de la relación del nivel digamos epistemológico o teórico de una ideología y la temática política que esta misma ideología posee. En ambos niveles pueden darse diversas variaciones y se tratará de ver en cada coyuntura concreta los especiales

rica de la técnica[16], se presenta la naturaleza como inerme ante el poderío técnico/humano, inerme ante su devastación. Y Heidegger[17] siempre ha tenido una raíz campesina, hincada en las vibraciones de la naturaleza como «hogar

---

entrecruzamientos que se producen entre las variaciones de un nivel y otro. Las variaciones epistemológicas que podemos denominar logicismo positivista o empirismo racionalista por un lado, y la metafísica irracional y romántica por otro no tienen por qué identificarse directamente las unas con el liberalismo democrático y las otras con el nazismo. Las características que se consideran específicas del liberalismo democrático como racionalización de los programas, planificación técnica y propagandística, etc. se hallan también en el fascismo (¡nada más racionalizado que Dachau!), mientras que a su vez los llamados factores irracionales se encuentran inscritos en la fuerte racionalización democrática. La ambigüedad del problema, radica sin embargo en segundo lugar en torno al flotamiento que poseen los términos racionalismo e irracionalismo. Estos términos que son categorías inventadas por la ideología clásica sólo funcionan dentro de esta ideología, y no hay nada más insoluble que un problema real que trata de plantearse en términos falseados. De cualquier forma, sobre la intercambiabilidad de estos términos es clásico ver: Max Horkheimer y Theodor W. Adorno: *Dialettica dell'iluminismo*, Einaudi Editore, Torino, 1966. Sin embargo, la cuestión de la «técnica» es más compleja aún. Frente al tinte romántico que adoptan las vicisitudes de Heidegger en torno a la «devastación del mundo» y los lamentos de Marcuse sobre el control del espíritu puro, tal aparición de la *negatividad* concede mucho más de lo que aparentemente pretende decir. No sólo Heidegger, quien por supuesto lo concede todo, sino el propio Marcuse: si se habla en nombre de la razón y se concede que el capitalismo es la racionalización máxima (la realización final de la metafísica) ¿qué mayor elogio?; aunque luego se añada que esa racionalización mancha el espíritu puro, esta crítica se reduce a un puro artificio retórico ante la densidad de lo que se concede. De cualquier forma no entramos en el debate. Analizar cualquier formación social, incluso el capitalismo, a partir de los términos propios de la ideología clásica (racionalismo, irracionalismo, espíritu puro, espíritu manchado, etc.) como hacen Marcuse, Adorno o Heidegger, es obviamente todo menos algo que se parezca ni remotamente a un conocimiento auténtico.

[16] Sólo que, insistimos, en los años 50 Heidegger lo ve ya de otra manera: ahora también el hombre está doblegado por la técnica que incluso atenaza la posibilidad de pensar. Mientras que lo propio de las ciencias sería su incapacidad de pensar sobre sí mismas (el «no-pensar» de las ciencias), la esencia de la técnica se manifiesta como acoso, como algo que el hombre es incapaz de dominar. Ejemplo: el Estado técnico mundial, en cualquiera de sus características. O bien las afirmaciones heideggerianas acerca de que la bomba atómica (y por supuesto la de hidrógeno: la devastación total) sería menos importante que la esencia de la técnica: supondría sólo su efecto lógico. La esencia de la técnica es mucho más que un mundo de «utensilios».

[17] La norteamericana Hannah Arendt ha planteado siempre la cuestión heideggeriana en los mismos términos que aparecen en Palmier (el «error» coyuntural de Heidegger por aceptar el rectorado de Friburgo); sólo que con mayor sutileza. Nos dice, por ejemplo, ¿qué filósofo -con la excepción de Kant- no se habría sentido atraído por los tiranos? (No olvidemos que Arendt es la verdadera conformadora de la noción de Totalitarismo). Y por supuesto con mayor ternura: no olvidemos tampoco que Arendt, de origen judeo-alemán, fue durante años la amante de Heidegger. Cfr. en este sentido su artículo: «Heidegger Octogenario», en *Revista de Occidente*, nº 84 (marzo, 1970). Respecto a los «errores» de Heidegger también se suele plantear el oscurísimo asunto de su relación final con su maestro Husserl, asimismo judeo-alemán, que lo había promovido a la cátedra, la no asistencia de Heidegger al entierro del maestro e incluso la prohibición de los libros de éste en la Universidad alemana. Pero no se trata sólo de cuestiones subjetivas. La correlación entre Heidegger y el nazismo es complejísima y habría que hablar de ella objetivamente, *id est*, a través del análisis de sus textos. Por lo demás, no cabe duda de que el genio de Heidegger es indiscutible. No sólo como «pensador» sino como mostración palpable de hasta qué punto una escritura teórica no es más que el despliegue de unas cuantas nociones claves a través de una retórica deslumbrante: el pensar «es» su escritura. Aunque a veces la esencia haya

natal» y «originario»: la nieve, el viento o el sol en la cabaña, el cultivo y la recolección (la «cosecha del ser»...). Por supuesto que esta especie de nostalgia de lo natural versus la alienación urbana (o la insistencia en la propia realidad urbana como algo que no debe ser alineante) es una temática que tiene dos caras indudables. Por un lado baste decir que se trata de uno de los ejes claves que la ideología feudalizante (desde las rebeliones religiosas del XII al XVI hasta los restos ideológicos del viejo orden expresados en el romanticismo: De Bonald y Maistre, por ejemplo) ha usado para pensar sus condiciones de lucha frente al sistema de producción capitalista en su corrosión de las relaciones sociales feudalizantes. Pero también, como ocurre en los socialismos utópicos del XIX, en determinados movimientos anarquistas, etc., para pensar, desde una óptica más o menos mística las contradicciones inherentes al capitalismo mismo. Y aquí radica el otro lado de la problemática: es lo que hoy llamamos la terrible verdad del problema ecológico establecido en sus términos auténticos, planteándose desde tales contradicciones capitalistas pero desde perspectivas mucho más reales, tanto en el ámbito de la naturaleza como en el ámbito urbano en general.

De cualquier forma, el historicismo tecnicista, de un modo u otro, se ancla en los polos nodales que hemos señalado: el desvelamiento del espíritu por medio de la apropiación técnica de lo sensible (o su *solicitación* heideggeriana a través de la esencia de la técnica) y la consideración subsiguiente de que la historia del espíritu es precisamente la serie de sus desvelamientos, una serie de *estratos*.

Así, el historicismo tecnicista señala el momento típicamente básico de la ideología de la burguesía clásica, es decir, del utilitarismo infraestructural de esta ideología: desde Kant hasta Franklin (y su concepción del hombre como fabricante de útiles, herramientas) y extendiéndose a todo lo largo del evolucionismo positivista del siglo XIX. Hay una versión mística de este mismo historicismo de los estratos. En la concepción de la historia de Hegel el Espíritu «se mueve» realmente, es decir, pasa de una época a otra o de un grado a otro (en el interior de cada individuo desde la certeza sensible a la conciencia natural, del en sí al para sí, etc.) de modo que propiamente hablando no hay un fondo originario que pueda nunca recuperarse intacto. En cuanto todo lo anterior se incorpora en bloque a lo posterior que lo supera (Aufhebung) como la verdad oculta que allí había, *el problema de la recuperación* no se plantea en Hegel, ni tampoco el del *retorno* a un estrato primigenio. Sin embargo, esta problemática sí se plantea en el historicismo tecnicista. El espíritu se desvela, sucesivamente, en una serie de estratos. Estos estratos pueden significar un desvelamiento progresivo (de ahí toda la terminología sobre el *progreso* propia de la burguesía clásica) o bien un error, una mancha, en la pureza origina-

---

que buscarla en el origen de las huellas orales: de ahí la continua recurrencia de Heidegger a las etimologías y al alemán antiguo; y de ahí también su pasión por la Selva Negra y el ámbito campesino (el suelo y la sangre de la lengua, del «ser» alemán...)

ria, etc. Los sucesivos desvelamientos pueden no ser otra cosa que una sucesiva corrupción en vez de una progresiva aparición del espíritu en sí mismo. Es así como se presenta el misticismo romántico del regreso a los estratos primitivos. *Primitivismo* que 1º) puede ser la «verdad originaria» buscada en la Edad Media o en los griegos, si se trata del espíritu de los pueblos (incluso esta regresión a los estratos primitivos aparece desde entonces como moda etnologista), 2º) Respecto al espíritu individual la regresión a los estratos primitivos puede ser una regresión a lo sensible, a lo irracional (en el sentido de Schopenhauer y Kierkegaard), o incluso una recuperación de las fuerzas originarias reprimidas en el sentido de Nietzsche. El espíritu humano (esto es, el espíritu occidental) para Nietzsche (como para Heidegger) nace entre los griegos, por supuesto, pero en un sentido inverso a lo que estableció el modelo propiamente kantiano: la racionalidad griega no sería precisamente el primer desvelamiento efectivo del espíritu humano, como había dicho el racionalismo, sino el primer sometimiento efectivo de la verdad de ese espíritu. Sofrenado, sometido el espíritu en su fuerza natural pura por los grilletes de la racionalidad, la historia humana sería para Nietzsche la historia de ese sometimiento originario, de esa represión primigenia (la muerte de Dyonisios) hecha en nombre de la razón o de la religión. Tanto Nietzsche como Heidegger intentan una «recuperación»[18] de ese fondo primitivo, un retorno a la verdad originaria del «ser», del espíritu; aunque, en sentido estricto (tanto para Nietzsche como para Heidegger) sólo el espíritu alemán podrá realizar esa recuperación: sólo los griegos, en el origen, y sólo los alemanes, en el origen y en la actualidad, han poseído tal espíritu. Basten como muestra unas frases de Heidegger: «Junto con el alemán el lenguaje griego es a la vez el más poderoso y el más espiritual de todos los lenguajes...»; «Es por eso por lo que he referido la cuestión del Ser al destino de Europa; puesto que nuestro propio «ser-ahí» histórico demuestra ser el centro para Europa», etc.[19]

Los resultados que, por lo demás, obtiene Heidegger de su historicismo tecnicista/profético son, finalmente, aleccionadores. El problema central de su época histórica es para Heidegger, el *oscurecimiento* del mundo, y añade: «Los episodios esenciales de ese oscurecimiento son: la huida de los Dioses, la des-

---

[18] A decir verdad en Heidegger esa recuperación estaba siempre latente en la relación ocultamiento/mostración del ser en cada época: su «sino» originario radicaría ahí de algún modo. Tras el sueño fallido de los 30 (el acabamiento de la metafísica con Nietzsche habría llevado a una epocalidad plena: la aludida fusión del hombre con la esencia técnica planetaria), ahora esa recuperación del *origen* se vería imposibilitada casi, como decimos, por la propia magnitud técnica: ni siquiera el poetizar podría oponerse, porque la poesía arraiga (hace «habitar») mientras que la técnica desarraiga, impide la «morada». Por eso la literatura actual sería básicamente destructiva.

[19] En este tipo de proposiciones Heidegger se ha mantenido siempre impertérrito, como se sabe. A partir de la relación logos/ser, la conclusión heideggeriana resulta inevitable. Sólo se puede «pensar» verdaderamente el ser en la lengua alemana, única heredera del espíritu de la lengua griega originariamente albergadora del propio ser. El resto de las lenguas sólo servirían para pensar *sobre* el ser (*id est*, para hacer filosofía o metafísica) pero no para pensar el ser.

trucción de la Tierra, el adocenamiento del hombre, la preeminencia de lo mediocre»[20].

Pero a la vez que los debates románticos (pasados y actuales) sobre si el desvelamiento del espíritu es progresivo o corruptor; sobre si la racionalización civilizadora es válida o se hace preciso regresar a la barbarie; sobre si la sociedad reprime o impide la espontaneidad; sobre si son mejores los estratos racionales o los sensibles, etc., junto a esto, digo, el historicismo de los estratos provoca una serie de saberes teóricos conectados con él. Es evidente, en este sentido, el caso de la sociología; que si es conservadora hablará, como ocurre con Max Weber, desde la óptica de la progresiva racionalización de la sociedad con el espíritu del capitalismo, racionalización planificadora que desemboca en la burocracia, etc.; mientras que si es «crítica» (cómo es el caso de Adorno y Horkheimer) se hablará de que esta «burocracia» (o en general todas las manipulaciones de la industria cultural) impiden la pureza del espíritu o de la razón, convierten sus «expresiones» en meros «instrumentos» (con la diversa gama de variaciones que abarcan hasta Marcuse). Sin embargo, el historicismo tecnicista, el historicismo de los estratos, provoca a la vez, dos específicos discursos teóricos que nos interesan particularmente: el discurso etnológico de Levi-Strauss y ese aparatoso tipo de saber sobre las ideas que es «la Arqueología» de Michel Foucault.

III. *Contorno de los estratos*

Para Levi-Strauss se trata de averiguar un estrato del espíritu humano: un estrato al que, no arbitrariamente, Levi-Strauss denomina como el de las sociedades sin historia. *No arbitrariamente*: la historia es precisamente esa serie de procesos en que el espíritu humano se ha ido corrompiendo. Como Nietzsche[21],

[20] Vid. Martin Heidegger: «Introducción a la Metafísica...», *op. cit.*

[21] Estas apreciaciones sobre Nietzsche son por supuesto las que el propio texto nietzscheano permite. Sin embargo, la complejidad de Nietzsche, como la de Sade, es mucho mayor. Ni Sade ni Nietzsche traspasan, por supuesto, los límites de la ideología burguesa clásica. Y no los traspasan porque son precisamente su *límite*, esto es, llevan hasta su máxima tensión todas las contradicciones inherentes a esta ideología. Haciéndolo, despojan la máscara: la muestran tal como lo que es (como ideología), en vez de como se presenta: como verdad «natural» del mundo. Dos textos bastarían para probarlo: *La Genealogía de la Moral* en lo que respecta a Nietzsche, y *La Filosofía en el Boudoir* en lo que respecta a Sade. Baste como muestra: el principio del imperativo universal kantiano, clave de la ideología clásica, se vuelve imposible cuando Sade lo lleva a sus contradicciones últimas convirtiéndolo en el principio de la «disponibilidad universal». Una lectura de Nietzsche o de Sade (como de Artaud, Jarry, Poe, Baudelaire y en general de todos los escritores *negros* de la burguesía) sólo es posible a partir de su consideración como textos-límites. Así, tan escuálida es la lectura «nazi» que Rosemberg o Schmitt hacen de Nietzsche como el intento de Heidegger y Fink por introducirlo en las categorías de la metafísica tradicional. Repito: Todas esas lecturas están justificadas en el texto mismo, pero no son el texto. Su ser límite respecto a la ideología clásica convierte a Nietzsche no en un almacén donde cualquiera pueda proveerse (nazis o metafísicos) sino en un texto que exige unas condiciones prealables de lectura muy especiales. Condiciones muy especiales: más que en ningún otro caso los textos-límites, incluido el de Nietzsche, exigen un conocimiento adecuado de la realidad de la proble-

como Heidegger, como todo el misticismo romántico, Levi-Strauss considera la historia como un error que no se desvelará en su final sino que hay que recuperar en sus orígenes, en sus estratos más puros.

Levi-Strauss señala que las influencias más decisivas en él han sido las de Marx, el psicoanálisis y la geología. Sin embargo Ricoeur le ha demostrado que su *etnologismo* no es otra cosa que *Kant menos el sujeto trascendental*. En efecto: la imagen de la Geología nos muestra precisamente la visión estratificada (esto es formal-empirista) de que Levi-Strauss parte en sus disquisiciones sobre el espíritu humano; la imagen del psicoanálisis, por su lado, no tiene nada que ver con el inconsciente freudiano; corresponde más bien a la imagen romántica de que los últimos estratos del espíritu, los más ocultos, son también los más puros y que en ellos radica la verdad última de un individuo o de una sociedad. Es la imagen misma con que Rousseau hablaba de una regresión interior para recuperarse a sí mismo, una vuelta a la verdad íntima, última del individuo, su verdad natural, sensible y por eso más oculta. No en vano la revista *Cahiers pour l'Ánalyse* realizó un estudio de Levi-Strauss que se tituló globalmente «Levi-Strauss en el siglo 18»: Kant y Rousseau son los verdaderos mentores del discurso etnológico de Levi-Strauss, y éste, en sus posteriores etapas, no sólo no lo ha negado sino que ha mostrado continuamente su admiración por Rousseau[22].

Por su parte Michel Foucault ha acuñado un término «arriesgado» para sus investigaciones sobre la «historia de las ideas». Se trata, como se sabe, del término *Arqueología*. Este término sólo existía inscrito latentemente en sus primeros libros (*Historia de la locura en la época clásica*, o *El nacimiento de la Clínica* -que se subtitula sin embargo «Arqueología»). Y así, Michel Foucault decidió escribir un nuevo libro tratando de explicar el porqué del término en cuanto que albergador de un nuevo método -y en cuanto que método bien «fundamentado»[23].

En primer lugar hay que ver en Foucault una coyuntura ideológica tremendamente compleja en todos sus títulos[24]. Aupado en el momento del auge

---

mática ideológica y de la actuación de esta problemática en ellos. Por lo que respecta a Nietzsche Vid. en este sentido: Jean-Michel Rey, *L'onjeu des signes. Lecture de Nietzsche*, Ed. Seuil, Paris, 1971. Y Gilles Deleuze *Nietzsche y la Filosofía*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1971. Menos interesantes son, pese a su fama, los textos de Pierre Klossowski: *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, Paris, 1969; y *Un si funeste desir*, Ed. Gallimard, Paris, 1963, (contiene los trabajos: «Sur quelques thémes fondemanteaux de la Gaya Scienza de Nietzsche» y «Nietzsche, le polytheisme et la parodie»). Sobre los escritores *negros* el mejor trabajo existente hasta ahora es indudablemente el de Georges Bataille, *La Literatura y el Mal*, Ed. Taurus, Madrid, 2ª ed., 1971.

[22] Cfr. «Levi-Strauss dans le 18 siécle», *Cahiers pour l'Ánalyse*, nº 4. Cercle d'epistemologie de l'École normale supérieur, ed. Seuil, 1965. Especialmente el trabajo de Jacques Derrida: «Nature, Culture, Ecriture. La violence de la lettre de Levi-Strauss a Rousseau».

[23] Vid. Michel Foucault: *Las palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias humanas*, Ed. Siglo XXI, México, 1968. Y así mismo: *La Arqueología del Saber*, Ed. Siglo XXI, México, 1971.

[24] La comprensión del término foucoltiano de *Arqueología* supone básicamente: a) remon-

estructuralista se le confundió sin más con la metodología etnológica o lingüística al uso; sin embargo, Foucault, aunque participa, por supuesto, del formalismo lingüístico, no es propiamente similar a Levi-Strauss. Difiere de él como difieren el término Geología y el término Arqueología. Pero convendrá que nos detengamos más pausadamente en esta especial forma «arqueológica» del historicismo tecnicista y en sus relaciones con el historicismo habitual en el campo de la literatura.

La diferencia entre Geología y Arqueología es evidente (según acabamos de anotar) en la muestra que de ellas nos hace el propio Foucault. Georges Canguilhem[25], ha mostrado precisamente la connotación que ambos términos poseen tanto en Foucault como en sus críticos. Dice Canguilhem: «Se comprende así fácilmente por qué quienes desprecian el método estructural (suponiendo que exista uno, hablando con propiedad), para defender los derechos de la Historia dialéctica o no, se obstinen en sustituir la arqueología por la geología. Es para sostener mejor su pretensión a representar el humanismo. Hacer de Foucault una suerte de geólogo equivale a decir que naturaliza la cultura retirándola de la historia. El existencialismo puede entonces acusarlo de positivista, injuria suprema». Podemos observar a través de la precisa observación de Canguilhem los términos en que el debate se plantea. Por un lado la oposición *cultura/naturaleza*, por otro lado la oposición *cultura histórica/cultura natural*, finalmente la oposición *Historia hegeliana* o *Historia de estratos*. Foucault, y esto es preciso decirlo ya de una vez, no practica en *Las palabras y las cosas* una «Filosofía de la historia» en sentido hegeliano. En sentido estricto: es verdad que allí aparece un «Geist» cuya historia se narra, esto es, cuya historia «es» la Historia. Este Geist es el lenguaje. Y es verdad a la vez que Foucault habla de *épocas*; cada época siendo un todo expresivo regido por una unidad que se expresa en todas las partes. Como Foucault dice estudiar el «saber», cada época es un horizonte epistemológico (lo que Foucault llama episteme) y cada episteme es distinta de la anterior, pero el protagonista de la historia es siempre el mismo: retirado a segundo plano, aparentemente indiferente pero diciéndolo todo: el lenguaje. Hemos dicho que el historicismo tecnicista se mueve siempre bajo la sombra, bajo las condiciones impuestas, de lo que es el historicismo «tout court» de la ideología clásica, es decir, el historicismo hegeliano: las épocas o epistemes de Foucault parecen estar cal-

---

tarse a Husserl y a su relación histórica «Lenguaje/Documento» (ya Merleau-Ponty, sabemos, utilizó así Arqueología); b) La comprensión simultánea de la diferencia entre *Geología* (no «espiritual» en sus estratos) y *Arqueología* («espiritual» en sus estratos); c) La comprensión de la *Arqueología* en tanto que consideración de la historia no como tiempo sino como espacio; no como hermenéutica de las profundidades sino como *descripción íntima* de los *documentos* convertidos en *monumentos*: *id est*, en dispositivos textuales, en remansos del ser a través del lenguaje escrito o del lenguaje de las piedras. Para Foucault -como para Derrida- la letra fija el ser; para Levi-Strauss la letra mata.

[25] Canguilhem, Georges: «¿Muerte del hombre o agotamiento del cógito?». En el volumen colectivo: *Análisis de Michel Foucault*. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970. La cita que ofrecemos corresponde a las páginas 126-127 de este texto.

cadas en efecto (al menos a primera vista) de las épocas hegelianas. Lo mismo que Hegel veía la época romana como un «todo expresivo» regido por un principio esencial que se expresa en todas las partes (la especial encarnación histórica del espíritu que se llamaría *espíritu jurídico*), del mismo modo ocurre en las epistemes de Foucault. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: Para el historicismo formalista el espíritu nunca se encarna. Simplemente se deposita, *conforma*. Cada época para Hegel es un *momento total* del espíritu. Cada época para Foucault no es un «momento» del espíritu, es, al contrario, un *espacio* del espíritu, un estrato en definitiva. La base del formalismo no radica en que se considere que la historia, incluso la material, es una segregación de la Idea; la base del formalismo radica en la creencia en un espíritu quieto, intacto, al fondo, que conforma los hechos empíricos al rozar con lo que es exterior a él: lo natural, lo sensible, el movimiento. Desde Leibniz, desde Kant, desde Locke, desde Rousseau (hasta los formalistas rusos, hasta el neopositivismo lógico) este espíritu (humano) quieto, detrás, protagonista y conformador, ha tenido un *significante visible*, único: *El lenguaje*. Si se ha considerado la necesidad de estudiar ese invisible espíritu en sus procesos puros se ha constituido para ello una lógica lingüística: bien que esa lógica lingüística se base en el lenguaje «Natural»; o bien que, pensando que ese lenguaje natural estaba demasiado al servicio de lo empírico, poco puro, se le haya tratado de purificar construyendo lenguajes «artificiales». El Espíritu de la línea ideológica formalista es pues siempre un *espacio*: con sus facultades, con sus categorías, con sus principios[26], este espacio sólo se hace visible en el espacio sistemático que es el lenguaje. Por poner un solo ejemplo (sintomático en todo caso por corresponder a un pensador al que a veces se le ha reprochado su no atención excesiva a los problemas lingüísticos estrictos) volveremos a Husserl. Merleau-Ponty señala cómo en uno de los textos claves de Husserl, su *Origen de la geometría* (sobre el que hablaremos a propósito de Derrida) se comprueba la profunda relación que Husserl establece entre lenguaje e historicidad. Esto es, el lenguaje como el lugar donde se resuelven las contradicciones o los problemas de la relación entre el espíritu puro y sus fricciones empíricas. De ahí que, en palabras de Merleau-Ponty, «Husserl admita que el problema del lenguaje es fundamental si se quiere obtener una claridad verdadera sobre la existencia en el

[26] Esta *espacialidad* del espíritu es una imagen que ha obsesionado al psicoanálisis. Podemos decir que en las diversas lecturas que se han hecho de Freud ha existido siempre una obnubilación interpretativa que hacía que el término *inconsciente* se tratara como si tradujera esa imagen de un espíritu espacial. Para el planteamiento de estas cuestiones vid. la «crítica» hecha por Laplanche y Leclaire en: «El inconsciente: un estudio psicoanalítico», en el vol. col. *El inconsciente freudiano y el psicoanálisis francés contemporáneo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1969. Para una visión global del planteamiento en torno al inconsciente y su espacialidad es extraordinariamente útil la obra: *El inconsciente (Coloquio de Bonneval)*, bajo la dirección de Henry Ey, Siglo XXI, México, 1970. De cualquier forma el mejor *síntoma gráfico* de esta noción del espíritu como espacio, con sus líneas, sus pliegues, sus surcos, sus porciones y sobre todo sus «capas», es posiblemente -o sin duda- la plasmación gráfica de las tres *tablas* kantianas: la tabla de los juicios, la de las categorías y la de los principios.

mundo de las ideas y de los objetos culturales»[27]. Y el propio Husserl, citado por el autor de *Signes*: «Acerca del problema del origen del lenguaje en su existencia ideal y en su existencia fundada por la expresión externa, en el documento exterior, no quiero ahora hacerme más pesado, aunque sea perfectamente consciente de que una elucidación radical de la manera de ser de los conjuntos ideales encuentra aquí su condición última»[28]. Incluso para no salirnos del mismo ámbito, podemos ver cómo el propio Merleau-Ponty (aún considerando la importancia del «espíritu/lenguaje») necesitaba insistir, con todo, en que el espíritu no se manifestaba sólo en el lenguaje sino también en la *percepción* (de ahí uno de sus más famosos trabajos, dedicado precisamente a la pintura, el recientemente aludido: *El ojo y el espíritu*; y de ahí también *Lo visible y lo invisible)* o en *el cuerpo*, pero también en la «conducta»; de ahí la importancia que para la fenomenología ha tenido siempre la psicopatología: en las conductas «anormales» se puede captar precisamente el mecanismo del espíritu que, rompiendo su habitual estar atrás, se presentaría entonces. Aparte del propio Merleau Ponty, es ésta la tesis del más famoso siquiatra fenomenólogo, Henry Ey, para el que el inconsciente sólo se presenta en las conductas psicopatológicas[29]. Pese a todo esto, repito, Merleau-Ponty volverá a establecer, al menos en sus últimos trabajos, una profunda conexión entre percepción y lenguaje. Lo que «el ojo» ve es precisamente «la prosa del mundo»; esto es: el puente que «el noema» tiende entre el ojo y la cosa, en la construcción del sentido, es un puente lingüístico. El propio Cassirer distingue

---

[27] M. Merleau-Ponty: *La Fenomenología y las ciencias del hombre*, Ed. Nova, Buenos Aires, 1969. Tanto la cita de Merleau-Ponty como la que éste hace de Husserl se encuentran en la pág. 87. Para las relaciones, que a continuación planteamos, entre la percepción y el lenguaje en una perspectiva fenomenológica, vid. asimismo, del propio Merleau Ponty el artículo: «El ojo y el espíritu», aparecido en la *Revista Eco*, nº 52/54, (agosto-septiembre-octubre, 1964), Bogotá, págs. 365-411. Y sus libros publicados póstumamente: *La prosa del mundo*, Ed. Taurus, Madrid, 1971; y *Lo visible y lo invisible*, en Seix Barral, Barcelona, 1970.

[28] Para la interpretación del «historicismo» de Husserl vid. el trabajo de DERRIDA: «Genese et structure, et la phenomenologie», en *L'ecriture et la difference*, Ed. Seuil, París, 1967, págs. 229-251.

[29] Sobre la cuestión de la psicopatología, que es la derivación lógica de la fenomenología en el terreno psicoanalítico, vid. el artículo de Henry Ey: «Conocimiento del inconsciente» y «El problema del inconsciente y la psicopatología»; así como la puesta en cuestión de las nociones fenomenológicas en el trabajo de André Green «El inconsciente y la psicopatología», que parece ser como una respuesta a Ey. Los tres trabajos en el vol. col. *El inconsciente* ya citado. Para el desarrollo histórico de la problemática en torno a la psicopatología y al inconsciente en general vid. el extraordinario texto de Paul Ricoeur: *Una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 1970. La cuestión de la psicopatología fenomenológica se plantea a partir del mismo sustrato nocional que las teorías literarias de la reificación o alienación en Lukács, Goldmann y Sartre. Vid. al respecto la obra de Joseph Gabel: *La fausse conscience*, Ed. de Minuit, Paris, 1962, donde la ideología, entendida como falsa conciencia, se estudia como una *desviación anormal más* y por tanto como esquizofrenia. Los dos capítulos fundamentales del libro se titulan por ello: «Esbozo de una psicopatología general fundada sobre el concepto de reificación», y «Estructura esquizofrénica del pensamiento ideológico». Pero a la vez podemos hallar este mismo sustrato nocional de la fenomenología psicopatológica donde menos podía esperarse, esto es,

cuatro formas de manifestación del espíritu: junto al lenguaje, también el mito, el conocimiento y el arte. Pero como puede verse en su *Lógica de las ciencias culturales*[30] se puede decir que la distinción básica que establece entre una «capa cultural» y una «capa natural» (con sus tres subdivisiones respectivas: *expresiones y cosas; conceptos culturales y conceptos naturales; forma y causa*) indican que a fin de cuentas esa *capa de la cultura*, como capa de la objetivación del espíritu, se puede reducir básicamente a una capa lingüística: el espacio donde se revela el espíritu como «configuración» y «objetivación», esto es, como presencia que da forma a los hechos. Por lo demás vemos cómo esa reducción de la capa cultural al lenguaje como sustrato, está implícita en la misma clasificación de Cassirer. Mientras que las otras «formas» están calcadas del sujeto kantiano, sujeto dividido en racional y sensible (de ahí las dos formas simbólicas que distingue Cassirer: *conocimiento* por un lado y *arte* por otro; mientras que la división entre *mito* por un lado y *conocimiento* o *arte* por otro, está fundada precisamente en la historia iluminista que escinde al individuo o a la humanidad en las dos fabulosas etapas: etapa prelógica y etapa lógica). Es obvio que la otra forma simbólica, el lenguaje, no posee la misma especificación diferencial. Por el contrario, se puede decir que está como sustrato tanto en el mito como en el conocimiento o en el arte. De cualquier forma

---

subyacente en la obra de Spitzer. En efecto: la «estilística» spitzeriana en cuanto trata de ser un proceso que une el texto al autor, la lengua a la psicología, no sólo es, por tanto, una interpretación «gramatical», sino que ésta se desdobla siempre en una interpretación «psicológica». Como a la vez el camino interpretativo estilístico se basa en la relación *norma/écart*, donde sólo el *écart* es «expresivo» (tanto en el plano gramatical como en el psíquico), la «estilística» supone un *funcionamiento normal* y un *funcionamiento desviado* también en ambos planos. Pero la base misma de la estilística es la «desviación», esto es, la estilística spitzeriana tiene como base la imagen nodal de toda la «ideología de la conciencia»: un *funcionamiento normal y un funcionamiento desviado* (aunque naturalmente en Spitzer esta desviación no es propiamente patológica sino expresión de la «personalidad» del autor, de «su estilo»). Las vaciedades comunes que salpican el discurso de Spitzer -«expresión de la personalidad», etc.- no lo desmerecen más que a la psicología y a la psicopatología mismas: precipitados teóricos de la vieja ideología de la conciencia.

[30] Cassirer, Ernst: *Las ciencias de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965. En el texto citamos esta obra como «Lógica de las ciencias de la cultura» por aproximarnos más a la literalidad del título alemán (Zur Logik der Kulturwissenschaften) dado que la supresión del término «lógica» en la traducción española tapa un poco la importancia fundamental que Cassirer atribuía a este libro dentro del conjunto de su obra, al considerarlo precisamente como el momento clave, el momento de «la teoría y los métodos» de su ciencia cultural. Se trata, según el proceso que hemos señalado ejemplificándolo en la noción de «teoría» en Wellek y Warren, de la *delimitación del objeto* de las ciencias culturales, y por tanto, estableciendo su «campo», establecer a la vez, a partir del objeto mismo, la «garantía de la metodología» cultural. Cómo las características fundamentales del objeto cultura serían las de ser «expresivo» y ser «formal» (en oposición al carácter de «cosa» del «objeto natural»). De ahí se derivaría que la validez de la metodología en el campo cultural dependiese precisamente de su uso del concepto de «forma» (en oposición al concepto de «causa» propio de la metodología del campo del objeto «natural»); confundir «forma» y «causa» llevaría, pues, a la ceguera en el terreno de la cultura: es lo que, como dice Cassirer, sucedió en la obra de Taine (aunque, añade, al propio Taine se le impuso la potencia del objeto cultural mismo, provocándole contradicciones en su metodología «natura-

Cassirer (aunque esta cuestión se desprende obviamente en su obra) presta sobre todo atención a plasmar precisamente la idea del espíritu en estratos. Las cuatro formas simbólicas corresponden a la objetivación respectiva de los cuatro estratos del espíritu. Esto es lo que Cassirer pretende decir: «en todos ellos» (quiere decir, en los cuatro tipos de formas) «se expresa el profenómeno de que nuestra conciencia no se satisface con recibir la impresión de algo exterior, sino que ella une esta impresión a una libre actividad de expresión».

Que esta capa «cultural» tiene un soporte lingüístico, si es que su espacio no es el espacio mismo del lenguaje, lo prueba el hecho de que efectivamente todo el formalismo de nuestro siglo la haya visto como lingüística. Sin embargo, lo importante es a fin de cuentas que esta «capa cultural» haya sido determinada específicamente. Foucault, que es un culturalista en el sentido mismo de la *Kulturwissenschaften*, presentando (según recuerda L. Séve, «bien significativamente») un libro de Cassirer, decía: «Todos somos neokantianos»[31].

---

lista»). Para el debate de Cassirer con Taine vid. las págs. 119-131 del citado libro. Para la importancia fundamental que este libro tiene en la trayectoria de la obra de Cassirer (y que el mismo Cassirer le atribuía) como *delimitación del objeto* y por tanto *garantía* de la metodología cultural vid. el artículo de Gerg Wolandt: «El símbolo y las ciencias del espíritu (La filosofía de E. Cassirer)», *Revista Eco*, nº 63 (junio, 1965), Bogotá, págs. 247-264.

[31] Sobre el contexto en que Lucien Séve recoge esta frase de Foucault vid. el muy significativo trabajo de Séve: «Método Estructural y método Dialéctico», en el vol. col.: *Estructuralismo y Marxismo*, Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1969. Conviene reproducir el párrafo entero donde Séve practica un adecuado esbozo de la problemática formalista tal como la estamos presentando nosotros mismos. Dice Séve: «El estudio de la historia del método estructural y de las ideas estructuralistas -estudio importante, en el que habría que ahondar más- aporta a esta tesis, a mi juicio, una clara confirmación. Ciertamente, de creer a ciertos apologistas del estructuralismo, el método estructural y la razón analítica serían los productos inéditos de las ciencias más modernas, que relegan definitivamente el pensamiento dialéctico a su siglo XIX natal. Pero esta amable especulación del espíritu no resiste un instante el examen. Por poco que se comience, en efecto, siguiendo en esto las indicaciones expresas de los propios estructuralistas, a remontarse de Levi-Strauss a Mauss y a Jakobson, de Foucault a Dumezil y a Cassirer, o, en una corriente paralela, de Piaget a Arnold Reymond, se percibe que la época decisiva en la génesis de las ideas estructuralistas se sitúa más pronto aún, en los confines del siglo XIX y del XX, en el momento del «Cours de linguistique generale» de Saussure (1906-1911), de los artículos de la escuela históricocultural alemana de etnología (Gräbner y Ankerman, 1905), de los trabajos de la escuela de Wurzbourg y del nacimiento de la «Gestalt-Theorie» (1890-1900), como de la fenomenología husserliana (*Investigaciones Lógicas*, 1900); es decir, que dichas ideas toman nacimiento en una época, en corrientes de pensamientos y en hombres que no han asimilado en absoluto la dialéctica marxista, ni siquiera hegeliana, sino que ignoran hasta la existencia de ella. Si uno no comete el craso error de confundir el nacimiento de las ideas según el estado civil y el momento en que pasan a ser históricamente operantes, puede decirse sin vacilar que el período de gestación del estructuralismo (1900-1920) es anterior al advenimiento del pensamiento dialéctico, que sólo comienza a conquistar una amplia audiencia hacia 1930. Muy esquemáticamente, he aquí como sucedieron las cosas. En numerosos países el fin del siglo XIX y el principio del XX señala una crisis del evolucionismo, a la vez demasiado «avanzado» ideológicamente para el pensamiento burgués que lo combate sobre una base metafísica y conservadora, y demasiado trivial científicamente para responder a las exigencias cada vez más precisas del saber. Esta crisis se desarrolló en dos direcciones opuestas: de un lado en el sentido del paso del evolucionismo trivial a la concepción dialéctica de la evolución, que desemboca por lo esencial en la audiencia moderna del marxismo; de otro en el sentido de la repulsa de la perspectiva evolucio-

En efecto; si hay algo que agradecerle a Foucault es que, según señalábamos, en cierto modo no se esconde. Quizás su frase más significativa sea aquella que se atrevió a decir ante una concurrencia donde predominaban los hegelianos, frase impagable a la que volveremos: «Creo que la realidad no existe, que sólo existe el lenguaje».

IV. *Palabras y cosas*

Así las épocas, las epistemes de Foucault, no son propiamente épocas hegelianas. Cuando Foucault, en *Las palabras y las cosas*, dice (repitiendo por lo demás vaciedades comunes) que el siglo XIX es la época de la historia, no se trata, como en Hegel, de que la historia sea un principio rector, esencial, expresado en todas las partes (como expresión, a su vez, del espíritu que se encarna realmente en todas esas partes a través de la forma de ese principio rector del que el espíritu es el *contenido*). Se trata, al contrario, de unas épocas en el sentido heideggeriano; esto es, épocas hermenéuticas, interpretaciones del ser. Puede verse: en primer lugar, como dijimos, Foucault presenta dos *epocalidades*: una, donde el lenguaje es representativo; otra, donde el lenguaje ha alcanzado su pureza, donde las «palabras» no hablan ya de las «cosas» sino de sí mismas. Estas dos epocalidades se resuelven exactamente en una serie de actitudes interpretativas; actitudes que pueden ser entendidas como épocas y como discursos interiores a esas épocas[32]. Como hilo conductor, a través de todas estas épocas, la epocalidad superior del lenguaje (de la relación entre las palabras y las cosas) y las diversas interpretaciones que de esta epocalidad superior hacen las *épocas «interiores»*. Estas épocas interiores son: El *Renacimiento*, cuyo ente primado es la Semejanza; la *época clásica* cuyo ente primado es el Orden (ya no se efectúan aproximaciones según la semejanza, sino que se discierne, se analiza. La forma simbólica *Don Quijote* enlaza con la época anterior; su figura «largo grafismo flaco como una letra» que «acaba de esca-

---

nista misma, en beneficio del aristotelismo, especialmente a través del neo-tomismo, y más aún del neo-kantismo en el sentido amplio del término y más tarde de la fenomenología husserliana... Así, la corriente de pensamiento estructuralista, que desde un principio, más de cincuenta años ya, se caracteriza por la crítica del empirismo, del historicismo y del psicologismo, y por la separación de lo lógico y de lo histórico, es pues, propiamente hablando desde el punto de vista de la historia de las ideas una corriente de pensamiento predialéctico» (págs. 146-147). Es una magnífica descripción de hechos, aunque, desde luego, no podemos estar de acuerdo con muchos de sus presupuestos: por ejemplo, esa imagen del pensamiento predialéctico, que, pese a todo, no deja de ser sintomático.

[32] Las épocas interpretativas *interiores* al Historial de Ser serían, para el Heidegger de la etapa de *Sein Und Zeit*, las correspondientes a los siguientes entes primados: «fysis», «creatureidad», «subjetividad», «espíritu», «dialéctica» y «técnica». Desde este punto de vista se explica por qué la técnica significa el final de la metafísica y el comienzo de una nueva epocalidad. Es la primera lectura que Heidegger hace de Nietzsche: Nietzsche habría invertido a Platón convirtiendo a lo sensible y no al espíritu en lo verdaderamente determinante. Así el *meta* habría quedado libre, así se habría consumado la *metafísica*, estableciéndose ahora un nuevo emplazamiento esencial, la apertura del ser como voluntad de poder, como el *trabajador* de Jünger, el

par directamente del bostezo de los libros» (pág. 53), es locura porque aún cree estar en el reino de las semejanzas, que los libros (las palabras) reenvían directamente a las cosas; el Orden, como *ente primado*, se refleja en una serie de interpretaciones del ser (esto es, una serie de conformaciones lingüísticas) que son todas iguales: la gramática general, la historia natural y el análisis de las riquezas. En el siglo XIX el ente primado es la historia. Como de Don Quijote, Foucault dice que ahora es Sade quien indica el cambio de epistemes: «Juliette» y «Los 120 días de Sodoma» son la forma simbólica que expresa un orden ya roto, el orden del deseo bruto o de la vida, que ya no es propiamente sino el orden de la transgresión. A la historia natural, clasificatoria, la sustituye ahora la biología, como ciencia de la vida; a la gramática general la sustituye la filología, como ciencia autónoma del lenguaje; y al análisis de las riquezas lo sustituye la economía política como ciencia autónoma del trabajo; con otras palabras (y en esto sí que es hegeliano Foucault) a la *Esfera* del renacimiento la sustituye el *Plano* del orden clásico y a ambos, desde el siglo XIX hasta hoy, lo que Foucault llama el *Triedio* de los saberes: economía, biología, lingüística. (*Triedio* de los saberes que, según Foucault, comparte la época actual con la dimensión de las ciencias matemáticas y físicas y con la dimensión de la reflexión filosófica). Como vemos Foucault parece coincidir con Cassirer en distinguir tres formas simbólicas como definidoras de la capa cultural: la vida, el trabajo, y el lenguaje. Sin embargo, como dijimos a propósito de Cassirer, en realidad no se trata sino de que el espacio cultural tiene como elemento subyacente y determinante al lenguaje. Cuando Foucault habla del trabajo, de la vida y del lenguaje habla de los discursos sobre el trabajo, sobre la vida o sobre el lenguaje[33]. De lo que se trata es de ver como estos discursos se posibilitan a partir de un «ente primado»: la Semejanza, el Orden o la Historia. A estos entes primados Foucault los denomina un «a priori histórico» en el que se fundaría el campo de la episteme. Ahora bien, estos entes primados, este «a priori histórico» (que posibilita los discursos sobre la vida, el trabajo o el lenguaje) no es sino un «ente primado» respecto a una especial relación entre las palabras y las cosas.

Cada época de las que habla Foucault es así una época en pleno sentido heideggeriano, esto es, una época entendida como *interpretación* (como «fa-

señorío técnico. Lógicamente, como venimos diciendo, Heidegger variará posteriormente estos planteamientos: la voluntad de voluntad más bien lo puede esclerotizar todo. Más que de un *armazón* técnico habría que hablar de un *acoso* técnico. E incluso ahora Heidegger va a leer a Nietzsche a través de la *contravoluntad* que libera al hombre de la *venganza*. Y en consecuencia su conocido aserto sobre lo necesario de la *serenidad* como horizonte del pensar.

[33] De cualquier forma, es evidente que Foucault no elige gratuitamente estas tres formas simbólicas: son los tres momentos en que diríamos el sujeto se presenta para toda la ideología clásica. El momento íntimo, esto es, el lenguaje en cuanto que representante del espíritu; el momento de la relación del espíritu a través de lo biológico y sus movimientos, esto es, la vida; y su relación de apropiación con la naturaleza, esto es, su trabajo. Foucault, eligiendo estas tres formas típicamente burguesas (y creyendo en ellas como en algo real) muestra de nuevo su filiación indudable con los estratos más densos de la ideología clásica.

cies hermenéutica») del lenguaje. El lenguaje es así efectivamente en Foucault un «Geist», un Espíritu o una Idea cuya historia se narra. Sin embargo, si el lenguaje es la Idea cuya historia se narra, en la obra de Foucault, esa historia es el Historial del ser o del ser como lenguaje: en primer lugar el ser sólo se muestra como lenguaje a través de los entes que «prima»: la Semejanza, el Orden o la Historia son categorías interiores al lenguaje; el lenguaje se muestra, se ofrece, como Semejanza como Orden o como Historia. Y a la vez *impone* una especial interpretación mientras «dura» su especial mostración. Mientras dura la mostración del ser-lenguaje como Semejanza, todo el horizonte de esa época, todos los hombres y todas las cosas (el trabajo, la vida y el lenguaje mismo) serán interpretados como Semejanza (como semejanza, interior al lenguaje, entre las palabras y las cosas); mientras «dura» el mostrarse del lenguaje como *Orden*, todo el horizonte de la época, toda su episteme, estará obligada a interpretar el hombre y las cosas (la vida, el trabajo y el lenguaje mismo) a partir de la idea base (del ente «primado») del lenguaje como Orden. Mientras «dura» la época de la Historia, toda su episteme se verá obligado a interpretar el hombre y las cosas (el trabajo, la vida y el lenguaje mismo) a partir de ese entre «primado» que es el lenguaje como Historia.

Finalmente cada una de estas épocas no es propiamente hablando sino algo secundario. Foucault y sus seguidores insisten en esto: la historia «no vale» porque sólo se fija en esas épocas que son sin embargo, de hecho, algo secundario en cuanto que inscritas en un mecanismo muy superior. La historia no vale porque se basa sólo en las épocas, mientras que lo profundo (es decir la verdad que las explica y las justifica) queda ignorado. En una palabra la historia ignora el Historial del ser. Para describir el historial del ser se ha inventado Foucault la Arqueología. Lo mismo que Heidegger ve sólo dos grandes epocalidades en este Historial del ser (la que se inicia con el olvido del ser entre los griegos y la que se inicia con la realización final de la epocalidad anterior, con la realización final de la metafísica en la técnica planetaria de los 30 y el acoso técnico esencial desde los 50) del mismo modo Foucault muestra que las diferentes epistemes, las diferentes épocas interpretativas, no son sino algo secundario. Algo inscrito en una epocalidad superior: el historial del ser. Es así como se explica la famosa -y para muchos enigmática- introducción al libro citado con un análisis de las Meninas[34]. Las Meninas (y el análisis ontológico de la pintura, tal como le gustaba hacerlo a Merleau-Ponty, muestra que el horizonte en que se mueve Foucault no es sólo fenomenología heideggeriana, sino Fenomenología en todas sus dimensiones) son para Foucault el lugar, la forma simbólica, donde se ve que el ser ya no se muestra como sujeto, como ente, sino como ser mismo. Es el prólogo al historial del ser: se nos avisa que se va a hablar del ser, pero ya no en la pintura, sino del ser como interpretación (como episteme), como lenguaje. Las diversas épocas lingüísticas están, pues, inscritas en una epocalidad superior, el historial del ser -lengua-

[34] Vid. el análisis de «Las Meninas» en las pp. 12-25 de la trad. española de *Las palabras y las Cosas*... México, 1968 (Ed. Siglo XXI).

je[35]. Historial que se divide a su vez, al estilo de Heidegger, en dos grandes epocalidades[36]: el ser-lenguaje como impuro y el ser-lenguaje como puro[37]. Es así como hay que entender también las *figuras* -que esas si son hegelianas. La *esfera* simboliza un lenguaje cargado de contenido, denso de representaciones. El *plano* simboliza ese espacio transitorio en el que el lenguaje se adelgaza, se despoja de sus contenidos, para tratar de considerarse sólo a sí mismo. El *triedio* implica que ya en efecto, el lenguaje si no se interpreta a sí mismo, sólo se conoce a sí mismo en la triple formación simbólica: el trabajo, la vida y el lenguaje mismo.

Que esto sea una historia fabulosa (en cualquier sentido), que Foucault haya derrochado en ella inteligencia y retórica (llegando incluso a veces a superar al maestro de tales fabulaciones, al insuperable genio del ritual heideggeriano) esto es algo que nadie discute[38]. Sería tan iluso como suponer que esta fábula que cuenta Foucault (el historial del ser, etc.) tiene algo que ver con una

---

[35] Foucault dice por ejemplo: «Los sistemas de la historia natural y las teorías de la moneda y del comercio tienen las mismas condiciones de posibilidad que el lenguaje mismo. Esto quiere decir dos cosas: primero que el orden de la naturaleza y el orden de las riquezas tienen, para la experiencia clásica, el mismo modo de ser que el orden de las representaciones tal como es manifestado por palabras; y además que las palabras forman un sistema de signos suficientemente privilegiado, cuando se trata de hacer aparecer el orden de las cosas, para que la historia natural, si está bien hecha, y para que la moneda, si está bien regulada, funcionen a la manera del lenguaje» (pp. 201-202). En la épisteme clásica las tres actividades del hombre no serán, según Foucault propiamente hablando lenguaje, trabajo y vida sino «hablar, clasificar intercambiar», pero eso es lo de menos en cuanto que se tratará siempre exactamente de las tres actividades del espíritu, estructuradas a partir del lenguaje de una manera u otra.

[36] Aunque por supuesto en Heidegger el «ser puro» sólo se haya manifestado ocasionalmente, sorpresivamente, una «manifestación relampagueante», como la poesía de Hölderlin. De todas maneras, también hay dos Hölderlin (como dos Nietzsche o dos Técnicas): el de los 30 y el de los 50. El Hölderlin de los 30 es leído por Heidegger, a través de cinco proposiciones del propio poeta, donde se destaca básicamente la pregunta en torno a lo «inocente» y lo «peligroso» del lenguaje poético (o del lenguaje en general) en tanto que mostración del ser como tiempo ido que permanece sin embargo en lo poético como «envío» o como «sino», en tanto que tiempo que vendrá. Que vendrá además a fusionarse con la palabra del pueblo. Este planteamiento (y sobre todo esta palabra del pueblo alemán) desaparece en los años 50, donde Heidegger sólo insiste en la quinta proposición: «Poéticamente, pero lleno de mérito, habita el hombre sobre la tierra». Es decir Heidegger lee ahora a Hölderlin a través de la clave del «morar» o del «habitar», como eje de sus nuevos planteamientos sobre el pensar en general y sobre la construcción estética en particular. De cualquier modo, Heidegger interpreta el *«pero» con mérito* como *«sin duda» con mérito*, para no enfrentar lo poético con la vida.

[37] Como en «Ser y tiempo», se trata también aquí de una historicidad que es a fin de cuentas una analítica de la finitud. La Historia como manifestación del ser fundamentando al ente, al individuo, no es Historia sino en cuanto que el ente es finito, en cuanto que muere etc.; la análitica de la *muerte del hombre* (en Heidegger, en Fouctault) se revela rápidamente como fundada precisamente en el hecho de que el *hombre muere*. Vid. Alain Badiou, «El (re) recomienzo del materialismo dialéctico», nota 1, en *Cuadernos de pasado y presente*, nº 8, p. 95.

[38] La diferencia entre Foucault y Heidegger radicaría fundamentalmente en el hecho de que Foucault no habla nunca desde la «pérdida» o desde la «mostración/ocultación» del ser, sino desde la constatación del ser-ahí, de su historicidad plena, del espacio de sus huellas. El pensar de Heidegger si no es un *Religare* sí es, desde luego, un *Coligare*: de ahí que en vez de hablar de

historia real. Por eso es comprensible que algunos historiadores puntillosamente «cientifistas» se hayan irritado con estos libros, pero es una irritación injusta porque obviamente se trata de una fábula que declara sus presupuestos (y que a veces puede ser *real* precisamente a través de ellos, a través de la línea de sus *contornos*). Que alguien se irrite porque Foucault considere a la economía como una forma simbólica del ser, como una forma simbólica del Trabajo (y nuevamente esto sí que es hegeliano) o que considere al discurso que habla de la economía, a la Economía política, como una interpretación del lenguaje a partir del ente primado «historia»; que alguien se enfade porque se considere a la biología como una interpretación lingüística de la forma simbólica llamada vida a partir del ente primado llamado historia, etc., es no comprender la estructuración objetivo fabuladora de la textualidad foucaultiana. Es como si nosotros nos asombráramos porque Foucault considere a don Quijote o a «Los 120 días de Sodoma» como algo no realmente existente, como simples epifenómenos; mostraciones del ser en el paso de la interpretación del lenguaje desde el ente primado Semejanza al ente primado Orden (don Quijote); o en el paso de la interpretación del lenguaje desde el ente primado Orden al ente primado Historia (Sade: «Juliette» o «Los 120 días de Sodoma»). Sin ignorar, con todo, que ese entrelazamiento puede significar otra forma de «construir» o de «interrogar» a la verdad. Ahora bien, si hemos insistido en la diferencia existente entre *las épocas* hegelianas y las épocas heideggerianas (tal como las entiende Foucault) ha sido precisamente para mostrar un hecho sintomático: cómo en ambos casos se plantea el problema del *cambio*.

V. *Contornos finales: cambio y análisis*

En efecto, la noción de época en Hegel, en cuanto que supone una encarnación total del espíritu, supone a la vez un cambio total hacia la época siguiente, en cuanto que cada época alberga en sí los gérmenes de su *Aufhebung*, esto es su superación en un momento superior del espíritu, momento superior al que la época superada se incorpora también. El cambio (la demasiado famosa «Dialéctica del Espíritu») está impulsado por una teleología, un finalismo

---

Trinidad hable de *Cuadernidad*, *id es*, la «coligación» entre «cielo/tierra», «mortales/divinos». Por eso para Heidegger el conocer impide la *representación*, característica de la metafísica tradicional. Para Heidegger no se trataría de presentar/representar, sino de «esenciar la cosa», de distanciarse, alejarse y acercarse: responder a la incitación, a la exhortación del ser, escuchar su solicitud. Foucault, por supuesto, es mucho más corporal, supone una fenomenología materializada al extremo, que se fija por eso en cuerpos concretos, como la locura o la clínica, en tanto que dispositivos de actuar inmanente, de textualidades. Cosas, sí, pero no «cosas esenciadas», como la famosa *Jarra* de Heidegger: *jarra* cuya primera esencia sería el vacío, que nos trasladaría al llenar/verter, que nos trasladaría al ofrecimiento del agua o al otorgamiento del vino, que nos trasladaría a su vez de nuevo a la *Cuadernidad*: en el obsequio de lo vertido demoran los mortales y demoran los divinos, el agua terrestre y el vino como sacrificio... Esto jamás lo admitiría Foucault: para él la jarra -como la locura- sólo implicaría la interpretación descriptiva de un cuerpo en su intimidad espacial.

implícito en la marcha del espíritu mismo: el espíritu camina hacia su plenitud, hacia su reencuentro final, hacia su «parousía» como saber absoluto. Esta tendencia del espíritu hacia su plenitud es, como se sabe, lo que impulsa el cambio de una época a otra. El espíritu tiende a su superación y en cuanto que su encarnación en una época determinada se le queda estrecha rompe las formas de esa época, como el que rompe un traje, para encarnarse en una época superior, en unas formas nuevas.

Por el contrario, el *cambio* en el historicismo de «estratos» (Foucault, Heidegger y toda la fenomenología) es casi un cambio «estético», diríamos, en sentido kantiano; esto es: una especie de finalidad sin fin, algo prácticamente aleatorio, arbitrario. Pero esto sólo sucede a primera vista. Si nos fijamos esa finalidad sí que tiene *fin*. El progresivo desvelamiento de estratos tiene un objetivo preciso: recuperar la verdadera capa oculta, la verdadera cara del espíritu, su ser-puro, en tanto que último estrato determinante aunque tapado por las diversas capas que lo emborronan o lo cubren: que le impiden manifestarse. Si esta capa última, básica, del espíritu es considerada como lenguaje, entonces no puede extrañarnos la identificación lenguaje/literatura (o *poesía*, según Heidegger: ¡pero también Croce!) y la consideración simultánea de la poesía/literatura como la parte más íntima y más limpia del espíritu/lenguaje. Si a ello añadimos los «medios», las «formas» o las «técnicas» que fuerzan el despliegue evolutivo del espíritu, nos encontraremos de modo inevitable con una Historia de la Literatura simultáneamente tecnicista (o formalista) y lingüisticista. Siempre dentro de un esquema evolucionista obvio: orígenes/plenitud o clasicismo o edad de oro/decadencia/recuperación, etc. A veces el origen es rudo y casi infantil; a veces el origen puede implicar ya plenitud; a veces la decadencia nos lleva a un nuevo brotar, a veces se desliza inevitablemente hacia la muerte o el letargo... Pero el esquema evolucionista no varía nunca, se trate de épocas donde el espíritu se encarna plenamente, o se trate de épocas/estratos donde el espíritu sólo se da «rehuyéndose», sólo se percibe en sus huellas o trazos. De modo sintomático únicamente el Heidegger de los años 50 avisó alguna vez de que su imagen de las épocas históricas no era evolucionista, algo discutible pese a todo aunque no podamos diseñarlo ahora. Pero en líneas generales el esquema permanece inmutable. E igual ocurre -de manera obligada- respecto a los *métodos* de análisis de cada obra o de cada época. Consecuentemente, la historia evolucionista (neokantiana o fenomenológica), en tanto que no-encarnada, sería así la que más habría luchado por el «formalismo» literario; mientras que la historia hegeliana -en tanto que encarnada- sería la que más habría luchado por los «contenidos» literarios. Pero ambas en el fondo se diferencian muy poco: su trasfondo ideológico es perfectamente permeable. Por eso las dicotomías no pueden ser taxativas y las mezclas abundan. Incluida la propia lógica interna de cada horizonte: para la línea kantiana las *formas* son el verdadero *contenido* del texto, mientras que para la línea hegeliana el *contenido* constituye la *verdadera forma* estructurante de cualquier obra o de cualquier época literaria. Por supuesto que, a su vez, cualquier historiador o crítico puede elegir el método histórico de análisis que

le parezca más oportuno o simplemente más afín. Sólo que el problema radica precisamente ahí: en la cuestión del *método*. Los métodos tienden a esconderse, se legitiman como neutrales en sí mismos, como supuestamente independientes. Es esta falsedad la que hemos tratado de rastrear en cierto modo en este texto. No hay ninguna independencia de los métodos. Cada uno está adherido a una problemática teórico/ideológica oculta y se desprende de ella. Y conviene ser consciente de esto antes de hablar en abstracto de metodologías. A ese enmascaramiento de los métodos es a lo que hemos intentado aproximarnos aquí. Simplemente señalar algunos límites, algunos *contornos* que solemos dejar de lado con frecuencia al referirnos a una cuestión tan aparentemente evidente como la construcción de una Historia Literaria, sea del tipo que sea.

nº 5 (1996), pp. 151-183. ISSN 1133-1046.

LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX (Materiales para su estudio)

Leonardo Romero

Todavía carecemos de una Historia de las Historias de la Literatura española, a pesar de que es una prolongada reclamación de los estudiosos y de que los datos fundamentales son suficientemente conocidos[1]. Sólo determinadas etapas literarias (el siglo XVIII por modo fundamental) y algunas nociones historiográficas (la de Siglo de Oro) han suscitado estudios iluminadores para la elaboración de esa monografía aún inexistente. Para el entendimiento de la historiografía moderna, es decir, la que surge al calor del romanticismo y a los impulsos del proceso transformador de la sociedad española, se ha trabajado exclusivamente en dos direcciones parciales: la explicación de lo que se entendió por «literatura nacional» y las implicaciones que esta construcción ideológica tuvo en la práctica educativa de los centros escolares[2]. Por otra parte, los

[1] Homero Serís, *Manual de Bibliografía de la Literatura Española*, Syracuse, New York, 1948, primera parte, pp. 2-17 (ofrece 43 entradas bibliográficas). José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, CSIC, 1950, I, pp. 3-65 (ofrece 397 entradas; la reed. de 1960, I, pp. 3-65, ofrece 515). Antonio Román, «Antologías e Historias de la Literatura Española publicadas en los Estados Unidos», *Cuadernos Bibliográficos*, 1975, 2, pp. 5-27. José Simón Díaz, «Historias de la Literatura Española (Índice cronológico)», *Cuadernos Bibliográficos*, 1979, 38, pp. 15-30. Homero Serís, en fin, (*Guía de Nuevos Temas de Literatura Española*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 81-82) completa en información a Guillermo Díaz Plaja (*Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, 1949, I, p. LXXIII).

[2] Francisco Giner de los Ríos, «Sobre el estudio de la Retórica y la Poética en la segunda enseñanza», *Estudios de Literatura y Arte*, Madrid, 1919, 133-146. Alfredo Carballo Picazo, «Los estudios de Preceptiva y Métrica españolas en los siglos XIX y XX», *Revista de Literatura*, 1955, 15, pp. 57-66. José-Carlos Mainer, «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», *Estudios sobre Historia de España. Homenaje a Tuñón de Lara*, Santander, 1981, II, pp. 439-472. Gabriel Núñez, *Educación y Literatura. Nacimiento y crisis del moderno sistema escolar*, Almería, 1994. Leonardo Romero, «Algunas regulaciones del *canon* literario durante el siglo XIX», Ínsula, núm. 600, diciembre, 1996.

estudios dedicados a la divulgación del pensamiento moderno en España (Ilustración, idealismo, positivismo) y a los eruditos y críticos más influyentes de la época aportan datos útiles, pero no han sentado las bases teóricas capaces de cimentar el edificio pendiente.

Restringiéndonos a la historiografía literaria del siglo XIX, es necesario admitir que desconocemos aún cuestiones fundamentales; valgan como muestra algunas de ellas: ¿en qué medida influían las exhumaciones de textos antiguos en los planteamientos historiográficos que se fueron formulando a lo largo del siglo?, ¿qué construcciones dieciochescas pervivieron y cuáles fueron sustituidas por nuevos modos de percepción lectora y ordenación analítica?, ¿cómo se explicó el *presente* literario en relación con las tradiciones remotas y las más próximas?, ¿qué significó el desarrollo paralelo de una historiografía de las literaturas nacionales y de una visión comparatista de las mismas? Sólo la formulación de estas preguntas nos hace sospechar que queda aún mucho trabajo pendiente, trabajo de reconstrucción informativa y de esfuerzo intelectual que, a partir de lo *conocido directamente* (y no sólo de lo que se suele citar como efecto repetitivo) interprete y explique lo que fue y sigue siendo el *constructo* que denominamos *Historia de la Literatura Española*. Para la realización de ese propósito presento estas páginas, en las que mi lectura de las principales Historias de la Literatura escritas en el XIX intenta ajustar una respuesta parcial a las preguntas que acabo de formular.

Los sucesivos eruditos del XIX forman parte de distintas promociones históricas cuyas expectativas vitales y métodos de trabajo no llegaron a ser coincidentes. Tal como han delineado Pedro Sainz Rodríguez y Joaquín de Entrambasaguas[3], las generaciones de eruditos decimononos abarcan dos etapas que corren desde la polémica calderoniana de Böhl contra Mora y Alcalá Galiano (1814-1820) hasta los años finales de la publicación del gran esfuerzo colectivo que fue la *Biblioteca de Autores Españoles* (1846-1880). En este periodo importan tanto los tanteos y supercherías (p. ej. *el Buscapié de Adolfo de Castro*) como los aciertos de las aportaciones sólidas. Fue tiempo en el que muchos estudiosos dejaron lastrar su obra erudita con las cargas emocionales de las interpretaciones subjetivas y en el que convivieron técnicas elementales de trabajo con los nuevos métodos científicos del positivismo histórico. Pero, a pesar de la confusión de encrucijada entre lo viejo y lo nuevo, es posible afirmar que los postulados innovadores en métodos de trabajo ya se están abriendo paso con la firmeza de lo seguro y lo científico. La vida y la obra de Gallardo sintetizan este cruce de tendencias y experiencias metodológicas.

[3] Pedro Sainz Rodríguez, «Don Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo. Estudios sobre la historia de la crítica literaria en España», *RHi*, LI, 1921, pp. 211-304, 321-595; *cf.* especialmente pp. 370-84; *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 179-298 (Durán, Gallardo, Amador de los Ríos y Menéndez Pelayo). Joaquín de Entrambasaguas, «Panorama histórico de la erudición española en el siglo XIX», *Arbor*, 1946, pp. 165-93.

Uno de los mejores conocedores del bibliógrafo extremeño ha podido afirmar en un corolario de su estudio monográfico: «los primeros trabajos de Gallardo marcan un nuevo *método de investigación* que él había de enseñar a toda una generación de eruditos, y los primeros escritos de Durán, con quien aparece un nuevo elemento al discutir y defender el valor de la poesía popular, señalan de un modo definitivo la nueva época»[4].

Ediciones de textos y catálogos bibliográficos

Las ediciones y estudios de textos líricos y dramáticos medievales o de la Edad de Oro, en el transcurso del siglo XIX, responden a motivos radicalmente diferentes a los de la industria editorial dieciochesca en su negocio de la reimpresión de comedias «sueltas» o del «romancero popular». Las ediciones de textos antiguos efectuadas en la pasada centuria, incluso las que presentaban las más humildes pretensiones, tienden a ofrecer, desde el punto de vista material, una visión orgánica del autor, el género o la época, desprovista de las categorías abstractas y universales que caracterizan las antologías del XVIII. Pero las exhumaciones de textos medievales y de la Edad de Oro que esmaltan la historia bibliográfica del pasado siglo, salvo muy contadas excepciones, no respondieron a un programa sistemático de investigación en los depósitos bibliotecarios ni a un planteamiento riguroso en cuanto a la técnica de la edición y explicación. Las observaciones ecdóticas que formulaba Gallardo en el nº 6 de su *Criticón* -tan cercanas, según Sainz Rodríguez, a los criterios de la práctica lachmanniana- no eran moneda corriente en las ediciones de los textos antiguos, muchas veces leídos estrambóticamente, cuando no eran el resultado de falsificaciones deliberadas. De manera que es preciso dejar establecido que el positivismo que tantas veces se predica como marca del laboreo erudito del XIX es mucho más un ejercicio pragmático de acumulación que una metodología científica dotada de presupuestos teóricos y técnicas refinadas.

Una primera corrección del planteamiento «restaurador» de la literatura española que habían hecho los ilustrados neoclásicos aparece en los escritos veterorománticos de Nicolás Böhl de Faber[5], y, pocos años después, en otros escritos periodísticos de los emigrados liberales. En estos nuevos planteamientos críticos el renacimiento moderno de las letras españolas no se sitúa ya en la creación teatral de los neoclásicos -como habían hecho Luzán, Velázquez y los contertulios de la Academia del Buen Gusto-, sino en el teatro escrito durante los últimos años del XVIII y, de modo muy singular, en la recuperación del teatro clásico español. Gorostiza, en un artículo de 1824[6], veía en el teatro

[4] Pedro Sainz Rodríguez, *ob. cit.*, pp. 221-222.

[5] Camille Pitollet, *La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl de Faber et José Joaquín de Mora reconstituée d'aprés les documents originaux*, Paris, Alcan, 1909, IV + 272 pp.

[6] Manuel Eduardo Gorostiza, «On the Modern Spanish Theater», *New Monthly Magazine*, 1824, XI, pp. 87-92 (*apud* V. Lloréns, *Liberales y Románticos*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 363-64).

moratiniano el inicio de una nueva etapa; Durán, en su famoso discurso de 1828, proclamaba de modo programático las virtualidades para el presente del teatro barroco; Blanco White, en su producción periodística inglesa, redescubría la lección permanente del teatro antiguo español[7]. Y en el orden de la gravitación del presente sobre la explicación del proceso de «restauración» literaria no son nada desdeñables la antología de poemas contemporáneos que Ribot i Fontseré incluyó en su *Emancipación literaria didáctica* (Barcelona, 1837) y, singularmente, Ferdinand Wolf en su *Floresta de Rimas modernas castellanas* (París, 1738, 2 vols.), compendios ambos que sitúan el *acmé* de la evolución poética en los textos impresos en la contemporánea revista *El Artista*[8].

La obra crítico-erudita de don Leandro Fernández de Moratín -*Prólogo* y *Notas* de sus comedias, *Prólogo* general a la edición de las *Obras* de 1825 y los *Orígenes del Teatro Español*- llegó al dominio público en los momentos en que comenzaban a divulgarse las corrientes teóricas del romanticismo. La lección que se desprende del conjunto de estos textos moratinianos es la de la apología de una plenitud de los tiempos teatrales personificada en su propia obra de creación teatral. Una parte de su trabajo está dedicada al estudio y edición de piezas del antiguo teatro -los *Orígenes*-, trabajo del que quedan significativamente excluidos los autores barrocos; una segunda fase del trabajo corresponde al panorama teatral del siglo XVIII -*Prólogo* de 1825-, y el tercer momento está representado por las *Notas* a su propio teatro. Con todo, la obra de Moratín llegó fuera de tiempo, ya que ni como estudioso de las piezas antiguas dominaba la información de otros contemporáneos más jóvenes -Böhl, Gallardo, Durán[9]- ni como teórico era capaz de superar sus propios postulados estéticos; recuérdese cómo al analizar la *Numancia* cervantina disiente honestamente de los juicios de la nueva crítica europea: «si es contraria esta opinión a la que formaron de esta pieza los alemanes Bouterweck y Schlegel, puede considerarse cuál habrá sido mi sentimiento no pudiendo suscribir los elogios que de ella hicieron doctos críticos; resulta necesaria la absoluta imposibilidad de conciliar sus principios con los míos acerca de la composición dramática»[10].

De la fabulosa actividad de rebusca bibliográfica practicada por Bartolomé

---

[7] Aunque carecemos todavía de un estudio monográfico sobre el pensamiento de José María Blanco, encontramos referencias y juicios valiosos sobre este tema en la excelente monografía de Vicente Lloréns, ob. cit., pp. 399-409.

[8] Leonardo Romero, «La Poética de Braulio Foz en el marco de la preceptiva literaria contemporánea», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 1985, XV-XVI, pp. 111-129; Leonardo Romero, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 24-25.

[9] *Cf.* P. Sainz Rodríguez, «Documentos para la Historia de la crítica literaria en España. Un epistolario inédito del siglo XIX», *BBMP*, 1921, pp. 27-43, 87-100, 155-165, 251-261; 1922, pp. 153-170. Leonardo Romero, «Textos inéditos de Agustín Durán, Gallardo, Böhl, Quintana y Martínez de la Rosa», *RABM*, LXXVIII, 1 (1975), pp. 409-428.

[10] *B. A. E.*, vol. II, p. 222.

José Gallardo no fue el capítulo menos importante el relativo al estudio de los textos del teatro antiguo español. Según Rodríguez Moñino, entre los papeles perdidos en «la de San Antonio» (1823) figuraban los materiales sobre teatro que habrían de formar parte de su proyectada *Historia crítica del Ingenio español*. Durante la emigración londinense Gallardo planteó una *Historia crítica del teatro* con anterioridad a que Moratín trabajase en la suya: «sabemos que en la ciudad del Támesis y 1818 rescató una *Disertación* sobre las comedias famosas que figura entre lo perdido, así como varios cuadernos de apuntes y trabajos en limpio para la historia del teatro antiguo y moderno»[11]. En la correspondencia cruzada con Durán y Böhl son constantes las muestras de interés por las ediciones de antiguos textos teatrales. El material, en fin, recogido por Gallardo en su *Ensayo* -obra cuyos volúmenes fueron publicados póstumamente en 1863, 1866, 1888 y 1889- sigue siendo de consulta inexcusable para los estudiosos del antiguo teatro español.

El *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español* (Madrid, 1860), de Cayetano Alberto de la Barrera es el más completo de todos los instrumentos de consulta sobre literatura dramática que elaboraron los eruditos del pasado siglo, hasta el punto que sigue siendo hoy libro de obligada consulta. No corresponde hacer en este lugar una evaluación de las aportaciones concretas textuales, y bibliográficas de la obra de La Barrera y tampoco del criterio bibliográfico que preside el trabajo, que su autor expuso en la introducción; si conviene resaltar, con todo, la neta distinción metodológica que establece La Barrera entre dos tipos de actividades estudiosas como la *investigación bibliográfica* y la *historia de la literatura*: «hubiera ciertamente deseado dar remate a mi tarea con un buen Índice cronológico de autores, pero he considerado que semejante Índice, por lo cuestinable y analítico de buena parte de los fundamentos sobre que debe estribar y formarse, corresponde más bien al ramo *crítico* de la historia literaria; y juzgo además que antes de emprenderle convendría dejar más esclarecidas y exentas de conjeturas y dudas la parte bibliográfica».

Los estudios sobre la épica medieval no consiguieron alcanzar, durante el siglo XIX, el admirable grado de desarrollo de los estudios dedicados a los otros géneros. De todas formas, deben recordarse las publicaciones de algunos textos (nuevas ediciones del *Poema del Cid* de Damas Hinard, 1858; Volmöller, 1879; Bello, 1881; Lidforss, 1895. Del *Cantar de Rodrigo* de F. Michel, 1846; F. Wolf, 1847. Del *Poema de Alfonso Onceno*, edición de F. Janer, 1863). En el dominio de los estudios sobre épica medieval, la principal aportación teórica es la contenida en la obra de Milá y Fontanals, cuya trascendencia se proyecta en la fidelidad científica de su discípulo Menéndez y Pelayo[12], y en la produc-

[11] Antonio Rodríguez Moñino, *Historia de una infamia bibliográfica. (La de San Antonio de 1823)*, Madrid, Castalia, 1965, 248 pp. (pp. 47-48).

[12] En varias ocasiones manifestó Menéndez y Pelayo sus deudas científicas e intelectuales

tividad del modelo explicativo que aplicó a su interpretación de los orígenes de la poesía lírica europea. Sus dos obras clave -sobre el tema *Observaciones sobre la poesía popular* (1853) y *De la poesía heroico-popular castellana* (1874)- contienen, en formulación explícita, las ideas maestras que caracterizan durante el siglo XX los estudios hispanos sobre la primitiva poesía medieval (la *escuela neotradicionalista*).

La investigación sobre los orígenes de la poesía lírica española ofrecía a los investigadores y a los críticos del XIX el incentivo de su origen, visto por ellos en la vaga frontera de las actividades culturales de la colectividad primitiva. La concepción de los románticos alemanes, que situaba el origen de la *Naturpoesie* entre las emanaciones del *Volksgeist*, encontraba un brillante argumento demostrativo en la secular tradición de los romances hispánicos. Un caso más de incoherencia entre la construcción crítica y la realidad histórica es la cándida ejemplificación con que tanto Bouterwerk como Sismondi presentaban como testimonios elocuentes de la «poesía natural» romances de la colección de Escobar, impresa en 1592 y perteneciente, como es sabido, al ciclo del artificioso «romancero nuevo». En cualquier caso, con mejor o peor conocimiento del tema, los eruditos y filólogos germanos de principios del siglo acudieron al *Romancero* como si de un banco de testimonios concluyentes se tratara. J. Grimm publica en Viena su *Silva de romances viejos* (1815), colección a la que sigue la de C. B. Depping (1817). Agustín Durán fue el primer español que inició la investigación por estos caminos, primero con sus cinco tomitos titulados *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (1828-32) y más tarde con su contribución monumental del *Romancero General*, 1849-51 (vols. 10 y 16 de la B. A. E.).

La importancia y calidad de los estudios romancísticos de Durán tienen una réplica entre los hispanistas alemanes de la mitad del siglo con las dos colecciones de Ferdinand Wolf, la de 1850, y la que seis años más tarde publicó en colaboración con C. Hoffmann bajo el divulgado título de *Primavera y flor de romances*. A finales del siglo, Menéndez y Pelayo recopilaba y resumía en la *Antología de poetas líricos* (vols. VIII-X, 1899-1900) todo lo que de más importante se había hecho hasta entonces en el campo de la investigación y estudio sobre los romances tradicionales.

La curiosidad de los críticos o de los buenos aficionados a los estudios literarios dio lugar a un conjunto de antologías de textos literarios, valiosas por las muestras recogidas e interesantes, desde nuestro punto de vista, por los criterios de ordenación adoptados. Las más importantes colecciones de textos de la primera mitad del siglo son la de Quintana, *Poesías selectas castellanas* (1807, 3 vols.; 1829-30, 4 vols.); la selección de Böhl de Faber, *Floresta de*

---

con el maestro catalán. Recuérdese la siguiente: «Recogí de sus labios la mejor parte de la doctrina literaria que durante mi vida de profesor y crítico he tenido ocasión de aplicar y exponer», *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Santander, Aldus, 1942, V, p. 136.

Rimas Antiguas (Hamburgo, 1821-25, 3 vols.) y la crestomatía divulgadora de Maury, *Espagne Poétique* (París, 1826-27, 2 vols.).

Es obligada una referencia independiente a las dos colecciones de textos literarios más importantes de la primera mitad de siglo. La primera y más antigua fue empresa del escritor y erudito Eugenio de Ochoa, quien, entre otros trabajos editoriales preparados para la empresa parisina Baudry, emprendió en 1838 la publicación de una *Colección de los Mejores Autores Españoles* que pervivió hasta el año 1872 y llegó a editar 60 volúmenes. Se trata de una serie de libros de divulgación en que no se buscaba ni la impresión de ediciones rigurosas ni la aportación de estudios calificados; dentro de esta tónica de finalidad divulgativa predomina un tono de dignidad, relevante en algunos casos, como en el de la edición de las *Obras poéticas* de Espronceda, preparadas por Hartzenbusch. Un estudioso reciente de Eugenio de Ochoa afirma sobre esta colección que «por lo menos en Francia, España y Sudamérica los *Tesoros* de Ochoa se vendieron bien, eran muy populares y, entre paréntesis, lograron aumentar el comercio de libros»[13]. La *Biblioteca de Autores Españoles* junto con la *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España* -en el campo de los estudios históricos- son las dos empresas colectivas más trascendentes de la erudición española durante el pasado siglo. Sabido es el papel inicial que jugó en la primera empresa el escritor catalán Buenaventura Carlos Aribau y el denodado empeño que, en todo momento, puso en ella su editor don Manuel Rivadeneira. El primer volumen de la serie apareció en 1846. Rivadeneira murió cuando habían aparecido 63 volúmenes; su hijo, Adolfo, continuó la publicación hasta el tomo 70. El volumen 71, final de la empresa de los Rivadeneira, recoge los índices generales de toda la colección y fueron preparados por Rosell y Torres[14].

La literatura nacional

En España, como es sabido, la difusión inicial del pensamiento idealista y de la crítica romántica europea fue un menguado proceso cuya lenta penetración lastró negativamente -junto a otras circunstancias de índole político y social- los efectos positivos del estimulante movimiento europeo. Una ilustración expresiva de este desajuste cultural entre lo español y lo europeo la encontramos en los tomos IV y V de las *Ideas Estéticas*, concebidas por su autor

---

[13] Donald A. Randolph, *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, University of California Press, Berkeley, 1966.

[14] Adolfo Rivadeneira, «Noticia bibliográfica de Don Manuel Rivadeneyra», pp. V-XXIII del vol. 71 de la *B. A. E.*, Madrid, 1880; Luis Vidart, *La Historia Literaria en España*, Madrid, 1877, 86 pp.; R. José Cuervo, «Indicaciones para el trabajo crítico y análisis de la *Biblioteca de Autores Españoles*», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, I, 1941, nº 1; Homero Serís, *Guía de Nuevos temas de Literatura Española*, Madrid, 1973, p. 49; José-Carlos Mainer, art. cit., pp. 447-49.

como estudios introductorios a la teoría artística hispana del XIX, de la que nunca llegó a escribir con la extensión y profundidad dedicados a los antecedentes ultrapirenaicos.

Aunque se discute la circunstancia fundacional que el pensamiento de Herder pudo jugar en la génesis de la teoría romántica[15], está fuera de dudas que en el conjunto de su obra fragmentaria se contienen postulados básicos de la primera estética romántica como la afirmación de la validez de todas las épocas del pasado y la complementaria aceptación de la historicidad de la naturaleza humana; un tercer alemento conceptual -la encarnación del alma popular en determinados productos literarios- constituye el sustentáculo de su colección universal de *Volkslieder* (1777-1778), obra más conocida por el título de *Stimmen der Völker in Liedern* (*Las voces de los pueblos en sus canciones*). La obra crítica de los hermanos Schlegel encontró a principios del XIX un eco publicitario más inmediato que los escritos contemporáneos de un Goethe, un Schiller o un Hegel. Las *Lecciones* de Augusto Guillermo Schlegel tuvieron una rápida acogida; de 1814 data la traducción francesa (*Cours de littérature dramatique*) y el comienzo de la española «polémica calderoniana», mantenida por el único escritor de lengua española que pudo haber leído al teórico germánico en su lugar original. Las citas que de él hacen Mendíbil, Lista, Durán, López Soler o Martínez de la Rosa son, muy posiblemente, de segunda mano. Valga un dato bibliográfico sobre el conocimiento insuficiente que se tuvo en España de la obra de Schlegel: la madrileña *Crónica Científica y Literaria*, publicaba en 1818 una reseña de la traducción italiana del *Curso di Literatura Dramática* extractada de la *Biblioteca Universal* de Ginebra[16].

El mismo Böhl de Faber no hizo una lectura rigurosamente íntegra de la obra de Augusto Guillermo Schlegel. Intuiciones generales -como las antinomias mecánico/orgánico, finito/infinito, arte clásico/arte gótico, paganismo/cristianismo- y observaciones pintorescas sobre la Historia de España fueron los conceptos schlegelianos que más interesaron al cónsul gaditano y que difundió en la serie memorable de sus artículos críticos. La polémica calderoniana no quedó, afortunadamente, en el intercambio de tópicos e ideas generales, sino que, por lo que se refiere a Böhl, estuvo entreverada con una investigación bibliográfica sobre la antigua literatura española, actividad en la que él destacó, una vez concluidos los fragores de la querella ideológica. En los años finales de la etapa fernandina, Böhl expresaba su satisfacción por la continuidad que su obra encontraba en el *Discurso* de Durán de 1828; el 13 de enero de 1829 escribía al erudito madrileño:

> Leí el discurso de V. M. con mucho gusto por fundarse en los mismos principios que durante cinco años he defendido. V. M. los ha puesto en nueva y clarísima ley adornán-

[15] *Cf.* Rene Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. I, pp. 211-223.
[16] *Crónica científica y literaria*, nº 130, 1818-VI-26.

dolos de una dición llena y florida que debe recomendarlos a cualquier cabeza despreocupada[17].

Otro ensayista de principios del XIX que tuvo un gran alcance europeo fue Mme. de Staël, de cuya obra teórica-literaria tenemos que destacar aquí su proyecto fundacional de la moderna «sociología de la literatura» -*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1810- y el polémico escrito anti-napoleónico *De L'Allemagne* (impresa en Inglaterra en 1813, ya que la edición parisina de 1810 fue destruida por el ministro Rovigo). Este último libro representó el papel de rampa de lanzamiento de las ideas de Augusto Guillermo Schlegel. Sabido es que el retiro suizo de la Staël era una especie de academia en sesión permanente, en la que no cesaba de traducirse a los idiomas europeos de mayor difusión; bajo el mismo techo vivieron y se comunicaron Schlegel, Benjamin Constant, el conde Simonde de Sismondi, Charle de Villiers, Posperdde Barante, Adalberto de Chamisso, el barón de Voght [18].

A través de la influencia conceptual de Schlegel, de Mme. de Staël y la mucho más matizada de los críticos y escritores ingleses -cuya indiferencia hacia el «continental debate» fue ostentosa- se inició en la España de principios del XIX el movimiento literario romántico, cuyas manifestaciones en la historiografía literaria tuvieron singular importancia.

Adaptar la visión orgánica de la Historia en la redacción de la historiografía literaria del XIX -mucho más por dependencia del modelo filosófico sensualista de la «ciencia del hombre» que por una asimilación del método historicista[19]- supuso la flexibilización del paradigma poético post-aristotélico gracias a la ampliación de los límites genéricos y estilísticos que generaba el rescate de diversidades y también gracias al tenue diálogo comparatista que implicaba situar en el mismo nivel las literaturas clásicas y las modernas, la civilización antigua y la civilización cristiana o lo que se definía como genuinamente nacional y lo que era considerado como importación extranjera.

La rotunda afirmación de lo *propio* tiene como corolario inmediato el descubrimiento de lo *ajeno*, lo que quiere decir que el desarrollo de la idea de *literatura nacional* lleva aparejado el de *literatura comparada*. «Tenían que haberse abierto camino, para que fuera posible la Literatura Comparada, la idea de literatura nacional y el sentido moderno de la diferenciación histórica. Es decir, aquellos componentes sin los cuales no son fácilmente concebibles unos fuertes contrastes entre la unidad y la diversidad»[20]. Ahora bien, el tenue

---

[17] Carta nº VI de la Colección publicada por Pedro Sainz Rodríguez en «Documentos...».

[18] *Cf.* el *Préface* y la *Introduction* de la Condesa Jean de Pange a su ed. crítica de *De L'Allemagne*, París, Machette, 1958, vol. I.

[19] Ver Manuel Garrido Palazón, *La filosofía de las Bellas Letras y la Historia literaria en España (1777-1844)*, Almería, 1992.

[20] Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 38-48.

comparatismo que realizaron los críticos hispanos de la pasada centuria respondía mucho más a los requerimientos de la impresión lectora que a las propuestas sistemáticas que, especialmente desde Francia, se fueron haciendo a partir de las conferencias de Villemain, publicadas entre 1828 y 1829. Estudiosos franceses iniciaron el estudio de las relaciones literarias franco-españolas y franco-italianas que, en el plano de la comparación directa de autores, había iniciado en España un José de la Revilla al contrastar las comedias de Molière y Moratín[21].

Las Historias de la Literatura

La limitada y discontinua difusión del pensamiento romántico europeo en la España del primer tercio del XIX explica la prácticamente inexistente teoría estética y literaria sistematizada durante este tiempo. Sin embargo, la divulgación polémica de algunos conceptos del sistema organicista de Schlegel y la novedosa articulación de las primeras *Historias de la Literatura* de este siglo introducen los supuestos básicos en los que se ha de basar la historiografía literaria subsecuente.

La superación del modelo abstracto-universal de la teoría literaria neoclásica se encarna en la vagorosa idea del «espíritu del pueblo», cuya entusiasta aceptación determina la de los siguientes postulados historiográficos:

-La creencia idealista en unas supuestas notas caracterizadoras del «espíritu de cada nación»; al hilo de esta hipótesis se explica el tópico historiográfico sobre el *permanente romanticismo español* que se repite como idea nuclear desde la *Historia* de Bouterweck[22].

-La positiva aceptación del concepto orgánico de la historia, según el cual cada etapa del acaecer humano tiene importancia dentro del desarrollo general de la Historia, lo cual trajo consigo la valoración positiva de la Edad Media.

Por otra parte, el rudimentario planteamiento sociológico de los estudios literarios -entrelazado a los nuevos planteamientos políticos derivados de la Revolución Francesa- abre camino a explicaciones hasta entonces inéditas acerca de la función social de escritores y estudiosos. «Los emigrados liberales se encontraron efectivamente en una situación desconocida para los jesuitas expulsos en la segunda mitad del siglo XVIII. Mientras estos tuvieron que salir

---

[21] A. L. de Puibusque, *Histoire Comparée des Littératures Espagnole et Française*, 1843, 2 vols. Philarète Chasles, *Etudes sur l'Espagne et sur l'influence de la Littérature Espagnole en France et en Italie*, 1847. José de la Revilla, *Juicio crítico de Don Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Molière*, Sevilla, 1833.

[22] Sobre la idea del permanente Romanticismo español se edificó la actividad hispanística de Ticknor a partir de sus primeros escritos (*cf.* las notas de sus conferencias en Göttingen de 1817 que ha comentado Thomas R. Hart, «George Ticknor's History of Spanish Literature: The New England background», *PMLA*, LXIX, 1954, pp. 76-88.)

en defensa de la literatura española, condenada por los teorizantes del clasicismo italiano y francés como ejemplo de corrupción y mal gusto, los liberales se ven sorprendidos ante una revalorización casi general de la literatura»[23]. Antes de que se produjera la emigración liberal, los tratadistas jurídicos y los hombres políticos de las Cortes de Cádiz habían buscado una justificación tradicional para el nuevo estado liberal: la apelación jovellanista a la no escrita *Constitución* de la antigua monarquía española y las declaraciones paralelas de Martínez Marina y Canga Argüelles.

La exaltación propagandística generada por la guerra de la Independencia y, fundamentalmente, la conciencia política liberal que, entre otros mecanismos, radicó la fundamentación del Estado moderno en la generalización de una lengua común fueron las circunstancias inmediatas que contribuyeron decisivamente en la construcción de la idea de *literatura nacional*[24].

Por fin, el que los escritores románticos pongan en cuestión el esquema historiográfico, prevalente en la anterior centuria, de la «restauración» del buen gusto bajo el reinado de Carlos III, implica no sólo el arrumbamiento del modelo historiográfico clasicista -el suceder literario ya no se ordena según el esquema de las épocas de esplendor y decadencia- sino también la preterición del «género literario» como único molde clasificatorio. Así pues, ni el sistema de Velázquez ni el de Luzán tendrán hondas secuelas en la historiografía literaria del romanticismo.

Historias escritas por hispanistas

Las primeras *Historias de la Literatura* publicadas en el siglo XIX lo fueron por autores no españoles que, paradójicamente, suplieron su incompetencia en la materia sobre la que escribían con los esquemas organizativos sacados del libro del marqués de Valdeflores, hecho que requiere una explicación previa. La reacción anti-francesa que se produce en la cultura alemana de la mitad del siglo XVIII orienta a los escritores hacia las otras literaturas europeas, singularmente la inglesa -atracción marcada en la obra de Lessing- y la española. En 1769, el profesor de filosofía de la universidad de Göttingen y «custos» de su biblioteca Dieze traduce el libro de Velázquez incrementándolo con notas sacadas de Nicolás Antonio y Mayáns. El plan general del libro de aquél -síntesis de culturas peninsulares, periodización de la literatura española, historia de los diferentes géneros literarios, fuentes bibliográficas- fue respetado íntegramente por el traductor, del mismo modo que su idea sobre la «restauración» neoclásica de la literatura española[25]. La traducción de Dieze

---

[23] V. Lloréns, ob. cit., p. 314.

[24] Ver los artículos de Mainer y Romero Tobar citados en nota 2; Ricardo Senabre, por su parte, tiene pendiente de publicación un estudio en el que ofrece una sagaz revisión de cómo se gesto la idea de *teatro nacional*.

[25] J. A. Bestrand, «Figures d'Hispanologues: Dieze», *BMi*, XX, 1924, pp. 343-48.

fue la base fundamental sobre la que Friederich Bouterweck elaboró su *Geschichte der Spanisches Poesie und Beredsamkeit* (Göttingen, 1804). Bouterweck, hispanista ocasional pues aparte de esta obra sólo se le conoce una traducción de *El juez de los divorcios*, fue profesor de filosofía, de orientación kantiana, que después de una fase de racionalismo científico cayó en un misticismo influido por Jacobi. Su *Historia* fue el encargo que en 1796 le había hecho Eichhorn, quien había concebido el proyecto de publicar una enciclopedia histórica que expusiese la evolución de las ciencias y de las artes (*Geschichte der Künste und Wissenchaften seit der Wiederherstellung derselben bis andas Ende des achtzehnten Jahrhunderts*). Bouterweck preparó los volúmenes correspondientes a las literaturas modernas dedicados, los dos primeros a la literatura italiana, el tercero a la española y el cuarto a la portuguesa. La parte dedicada la literatura española fue traducida al francés (1812, 2 vols.)[26], al inglés (1823, 2 vols.) y, finalmente, al castellano en 1829[27]. De los dos traductores españoles el más conocido es José Gómez de la Cortina (1799-1860), escritor mejicano que desempeñó cargos políticos en su país en la época de la emancipación. La versión española fue acogida con gran interés por los estudiosos españoles. Probablemente en octubre de 1828, Bartolomé José Gallardo estaba al tanto de la próxima novedad editorial, puesto que en una carta suya a Agustín Durán le comenta con su peculiar estilo incisivo:

> Por otra parte, no sé qiénes (pero ahí está V. qe me lo dirá) publican una cierta Colecion de Comedias antiguas Españolas (êste ya es otro cantar): i sí sé qienes (D. Nicolás Hugalde; D. José Gómez de la Cortina, aunque no los conozco sino para servirlos) están para publicar traduzida, correjida y aumentada la Historia de la Literatura Española del alemán Beterguarc, de que tengo un par de piezas en capilla[28].

Los traductores explican, en unas páginas introductorias el alcance de su trabajo; no sólo se han limitado a la versión del texto original, sino que, en unas ocasiones, lo han abreviado (eliminando la introducción original o los excursos teológicos-políticos de Bouterweck que «no pertenecen directamente al objeto que nos hemos propuesto») y, complementariamente, lo han ampliado con un conjunto de notas que casi duplican la extensión del original

---

[26] G. Díaz Plaja da la noticia de que en su ejemplar de la traducción francesa aparece un «curioso y anónimo *Essai sur la léttérature espagnole*, Paris, 1810, escrito con versadero conocimiento, transido de pasión liberal y lleno de esperanzas por el ascenso al trono español de José Bonaparte» (*El estudio de la literatura*, p. 138, nota 38.)

[27] *Histo*ria de la literatura española publicada en alemán por F. Bouterweck, traducida al castellano y adicionada por D. José Gómez de la Cortina y D. Nicolás Hugalde y Mollinedo. En Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829, XI + 276 pp. (reed. facsímil en 1971, George Olms Verlag, Hildesheim, New York).

[28] Carta publicada por L. Romero en «Textos inéditos de Quintana...», p. 423.

traducido. Las razones de los añadidos estriban en la concepción personal que el autor alemán tiene del término *literatura* o en su insuficiente conocimiento de los hechos literarios; en este último aspecto reconocen los traductores la ayuda que les ha prestado Martín Fernández de Navarrete al poner en sus manos noticias inéditas («la crónica en verso del Conde Fernán González», el «Libro de Palacio del Canciller Pero López de Ayala») conservadas en manuscritos de la Academia de la Historia.

La edición española trajo consigo una polémica que animó de algún modo los inertes años finales del reinado de Fernando VII. Los editores de la *Gaceta de Bayona* (Reinoso, según todos los indicios) publicaron cinco artículos críticos sobre la obra, desde octubre de 1829 a marzo de 1830. Cuando solamente habían salido tres de los trabajos de esta serie, se publicó en Madrid un anónimo *Diálogo entre él y yo*, obra de Gómez de la Cortina[29], que no añade nada importante a las entretelas culturales de la época si no es el carácter de directo ataque personal contra la «escuela de Sevilla», personificada en los gaceteros Lista, Reinosa, Hermosilla[30]. El 20 de enero de 1830 *El Correo Literario* publicaba una nota crítica sobre el texto aludido en la polémica. Y este mismo año terciaba en defensa de los traductores y empleando similares argumentos de crítica lingüística, Bartolomé José Gallardo con su folleto *Cuatro Palmetazos bien plantados por el dómine Lucas a los Gaceteros de Bayona*[31]. La valoración crítica sintética más aguda sobre el libro de Bouterweck es la que Alcalá Galiano publicó en sus artículos de *The Atheneum*, de 1834[32].

---

[29] *Diálogo entre él y yo en contestación al artículo publicado en los núms. 112, 113 y 114 de la Gaceta de Bayona, contra la «Historia de la Literatura Española», escrita en alemán por F. Bouterweck y traducida al castellano*, Madrid, Imprenta Eusebio Aguado, 1830, 69 pp.

[30] Afirma el anónimo panfletista que «todo el artículo [de la *Gaceta*] se reduce a divergencias de opiniones literarias que nada importan al público ni a la historia de la literatura» (p. 14) y ejemplifica con él la disparidad clasificatoria que mantienen Bouterweck y los gaceteros a la hora de considerar la época de Juan II de Castilla: estos últimos la consideran una nueva edad de la poesía española, «Bouterweck no quiere sin embargo considerarla como una nueva época, sino como perfección de la antigua... Y yo creo que tanto los literatos como Bouterweck hacen muy bien, porque cada uno es dueño de considerar las cosas como quiera, con tal que no sea para sostener un error» (p. 20). Las alusiones personales menudean en las referencias a opiniones métricas, algunas dirigidas por antifrasis contra el *Arte de hablar en prosa y verso* de Gómez Hermosilla, o en las veladas alusiones a los antecedentes políticos afrancesados de los periodistas inculpados.

[31] Ha sido reeditado por P. Sainz Rodríguez en su antología *Obras escogidas de D. Bartolomé José Gallardo*, Madrid, 1928, vol. I, pp. 45-83.

[32] «Desde el cambio de 1823 no se ha publicado en España ninguna obra en prosa merecedora de atención, si exceptuamos la de Navarrete señalada anteriormente. Se ha emprendido, es cierto, una nueva edición de la lamentable Historia de la Literatura española de Bouterweck, con la añadidura de un copioso apéndice, absolutamente imprescindible en un libro que por sus intolerables desatinos mal merecía el honor de ser traducido a una lengua ni ser divulgado en una nación que el autor ignora, no obstante profesar lo contrario. El apéndice muestra alguna erudición y diligencia por parte de los traductores, pero nada que se acerque a una visión filosófica. De haberla tenido, se habrían dedicado probablemente a escribir una obra original sobre materia de tanto interés e importancia, obra que es todavía y lo será por largo tiempo un desideratum en

La edición francesa recoge el plan completo del original alemán: tres libros subdivididos en secciones, que corresponden rigurosamente con la de Velázquez: 1) desde los orígenes hasta el fin de los diez primeros años del XVI[33]; 2) desde esta última fecha hasta la mitad del siglo XVII, subdivididos en dos etapas, lo anterior y lo posterior a Cervantes; 3) desde la segunda mitad del XVII hasta finales del XVIII, etapa que conoce un oscurecimiento (reinado de Carlos II), una plena decadencia (principios del XVIII) y una fase de restauración (Bouterweck aminora el efecto positivo de la influencia francesa y realza, por contraposición, «el renacimiento del espíritu nacional» en la literatura de finales del XVIII, gracias a la obra de Huerta, Sedano, Tomás de Iriarte, León de Arroyal y Meléndez). La traducción española -que prometía, incluso, la versión de la obra completa de Eichhorn sólo publicó la parte inicial hasta los finales del siglo XV.

La orientación del estudio de Bouterweck es singularmente pragmática en el sentido de que sólo considera un conjunto de obras seleccionadas[34]. En sus fundamentos teóricos coincide con A. W. Schlegel en los siguientes puntos: 1) el entendimiento de *romántico* como moderno, no clásico; 2) la enemiga contra la tragedia neoclásica francesa; 3) la íntima relación entre *Literatura* y «Nacionalidad» (en el punto máximo de esta relación estarían los «folk-songs», expresión literaria que ofrece en su pureza el genio de cada nación); 4) el cristianismo fue la causa principal de la diferenciación entre las literaturas europeas modernas y las literaturas clásicas. La diferencia radical con Schlegel estriba en que éste considera que el punto de vista cristiano no está limitado a lo racional sino que da una más amplia visión de la posición del hombre en el universo, y Bouterweck considera que la religión es inadecuada filológicamente porque hace depender la moral de lo supra-racional. Las conclusiones de la *Historia* abonan estos presupuestos, ya que las reflexiones finales del libro subrayan con intensidad la excelente modernidad y el oscurantista cristianismo de la literatura española[35].

Las producciones que atraen el interés del historiador son los romances y

---

la historia general de la Literatura», p. 70 de la trad. española de los artículos de Antonio Alcalá Galiano, publicados por V. Lloréns con el título *Literatura española del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

[33] El reinado de Juan II fue «según los literatos españoles, el primero de una nueva época en la historia de la poesía castellana, sin embargo [...] puede mirarse esta época como la de la perfección de la antigua poesía, más bien que una época nueva de ella» (pp. 19-20). *Cf.* este juicio con el de Gómez de la Cortina, reproducido en nota 30.

[34] *Cf.* J. A Bertrand, «Figures d'Hispanologues- Bouterweck», *BHi*, XXIV, 1922, pp. 348-60; Thomas R. Hart, Jr., «Friedrich Bouterweck, a pioner historian of Spanish Literature», *Comparative Literature*, 1953, pp. 351-61.

[35] Las conclusiones de la Historia son las siguientes: 1) La poesía española es nacional, más nacional que ninguna otra europea, incluso en sus toques de orientalismo y en su asimilación del renacentismo italiano; 2) Una parte muy considerable de la literatura española se distingue por una elegancia noble y una corrección clásica. Cervantes es uno de los más bellos ejemplares de

las piezas teatrales de Lope y su escuela. Las noticias más extensas expuestas en el capítulo de la literatura medieval corresponden al ensayo sobre los romances, cuestión de cuya complejidad es plenamente consciente el autor[36]. Considera la literatura del XVI como un acierto prodigioso de aclimatación de las formas italianas y para él los autores cimeros son Cervantes -«el único poeta español universal»- y Lope de Vega -el modelador de la «comedia» española. La nueva secta de los «cultoristas» [*sic*] introduce un germen de disolución, aunque «esta nueva especie de poesía no era casi otra cosa que la antigua poesía nacional con todos sus defectos, pero despojada de su antigua energía». La decadencia literaria española perdura hasta la segunda mitad del XVIII, según una interpretación que pretendiendo alejarse de los clichés neoclásicos reitera la incomprensión dieciochesca para la literatura de la época barroca. La valoración de las fuentes utilizadas, de los textos reproducidos y comentados y de las notas añadidas por los traductores debe quedar para un estudio más pormenorizado de esta curiosa obra que trajo a España las gallinas de la historiografía literaria de signo romántico.

Una segunda obra que continuó los planteamientos de Bouterweck, aunque sin mejorar sus ignorancias y errores fue el libro del conde Simonde de Sismondi *Historie de la Littérature Espagnole*[37]. En este libro, si las noticias y datos proceden de Bouterweck, los conceptos teóricos vienen del círculo de Mme. de Staël, con lo que las interpretaciones analógicas entre literatura y sociedad ocupan un relieve destacadísimo. Sismondi proporciona con su libro un cliché de sugestiva lectura mecánicamente sociológica que encontró amplio eco en los ensayos de divulgación y en alguna de las *Historias de la Literatura* que habían de venir después[38].

El prólogo del traductor en el primer volumen constituye una curiosa declaración programática de la llamada escuela «ecléctica», orientación literaria

---

esa prosa clásica. Incluso se puede hacer esta afirmación del teatro de Calderón; 3) La literatura española, muy pobre en el campo de la epopeya, es extraordinariamente rica en romances y en piezas de teatro. Es, sobre todo, una literatura dramática; 4) Los españoles han sido los únicos en descubrir la poesía del cristianismo católico. Incluso si no se admiran sus «autos sacramentales» por la doctrina, es preciso admirar la belleza de la inspiración que contienen.

[36] «Mientras que algún literato no se dedique a aclarar este caos de los romances, clasificándolos a lo menos cronológicamente, será imposible conocer los grados por donde han llegado a adquirir la belleza relativa que reina en ellos» (pp. 15-16, trad. española).

[37] J. Ch. L. Simonde de Sismondi, *Histoire de la Littérature Espagnole* (tomos III y IV de la obra del mismo autor *De la Littérature du Midi de l'Europe*), París, Chapelet, 1813.

[38] La traducción española presenta algunos problemas. En primer lugar, la conformación material del libro. El primer volumen, publicado en Sevilla, en 1841 tiene entre las pp. 144 y 145 una nueva portada en la que se añade: «proseguida por D. José Amador de los Ríos, Sevilla, 1842»; el traductor de las pp. 1-144 fue J. L. Figueroa. El segundo volumen (Sevilla, 1842) es traducción completa de Amador de los Ríos. Pero, además, los traductores tuvieron que corregir con amplísimas notas los errores del texto original, al mismo tiempo que atenuaban las interpretaciones históricas.

que tanto debe al magisterio de Alberto Lista[39]; sintetiza también el plan de organización cronológica que coincide, curiosamente, con el de Bouterweck y Velázquez: orígenes remotos de la literatura española hasta el poema del Cid, crecimiento y regularización (siglos XIV y XV), reforma y creación del lenguaje poético (Garcilaso y la literatura quinientista), decadencia (siglo XVII y XVIII), nueva restauración de la literatura española (a finales del XVIII). Algunas de las afirmaciones de Sismondi les resultan tan inaceptables que tienen que ser corregidas inmediatamente; recordemos algunas correcciones: la lengua española es una «mezcla de alemán y latín», «los literatos españoles han sido muy celosos de conservar los primeros monumentos de su poesía»; el verso de Berceo es de «arte mayor»; condena de Juan de Mena; el primero que emprendió la obra del *Cancionero General* fue Juan Alfonso de Baena; condena de la obra de Góngora.

La interpretación más original del libro de Sismondi radica en su visión de la tolerancia ejercida por los habitantes de la Península durante los siglos medievales, en marcado contraste con la oscura represión inquisitorial que habría de instalarse desde finales del XV y en coincidencia con el orto de la literatura renacentista. Una idea que más tarde habrá de ser el eje medular de otras historias e interpretaciones de la literatura española, difícilmente podía abrirse paso en los años en que el libro fue publicado en España. «No es cierto que en España se haya establecido, ni aun tolerado la libertad religiosa durante cinco siglos» añade tajante el primer traductor, J. L. Figueroa[40].

Primeros textos españoles (tanteos)

La aportación española, durante el primer cuarto del XIX, es muy inferior a

---

[39] [A propósito de la querella entre Antiguos y Modernos] «conviene, pues, no dar asenso a ninguna de estas opiniones exageradas y absurdas, porque ni es cierto que toda literatura antigua sea tan perecedera como los hombres que la cultivaron, ni tampoco que un siglo pueda agotar todas las fuerzas del ingenio, hasta el punto de no dejar a sus sucesores otro destino que el de admirarle. La energía del espíritu humano es la misma en todas las épocas. Si en el curso de las revoluciones que experimenta brilla unas veces con todo el resplandor de un hermoso día, y otras parece que se eclipsa por grados hasta perderse en la oscuridad de la noche, estas alternativas proceden de causas naturales, que debe investigar y dar a conocer la historia literaria y comparativa de las diversas épocas. Es cierto que toda literatura es la expresión de las ideas, sentimientos y costumbres de la era en que han florecido; pero entre esas ideas y sentimientos hay que distinguir aquellas que tienen origen en la naturaleza humana, y que son invariables como ella, de las que nacen de las costumbres y carácter peculiar de un pueblo. Los unos viven siempre porque son de todas las épocas y de todos los lugares, y porque el hombre que se modifica en el transcurso de los tiempos, no varía nunca esencialmente. Los otros desaparecen, porque siendo hijos de una causa efímera, de costumbres especiales, mueren con la civilización y los hábitos que los engendraron» (Prólogo, Vol. I).

[40] Sobre la obra de Sismondi, *cf.* Andrés Bello, «Noticia de la obra de Sismondi», en *Obras Completas*, Santiago de Chile, 1883, tomo VI, pp. 239-56; y Carlo Pellegrini, *Il Sismondi e la Storia della letteratura meridionale*, Ginebra, Florencia, vol. III de la Biblioteca del «Archivum Romanicum», 1926, 168 pp.

lo que podía esperarse de la tradición erudita de la anterior centuria. Las circunstancias de la época pueden ayudarnos a entender la escasez de material dedicado al estudio de la historia literaria nacional. En cualquier caso, los trabajos de escritores españoles, tanto los publicados en España como en los países europeos se resienten de una limitada información y de difusas orientaciones teóricas. La breve aportación bibliográfica publicada en el país adolece de falta de sistema, si exceptuamos los escritos polémicos dedicados a la interpretación «romántica» del antiguo teatro español: las *Lecciones de literatura española para el uso de la clase de Elocuencia y Literatura Española del Ateneo español* (1822 a 23)[41], los conocidos dircursos de Durán y Donoso Cortés y el menos conocido *Discurso sobre la importancia de nuestra Historia literaria* leído en la Real Academia de la Historia por Alberto Lista en 1828[42].

Las publicaciones de los exiliados se debaten entre la impregnación de las nuevas corrientes críticas vigentes en Europa en la segunda década del siglo XIX y la formación neoclásica de sus autores, a lo que hay que añadir la finalidad didáctica o meramente propagandística de estos escritos. Una buena pista para seguir las opiniones de Blanco la encontramos en sus anotaciones manuscritas a la edición inglesa de la *Historia* de Bouterweck (impresa en Londres, 1823). Según G. R. Harrod las anotaciones más extensas corresponden a los Siglos de Oro[43], ocasión en la que Blanco expresa su admiración por Herrera y la escuela poética sevillana, mientras resta reconocimientos a Fray Luis de León; reconoce el genio poético de Góngora pero regatea merecimientos a Quevedo; desprecia, en fin, la estima del autor alemán por Lope y Calderón.

Otro emigrado en Inglaterra, Ángel Anaya, se distinguió por la publicación de obras de divulgación y enseñanza dirigidas al público inglés; entre otras obras publicadas por él en la casa editora Boosey and Soons deben recordarse sus *Leçons de langue italienne*, *El Teatro Español* (4 vols.) y el *Essay on Spanish Literature*[44]. Tal como expone en el *Preface* de esta última obra, su finalidad es puramente divulgadora. Efectivamente, la bibliografía que utiliza es la imprescindible en aquel momento: Andrés y Nicolás Antonio son los autores más

---

[41] Estas *lecciones* han sido publicadas por Hans Juretschke en las pp. 419-65 de su libro *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951, 717 pp.

[42] Publicado en las pp. 466-78 del citado libro de Juretschke. Sostiene Lista en este escrito la influencia de la poesía árabe en la literatura medieval y la coincidencia de la unidad política española con los progresos científicos de la modernidad; lamenta el desconocimiento español y europeo sobre la antigua cultura española, aunque avista indicios de una nueva actitud, «nacida después de que el abate Andrés escribió su obra, después que se han publicado varias colecciones de nuestros mejores poetas y de nuestros antiguos hablistas».

[43] *Cf.* G. R. Harrod, «Blanco White in Spanish Literature», *BHS*, XXIV, 1947, pp. 269-271.

[44] *An Essay on Spanish Literature Containing Its History from the Commencement of the Twelfth Century, to the Present time, with an account of the best writers in their several Departments, and some critical remarks Followed by a History of the Spanish Drama and Specimens of some of the writers of the differents ages. Dedicated [...] The Duke of San Carlos [...],* London, George Smalfield, 1818, VI + 176 pp.

repetidos. A propósito de algunos puntos concretos utiliza a Sarmiento, Capmany, T. A. Sánchez, Luzán, Sempere y Guarinos, Masdeu, Lampillas y, entre los modernos extranjeros, Lord Holland, Schlegel y Sismondi. El trabajo consta de cuatro ensayos en cierta medida independientes y de los que aquí sólo nos interesa el primero, ya que los otros versan sobre la dieciochesca polémica de la cultura española y sobre métrica castellana. El primero de los ensayos es un breve escrito que delimita las épocas de la literatura española (Edad Media, Edad de Oro, decadencia, y el dieciochesco «revival of letters to our own times») a partir del conocido esquema de Velázquez. Los datos que aporta son escasos, los errores e ignorancias también son numerosos y los juicios valorativos están expuestos de forma sumaria.

A finales de la segunda década del siglo aparecieron en Burdeos dos antologías literarias, preparadas por emigrados políticos, que contienen curiosos elementos historiográficos. Se trata de la *Biblioteca Selecta* recogida por Pablo Mendíbil y Manuel Silvela[45] y las *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia* del abate Marchena[46]. Comparando ambas obras, Menéndez Pelayo escribe sobre el *Discurso preliminar* de la primera que «es sensato y erudito para aquel tiempo; pero si carece de las extravagancias del abate Marchena, tampoco tiene sus genialidades felices, ni sus atrevimientos ingeniosos»[47].

A pesar de los rasgos diferenciales de estas obras -debidos, fundamentalmente, a los contrapuestos temperamentos de sus recopiladores-, algunas características comunes enlazan los criterios de sus autores, hombres de formación neoclásica que viven directamente los nuevos acontecimientos literarios europeos. En ambas complilaciones subyace una concepción sociológica de los hechos literarios que proviene más del pensamiento enciclopedista (Montesquieu y Voltaire, singularmente) que de la construcción teórica de Mme. de Staël y su grupo de Coppet[48]; los esquemas de periodización y los juicios de valor en ambas obras están aún atados al esquema historiográfico neoclásico:

---

[45] *Biblioteca Selecta de Literatura Española o modelos de elocuencia y poesía tomados de los autores más célebres desde el siglo XIV hasta nuestros días y que pueden servir de lecciones prácticas a los que se dedican al conocimiento y estudio de esta lengua*. Burdeos, Imp. Lawalle Joven y Sobrino, 1819, 4 vols. Sobre P. Mendíbil y su actividad editorial en Inglaterra, véase V. Lloréns, ob. cit., pp. 315-21 y 369-72.

[46] *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia, o colección de los trozos más selectos de Poesía, Historia, Religión y Filosofía Moral y Política de los Mayores autores castellanos, puestos en orden por D. ---*. Burdeos, Imp. Pedro Beaume, 1820, 2 vols. Los textos preliminares de esta colección *Discurso preliminar acerca de la Historia literaria de España* y *Exordio a las Lecciones* fueron publicados por Menéndez Pelayo en *Obras Literarias de José Marchena recogidas de Manuscritos y raros impresos. Con un estudio crítico-biográfico del Doctor D. ---*, Sevilla, 1892-96, 2 vols.; *cf.* vol. II, pp. 309-408 y 411-21.

[47] M. Pelayo, ob. cit., vol. II, p. CXVI, nota 1.

[48] El *Discurso* de Marchena concluye en estos términos: «Este discurso es la respuesta corroborada con hechos a la cuestión si las buenas letras pueden prosperar en los gobiernos despóticos. Contémplese el estado literario de nuestra nación, cotéjese con el político, y está el problema resuelto». Existe una proximidad de propósito entre la tesis político-sociológica de este *Discurso* y el prólogo de Quintana a sus *Poesías escogidas* (1796).

la literatura medieval anterior al siglo XV es una realidad estética no recuperable, la curiosidad por los romances es prácticamente inexistente y la valoración del teatro de la Edad de Oro es, básicamente, condenatoria.

La obra de Mendíbil-Silvela consta de cuatro volúmenes que recogen una detallada muestra de textos prosísticos ordenados con sentido didáctico (vols. I y II), y un florilegio de poemas (vols. III y IV). El material explícitamente hsitórico está expuesto en la *Advertencia* y *Discurso Preliminar* del vol. I y en el *Apéndice* de noticias sobre autores del vol. IV. La intención ejemplar de la compilación pretende cubrir un doble objetivo: por un lado, la exhibición de diversas muestras lingüísticas en las que la lengua castellana haya alcanzado una categoría de modelo imitable, por otro, la participación en la polémica dieciochesca acerca de la función político-moral de la cultura española en los «cuatro últimos siglos». El dechado que ha servido de pauta es el libro de Noël y Laplace *Leçons de Littérature et de morale* y la tesis perseguida consiste en mostrar que España «merece también ocupar un lugar apreciable y distinguido entre las naciones que figuran en la moderna literatura europea».

En el marco de una visión sintética de la Historia Literaria europea -modelada por los griegos y los romanos y restaurada por obra de Dante, Petrarca, Boccaccio y Ausias March- se enmarca la Historia de la castellana, cuya época de «formación» alcanza hasta finales del siglo XIV. Las noticias sobre lo medieval no sólo son escasas e inexactas -repite la consabida atribución de las *Querellas* y el *Tesoro* a Alfonso X...- sino que la visión de esta literatura resulta parcial e incomprensiva; a vía de ejemplo, recuérdese su calificación del *Cantar de Mio Cid*: no es un poema épico, carece de invención y riqueza, está constituido por una serie de versos reducidos a mala prosa. El juicio sobre la literatura del XVI es el más encomiástico. En llamativa síntesis con Marchena, Bouterweck y Sismondi, presenta un punto de vista salvador para los escritores ascéticos y místicos de la Edad de Oro, por cima de los cuales coloca a fray Luis de Granada: «cuantos le precedieron no han hecho sino prepararle el camino, y el mérito de cuantos le han seguido no ha pasado de acercársele más o menos». El modelo de periodización establecido por los historiadores neoclásicos sigue todavía vigente en esta obra, ya que la época de «restauración» de la literatura corresponde a los escritores ilustrados, desde Feijoo, Mayáns e Isla, hasta Leandro Fernández de Moratín.

El *Discurso preliminar* con que el abate Marchena prologó su antología de textos literarios españoles compendia -en el juicio de Menéndez Pelayo[49]- los rasgos característicos de este escritor español en el exilio. Puede servir como muestra de su peculiar entendimiento de las relaciones Arte-Moral el hecho de que no incluya en la colección mayor número de textos de fray Luis de Granada -escritor que fue siempre compañero inseparable suyo, incluso en sus momentos de prisonero del terror jacobino- por considerlo inmoral; hemos de

[49] M. Pelayo, ed. cit., vol. I, pp. CXVIII-CXXVI.

decir como aclaración inmediata que la «moral de la naturaleza» predicada por Marchena es lo contrario de «la moral ascética, enemiga de los deleites sensuales en que la reproducción del humano linaje se vincula, tras de la cual corren ambos sexos a porfía».

La actitud de Marchena con relación a la literatura medieval no podía ser más desdeñosa: «lengua desaliñada» y poesía «llena de argucias escolásticas». Los autores del XV -Mena, Villena, las «Coplas de Mingo Revulgo»- «anunciaban la aurora de un día más puro cuando por irreparable desgracia de la nación española, subieron Isabel y Fernando al trono de Castilla y Aragón». Sus elogios se dirigieron a los poetas italianizantes -Garcilaso, Herrera, Rioja- a pesar de su incomprensión del petrarquismo; en contraposición, no oculta sus reservas contra el teatro antiguo y sus autores, que «adolecen [...] del defecto capital de no retratar nunca un carácter verdaderamente castizo [... y, sin embargo] no adolecen de *uniformidad*». La alta estima que expresa sobre el *Quijote* se basa en la conocida afirmación de Montesquieu sobre la obra cervantina. En cualquier caso su oposición frontal a los principios fundamentales del romanticismo -espíritu nacional, historicismo cultural, abolición de los axiomas de la Poética- queda virulentamente expuesta en varios pasajes del *Discurso*[50].

En contraste marcado con las ideas y valores estéticos mantenidos por los tratadistas románticos europeos, los españoles del primer tercio del siglo -con la excepción, claro está, de los primeros difusores de las nuevas ideas literarias- mantienen todavía una señalada dependencia del pensamiento abstracto y universalista propio de la poética post-aristotélica. La apología del romancero y del teatro antiguo español -dos fáciles síntomas de inquietud romántica- la encontramos en Bouterwerck y Sismondi, no en los escritores españoles que acabamos de recordar.

Las historias de los hispanistas

El interés por la literatura española que suscitaron las historias románticas

[50] Véase el siguiente análisis del concepto romántico de literatura: «Si cuando los tudescos defensores del romanticismo o novelería dijeron que cada pueblo debía cultivar una literatura peculiar y privativa, se hubieran ceñido a decir que cada nación debe pintar sus propias costumbres y ornarlas con los arreos que más a la índole de su idioma, a las inclinaciones, estilos y costumbres de los nacionales se adaptan, hubieran profesado una máxima de inconcusa verdad. Más lo descabellado de su proposición se cifra en que han supuesto que hay en cada país reglas diferentes y a veces diametralmente opuestas, que constituyen los preceptos de cada género de composición y poema; aserción no menos disparatada que si dijeran que las proporciones de los modelos de la escultura griega debían ser desatendidas por los modernos escultores», vol. II, p. 365. Sobre Marchena véase además del estudio preliminar de Menéndez Pelayo (reproducido en *La España Moderna*, XC (1896), pp. 59-84; XCVI, pp. 17-54; XCVIII (1897), pp. 36-91; reeditado en la popular coleción Austral, nº 507) la monografía de R. Froldi «Il *Discurso sobre la poesía castellana* de José Marchena», *Spicilegio Moderno*, I, 1972, 32 pp.

de la literatura española -y que tiene su correspondencia entre los hispanistas ingleses Southey, Holland, los «apóstoles» de Cambridge- y la curiosidad por las cosas de España, que tanto atrajeron a los europeos cultos de la primera mitad del siglo, dio lugar a una rica producción bibliográfica en las diversas lenguas europeas. Recordemos algunos libros dedicados a resumir las historia de la literatura o a esbozar algún apresurado cuadro comparativo: En 1830 aparecieron las *Leçons espagnoles de littérature et de morale* de Victor Rendú, un año posterior es la obra de Luis Viardot que, traducida al español, se tituló *Estudio sobre la historia de las instituciones, literatura, teatro y bellas artes de España*[51]; poco posteriores son los libros de Puibusque, Chasles y las poco conocidas creativas de Merimée.

Una aportación memorable -de cuyo valor da testimonio el empleo que todavía se hace de ella- es la contribución del conde de Schack a la historia del teatro español[52]. Se trata de un estudio en el que las consabidas ideas sobre el carácter nacional y la esencial popularidad del teatro clásico español ceden lugar a la catalogación y estudio de autores y textos, basado en el conocimiento de los mismos. Con esta obra, aunque aplicada a la historia de un género literario particular, se inicia con rigor la etapa de los estudios positivos en el ámbito del hispanismo.

En 1859 aparece en Berlín otro estudio importante dedicado a la literatura española y que tiene forma más de miscelánea de ensayos que de historia sistematizada; se trata de la obra de Ferdinand Wolf *Studien zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur*[53]. La calidad de esta obra fue explícitamente reconocida por su editor español -Menéndez Pelayo-, quien en una de sus notas a la versión hispana escribe que el libro de Wolf «es el más importante y fundamental de todos los que fuera de España se han publicado sobre nuestras cosas [...] y es cosa muy digna de lamentarse que mientras la obra de Ticknor (por ejemplo), que no pasa de ser un admirable manual bibliográfico, de crítica puramente externa y vulgar por todo extremo,

---

[51] Trad. de Manuel Cristo Varela, Logroño, 1841; desde Ferdinand Wolf se repite que Viardot utilizó generosamente las notas históricas añadidas por Martínez de la Rosa a su *Poética*, publicada en París en 1827.

[52] A. F. von Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlin, 1843-46, 2 vols; y *Nachträge*, Frankfurt, 1854, 1 vol. La traducción española apareció en la divulgada colección de «Escritores Castellanos» con el título de *Historia de la Literatura y el arte dramático en España*, trad. de E. de Mier, Madrid, 1885-87, 5 vols.

[53] Hubo una primera versión abreviada de 1831-32. La divulgación de esta obra en España fue muy posterior pues no se tradujo hasta finales de siglo con el título de *Historia de las Literaturas Española y Portuguesa,* versión de Miguel de Unamuno y anotaciones de Menéndez Pelayo, editorial «La España Moderna» (s. a.), 2 vols. Una opinión crítica radicalmente opuesta por el vértice a las teorías de Wolf es la de don Juan Valera (recogida en el tomo XX de sus *Obras Completas*, pp. 193-211). Valera sostiene de modo tajante que el principio de la literatura española fue la «cultura» minoritaria y docta, mientras que la «poesía popular» no tuvo calidad suficiente hasta bien entrado el siglo XV; Wolf optaba por la indiscutida precedencia de la literatura «popular» (poemas épicos y romances) según la entendía la crítica romántica.

anda en manos de todos, y es citada como un oráculo, las luminosas enseñanzas de Wolf son letra muerta para la mayor parte de los españoles».

La obra es una compilación de ensayos críticos sobre las literaturas castellana y portuguesa. Los capítulos dedicados a la primera versan acerca de la *Historia de la Literatura* de Bouterweck y Clarus, el teatro de Enzina, *La Celestina* (Vol. I de la versión española) y sobre la poesía de los romances españoles y la historia del drama español (segundo volumen). Las noticias y observaciones críticas contenidas en estos trabajos son singularmente sagaces. Desde el punto de vista de la información bibliográfica, Wolf es un conocedor de los textos antiguos y la bibliografía moderna, además de los fondos españoles de la biblioteca imperial de Viena. El mayor reparo que se puede ofrecer a su edificación crítica reside en su peculiar teoría sobre los romances y su fidelidad a la concepción romántica de la oposición existente entre la «poesía del arte» y la poesía espontánea de «creación popular». Precisamente sobre esta dicotomía elabora su ensayo de determinación de los periodos y épocas de la literatura española que, aparentemente, aparece como una reseña matizadora de la edición española del libro de Bouterweck (la versión primera de este estudio, que ocupa las trescientas primeras páginas del vol. I en su edición española, se publicó en los *Wiener Jahrbüchern der Literatur*, 1831-32).

Wolf divide la historia literaria hispana en dos periodos que corren desde los orígenes hasta el principio del siglo XVI -¡todavía perdura el esquema periodizador troquelado en el siglo XVIII!- y desde esta fecha hasta la contemporaneidad. A su vez, el primer periodo se subdivide en dos fases: una épico-didáctica (siglos XII-XIV) y otra lírico-cortesana que comienza con el reinado de Juan II. La literatura del XVI se inicia con la escuela italiana que perdura hasta mediados del XVIII y es de orientación «artística»; la segunda fase de este periodo principia a mediados del XVIII y concluye, claro está, con los autores del romanticismo. La relación con Bouterweck se manifiesta con este esquema periodizador y, más explícitamente, en los elogios tributados a la obra de este último, a la que considera la más fina historia de la literatura que se había escrito hasta entonces, incluyendo la de Ticknor, para cuya traducción alemana el mismo Wolf había añadido anotaciones complementarias.

La literatura castellana de los siglos XII-XV «reposa por completo sobre la base nacional y arraiga en la poesía popular espontánea»: es el principio que Wolf asienta sobre el repaso de los primitivos textos literarios, insuficientemente estudiados en el libro de Bouterweck. Dedica un amplio estudio al *Cantar de Mio Cid*, al *Poema de Aleixandre*, al *Lucanor*, al *Libro de Buen Amor*, al canciller Ayala y a los textos copiados en el manuscrito escurialense que contiene el *Poema de Fernán González*, la obra de Veragüe y de Sem Tob, la *Danza general de la muerte* y la *Revelación de un ermitaño*. Para su estudio de la poesía lírica cortesana se basa fundamentalmente en la edición -desconocida para Bouterweck y sus traductores hispanos- del *Cancionero de Baena* y de la obra del marqués de Santillana. El conocimiento más exacto que Wolf poseía de la historia de los romances españoles le lleva a sostener que el máximo

momento de auge de la literatura nacional española se produjo en el momento inicial de la Edad de Oro: «uno de los primeros efectos de este vigorizarse de la conciencia nacional fue la estima que se dio a la poesía popular [...]. Llegaron los romances a la masa del público en hojas volantes, se imprimieron en Cancioneros, y por fin aparecieron en colecciones propias los Romanceros [...]. De este retorno a la atención a la poesía popular, y de la necesidad de objetivar poéticamente la vida nacional [...] surgió la creación más brillante y más rica de la poesía artística de este periodo y de la literatura española en general: el drama nacional».

A pesar de la quiebra del inicial espíritu romántico en los años mediales del siglo, siguen apareciendo versiones sintéticas sobre la historia de la literatura española que nada añaden al conocimiento de los hechos ni a la elaboración de nociones historiográficas. Las grandes modificaciones en este último sentido resultan de la contribución de un hispanista norteamericano a quien se debe la creación de la fecunda escuela hispanística de aquel país: George Ticknor.

La *History of Spanish Literature* apareció en 1849 en Londres (edición de Murray, 3 vols.) y en Nueva York (Harper and brothers, 3 vols.). Fue libro de gloriosa biografía editorial: cinco ediciones más en lengua inglesa (de los que la definitiva es la de Boston-New York, 1872), dos ediciones alemanas, una francesa, dos ediciones españolas[54]; Nicholson B. Adams ha escrito sobre la obra de Ticknor que «excepto en los casos en que la moderna investigación ha revelado nuevos hechos, esta admirable historia no ha sido superada»[55].

La concepción clave de la *Historia* de Ticknor es la idea del genio nacional, al que concibe como sustancia permanente que pervive sobre las variaciones externas de los acontecimientos literarios. En una de sus cartas, publicadas por George S. Hillard, escribe al hispanista bostoniano: «I have been persuaded that literature history [...] should be made, like civil history, to give a knowledge of the *character of the people* to which it relates. I have endeavored, therefore, so to write my account of spanish literature as to make the literature itself the exponent of their peculiar culture and civilization of the Spanish people»[56].

Ticknor pertenece a la generación de románticos americanos (Washington Irving, Longfellow, Prescott) que descubre las profundas raíces de la cultura

---

[54] *Historia de la Literatura española*, trad. castellana con adiciones y notas críticas de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedra, Madrid, La Publicidad, 1851-56, 4 vols. La edición de Buenos Aires (1948, 3 vols.) reproduce la versión castellana original, con las notas de los traductores, y va acompañada de una aclaración introductoria de José A. Oria y un Apéndice de Menéndez Pelayo que son las notas complementarias sobre la literatura del XIX, escritas por el bibliógrafo como glosa del libro de Otto van Leixner *Nuestro Siglo* (citamos por esta ed. argentina).

[55] Nicholson B. Adams, *The Heritage of Spain*, 1943, p. 292. Véase también Miguel Romera Navarro, *El hispanismo en Norteamérica*, Madrid, 1917, p. 49.

[56] *Life, Letters and Journals of George Ticknor*, Boston, 1876, compiled and edited by George S. Hillard, Mss. Anna Eliot Ticknor and Miss Anna E. Ticknor; véase también *Letters to Pascual de Gayangos*, ed. de Clara I. Penny, Hispanic Society, 1927, y el orientador artículo de Thomas R. Hart Jr. «George Ticknor's *History of Spanish Literature*: The New England background», *PMLA*, LXIX, 1956, pp. 76-88.

europea. Ticknor, joven, viaja a Europa; su diario de viaje contiene muy interesantes opiniones y juicios estéticos. En España, ciertos rasgos del comportamiento de las gentes le llevan a inducir el estereotipo del *carácter nacional*: las alharaquientes formas de manifestación religiosa son un signo de la intolerancia; la sumisión al despotismo fernandino corresponde, en profundidad, a la lealtad española; las gestas de la guerra de la Independencia eran la traducción circunstancial del permanente heroismo nacional. El carácter español era, pues, algo permanente, fijado *a nativitate* en sus características y fácil de reconocer en sus manifestaciones culturales. Este *background* ideológico -que Thomas Hart ha conectado con la moral de la aristocracia bostoniana de la época y que, en el terreno del pensamiento europeo cuenta con los antecedentes de Schlegel, Mme. Staël y, más modernamente, el tratadista Bouterweck- fue mantenido por Ticknor a lo largo de su actividad hispanística; Thomas R. Hart ha demostrado como la *History* de 1849 no es sino una ampliación en noticias y en referencias textuales del *Syllabus of a Course of lectures on the History and criticism of Spanish Literature*, publicado por Ticknor en 1823.

El esqueleto de la *Historia* radica en la idea del carácter nacional, forjado en los heroicos siglos medievales. La honda transformación literaria que supuso la asimilación quinientista de las formas italianas constituyó una desviación de la naturaleza originaria:

> Dos son por consiguiente las divisiones que admite a nuestro entender la historia de la literatura española: abraza la primera la poesía y la prosa nacional desde su origen hasta los tiempos de Carlos V, y la segunda contiene la parte en que, siguiendo las huellas de los escritores italianos y provenzales, fue, según el gusto dominante, separándose, ya más, ya menos, del carácter y genio nacional: el conjunto de ambas épocas constituirá un cuadro completo en que se verán los elementos constitutivos de la literatura española, según ha existido hasta nuestros días[57].

El afán de sistematización de los hechos sobre el cliché de la teoría crítica lleva a nuestro autor a establecer una curiosa clasificación de la «literaura primitiva popular» bajo la que encierra cuatro manisfestaciones literarias *nacionales* como los romances, las crónicas, los libros de caballería y el teatro[58];

---

[57] *Historia...*, ed. Buenos Aires, vol. I, pp. 4-5.

[58] Francisco de Paula Canalejas reprochó a Ticknor la atribución de un carácter nacional a los libros de caballería de origen pan-europeo (*cf. Revista Española de Ambos Mundos*, IV, 1855, pp. 667-68). Amador de los Ríos expresaba su opinión sobre este punto: si los libros de caballerías en el siglo XVI llegaron a ser patrimonio de las clases menos ilustradas, si llamados los doctos al cultivo del arte en diverso terreno, los rechazaron cual engendros monstruosos, no por esto han de cerrar los ojos a la investigación histórica, llegando a confundir entre sí cosas que jamás pueden ser unos, y olvidando al par las más sencillas nociones de crítica. Uno y otro fenómeno, esto es: la aparición de los libros de caballerías en nuestra literatura y su repudio por la gente docta y prohijación por la popular, tiene explicación cumplida en el estudio de la civi

en la «segunda época» (siglos XVI y XVII) presta mayor interés a los autores cumbre que a las medianías, que despacha con una ligera anotación; la «tercera época» (siglos XVIII y XIX) es una ligera concesión a los hábitos ya establecidos en la crítica, puesto que se limita a defender la ya reiterada noción de los «lentos progresos de la Cultura» a lo largo de la centuria ilustrada y a recordar los nombres de los autores más conocidos[59]. A pesar del relieve teórico concedido a la Edad Media, el material contenido en esta parte de la *Historia* es lo más deficiente de la obra. Menéndez Pelayo, en su prólogo a la *Historia* de Fitzmaurice Kelly, sintetizó los otros defectos del libro de Ticknor: amontonamiento de obras y falta de criterios selectivos, ausencia injustificada de la literatura ascético-mística, crítica superficial en la manifestación de los juicios de valor.

La Historia de la Literatura y la Enseñanza pública

Volviendo a los trabajos originales, publicados en España, es preciso tener en cuenta que un momento decisivo en la evolución de la Historia lo ofrece la reforma del plan de estudios realizada por Pidal (1845), en la que se establecía como materia obligatoria las Historia literaria. Los libros de texto elaborados desde perspectivas teórico-preceptistas e históricas a partes iguales, van a ser el habitual instrumento de consulta en la práctica de la Enseñanza Media y la Universidad (Facultad de Letras). Este hecho, si bien no da lugar a obras fundamentales, origina una copiosa producción bibliográfica que, sin tener mucha originalidad, va creando poco a poco un sentido del rigor científico y de la exigencia estético-crítica.

En muchas Preceptivas se incluyen notas de Historia literaria; sirvió el modelo Antonio Gil de Zárate, a la sazón Director de Instrucción Pública, con su *Resumen histórico de la Literatura Española*, que es la segunda parte de su *Manual de Literatura* (Madrid, Boix, 1844, 2 vols.), con numerosas ediciones a lo largo del siglo (1848, 1850, 1853, 1855, 1856, 1862).

La paradójica situación «anti-romántica» que depara la defensa de una Historia de la Literatura *nacional*, cuyos planos y construcción estaban trazando los hispanistas *extranjeros*, puede ponerse en relación con el hecho de que uno

---

lización castellana» (*Historia Crítica*, t. V, p. 46, nota).

[59] Los capítulos dedicados a Boscán-Garcilaso y Cervantes son los más expresivos en el orden de la interpretación ideológica ticknoriana. Recordemos los términos con los que explica la innovación poética introducida por el poeta catalán: «su talento poético, a la verdad, no fue de primer orden; pero viendo el estado de postración en que se hallaba la poesía nacional, trató de levantarla, dándole un carácter ideal y formas clásicas como nunca las había tenido antes. Pero para conseguir su fin echó mano de arbitrios que no tenían su base en el genio nacional; tomó por modelos a grandes poetas extranjeros, más adelantados es cierto, que los que hubiera podido hallar en España, pero que no eran superiores en ninguna literatura más que en la suya propia y no podían fundar sobre él una escuela grande y permanene de poesía española; era, por lo tanto, imposible que el éxito fuere completo» (ed. Buenos Aires, vol. II, pp. 25-26).

de los eruditos más competentes de la «generación de la BAE» acometiera el empeño de escribir una Historia literaria que tuviese el indiscutible mérito de ser la primera escrita por un español en lengua castellana. Don José Amador de los Ríos, que ya se había ilustrado con sus anotaciones y traducción de una parte de la *Historia* de Sismondi, comenzó a publicar en 1861 su *Historia crítica de la Literatura Española*[60]. En la *Introducción* del vol. I explica las motivaciones patrióticas que ha tenido para la redacción de la obra (originadas en las denuncias de Lista sobre el carácter tributario de los estudios españoles) y del adjetivo *crítica* que aparece en el título de la obra; la *Historia* de De los Ríos será *crítica* porque perseguirá las fuentes de los textos y las causas últimas de los acontecimientos literarios[61]. El centenar de páginas que forman la *Introducción* general de la obra constituyen un interesante estudio sobre la historia de la crítica literaria en España que no ha sido tenido en cuenta cuando se ha hablado de los escasos precedentes de Menéndez Pelayo en este terreno. Claro está que aquí no nos interesan tanto las noticias expositivas acerca de la evolución de los estudios literarios en España, como los planteamientos de los que se deduce la concepción histórica mantenida por Amador de los Ríos.

El esbozo de historia de la crítica contenido en esta *Introducción* -que inicia Amador de los Ríos con los autores del Renacimiento y clausura con la obra de Ticknor- despliega una idea cara a los tratadistas románticos, la de que la historia de una literatura nacional está cruzada por dos tradiciones -el arte culto y el arte popular- que han tendido a ignorarse mutuamente. Para Ticknor, los intentos de recuperación de la cara popular en la literatura española se han centrado, desde finales del XVIII, en la atención por el teatro clásico de Lope-Calderón, pero los hispanistas han ignorado casi todo lo referente a una etapa previa de la literatura popular, cual es la Edad Media; gracias al acopio textual efectuado por los eruditos del XVIII y a las tendencias filosóficas del momento presente[62], al fin, a mitad del siglo se ha logrado la síntesis armónica entre los estudios medievales y las otras etapas de la literatura; «el movimiento de los estudios críticos se ha inclinado, pues, así en Francia como en Alemania e Inglaterra, hacia los tesoros, antes desconocidos, de la hermosa literatura que inmortalizan don Alfonso el Sabio, y el Arcipreste de Hita, Mena y Santillana,

---

[60] José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la Literatura Española*, Madrid, José Rodríguez y Joaquín Muñoz, 1861-65, 7 vols. Para las críticas a esta obra véase J. Simón Díaz, *BGLH*, I, nº 407. Hay reedición facsímil de la obra (Madrid, Gredos, 1969).

[61] Para uno de los críticos de la *Historia crítica* -Eugène Baret-, la obra carecía totalmente de orientación crítica porque no aparece una sola nota de condena en los siete volúmenes. Se trata de dos entendimientos disparejos del término «crítica»; próximo a la valoración polémica del periodismo militante en el escritor francés e inclinada al trabajo de depuración textual en el historiador español.

[62] «En el siglo XIX engendra la tolerancia el anhelo de penetrar los misterios de otras edades, y tras este primer momento aspira la crítica a la imparcialidad, la independencia y la universalidad que felizmente la caracterizan» (*Historia crítica,* vol I, p. LXXVII).

Lope de Vega y Cervantes, fray Luis de León y Rioja[63].

Si el prestigio del teatro del siglo de Oro hizo posible su supervivencia, la literatura medieval -que, al fin y al cabo, es la única tratada en los siete volúmenes de la *Historia crítica*- fue una realidad histórica desconocida desde el siglo XVI; «la historia de la literatura española, que habría de ser forzosamente escrita por los hombres doctos, no pudo, no debió existir en el siglo XVI, que volviendo los ojos al mundo antiguo, afectaba desconocer su origen, olvidando la existencia de los tiempos medios». Los conocimientos medievales de un Herrera, de un Saavedra Fajardo, de un Luzán no llegaban más allá del siglo XV; sólo los historiadores y los arqueólogos, desde el XVI, manifestaron algún interés por las cosas del pasado nacional y gracias a ellos pudo ir desenterrándose la atlántida sumergida. De este desconocimiento que humanistas y escritores de la modernidad habían tenido sobre una etapa fundamental de la literatura española, deduce De los Ríos un principio metodológico:

> tal es en nuestro concepto la primera y principal condición de la *Historia crítica de la literatura* de un pueblo: si ha de comprenderse la ley fundamental de su existencia; si su índole interna y sus caracteres exteriores han de reconocerse y determinarse, tales como realmente aparecieron en cada época y bajo sus multiplicadas relaciones, necesario es no dejar la historia del ingenio español acéfala, y no mostrarse apasionados de las formas exteriores de ninguna edad, ni de ningún arte, por grande que haya sido y sea la antipatía que despierten en los doctos con su imperfección y su rudeza[64].

El concepto de literatura mantenido en esta obra es el moderno; contra la idea enciclopédica de los tratadistas del XVIII, Amador de los Ríos se refiere de modo fundamental a las obras *poéticas* y, subsidiariamente, a la historia, al arte concionatorio y la prosa didáctica. Lo específicamente nacional cuaja en la literatura hispano-latina e hispano-goda, de las que resultan a continuación la castellana surgida en el siglo XII; las obras de árabes y hebreos serán dignas de atención «siempre que ofrezcan verdaderas relaciones con las obras de nuestros ingenios». La permanencia de la literatura nacional no admite quiebras sustanciales; «hay en el genio de Séneca y de Lucano cualidades que pertenecen al genio español de todas las edades, como han pertenecido siempre a nuestra península el clima meriodional y la prodigiosa fertilidad de sus campos». Se trata, pues, de una afirmación apriorística cimentada en el subsuelo

---

[63] Ob. cit., vol. I, p. XCIII.

[64] Ob. cit., vol. I, p. XCV. Contrariamente a este espíritu de objetividad, en alguna observación de pasada manifiesta De los Ríos una patente animadversión contra el culteranismo (*cf.* vol. I, p. XXI), actitud común en la crítica del XIX; *cf.*, por ejemplo, Manuel Cañete, «Observaciones acerca de Góngora y del culteranismo en España», *Revista de Ciencias, Literatura y Arte*, (Sevilla), 1855, 7, pp. 319-27.

de creencias que reflejan el componente irracional del pensamiento de la época y los propósitos últimos del moderno Estado liberal.

La sustantividad de la cultura latina explica la periodización con que Amador de los Ríos organiza la materia de su *Historia*; un primer ciclo corresponde a la cultura hispano-latina (son los dos primeros volúmenes de la obra), mientras el segundo ciclo es el de la literatura escrita en lengua romance. Este segundo admite la subdivisión de una fase medieval y otra moderna. La tesis de la continuidad de la tradición literaria hispano-latina-visigótica (véanse págs. 298-302 del vol. II) da lugar a la defensa tajante de discutidas hipótesis, como la del origen de la poesía española, cuestión en la que Amador de los Ríos rechaza tanto la repetida influencia de los árabes como de los provenzales[65].

Desde el punto de vista de la sistematización de datos -fijación de fechas, rechazo de supercherías, discusión de autorías-, el aporte de la *Historia crítica* supone la coronación de los esfuerzos realizados hasta el momento de su aparición. En cuanto a los textos literarios que recoge, es contribución de primer orden la edición del *Auto de los Reyes Magos* (vol. III), la reedición moderna de los libros de aventuras caballerescas *Carles Maynes* y *Otas de Roma* (vol. IV), las observaciones sobre la *Danza de la Muerte*, y los índices de los *Cancioneros*.

El hispanista francés Eugène Baret replicó en su folleto (*Observations sur l'histoire de la Littérature Espagnole de M. Amador de los Ríos*, París, 1875, 48 págs.) defendiendo con muy débiles argumentos la profunda inserción de lo árabe y lo francés en la literatura española; al leer las páginas de Amador de los Ríos y el folleto de Baret nos parece asistir a un diálogo de sordos entre dos nacionalistas exaltados.

En 1846 y ante un tribunal del que formaba parte Amador de los Ríos obtuvo la cátedra de Historia de la Literatura de la Universidad de Barcelona Milá y Fontanals. El trabajo docente del maestro catalán es sobradamente conocido a través de los recuerdos de sus alumnos, singularmente Menéndez y Pelayo[66]; sus aportaciones científicas -la apertura de las literaturas hispánicas al universo de la literatura provenzal, sus teorías sobre la épica medieval, sus estudios romancísticos constituyen logros definitivos de la crítica decimonónica. No llegó a escribir Milá una Historia literaria, pero sí un programa de la asignatura que publicó en 1874[67]. En él Milá divide la literatura castellana en cinco periodos que corresponden a la siguiente esquematización: 1) siglo XII-principios del XIII, 2) principios del XIII-mitad del XIV, 3) mitad del XIV-principios del XVI, 4) principios del XVI-fines del XVII, 5) siglos XVIII y XIX. Como ve-

---

[65] Ob. cit., vol. II, pp. 292-93 y 359-81.

[66] La evocación de Milá fue ofrecida por el escritor montañés en una *Semblaza* leída en el Ateneo y en la Universidad de Barcelona en 1908 y que está recogida en el tomo V de los *Estudios de crítica histórica y literaria*.

[67] El *Programa de la parte histórica* está incluido en el libro *Principios de Literatura General y Española*, Madrid, 1873. Hay una tirada aparte del *Programa*, hecha en Barcelona, 1874, 72 pp.

mos, en esta periodización la etapa moderna sigue la pauta de los tratados anteriores; lo medieval se ajusta a una inusual compartimentación y la literatura del Siglo de Oro aparece como un *continuum* que en el pensamiento de Milá no era tal, puesto que la quiebra de la lírica renacentista se manifestaba a principios del XVII con la obra gongorina[68].

La integración de la Historia literaria en los programas docentes de la Enseñanza Media dio lugar a la aparición de textos escritos con un predominante afán didáctico. La necesaria exposición sintética a que obligan esta clase de libros no se correspondía en la mayoría de los casos con las orientaciones teóricas más modernas o con el estado de la investigación histórico-literaria sobre temas monográficos. Excepciones en este panorama de obras triviales son los manuales influidos por el pensamiento estético del Krausismo: el «Plan de un curso de principios elementales de Literatura» explicado por Francisco Giner de los Ríos en el Colegio Internacional de Madrid (1866-67)[69], y los *Principios de la Literatura e Historia de la literatura española* de Manuel de la Revilla y P. de Alcántara García (Madrid, 1872).

Como exponente anecdótico del estado de la docencia de la Historia literaria podemos recordar una denuncia pública sobre los abusos de la enseñanza[70] de la que se hizo eco don Rodrigo Amador de los Ríos. Ante los comentarios periodísticos sobre el absentismo profesoral y el insuficiente desarrollo de los programas de las asignaturas, respondía el encargado de la cátedra de Literatura Española defendiendo su exclusiva aplicación a la literatura medieval con argumentos muy próximos a los de la *Introducción* de la *Historia crítica* de su padre: «sin desconocer ni rebajar la importancia de los siglos XV, XVI y XVII no por ello ha de decirse, cual se deduce del artículo que motiva esta rectificación, que carece de interés o que interesa menos el estudio de nuestra literatura en las épocas marcadas, cuando estas son las forzosas premisas de que son consecuencia la gloria y el renombre de los otros siglos indicados. Ya comprenderá Vd. que sin tales cimientos no hay, ni puede haber idea de la nacionalidad literaria»[71].

Ante este estado de cosas en el terreno de los estudios especializados y, sobre todo, en el de la práctica docente, en 1878 ocupa su cátedra de la universidad madrileña Marcelino Menéndez y Pelayo, quien, casi en solitario, habría de levantar los estudios literarios españoles a la altura que habían llegado los correspondientes estudios europeos. Menéndez y Pelayo no llegó a escribir una obra que se titulase *Historia de la Literatura española* y, sin embargo, el conjunto de su producción constituye la cima del positivismo historicista por

---

[68] Véase el artículo «Poesía española desde Boscán hasta la corrupción del gusto», *El Imparcial*, 1844, VI, p. 29.

[69] Publicado en los *Estudios de literatura y arte* del mismo autor (Madrid, V. Suárez, 1876).

[70] «Abusos en la enseñanza», *El Imparcial* (1883, VII, p. 29).

[71] «Abusos en la enseñanza», *El Imparcial* (1883, VIII, p. 1).

cuanto en múltiples trabajos monográficos fue recogiendo los principales datos y problemas que hubiera sido preciso tratar en la no escrita *Historia.* Gómez Restrepo ha explicado el hecho de que el creador de la moderna Historia literaria española no haya escrito un libro sobre este tema con estas palabras:

> Si Menéndez Pelayo hubiese escrito su historia en la época en que escribió los *Heterodoxos*, nos habría dado una obra sintética de proporciones regulares y armónicas, por el estilo de la *Literatura inglesa* de Taine. Más adelante, tuvo temor a la síntesis prematura y adoptó los métodos analíticos de la escuela alemana. Antes de acometer la composición de una obra de conjunto, quiso levantar las bases sólidas e indestructibles del futuro edificio[72].

El *Programa* de las oposiciones a cátedra y su *Defensa* adjunta[73] contienen en germen la concepción teórica general y los encuadres cronológicos, genéricos, lingüísticos y estéticos con que Menéndez Pelayo enfocó la disciplina. Las palabras de la *Defensa* que dedica a la explanación de lo que sea la Literaura española, a pesar de su esquematismo, es lo mejor que podemos leer de la pluma de un autor del XIX:

> Si la historia de nuestra literatura es la del ingenio español, menester será buscarle dondequiera que se halle y en cualquier lengua o dialecto en que esté formulado. El concepto de nacionalidad es harto vago y etéreo para que en él se pueda fundar literatura alguna. Y además, ¿cuándo empieza la literatura española? ¿Desde cuándo hay espíritu nacional? Claro es que no le hay entre los primeros pobladores de España, ni en la época romana, ni en la visigoda; pero sí elementos y formas de carácter nacional, que se reflejan en la lengua y en el arte literario. Estos elementos se van depurando y llegan a su madurez en los tiempos de la Reconquista, y no sólo entre los cristianos independientes, sino hasta cierto punto entre moros y judíos. Los primeros eran españoles hasta por la raza y renegados en su mayor parte. Además, entraban por mucho en su cultura elementos muzárabes. La literatura provenzal murió en flor; había empezado por la corte y por los eruditos y no llegó a ser lengua popular. La catalana recorre un ciclo literario más completo: pero antes de cerrarle, es absorbida por la literatura castellana. No hay literatura navarra y aragonesa. ¿Cómo y en qué la castellana es lite-

---

[72] F. Gómez Restrepo, «Discurso en elogio de don Marcelino Menéndez y Pelayo pronunciado ante la Academia Colombiana el día 30 de junio de 1912», *RABM*, XIV, 1912, p. 170.

[73] Publicadas por Artigas en 1935 y accesibles también en *Estudios de crítica histórica y literaria*, 1961, I, pp. 3.75.

> ratura portuguesa? La literatura española, como todas las modernas, sobre todo, las neo-latinas, nacen de despojos y de reliquias; es una literatura derivada y, como tal, no se le pueden aplicar esas doctrinas cerradas sobre los géneros que se pueden aplicar a literaturas como la griega o la sánscrita. Aquí nunca ha faltado totalmente ninguno de los géneros de transición.

En cualquiera de sus trabajos monográficos podemos encontrar valioso material bibliográfico, síntesis de primera mano y amplias visiones generales sobre múltiples problemas de la cultura y la literatura española, pero hay un grupo de obras que constituyen solidísimos capítulos de Historia literaria que recuerdo aquí a título enumerativo. Trabajos de medievalista que, sin llegar a la precisión de un filólogo profesional, ofrecen un correcto dominio de las técnicas científicas válidas en su momento para el estudio de los textos antiguos son los de la *Antología de poetas líricos castellanos* y una parte de los *Orígenes de la novela*, obra la segunda que penetra en parcelas de la narrativa española de la Edad de Oro. Aportaciones de temática más restringida son las monografías que constituyen la *Antología de poetas hispano-Americanos* y los *Estudios sobre Lope de Vega*, así como los estudios de *Poéticas* y *Retóricas* que contiene la *Historia de las Ideas Estéticas*.

La erudición bibliográfica, el criterio amplio y humano, el vuelo idealista que imprime a sus interpretaciones son rasgos permanentes en la crítica literaria de Menéndez Pelayo que aplicó al conjunto de las literaturas hispánicas y a toda clase de obras, tanto las generales como las menos brillantes.

No es caso de repetir valoraciones generales de la obra de Menéndez Pelayo, existiendo diversos estudios recientes que han abordado esta cuestión; concluiremos recordando que la huella de su obra es difícil medirla en toda su extensión, «es difícil que haya nadie que se ponga a trabajar en cualquier cuestión chica o grande de la literatura española sin que se encuentre que delante de él Menéndez Pelayo fue quien roturó primero aquel campo y lo describió según líneas que casi siempre son definitivas»[74]. La continuación de su obra por parte de sus discípulos dibuja un doble camino por el que discurre el ensayo filosófico que reprenta un Bonilla y San Martín y el rigor filológico de un Menéndez Pidal.

Si la investigación y crítica universitarias, desde finales del XIX, están marcadas por la huella de Menéndez Pelayo, la crítica diaria, volcada sobre la actualidad literaria, experimentó también un brillante desarrollo[75]. En la zona intermedia entre la especialización y la obra divulgadora se colocan las histo-

---

[74] Federico de Onís, «Menéndez y Pelayo», en *España en América*, Puerto Rico, 1955, p. 419.

[75] Emilia de Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1966.

rias literarias concebidas ahora como libro escolar e instrumento de consulta, y ese sigue siendo campo abonado para el trabajo de los hispanistas. En 1898 aparecerá *Die Spanische Literatur* de Gottfried Baist, y del mismo año es la primera edición del que sería divulgadísimo manual de James Fitzmaurice-Kelly, *A History of Spanish Literature*.

La función docente que en España -y también fuera de ella, a juzgar por el número de ediciones[76]- vino a desempeñar este libro está ampliamente justificada en el prólogo que para la primera versión española escribió Menéndez Pelayo (1901). En aquel escrito leemos denuncias lacerantes sobre el estado de los estudios literarios: «Al empleo continuo (que muchas veces degenera en mecánica repetición) de los llamados *libros de texto*, de los programas y de los apuntes de clase, se debe, en mi concepto, más que a ninguna otra causa, la actual postración de nuestra enseñanza dentro y fuera de las escuelas oficiales [...] Duele decirlo, pero es forzoso: la historia de la literatura, tal como entre nosotros suele enseñarse, reducida a una árida nomenclatura de autores que no se conocen, de obras que no se han leído, ni enseña ni deleita, ni puede servir para nada»[77].

Menéndez Pelayo avaloraba la competencia del autor de esta nueva *Historia* en el terreno del conocimiento de los textos literarios y de los estudios modernos; la bibliografía que acompaña a los capítulos es harto satisfactoria para la fecha de la publicación de la obra[78]. Otro elemento característico de la *History* radica en la relaciones que establece el autor entre la literatura española y la de otros pueblos, especialmente la inglesa y la francesa. Curiosísimas son algunas notas de las reelaboraciones posteriores a 1898, que presentan al lector el espectáculo de una obra *in progress*; en el prefacio de la edición castellana de 1913 leemos: «los señores Benavente, Darío, Marquina, Ricardo León, Valle-Inclán, Baroja, Villaespesa, Sandoval, Trigo, Linares Rivas, Martínez Sierra y algunos otros, que sólo representaban promesas en 1898, o que en aquella época eran desconocidos como literatos, gozan ahora de reputación y entran por derecho propio en el nuevo cuadro».

En la línea del criterio de Amador de los Ríos sostiene Fitzmaurice-Kelly que «la tradición literaria española es enteramente latina» y que, precisamente por ello «no podría sostenerse que los árabes hayan influido del mismo modo en la literatura castellana». La periodización también parece ofrecer alguna equivalencia con la fijada por De los Ríos, aunque matiza con mayor precisión la evolución de la literatura medieval y de la literatura moderna y es la primera Historia de la Literatura que diferencia del siglo XVIII la época de Fernando

---

[76] *Cf.* J. Simón Díaz, *BGLH*, I, núms. 204-24. Las distintas eds. en inglés, francés, y castellano suponían una notable modificación con respecto a las apariciones anteriores. Valiosas son las notas del traductor español Bonilla y San Martín.

[77] El Prólogo ha sido reeditado en *Estudios de crítica histórica y literaria*, 1941, I, pp. 77-104.

[78] El autor publicó una recopilación de la bibliografía citada en la *Historia en Bibliographie de l'Histoire de la Littérature espagnole*, Paris, Armand Collin, VII + 78 pp.

VII y de Isabel II y la posterior a 1868 (se observará que en la denominación de los periodos se sigue echando mano de módulos cronológicos sacados de los reinados y fastos civiles).

Los juicios sobre autores y obras suelen ser ponderados y se expresan con escasísima pasión personal; Menéndez y Pelayo anotó un conjunto de precisiones que solamente matizan los datos ofrecidos en la edición original. De todas formas y, a pesar de las correcciones aceptadas por el autor, era difícil que pudieran ser eliminados todos los tópicos repetidos en los tratadistas anteriores, y así, al llegar a las páginas dedicadas a Góngora, se repite la consabida afirmación sobre la decadencia de la literatura española: «un siglo le fue menester a España para librarse del gongorismo, nombre que ha llegado a ser, en España, sinónimo de todo lo malo en literatura. La influencia de Góngora fue extraordinariamente perniciosa» (p. 269, edic. de 1926)[79]. En cualquier caso, la ordenada sistematización, información correcta y la calidad objetivadora de este texto explica su prolongada utilización como manual hasta bien entrado el siglo XX[80].

[79] Curiosamente en un *Resumen crítico de la historia de la literatura española* de Andrés González Blanco que acompaña a la edición de la *Retórica* de Campillo de 1912 leemos sobre Góngora que «sólo intentó perfeccionar la reforma del lenguaje poético, comenzada por Garcilaso y continuada por Herrera».

[80] Los pretendidos borradores de una Historia literaria escrita por Antonio Machado no han sido sino resúmenes autógrafos sacados por el poeta del conocido libro. *Cf.* Alfredo Carballo, «El cuaderno de literatura de Antonio Machado», *Revista de Literatura*, XIX, 1961, pp. 93.102.

Informe

nº 5 (1996), pp. 185-204. ISSN 1133-1046.

LA LITERATURA AL ALCANCE DE LOS NIÑOS

Gabriel Núñez

Para Juan Carlos Rodríguez, maestro y amigo.

Razones que tienen que ver con la política educativa y con las necesidades de la burguesía española, que acabaron relegando al último lugar la organización de la educación primaria en la España contemporánea, por un lado; por otro, la largamente sostenida «indefinición artística» del género denominado con el marbete de «Literatura Infantil», y, finalmente, la aparición histórica del niño dentro del horizonte de la Ilustración como un ser con entidad propia, se nos antojan hoy como tres vigorosas razones a tener en cuenta a la hora de analizar y esclarecer la situación de la literatura para niños en los albores de la España contemporánea.

Empecemos por esta última: la concepción actual de la infancia es un engendro y fruto de la Ilustración española, como atinadamente ha señalado el buen conocedor del mundo infantil Lloyd de Mause: «El niño criado por tales padres era amamantado por la madre, no llevaba fajas, no se le ponían sistemáticamente enemas, su educación higiénica comenzaba muy pronto, se rezaba con él pero no se jugaba con él, recibía azotes pero no sistemáticamente, era castigado por masturbarse y se le hacía obedecer con prontitud tanto mediante amenazas y acusaciones como por otros métodos de castigo. Como el niño era mucho menos peligroso era posible la verdadera empatía, y nació la pediatría, que junto a la mejora general de los cuidados por parte de los padres redujo la mortalidad infantil y proporcionó la base para la transición demográfica del siglo XVIII»[1].

Esta novedosa concepción del niño evoluciona a lo largo de los siglos XIX

[1] Véanse las tesis de Lloid de Mause en el libro colectivo *Historia de la infancia*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

y XX hasta el extremo de hacer descansar su educación no tanto en el dominio y la conformación de su voluntad, cuanto en un largo proceso de sociabilidad al que prestan ayuda inestimable la psicología y la pedagogía modernas. Como bien sabemos por Piaget[2], entre otros, la educación actúa sobre el niño con el fin de que éste se amolde y adapte a las reglas que priman en el sistema social.

A la par que esta invención del niño, tiene lugar la consolidación de un espacio educativo autónomo, la escuela, en el que los niños coexisten e inician este largo proceso de socialización antes mencionado.

En segundo lugar, razones, como hemos adelantado, atribuibles a la política educativa y a la organización administrativa hecha por la burguesía decimonónica del sistema escolar moderno -la cual, como ha recordado Peset[3], establece los tres clásicos niveles en que la educación española se ha dividido a lo largo de estos siglos-, son las que explicarían la tardanza en abordar el debate teórico sobre la universalidad y sobre la obligatoriedad del primer tramo educativo, y, por tanto, la tardanza en la sistematización de los conocimientos relacionados con la educación primaria. De modo que la tesis aplicada por Ivonne Turín al ámbito de la instrucción española habría que tomarla con ciertas cautelas en lo relativo a la educación primaria: «En todos los países de Europa -escribe Turín-, en el siglo XIX, el sistema de educación pública se transformó en su principio y en sus aplicaciones (...) Hay, en efecto, una relación más profunda que un simple himno a la ciencia entre el espíritu nuevo y las cuestiones de enseñanza. Hay todo el drama del paso de una estructura social estática y algo cerrada, fundada en la autoridad, a una vida social animada por la libertad»[4]. Afirmación genérica, como decimos, ajustada al siglo XIX en su conjunto, pero con una gradación en su puesta en práctica que relega la buena organización de la primera enseñanza al momento en que los demás tramos del sistema educativo responden ya perfectamente a las necesidades de la burguesía conservadora de mediados del XIX. Hoy, sin embargo, para la comprensión de los problemas que trajo consigo la organización del sistema

---

[2] Piaget, J., «Los factores sociales del desarrollo intelectual», en *Psicología de la inteligencia*, Barcelona, Crítica, 1989. Dos fragmentos de la obra citada aclararán esta afirmación general: 1) «El ser humano se halla sumergido desde su nacimiento en un medio social que actúa sobre él del mismo modo que el medio físico. Más aún, en cierto sentido, que el medio físico, la sociedad transforma al individuo en su estructura misma, en virtud de que no sólo le obliga a reconocer hechos, sino que le da un sistema ya construido de signos que modifican su pensamiento, le propone valores nuevos y le impone una sucesión indefinida de obligaciones»; 2) «Tal como queda definida, esta forma del equilibrio no podría considerarse ni como un resultado del solo pensamiento individual, ni como un producto exclusivamente social: la actividad operatoria interna y la cooperación exterior no son, en el sentido más preciso de las palabras, sino los dos aspectos complementarios de un solo y mismo conjunto, ya que el equilibrio de una depende del de la otra» (pp. 171-182).

[3] «Educación y enseñanza en el fin del antiguo régimen», en *Almotacín. Revista de la Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B.*, Almería, núm. 8, julio-diciembre de 1986, pp. 81-93.

[4] Turín, Ivonne, *La educación y la escuela en España de 1874 a 1902*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 3-13.

educativo en tres niveles nos puede ser de gran utilidad una de las muchas burlas que Cadalso escribiera a finales del siglo XVIII en sus *Cartas marruecas*. Se desahoga allí de la siguiente manera, por boca de Gazel, en la misiva remitida a su venerado maestro Ben-Beley: «En el imperio de Marruecos todos somos igualmente despreciables en el concepto del emperador y despreciados en el de la plebe (...) Pero en Europa son varias las clases de vasallos en el dominio de cada monarca (...) Entre nosotros, siendo todos iguales, y poco duraderas las dignidades y posesiones, no se necesita diferencia en el modo de criar los hijos; pero en Europa la educación de la juventud debe mirarse como objeto de la primera importancia. El que nace en la ínfima clase de las tres, y que ha de pasar su vida en ella, no necesita estudios, sino saber el oficio de su padre en los términos en que se lo ve ejercer. El de la segunda ya necesita otra educación para desempeñar los empleos que ha de ocupar con el tiempo. Los de la primera se ven precisados a esto mismo con más fuerte obligación, porque a los 25 años, u antes, han de gobernar sus estados, que son muy vastos, disponer de inmensas rentas, mandar cuerpos militares, concurrir con los embajadores, frecuentar el palacio y ser el dechado de los de la segunda clase»[5].

Tres niveles que vemos ya en la enseñanza de fines del XVIII para todos aquellos que pertenecen al artesanado, a la baja o a la alta nobleza, respectivamente. Tres niveles sobre los que se configurará el modelo liberal del XIX y que perviven en el siglo XX. Si bien, esta última centuria ha hecho esfuerzos denodados por matizar o superar tal estado de cosas; sobre todo, queriendo resolver la situación educacional de esa «ínfima clase» que vivía al margen de las instituciones educativas. Recordemos que las primeras letras, para quienes no iban a acudir a la Universidad ni a los institutos, consistían en, bajo la mirada atenta del cura párroco, el aprendizaje del catecismo, de la lectura y la escritura y de algunas cuentas. No era necesaria una enseñanza primaria de mayor envergadura para quienes pertenecen a esta clase social, como bien detalla con pena el propio Gazel en la mencionada carta VII, en la que pone el acento en la formación de una juventud cuya educación es tan desigual a su talento.

La cita de Gazel, aunque extensa, tiene la virtualidad de explicar bien a las claras la génesis de la división actual del sistema educativo, así como la causa primera del abandono secular de la enseñanza elemental en España. Y, además, nos retrotrae al origen mismo de la nueva relación que se establece entre la literatura y el escolar español a partir de la Ilustración. Porque, desde la Ilustración, la renovada ideología de la familia implanta unos modos nuevos en la relación educativa de la niñez con el adulto e impulsa el papel de la educación en la formación de ese hombre burgués, al que, siguiendo los parámetros de otras esferas de la Ilustración, Fenelon, Locke, Rousseau o Montengón recomiendan el desarrollo de la razón y la laboriosidad como vías

[5] José Cadalso, «Carta VII. Del mismo al mismo», en *Cartas marruecas*, ed. de Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 100-101.

para frenar al pequeño salvaje dominado por las pasiones[6]. Así, la relación literatura-niño-escuela surge históricamente ligada al objetivo burgués de justificar otro modelo humano y social basado en la razón, la verdad, el trabajo y la utilidad; y sobre el que se aplica la máxima horaciana de «enseñar deleitando». Sin embargo, el hecho de que esa finalidad horaciana perviviera maridada con la idea ilustrada de la obligada «instrucción moral» del pequeño, será causa que -debido a la orientación moralizadora impuesta por el adulto a los menores y a las publicaciones infantiles-, lastre y obstaculice la configuración autónoma de este género literario en tanto en cuanto sobrevive a lo largo del XIX casi con idénticas características a las enunciadas en 1757 por Madame Leprince de Beaumont en su *Almacén de niños*: «Almacén de niños; o diálogos de una prudente institutriz con sus distinguidos alumnos, en los que se hace pensar, hablar y actuar a los jovencitos según el genio, el temperamento y las inclinaciones de cada cual. Represéntanse los defectos propios de su edad y muéstrase el modo de corregirlos; aplícase el autor tanto a formar el corazón como a ilustrar el espíritu. Contiene un resumen de Historia Sagrada, de Mitología, de Geografía, etc..., con multitud de reflexiones útiles y Cuentos morales para proporcionarles delicado solaz; todo ello escrito con estilo sencillo y adecuado a la ternura de sus almas».

Si lo doctrinal entorpece y obstaculiza el que la unión de los tres elementos mencionados se lleve a efecto desde el verdadero mundo del niño; la división iniciada en el siglo XVIII del sistema educativo será la causante de que en España, al igual que en los restantes países de Europa, la instrucción primaria haya sido el último ramo de la enseñanza pública sobre el cual los gobiernos han fijado su atención. Los establecimientos más antiguos e importantes -las universidades- y los que conducen a profesiones de cierta influencia en el Estado, estuvieron enseguida atendidos; «pero -exclama Gil de Zárate- la humilde escuela donde el pueblo adquiere gratuitamente los primeros rudimentos

---

[6] «Educación antes que instrucción» es el lema de Locke, porque lo primordial será saber someter los deseos a las reglas de la razón y luego, en segundo lugar, vendrá el estudio de las letras y de las ciencias. Tal es también la tesis pedagógica del *Eusebio* de Montengón. Al pequeño, por ello, hay que cultivarlo como a una planta. De aquí se infiere el sentido que adquieren las críticas de Rousseau a los métodos educativos de la infancia y el motivo por el que aconseja su sustitución por otros. Y éste es también el móvil por el que Rousseau selecciona como primer libro que ha de leer Emilio el *Robinson Crusoe*, parábola de un hombre que se hace a sí mismo, por cuya razón encarna el modelo de comportamiento burgués por excelencia. «Puesto que precisamos -son palabras de Rousseau- de un modo absoluto los libros, existe uno que, para mi gusto, es el tratado más feliz de educación nacional. Este será el primer libro que lea mi Emilio; el que sólo compondrá por mucho tiempo toda su biblioteca y siempre ocupará un lugar distinguido (...) ¿Pues qué libro maravilloso es éste? ¿Es Aristóteles? ¿Es Plinio? ¿Es Buffon? No; es *Robinson Crusoe*. Robinson Crusoe, solo en su isla, privado del auxilio de sus semejantes y de los instrumentos de todas las artes, procurándose no obstante, su alimento y conservación y logrando hasta una especie de bienestar, es un objeto que a cualquier edad interesa, y existen mil medios de hacerlo grato a los niños». J. J. Rousseau, *Emilio o la educación*, Barcelona, Bruguera, 1971, pp. 269-270; Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica (Las primeras literaturas burguesas)*, Madrid, Akal, 1974.

del saber indispensales a todo el que existe, era mirada con desdén; y hasta el presente siglo puede decirse que no se ha conocido la necesidad de adoptar un sistema general de administración cuyo objeto sea mejorar y propagar el estudio de las primeras letras, llevándolo hasta las clases más ínfimas de la sociedad y las más pobres aldeas»[7].

La mayor o menor influencia sobre la educación primaria de todos los arreglos decimonónicos o planes de estudio anteriores a Pidal -Calomarde, Rivas, Someruelos e Infante, entre otros-, habría de enjuiciarse a la luz de las contradicciones por las que atraviesa la sociedad española de comienzos de siglo, sintetizadas admirablemente por Artola: «De 1814 a 1840 el tema central de la historia española es la lucha de absolutistas y liberales por el poder, que en manos de los primeros es el medio de mantener la sociedad del antiguo régimen y en la de los segundos servirá para dar nacimiento a la nueva sociedad»[8]. Por lo que, sólo cuando se liquiden tales contradicciones -históricamente justificables por la necesidad de la burguesía revolucionaria de asestar el definitivo golpe de gracia al antiguo régimen-, verán la luz los planes de estudios de Pidal y Moyano, que constituyen dos hitos fundamentales en el proceso de modernización de la educación española, y a través de los cuales asientan los sectores conservadores un sistema educativo pensado como servicio público al par que como instrumento de poder. Y ello porque los moderados, para homogeneizar el desarrollo de la sociedad española, necesitan alejarse del ideal romántico-liberal que concibe la educación como elemento básico para la democracia y la igualdad. Tal fenómeno se va conformando desde diversos ámbitos. La cita siguiente, que llama nuestra atención por su desnudez a la hora de señalar el núcleo del problema, pertenece a Alcalá Galiano: «En un siglo mercantil y literario, como el presente, es preciso que las clases medias dominen porque en ellas radica la fuerza material, y no corta parte de la moral, y donde reside la fuerza está con ella el poder social, y allí debe estar también el poder político»[9].

Pues bien, el distingo ilustrado, que luego explicitan incluso los reglamentos de escuelas públicas de instrucción primaria (como sucede con el de 28 de noviembre de 1838), hace mella a lo largo del XIX y del XX y acaba imponiendo el arquetipo según el cual las escuelas elementales, puesto que se establecen para la «masa general del pueblo», suministrarán sólo los conocimientos necesarios a todas las clases sin distinción; mientras a la segunda enseñanza le corresponderán aquellos otros propios y exclusivos de los estratos medios[10]. Esta distinción legal aclara la antinomia entre segunda y primera ense-

---

[7] Gil de Zárate, Antonio, *De la instrucción pública en España*, tomo I, Madrid, Imp. del Colegio de Sordomudos, 1855, pp. 235-236.

[8] Artola, Miguel, *La burguesía revolucionaria (1808-1870)*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 8.

[9] Citado por Manuel de Puelles en su *Educación e ideología en la España contemporánea*, Barcelona, Labor, 1980, p. 115.

[10] *Compilación legislativa de instrucción pública, formada e impresa en virtud de Real Orden de 1 de marzo de 1876*, tomo II, Madrid, Imp. de Fortanet, 1878, p. 3.

ñanza, o, lo que es igual, entre enseñanza para clases medias y enseñanza popular. Planteamientos teóricamente antagónicos, pero que también repercuten en la organización del sistema educativo desde el momento en que las estructuras académicas se perfilan siguiendo un orden jerárquico nada ingenuo: Universidad, institutos y primera enseñanza. Y es así como se liga la reorganización de la primera enseñanza a la creación de las escuelas normales (porque en ellas «está encerrado el porvenir de la educación popular»)[11], a la necesidad de una mano de obra más cualificada y al fortalecimiento de un Estado encargado de este sevicio público, tal y como lo pensó Hartzenbusch: «Todos los padres de familia con pocos medios, que emplean el día fuera o dentro de casa, en una tarea que no permite interrupción si ha de ser productiva, tienen que poner a sus hijos en manos de los profesores de instrucción primaria, para que les enseñen y eduquen; y el Estado, justa y oportunamente, quiere que, al sustituir el maestro al padre, le supla con ventaja»[12]. Benito Pérez Galdós, en consonancia con la tradición literaria que recoge las aspiraciones de los personajes humildes de la novela picaresca, pinta a Celipín Centeno, igual que a Marianela, como criaturas carentes de instrucción. Sin embargo, Celipín, hijo de un capataz de ganado de las minas de Socartes, decide salir de aquel mundo con la intención de instruirse, para, de ese modo, ascender socialmente. Las dificultades que encuentra para «desaprender» no proceden sólo de sus condiciones socio-económicas, sino del propio plan de estudios moderado, que entorna ya las puertas a los más desfavorecidos.

Este papel vicario de la educación primaria explicaría también en parte el carácter tan poco relevante de la educación literaria de los jóvenes con anterioridad a lo que García Padrino ha denominado «Literatura infantil en la sociedad española de la transición de siglo (1885-1905)»[13]. Causa que justifica igualmente la visión que Gil de Zárate tiene de la educación literaria previa a su plan: «La enseñanza metódica y bien atendida -afirma- del idioma nacional y de su literatura era cosa enteramente desconocida en nuestras mejores escuelas»[14]. Si Sarmiento, los Mohedanos, Lampillas o Sánchez, habían procurado dar a conocer los orígenes de nuestra literatura y de sus antiguas riquezas; si entre los extranjeros Bouterweck y Sismondi intentan bosquejar la historia de la literatura; si en el XIX Capmany, Moratín, Durán o Martínez de la Rosa dan a la luz útiles trabajos sobre nuestros prosistas y poetas; todos ellos eran, sin embargo, estudios que no tienen hasta los planes de Pidal y Moyano completa traslación al mundo universitario español. «En realidad -sigue Zárate- todo lo

---

[11] Véase el Reglamento Orgánico para las Escuelas Normales de Instrucción Primaria del Reino, 1843, octubre, *Colección legislativa*, p. 60.

[12] Hartzenbusch, J.E., *Discurso pronunciado en la Escuela Normal Central de Instrucción Primaria, curso de 1855-56*, Madrid, Imp. Nacional, 1855, pp. 4-5.

[13] García Padrino, Jaime, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruiperez, 1994.

[14] Gil de Zárate, Antonio, *De la instrucción pública en España*, tomo II, Madrid, 1855, p. 42.

concerniente al arte de escribir, al buen gusto, y a la erudición literaria, todo lo que sirve a formar aventajados hablistas, continuaba siendo, lo mismo que antiguamente, más bien objeto de las vigilias privadas que de los estudios públicos; y hallábase todavía por crear la enseñanza de tan interesante materia»[15].

Como apuntábamos en nuestro libro *Educación y literatura*[16], la reforma de 1845 establece estas enseñanzas, aunque la retórica y la historia literaria tendrían mayor penetración en los institutos de segunda enseñanza y en las universidades que en primaria y en las escuelas normales, al disponer también el reglamento que las enseñanzas prescritas en el mismo fueran de dos clases: las necesarias y las de adorno. Las de la primera clase deben darse con toda la extensión y toda la solidez posibles; mientras las de la segunda serán mucho más ligeras. De este modo -exceptuando la educación moral y religiosa-, las que sobre todas las enseñanzas más cuidado merecen a lo largo del siglo, han de ser la gramática, la lectura, la escritura y la aritmética, estudios en los que debe adquirirse la mayor perfección; en tanto que la retórica, la poética y la historia literaria, junto a la física, la química o la historia natural, quedarán reducidas a muy leves nociones de las mismas, una vez que las élites comprenden el ridículo que supone querer convertir en oradores o poetas a los alumnos más jóvenes y a aquellos otros del mundo rural español[17].

Los programas para las diversas asignaturas, publicados por la Dirección General de Instrucción Pública con arreglo a lo dispuesto en la R.O. de 24 de julio de 1846, y la formación de una lista de obras de texto para la enseñanza de todas las materias que comprende la instrucción primaria elemental y superior, son dos buenas fuentes para comprobar cómo Gil de Zárate principia esta lenta penetración, una vez que ya lo ha hecho en la enseñanza secundaria, de la literatura y de los libros de lectura para niños en la enseñanza primaria. Así lo corrobora también un reciente estudio de Carmen Bravo-Villasante que sitúa en los 40 el impulso definitivo del género. Concretamente, desde 1841 en adelante se suceden distintas publicaciones infantiles: *El amigo de la niñez* (1841); *El eco de la juventud* (1842); *El museo de los niños* (1842); *El mentor de la infancia* (1843); *La aurora* (1850); *La primera edad* (1873), y *El camarada* (1887)[18].

En tal sentido, la *Rápida ojeada sobre el origen y progreso de la lengua castellana*, que aspira a ser un compendio de la evolución del castellano, que arranca en el mismo momento en que los romanos conquistan España y llega hasta los períodos de mayor perfección de la lengua castellana, deviene tam-

---

[15] *Ibíd.*, p. 42.

[16] Núñez Ruiz, G., *Educación y literatura. Nacimiento y crisis del moderno sistema escolar*, Almería, Zéjel, 1994.

[17] Gil De Zárate, Antonio, *De la instrucción pública en España*, tomo I, Madrid, 1844, p. 271.

[18] Bravo-Villasante, Carmen, «Antecedentes históricos y panorama actual del libro infantil», en *Infancia y sociedad* (Madrid), 1993, núm. 21-22, p. 15.

bién por tales motivos en una síntesis de los avatares de la historia de España puesta en relación con el desarrollo de la lengua y con las obras literarias modélicas de la misma: Alfonso el Sabio como artífice del uso de la lengua nacional para los actos judiciales y escritos públicos; la consideración del siglo XVI como un siglo de oro de la poesía española y de sus egregios representantes -León, Cervantes, Granada- como las personas que atestiguan en sus escritos la riqueza y perfección del idioma castellano; junto a la observación de que las escuelas españolas no pueden perder de vista esta situación para la formación de los jóvenes, en la cual deben usar un esquema simple y sencillo, en forma de diálogo, al modo en que se hace en las *Nociones elementales de ideología*[19], integran los grandes trazos de éste somero programa de literatura al servicio de la lengua y de la historia patria y pergeñado para los maestros de escuelas de primeras letras.

El casi simultáneo señalamiento de los libros de texto, con la concesión de premios a los autores de las mejores obras elementales por parte del Consejo de Instrucción pública, con el fin de promover toda clase de publicaciones y paliar esta carencia del sistema educativo, completaron el paquete de medidas encaminadas a llevar a buen término la introducción de la literatura en este ramo de la instrucción pública y abrieron las puertas de la educación primaria a los libros escritos para niños.

Para ser justos, tampoco podemos olvidar ni el dictamen enviado por Quintana al Ministro de la Gobernación sobre la situación por la que había atravesado el libro de texto para escolares, ni los motivos por los que los profesores no escribieron las obras elementales requeridas en la primera mitad del siglo. Entre los argumentos esgrimidos por el Consejo de Instrucción Pública y firmados por Quintana, destacaremos el que sigue: «Debe contarse entre las primeras (dificultades) la ya mencionada escasez en España de obras originales, elementales y propias para la enseñanza, pues fueron pocas las publicadas en el primer tercio de este siglo, y no muchas las que salieron a la luz en estos últimos años, sin duda a causa del poco feliz señalamiento de libros testuales [*sic*] hecho en el plan de estudios de 1824. Malas traducciones de peores libros estranjeros [*sic*], hechas a destajo, muchas veces por personas poco versadas en la materia, era lo que comunmente se ofrecía en los últimos tiempos a los maestros y a los discípulos, desanimando a aquellos para la publicación del fruto de sus tareas, y estraviando [*sic*] a estos tal vez del acertado camino por donde eran conducidos»[20].

Queda claro que el Consejo quiere libros hechos en completa conformidad con el plan de estudios vigente, y que a su vez contengan la parte elemen-

---

[19] «Rápida ojeada sobre el origen y progreso de la lengua castellana, y nociones elementales de ideología», en *Boletín Oficial de Instrucción Pública*, 15 de junio de 1846, núm. 11, pp. 328-335.

[20] Real Orden fijando los premios que han de adjudicarse a las obras elementales que puedan servir de texto en las enseñanzas, en *Boletín Oficial de Instrucción Pública*, 30 de junio de 1846, núm. 12, pp. 338-340.

tal de la materia que forma el objeto de la asignatura. El *Boletín*, sin embargo, no alberga en sus páginas lista alguna de obras de enseñanza primaria, ni en los concursos públicos de primera enseñanza se incluyen las más elementales nociones de literatura[21]. Pero esta carencia y esta práctica empujarán a Bravo Murillo en 1848 a publicar el catálogo de obras de texto para escuelas de instrucción primaria en el que se contienen: *El libro de los niños*, de Martínez de la Rosa, para ejercitar a los niños en la lectura; *Ejemplos morales*, de Juan Rubió; *El tesoro de los niños*, traducción de don Enrique Ataide y Portugal; *Las páginas de la infancia*, por don Ángel María Terradillos; *Juanito*, traducido por don Mariano de Torrente; *El buen Fridolín y el pícaro Thierry*, tradución de Fernando Bertrán de Lis; *El Padre nuestro*, de Fenelon, traducido por G. del Valle; *El amigo de los niños*, del Abate Sabattier, traducido por Juan de Escoiquiz; *Cuentecitos para niños y niñas*, traducidos del francés por Juan Bautista Fosís y Gual; *El libro de las niñas*, de don Joaquín Rubió y Ors; *Pensil de las niñas*, de José Codina; las *Fábulas*, de Iriarte; *Trozos en prosa y verso*, de Eugenio Eguilaz; *Colección de trozos escogidos*, de Ranera; *Trozos escogidos de literatura española*, de Francisco Merino [22].

A ellos se fueron sumando en sucesivas reales órdenes los siguientes: *Poesías de la señorita*, por doña Ángela Grassi; *Fábulas de la educación*, por Antonio de Trueba y La Quintana; *Fábulas en verso castellano*, por don Félix María Samaniego; y *Fábulas en verso castellano*, de Juan E. Hartzenbusch; *Himnos en prosa para niños*, por Vicente Masarnau; *El nuevo Robinson*, traducido por Tomás de Iriarte; las *Nociones de literatura española*, de Domingo Deniz; *El tío Pedro o el sabio de la aldea*, traducido por José Pereda Escribano; *La señorita instruida, manual del bello sexo*, de doña Felipa Máxima de Cabeza[23].

Moyano agrega a los citados una colección de *Dramas morales*, traducidos del francés por don Luis de Igartaburu y el *Catecismo civil de las madres*, por el doctor Blair; las *Fábulas en verso*, de Concepción Arenal; *Colección de trozos escogidos de los mejores hablistas castellanos*, formada para la casa-educación de la calle de San Mateo; *La ciencia de la mujer al alcance de las niñas*, por don Mariano Carderera; la traducción que hizo de *El nuevo Juanito* de Parravicini Salvador Constanzo; la *Biblioteca para los niños*, de Salvador Sánchez Cumplido y Antonio Valcárcel; los *Elementos de gramática castellana y nociones de retórica, poética y literatura española* para maestros, de don Joaquín de Avendaño, los *Elementos de literatura*, de Pedro Felipe Monlau, y

---

[21] Programa de los premios que ofrece la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, para el día 8 de diciembre de 1846, en *Boletín Oficial de Instrucción Pública*, 15 de marzo de 1846, núm 5, pp. 149-160.

[22] Real Orden aprobando el catálogo de las obras de texto para la instrucción primaria elemental, y mandando se usen exclusivamente las comprendidas en él (30 de junio de 1848), en *Compilación legislativa de instrucción pública. Tomo II. Primera enseñanza*, Madrid, Imp. de T. Fortanet, 1878.

[23] R.O. de 20 de mayo de 1852; R. O. de 10 de enero de 1853; R.O. de 4 de Marzo de 1855.

el *Arte de hablar en prosa y en verso*, de Hermosilla[24].

Posteriormete, el 10 de diciembre de 1856, se aprueba *El Quijote de los niños y para el pueblo*, editado por Nemesio del Campo y Rivas, *El Quijote para todos*, y, el 28 de febrero de 1857, las *Nociones de literatura española desde su origen hasta el siglo XVIII*, de Domingo Deniz. Finalmente, el 18 de julio de 1861 se hace lo propio para la clase de lectura de enseñanza primaria con el *Romancero de la guerra de Africa*, compuesto por Eduardo Bustillo.

Este lento proceso, comenzado por Zárate y consolidado por Moyano, que tiene como resultado la penetración de la literatura en la educación primaria, cuenta con antecedentes admirables como el de Alberto Lista, quien, en 1821, publica su *Colección de trozos escogidos de los mejores hablistas castellanos*[25]. Éste fue un libro de excepcional importancia en su tiempo. La *Colección de trozos escogidos* es un manual que nace, por los avatares políticos de Lista -fundamentalmente por su afrancesamiento y posterior huida a Francia, hechos que le privan de su cátedra en los Reales Estudios de San Isidro-, vinculado y relegado, como la mayoría de los movimientos pedagógicos modernizadores, a la esfera privada; concretamente, al colegio de S. Mateo, fundado por Lista, Calleja y Hermosilla en 1821, una vez que comprueba que también en 1820 se le cierran las puertas de la enseñanza oficial[26].

Para este colegio compone y publica Lista el libro de texto mencionado que, creemos, por las razones que pasamos a enumerar, será el primigenio y quizá el más importante de su clase en España: 1) Estamos tal vez ante la primera antología dedicada a los alumnos de la escuela primaria, que estrena el prólogo a la edición príncipe con una declaración de intenciones en la que se explicita lo que, al entender de Lista, ha de ser una obra para la primera enseñanza, y las cualidades que la han de adornar: «La que aora [*sic*] damos al público no debe considerarse sino como un libro destinado para las escuelas de primeras letras. Y de este motivo derivan las cualidades que debe reunir: pureza y propiedad de voces y frases, decencia y algún grado de interés que aficione a los alumnos a la lectura, variedad de materias, de estilos y de metros, para que los niños se familiaricen con formas poéticas y prosáicas de nuestro idioma, poco volumen y coste menguado»[27].

2) Este pórtico nos conduce a la cuestión fundamental: la de la formación general de los escolares españoles. El papel que juega la literatura o, para ser más exactos, la gramática y la retórica, en el marco general de la latinidad, de la formación clásica -que dispone como clave de su arco la expresión verbal y sus técnicas (nadie podía llegar a ser algo en la vida española de entonces si no

---

[24] Real Orden de 21 de octubre de 1856.

[25] Lista, Alberto, *Colección de trozos escogidos de los mejores hablistas castellanos, hecha para el uso de la casa educación sita en la calle de S. Mateo de la Corte*, Madrid, Imp. de D. E. Hidalgo, 1859, 3ª ed.

[26] Simón Palmer, María del Carmen, *La enseñanza privada seglar en Madrid, 1820-1868*, Madrid, I. E. Madrileños, 1972.

[27] *Op. cit.*, pp. III-IV.

era suelto y elegante de palabra)-, no es precisamente un papel ancilar, como han subrayado Curtius o Soria Ortega, entre otros[28]. Y esta función, que tiene que ver con la creación literaria y con la sociología de la literatura, es aspecto medular a la hora de explicarnos cómo se fueron prefiriendo y seleccionando los autores que sirvieron como modelos para la enseñanza, es decir, cómo se evoluciona desde aquel primer canon a partir del cual se hace posible la idea matriz de autor clásico en la primera mitad del XVII, a este otro que agrupa a los clásicos en función de criterios estéticos, y cuya cimentación fijan la *Poética* de Luzán y la *Poética* de Martínez de la Rosa. Argumento en favor de los clásicos que también se le cuela como de rondón a Alberto Lista en el mencionado prólogo: «Y como ninguno -explica así Lista su objetivo- de los libros bien escritos en el siglo pasado y en el presente es acomodado a la capacidad de los alumnos, no hubo otro medio para llenar nuestro objeto, que hacerles leer alguno de nuestros escritores clásicos antiguos, o algunas de las colecciones anteriormente hechas. Pero estas son demasiado voluminosas y de aquellas sólo hay un libro, que por su variedad pudiera fijar la inquietud de la niñez y es el *Quijote*. Pero este preciosísimo libro no está escrito con todo el miramiento y circunspección que requiere aquella tierna y respetable edad. Nuestros historiadores son demasiado largos, y además poco variados y las inmortales obras de Granada y León, que deben ser la lectura continua de los literatos españoles, no podían adoptarse para la escuela de primeras letras, porque en los discípulos de esta clase no pueden producir otro efecto que el de adormecerlos. Fue preciso, pues, formar otra colección, no para literatos, no para jóvenes que estudian humanidades, sino para los niños»[29].

De semejante manera determina y afianza Lista las normas, los criterios y los principios que han de guiar al literato a la hora de trasladar la literatura a la educación primaria.

Ahora bien, ¿Cómo estructura Lista este manual y en qué estriba además su mérito? El volumen primero lo conforman unos extractos en prosa de trozos sacados de Cervantes, Solís y Mariana. Cervantes es elegido por su estilo y por la variedad de sus trazos y colorido. De la selección cervantina resaltaremos «la aventura del rebuzno» (Cap. XXVII de la segunda parte), que, antes de la generalización del Quijote como texto escolar, antes de su entronización como libro escolar único, es la punta de diamante para la penetración del Quijote en la enseñanza primaria. Recuérdese que el cuento mencionado está protagonizado por animales y por hombres que, al imitar el rebuzno animal, se ven abocados a una situación grotesca. A éste le acompaña la «Pintura de la Edad de Oro»; también, el «retrato de Cervantes escrito por sí mismo», que servía

---

[28] Curtius, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, pp. 349 y ss.; Soria Ortega, A., «La utilización de los clásicos en la enseñanza y especilamente en la retórica», en *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, 1974, pp. 1037-1063. La gramática y la retórica sólo cumplirían un papel ancilar si las relacionamos con las directrices generales esbozadas por los planes de estudios.

[29] *Op. cit.*, p. IV.

para iniciar a los niños en lo que hoy llamaríamos prácticas de taller: las composiciones escritas por los jóvenes sobre su propia figura a partir del modelo cervantino; y el soliloquio de don Quijote en el momento en que inicia la primera salida de su aldea: «Apenas había el rubicundo Apolo -citamos del Quijote- tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos, con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel»[30]. La condensación en el mismo de la parodia en la que el protagonista invoca a su propio historiador y le redacta el comienzo de la historia, la evocación mitológica ovidiana de la edad dorada, la unión de lo caballeresco y lo pastoril, la presencia de múltiples figuras retóricas y el inconfundible estilo cervantino, convierten a este texto en uno de los preferidos por los profesores de secundaria para comprobar, en el examen de ingreso con que se inicia dicha enseñanza, los conocimientos gramaticales y literarios de los alumnos de primaria.

Y, junto a Cervantes, Mariana, para que su lectura excite a los escolares a conocer la historia de nuestra nación. De donde podemos fácilmente inferir que estos textos para niños no fueron ajenos, a pesar de sus concesiones al pedagogismo, al desenvolvimiento y a las cualidades de la historia literaria: visión hegeliana de la historia en función de la cual catalogan y conceptúan a los autores, y kantismo en lo referido a la fabricación de la imagen del niño[31]. Este punto de vista histórico se apoderó tan fuertemente del siglo XIX que se ha llegado a llamar a éste «El siglo de la historia» o, según Foucault[32], «la época de la historia», en la que las palabras actúan como hilo conductor de la misma. «La historia ha llegado a ser -escribe Monod- el método mismo a la luz del cual se han estudiado todas las manifestaciones de la actividad humana. La historia de las religiones, de las filosofías, de las literaturas, del arte, del derecho, de la política, no sería posible si no estuviese puesta en relación con la historia general de la evolución humana, de las costumbres, de la civilización»[33]. Y esta idea, avalada por la pedagogía de Herbart, se hace extensiva a la enseñanza de la historia, casi enteramente biográfica en primaria -a base de leyendas, cuentos y biografías de personajes ilustres-, para dar el salto a los

---

[30] Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Clásicos Castalia, 1978, p. 80.

[31] Rodríguez, Juan Carlos, *Para una teoría de la literatura. Introducción al pensamiento crítico contemporáneo*, Tesis doctoral, Granada, 1971. La razón es la que hace que el espíritu deje de ser un niño al que hay que guiar permanentemente.

[32] Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968. Repárese en que don Quijote es para Foucault un largo grafismo flaco casi como una letra.

[33] Lavisse, Monod, Hinsdale, Altamira y Cossío, *La enseñanza de la historia*, Madrid, Espasa Calpe, 1934.

doce años desde el hombre individual a la nación (lo colectivo), y llegar a los quince a la confección por parte del alumnado de su propio libro de texto, adornado con cuentos de Grimm, con el Robinson, la Biblia y la Odisea, con el ánimo de así imbuir y acrecentar en el niño y en los jóvenes a la par que el sentido histórico el interés creador.

Estas son las cualidades que convierten a este libro de Lista para las primeras letras en único, y con cuyo segundo volumen, dedicado a la poesía, preconiza que los alumnos conozcan los principios del arte y lleguen a memorizar y a componer poesías. A este segundo volumen se adiciona un elemento nuevo que estará presente a lo largo de todo el siglo y que formula así: «En educación primaria basta con que, en espera de que llegue el día en que sepan conocer su mérito, se habitúen a las buenas formas de estilo, a la pureza del lenguaje y a las gracias de la dicción, para perfeccionar el instinto de lo bello y darle modelos de comparación que les lleven a *conocer lo bueno y a distinguir lo malo*, mientras llega el tiempo de estudiar filosóficamente las humanidades».

Aquí acepta Lista uno de los preceptos que hoy parece bendecir el mundo de la pedagogía: la poesía no tiene por qué ser comprendida de modo racional a esa edad; es suficiente con la aproximación lúdica o sentimental del escolar a la misma y basta con que ésta se lleve a cabo a través del juego o de la sensibilidad para que haya cumplido su misión.

Pero sobre todo nos importa y atañe ese «conocimiento de lo bueno y la distinción de lo malo», porque semejante deseo no queda limitado a los cánones estéticos a lo largo del siglo, sino que estos se ven invadidos por los dominios de la moral. Dos de las más importantes revistas fundadas a mitad de siglo y dirigidas a la primera enseñanza, *El educador* y *La educanda*, se hacen eco de esta cuestión desde su primer número. *El educador*, que inicia su andadura con un editorial intitulado «educación intelectual y educación moral», se interroga: ¿Cuál debe ser el objetivo primordial de la educación primaria?, y responde: «Que encamine al niño por el camino de la virtud, imprimiendo en su corazón tierno los principios indestructibles de una sana doctrina, para en segundo lugar desarrollar sus facultades intelectuales de modo que sobre todo acabe siendo un ciudadano virtuoso y útil»[34]. Éste objetivo cardinal es importantísimo tenerlo en cuenta si queremos discernir algunas de las peculiaridades que han rodeado a la literatura para niños, porque de acuerdo con él se establecen posteriormente los conocimientos que han de poseer el maestro de educación elemental y el alumno al que educa. La preeminencia, como también sugieren desde *La educanda* Pirala o Ángela Grassi, de la educación moral llega hasta el extremo de escrutar fragmentos y lecturas que sólo contengan «doctrinas puras».

Y este modo de forjar la primera enseñanza está en armonía con una generalizada creencia, existente sobre todo bajo el reinado de Fernando VII, que convierte la religión en la piedra angualar sobre la que hacer descansar todo el

[34] *Víd. El educador* (5-III-1842).

sistema social. Todavía a mitad de siglo, *La educanda* defiende tal modelo con estas palabras: «No es la mejor educación, como creen muchos padres, la que guía al conocimiento de las artes y las ciencias, sino la que graba en su pecho virtudes»[35].

Hemos de pensar hoy con la perspectiva que nos aporta el paso del tiempo que las luchas políticas de mediados de siglo y el liberalismo romántico acabaron trastocando las ideas de los españoles de entonces hasta el punto de incorporar metas más amplias al horizonte educativo de la primera enseñanza: no debe tener ésta sólo por objeto en adelante formar niños en el pensamiento religioso, sino también en aquellas otras disciplinas que contienen los principios de las ciencias y las artes, a los que el siglo bautiza con el nombre de «educación intelectual o científica». Y de esta mutación de mediados de siglo da cuenta otro escritor que, además de su *Poética*, edita un libro de éxito entre los niños: Martínez de la Rosa. En su discurso de apertura del Ateneo madrileño, no echa en el olvido el que apenas va promediando el siglo, éste presenta ya un carácter propio, peculiar, distinto del que le ha precedido; y para que las nuevas ideas socialistas no destruyan ni minen a las clases medias, conviene dar al pueblo una educación intelectual y religiosa acomodada a su condición, que le inspire el amor al trabajo, las virtudes propias de su estado y sentimientos religiosos: «Sana instrucción -les dice a los ateneistas- y buenos ejemplos ha menester el pueblo, en vez de falsos sistemas y teorías impracticables, que principian por ofuscar su entendimiento y acaban por pervertir su voluntad. Empero el mejor antídoto contra tan grave riesgo no es seguramente la ignorancia, desatentada y ciega; sino la ilustración, que difundiéndose por todas las clases del Estado, extiende su benéfica influencia hasta el fondo mismo de la sociedad»[36].

Bastante más lejos llega Masarnau -individuo de la Comisión de Instrucción Primaria, catedrático de Física Experimental y promotor también en 1841, como antes Lista, de un colegio privado que lleva su nombre-, quien en los exámenes públicos de profesores de primera enseñanza siembra el escándalo en la prensa de Madrid con la siguiente aseveración: «Lo que nos importa es todo aquello que se puede pesar y medir, y todo lo demás es charla». ¿Qué hay bajo estas palabras entonces tan escandalosas? Un aserto tajante y contrario a la tradición dominante: no puede seguir prevaleciendo la educación religiosa y moral sobre la intelectual; porque lo que para el pensamiento conservador es el mejor y más rápido modo de acabar sumidos en una sociedad materialista y extraña al pasado, para Masarnau constituye la condición previa de toda modernización del saber y del mundo universitario. Si a esto unimos el alcance y la trascendencia que en estos momentos van tomando en los planes educativos franceses los estudios físico-matemáticos, calibraremos mejor la afirmación de Masarnau, así como su rechazo inmediato por parte de los conservadores,

---

[35] Balmaseda, J. G., «Educación intelectual, educación moral», en *La educanda* (28-II-1862).
[36] Véase el núm. 19096 de la *Gaceta de Madrid*, de 4 de enero de 1851.

para el que se llega al extremo de echar mano de las estadísticas. Así, Saúl Garcés en la mencionada revista se vale de las mismas para formular esta conclusión: de los 25 individuos encarcelados en Madrid, 5 son analfabetos y unos 15 han recibido una instrucción más completa; de donde parece inferirse que los individuos educados sólo por los principios de la física y la química (sin educación moral), están abocados al crimen[37].

Aunque hay igualmente una minoría que piensa que los libros de moral al alcance de la infancia no pueden ser ya los de Martel o Baeza, porque están escritos para hombres-jóvenes, no para niños. Y bajo esta perspectiva, otro autor de una de las retóricas con fortuna, Ángel María Terradillos, escribe sus *Páginas de la infancia*, con las que explica la moral a los niños de primaria[38].

Retornando al libro de Lista en el que nos hemos detenido, diremos a modo de colofón que encarna mejor que ningún otro el salto cualitativo que reciben la educación primaria y la literatura para niños a mediados de siglo; si bien ello no quiere decir que no siga inmerso en la problemática a la que Paz denominaría «Trampas de la fe», o, mejor tal vez, quizá sea una prueba más de las servidumbres de la sociedad decimonónica para con el horizonte religioso.

Junto a este libro singular resaltaremos otras obras elementales que ponen de relieve el esfuerzo de adecuación del «espíritu del siglo» a las nuevas necesidades educativas:

1) El texto de Avendaño titulado *Elementos de gramática castellana, con algunas lecciones de retórica y poética y literatura española*[39], por ser obra destinada a las escuelas normales desde 1849, y por incorporar algunos rudimentos de retórica y literatura a la educación de los maestros de primeras letras.

2) *El libro de los niños*, de Martínez de la Rosa[40], y *El libro de las niñas*, de Rubió y Ors[41]; en los que se admite la necesidad de que la educación moral y religiosa y la literaria vayan de la mano y se acomoden a la capacidad de niños y adolescentes.

3) La versión libre del *Juanito* de Parravicini, hecha por don Tomás de Aquino Gallissá. En ella se realzan la bondad y la virtud y se da carta de naturaleza al enriquecimiento personal por medios legítimos[42].

4) *El nuevo Robinsón, Historia moral reducida a diálogos, para instrucción y entretenimiento de los niños y jóvenes de ambos sexos, escrita en alemán por Campe y traducida al castellano por Tomás de Iriarte*.

Esta resurrección de Robinson, sin embargo, hace prevalecer la virtud sobre el enriquecimiento, quizá porque no fuera a ser que algún joven inconside-

---

[37] Garcés, S., «De la necesidad de unir la instrucción moral y religiosa a la intelectual y científica», en *La educación* (10-V-1842), núm. 7.

[38] Terradillos, A.M., «Páginas de la infancia», en *La educación* (20-V-1842), núm. 8.

[39] Madrid, 1852, 2ª ed.

[40] Madrid, Imp. del Colegio de Sordomudos, 1843, 8ª ed.

[41] Barcelona, Imp. de V. e H. de J. Rubió, 1850, 3ª ed.

[42] Barcelona, Imp. de Faustino Palucie, 1876.

rado, deslumbrado por el ejemplo de *El nuevo Robinson*, quisiera aventurarse a correr fortuna a la búsqueda de sus propios gramos de oro.

5) También descuellan los primeros intentos que, de la mano de Zárate, están realizando otros escritores, entre ellos Domingo Deniz, con el fin de esbozar una historia literaria adaptada a la escuela[43].

6) Al asentamiento de la retórica y de la mencionada historia literaria, coadyuvan los exámenes públicos de niños efectuados por los maestros de instrucción primaria; porque en ellos, realizados en las plazas de los pueblos españoles y ante los ayuntamientos constitucionales y las comisiones locales, padres y habitantes de cada pueblo, ofrecen público testimonio de los adelantos de los alumnos y del trabajo de sus maestros. Además de las preguntas de gramática, ortografía, caligrafía, moral religiosa y catecismo, y los ejercicios prácticos de los escolares en estilo epistolar, pronuncian en verso una demostración de gratitud y afecto a sus padres y maestros; llegando algunos profesores, como sucede a Juan Antonio Caro, maestro de Serón (Almería), a compromoterse a, en los exámenes venideros, «esplanar las luces de mis alumnos con los necesarios elementos de retórica, geometría, geografía, cronología, astronomía, historia civil y natural, física y composición de verso»[44].

7) Como ha podido estimarse en la relación expuesta anteriormente, junto a los libros clásicos de Iriarte y Samaniego - y tal vez atraídos por los premios del ministerio y por el deseo de penetración en un ámbito tan sugerente del libro español como era el escolar, en momentos difíciles para el mercado editorial-, merece especial detenimiento el manual de Hermosilla, que ya había sido selecciondado en 1826, año de su publicación, como texto único para las cátedras de humanidades. Su título, *Arte de hablar en prosa y en verso,* indica que se trata de traer a colación las reglas necesarias para confeccionar composiciones en prosa y en verso; motivo por el que destierra el término literatura del título, porque la literatura es «mucho más que exposición de las reglas para componer en cualquier género que sea»[45]. Ejemplos tomados de la historia literaria con fines didácticos prácticos, modelos de epopeyas, tragedias o comedias, prototipos en que están observadas o desatendidas las reglas de toda composición y que instruyen sobre el modo de crear siguiendo las reglas del arte, integran las finalidades, algunas concomitantes con las de Lista, de este tratado para los niños, cuyo prólogo va adornado por un consejo práctico: «Es necesario, al descender a las particulares, que el maestro haga leer composiciones escogidas en cada género y clase, y enseñe a analizarlas y criticarlas; haciendo notar el artificio y plan de toda obra, y cláusula por cláusula todas las

---

[43] Deniz, D., *Nociones de literaura española, desde su origen hasta el siglo decimo ctavo*, Madrid, J. Martín Alegría, 1853.

[44] «Acta de examen público de niños efectuado por el maestro de instrucción primaria elemental», en *Boletin oficial de instrucción pública*, 15 de febrero de 1846, pp. 85-88.

[45] Gómez Hermosilla, Josef, *Arte de hablar en prosa y en verso*, I, Madrid, Hidalgo, 1842, p. VIII.

bellezas y todos los defectos si los tuviere»[46].

Las citas frecuentes de Blair en todos estos manuales demuestran la influencia del escritor y de su obra, tenida como la mejor del XIX por Hermosilla. Si bien la de Hermosilla pasa por ser más elemental y didáctica, y más acomodada a los métodos educativos de la enseñanza secundaria y de la primaria. Éste, y no otro, sería el motivo por el cual el prólogo del editor a la edición de 1842 anuncia que desde que apareció el *Arte de hablar en prosa y en verso*, «los maestros de todos los países cuya lengua es la española, lo prefieran como el más completo y el más a propósito para que los escolares aprendan las reglas en los modelos antiguos y modernos». Y el mismo autor añade ejemplos de las *Institutiones Oratoriae*, de Quintiliano, con los que iniciar en la senda de la lectura a los niños, en reuniones particulares o públicas, y con los que ayudarles a expresar sus pensamientos con palabras y ademanes.

Tanto Blair como el editor de Hermosilla adaptan las obras dedicadas a los niños a la forma generalmente considerada como la más pedagógica para los más jóvenes: la forma dialogística. El aire dramático de estas formas dialogadas las hace más interesantes para su lectura. A los niños de primeras letras, cuya tradición pedagógica estaba asentada sobre todo en el uso de la memoria, se les empieza a poner en diálogos el catecismo, la gramática o la retórica, con el fin de que, al contestar a las preguntas que los maestros les hacen, se fijen mejor en el contenido de las respuestas. Motivo por el que todos los tratadistas de mediados de siglo defienden la forma dialogística como la más conveniente para los libros elementales destinados a los niños menores de diez años; siempre y cuando se cuide a su vez de que sean muy breves las preguntas y de que toda la doctrina se halle comprendida en las respuestas, porque frecuentemente son las únicas que dice y repite el escolar. Blair llegó incluso a defender que los textos filosóficos, si se escriben en diálogos y llevan el tono de la conversación, acaban siendo obras de gusto, porque «el diálogo divierte y agrada al lector»[47].

8) El *Robinson Crusoe*, del que habla Blair a propósito de la novela, se justifica como un manual escolar idóneo no sólo por la evidente metáfora sugerida anteriormente sobre el origen de la burguesía occidental, sino porque aporta una verdad y una sencillez tales, que se apoderan de la imaginación de todos los lectores; y porque suministra instrucción utilísima al hacer ver que el hombre que pone en ejercicio todos sus talentos puede vencer todas las dificultades, incluso las que a primera vista parecen más insuperables.

9) Cervantes, en opinión de Blair, fue el único autor que supo hacer un libro clásico, de lectura agradable y de utilidad literaria. Con *El Quijote para niños* y con los fragmentos del mismo seleccionados por Lista para su colegio, culminará en la década de los ochenta, casi coincidiendo con el «Programa de

---

[46] *Ibíd.* p. XII.

[47] Blair, Hugo, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, tomo III, Madrid, Ibarra, 1917, p. 273.

literatura española» de Menéndez Pelayo[48], que consagra la lección 65 a Cervantes, la implantación del Quijote como manual de uso obligado en las horas de lectura y escritura al dictado de los escolares de todos los tramos del sistema educativo de los dos últimos siglos. Es cierto que el siglo XVIII se sirve del Quijote para criticar lo que le parecía censurable[49], y fue en algunos aspectos descubridor de Cervantes, pero no lo es menos que ahora se inicia la penetración generalizada del Quijote en el sistema educativo español. Quizá por esta tardanza en la valoración nacional del Quijote, los estudios más recientes sobre la obra han llegado a la conclusión de que España es el único país en que el Quijote, a pesar de los cervantistas anteriores, no ha ejercido influencia definitiva hasta finales del XIX y, sobre todo, hasta comienzos del XX[50]. Esta, que es opinión de Goytisolo, lo fue también de don Alejandro Pidal y Mon al resaltar la inmortal admiración a comienzos de este siglo de todo el universo civilizado por esta «biblia festiva de la humanidad»[51]. Antes de que esto sucediera, cuando los krausistas exponen en la década de los 60 sus ideas sobre la filosofía española, echan mano de la obra de Cervantes. Entonces Federico de Castro publica su estudio «Cervantes y la filosofía española» en el que menciona al autor del Quijote en estos términos: «retrató en sus héroes la lucha entre el espiritualismo místico y el sensualismo materialista»[52]. Don Quijote y Sancho personifican la contraposición entre el ideal místico y el sensualista, presentes en el espíritu español más que en ningún otro. Los primeros exámenes de escolares que ocasionalmente hablan del Quijote resaltan ya la mencionada contraposición[53].

Cervantes, Séneca y los místicos son las figuras que ejemplarizan las diversas formas del pensamiento moderno. Así lo entiende don Ramón de Campoamor en los años 60. Y don Juan Valera al indicar que Cervantes reflexivamente cedía al espíritu razonador de su época. El mismo Valera que está empeñado en hacer de la obra una novela «y no más»[54], como un modo de situarse frente a la tardía y variopinta crítica de la misma, que oscila desde el «¡Muera Don Quijote!» de Unamuno al unánime culto quijotesto de la fecha del centenario. Avanzados los 80, el Quijote está ya omnipresente en los ejer-

---

[48] Menéndez Pelayo, Marcelino, «Programa de literatura española», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I, Madrid, CSIC, MCMXLI, pp. 3-75.

[49] Aguilar Piñal, Francisco, «Cervantes en el siglo XVIII», en *Anales cervantinos*, XXI (1983), pp. 153-163; *Idem*, «Anverso y reverso del quijotismo en el siglo XVIII español», en *Anales de literatura española*, I (1982), pp. 207-216.

[50] *Vid*. el artículo de Juan Goytisolo sobre el Quijote en *ABC* (4-X-1989), p. 46.

[51] Pidal y Mon, Alejandro, *El retrato de Cervantes*, Madrid, Tipografía de Prudencio P. de Velasco, 1912.

[52] Castro, Federico de, «Cervantes y la filosofía española», en *Revista de filosofía, literatura y ciencias*, I (1869), p. 4.

[53] *Vid*. el apéndice documental de nuestro libro *Educación y literatura* en el que se pone de manifiesto lo dicho.

[54] Valera, Juan, «Consideraciones sobre el Quijote», en *Obras completas*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1942, p. 1253; tomo II, pp. 967-973.

cicios escolares. Unas veces eligen los fragmentos que las retóricas habían resaltado para enseñar algunas de las figuras literarias. Otras, textos que ayudan a crear, como hicieran los erasmistas, la conciencia de ridículo en torno a la caballería, o, en fin, párrafos de entretenimiento prolijos en datos geográficos, culinarios o literarios de la España de Cervantes. Con la aparición de *El caballero de la Triste Figura*, don Quijote se convierte en «símbolo vivo y superior del alma castellana»[55], y se combate con él, tras el desastre del 98, la idea de progreso. Y, en 1900, momento en que los fragmentos sueltos del Quijote dejan paso en los exámenes escolares a ejercicios más extensos sobre la vida o la obra del autor, Mariano de Cavia escribe un artículo en *El Imparcial*[56] titulado «El Quijote en solfa» en el que se queja de la invasión del Quijote no sólo en la literatura, sino en todas las bellas artes. Quejas que también manifiesta Ortega y Gasset en las páginas del periódico *El Sol*[57] de 1920, a propósito de la real orden que implanta la lectura del Quijote en todas las escuelas primarias y como respuesta a un artículo de Antonio Zozaya publicado en *La Libertad* en el que defendía que el Quijote no es lectura para párvulos ni para adolescentes con estas palabras: «En la escuela no hacen falta Don Quijote ni Hamlet». Sin embargo, no coincide Ortega con Zozaya más que en esa común oposición a la escolaridad del Quijote; pues a Zozaya, al defender una pedagogía, para de alguna manera decirlo, «practicista», el Quijote le llega a estorbar en la escuela porque, a su entender, no prepara a los escolares para la vida. Dado que el Quijote no conlleva el aprendizaje de técnicas particulares que permitan ejercer con cierta perfección algunas funciones vitales, Zozaya procurará que se lean en la escuela primaria los periódicos con preferencia a la literatura. Y en esta línea sostiene que lo importante es que el niño averigüe pronto qué es un ferrocarril, una fábrica o una letra de cambio. Por contra, la oposición de Ortega a la escolaridad del Quijote no está basada en este utilitarismo mencionado. No le estorba a Ortega el Quijote en la escuela porque sea un libro añejo e inadaptado a la realidad contemporánea; muy al contrario, le parece un libro de espíritu demasiado moderno para el ambiente de las aulas infantiles. Para él la discriminación entre lo que han de leer y no han de leer los niños debiera ser bastante clara y derivada como un corolario de la noción de «vida infantil».

Aunque el Quijote en cierta medida ha dominado todo el horizonte intelectual y educativo de estos dos últimos siglos, mientras que en los planes de educación secundaria y universitaria quedaba encuadrado, poco a poco y a medida que avanza el siglo XX, en el tema correspondiente de los programas de estudio, en primaria seguía adquiriendo un protagonismo excepcional hasta muy recientemente, tanto por la ley de su obligatoriedad cuanto por el Real

---

[55] Unamuno, Miguel de, *El caballero de la Triste Figura*, Madrid, Espasa Calpe, 1963, 4ª ed., p. 85.

[56] Cavia, Mariano de, «El Quijote en solfa», en *El Imparcial* (18-III-1900).

[57] Ortega y Gasset, José, «El Quijote en la escuela», en *El espectador*, tomos III y IV; tomo III, pp. 67-107.

Decreto de 10 de mayo de 1901 que especifica que todos los exámenes constarán de tres ejercicios: escrito, oral y práctico. Y en el caso concreto del examen que sintetiza todos los conocimientos que han de poseer los alumnos que han concluido su educación primaria, el ejercicio escrito ante tres profesores de instituto, éste consistirá ineludiblemente en la escritura al dictado de un pasaje del Quijote y en las operaciones de aritmética que el tribunal proponga. Y el ejercicio práctico conllevaba el examen de un objeto sencillo por parte del alumno y la lectura, explicación oral y análisis gramatical de un fragmento del Quijote[58]. De este modo, a través del uso del Quijote con fines instrumentales, formativos o complementarios, la literatura ha estado siempre presente, aunque no del modo pedagógico más adecuado, en la formación de los españoles de estos dos últimos siglos, bien a través de las clases de gramática, bien a través de ejercicios al dictado, o, a partir de la Ley 169 de 21 de diciembre de 1965, mediante las lecturas comentadas, el estudio de la lengua nacional o los ejercicios de composición[59].

Todos estos avatares constituyen serios intentos por introducir la literatura en la escuela y por acomodarla a la edad infantil; si bien la concepción del niño como imagen minúscula del adulto, la reducción a escala infantil de los problemas de los mayores, la raigambre ilustrada de esta literatura, la pervivencia de la vertiente moral de la misma, las servidumbres del pensamiento liberal con respecto al conservadurismo de mediados de siglo y su desplazamiento fuera de la esfera oficial, y la puesta de este discurso literario al servicio del aparato escolar moderado, serán factores que dificulten la configuración autónoma del género hasta el extremo de desdibujarlo de tal modo que casa todavía bien hoy la etiqueta de «literatura al alcance de los niños» en el momento en que hayamos de motejar a aquella de comienzos y mediados del siglo pasado que hemos pretendido describir aquí; esperemos que con fortuna.

---

[58] Castro y Marcos, Miguel de, *Legislación de instrucción pública referente a los institutos generales y técnicos*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1921.

[59] *La educación en España, bases para una política educativa*, Madrid, MEC, 1969.

Informe

nº 5 (1996), pp. 205-224. ISSN 1133-1046.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN SU CONTEXTO INSTITUCIONAL (Índice cronológico).

Rosa María López

Hace algunos años José-Carlos Mainer exponía la relación existente entre el estudio de las literaturas nacionales, los objetivos nacionalistas del XIX y el ideal pedagógico del ciudadano patriótico[1]. Efectivamente, escrutar la lista de historias de la literatura escritas a lo largo del XIX, obliga a no perder de vista la configuración del sistema educativo elaborada en esos años.

Cuando Manuel José Quintana, y otros[2], elaboraron el famoso «Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los distintos ramos de Instrucción Pública», en 1813, seguido al año siguiente del «Proyecto de Decreto para el arreglo general de la enseñanza pública», insistieron en la importancia de la instrucción pública como medio de legitimar la revolución política que acababa de producirse, y anunciaban en ese documento las premisas sobre las que, en adelante, se fundaría el progreso de la nación, la educación.

En este ensayo tratamos de situar la historia de la literatura, como narración cerrada, dentro del marco institucional educativo, cuyos primeros antecedentes específicos hay que buscarlos en la política centralista de la monarquía de Carlos III, de quien partió la idea de crear, hacia 1780, una Universidad en Madrid, proyecto que el monarca no llevaría a término. Pero recogido en los

[1] «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», en *Estudios sobre historia de España (Homenaje a M. Tuñón de Lara)*, Santander: Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», 1981, vol II., pp. 439-472.

[2] Aunque parece ser que el «Informe» lo redactó Quintana, también lo firmaron Martín González de Navas, José Vargas y Ponce, Eugenio Tapia, Diego Clemencin y Ramón de la Cuadra.

sucesivos gobiernos liberales como medio de potenciar aquella política centralizadora y, al mismo tiempo, secularizar la enseñanza superior. En 1836 se logró trasladar la Universidad de Alcalá a la capital del reino, llamada «Universidad Central» desde 1850.

Entrados ya en el siglo XIX, la primera codificación global de la enseñanza se realizó durante el trienio liberal, en 1821, con el «Reglamento General de Instrucción Pública»[3]. En dicho reglamento se retomaban las líneas maestras del «Informe Quintana» y se establecían las pautas de todas las reformas decimonónicas. Entre los puntos claves que desarrolla destacamos la disposición tripartita del sistema educativo, no sólo porque tal división ha llegado hasta nuestros días, sino porque en el ámbito de la Segunda y Tercera enseñanza habremos de situar el tema que nos ocupa, la enseñanza de la literatura y su narración histórica.

Según el Reglamento de 1821, la enseñanza secundaria, impartida en las llamadas «Universidades de Provincia», es, por un lado, la base de cultura general con la que debe contar la nación; por otro, un paso previo hacia la especialización de otros estudios. De tal manera que aquí se integran estudios de Letras, Ciencias y Derecho, principalmente. Por su lado, la enseñanza universitaria propicia el ejercicio de una profesión particular, entendiendo por profesión el ejercicio de la Teología, la Jurisprudencia civil y canónica y las que se cursan en Escuelas Especiales: Medicina, Cirujía y Farmacia. Se establecen, además, una serie de estudios auxiliares a los universitarios, impartidos por los bibliotecarios de cada centro, «lengua hebrea y caldea, una de lengua griega, historia literaria y bibliografía, numismática y antigüedades»[4]. Entre estos nosotros nos centraremos en los de «Historia Literaria». La misma medida ya figuraba en el «Informe» de 1813, defendida como una manera de ampliar los conocimientos específicos que se daban en las cátedras de cada facultad, y de presentar un marco multidisciplinar para allegar el **Saber**[5]. La idea no era nueva, la encontramos también en 1786, cuando la Biblioteca de los Estudios Reales de San Isidro se hizo pública y el primer bibliotecario contraía la obligación de impartir la cátedra de «Historia Literaria»[6]; los res-

---

[3] Decreto de 29 de Junio de 1821.

[4] artículo 41.

[5] Entiéndase por «saber», «el principal medio de capacitación para cualquier esfuerzo de mejora individual y social», M. Garrido Palazón, *La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España (1777-1844)*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992, p. 14.

[6] Inmaculada Urzainqui, «El concepto de historia literaria en el siglo XVIII», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid: Gredos, 1987, vol. III, pp. 565-589. El antiguo Colegio Imperial regentado por la Compañía de Jesús, se creó alrededor de 1600. Tras la expulsión de los jesuítas, el estado se hizo cargo del centro, restituyendo los estudios en 1771; véase J. Simón Díaz, «La Biblioteca, el Archivo y la cátedra de Historia literaria en los Estudios de San Isidro de Madrid (1767-1820)», *Revista Bibliográfica y Documental*, 1945, vol. I, pp. 395-423; del mismo autor, *Historia del Colegio Imperial de Madrid (Del Estudio de la Villa al Instituto de San Isidro: años 1346-1955)*, 2ª ed. rev., Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992; Además, Alberto Giménez [Fraud], *Historia de la Universidad española*, Madrid: Alianza, 1971.

ponsables de la Biblioteca en ese momento, Francisco Messeguer y Arrufat y Miguel de Manuel Rodríguez, antes de inaugurar la cátedra, redactaron una memoria sobre el «Método para la enseñanza de la Historia Literaria», uno de los primeros documentos «que sobre metodología de la asignatura se compusieron en España por profesores oficiales de la misma»[7]. En la memoria se proponía utilizar como libro de texto la obra del abate Juan Andrés, uno de los jesuítas obligados a emigrar en 1767, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni Letteratura*, publicada a partir de 1782; traducida por su hermano, el también jesuíta Carlos Andrés, empezó a publicarse en España desde 1784 con el título *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. El carácter enciclopédico de esta obra es el mismo que subyace en la propuesta liberal y que alude al sustrato ideológico ilustrado de estos liberales.

Durante la discusión parlamentaria de la Ley de Instrucción Pública, celebrada en la sesión del 19 de marzo de 1821, se debatieron los artículos relacionados con estos «estudios auxiliares»:

> El señor Arrieta dijo que siendo la historia literaria, la historia de los progresos del entendimiento humano, era necesario entrar en el examen particular de las ciencias para enseñarla, y que el que sin poseerlas muy á fondo creyese poder llegar á tratar de todas, lograría solamente acaso acreditar su pedantismo [*sic*], razón entre otras porque se había suprimido en otro tiempo la cátedra de historia literaria en los estudios de San Isidro...[8]

Eugenio Tapia se encargó de contestar estas alegaciones, defendiendo la capacitación de los bibliotecarios para tal tarea, así como lo poco pedante que podía considerarse la obra del abate Andrés:

> La historia literaria, añadió, nos enseña los progresos del entendimiento humano, en general, los diversos sistemas de los sabios que florecieron en todos tiempos y paises, sus útiles inventos, y las ventajas que con ellos ha recibido la sociedad. El análisis de las ciencias y los demás pormenores que ha indicado el Sr. preopinante [Arrieta] corresponden ya á la historia literaria de cada ciencia, que debe enseñarse por los respectivos catedráticos, según se propone en el Plan de enseñanza, porque á ellos corresponde.[9]

En un terreno literario más «inmanentista», este testimonio, al igual que en el Informe de 1813 y en el Reglamento de 1821, expresaba el dilatado conteni-

[7] Simón Díaz, *op. cit.*.
[8] *Gaceta de Madrid*, martes, 20 de marzo de 1821, p. 37.
[9] *Ibidem*.

do semántico que abarcaba el concepto «Historia literaria», entendido como «conjunto de saberes heterogéneos», significado alejado del nuestro y del que fue adquiriendo en el propio transcurso del XIX, ligado a elementos puramente estéticos[10].

Después del Trienio Liberal, sigue un periodo absolutista regresivo que deroga las normas liberales y vuelve a las de la época de Carlos III. En este estadio el estudio de la literatura está equiparado al de la Retórica y la Poética, equiparación que seguirá operando a lo largo de todo el siglo y que responde a otro de los sentidos contenidos en el término «Literatura», esta vez como «conjunto de reglas». Para encontrar una enseñanza histórico-literaria específica hay que salir del marco oficial y acudir al Ateneo madrileño, donde dictó sus *Lecciones de Literatura* Alberto Lista (en 1822 y 1836). El papel jugado por el Ateneo en estos años vino a cubrir el vacío universitario de la capital[11].

Entre la regulación liberal y la de este periodo, representada por el «Plan General» de Francisco Tadeo Calomarde, en 1824[12], la diferencia de planteamiento se centra en la libertad de enseñanza, punto de fricción en todas las reformas llevadas a cabo desde signos ideológicos contrarios. La declaración de libertad lleva consigo la progresiva secularización de la enseñanza. No olvidemos que hasta los decretos carolinos, la Universidad estaba en manos de la Iglesia, por lo que los enfrentamientos con el estamento eclesiástico serán continuos. En este sentido hay que entender el contenido del Plan promulgado en 1836 durante el gobierno Istúriz, redactado por el Duque de Rivas, donde la libertad de enseñanza se restringe como medio de salvaguarda de la enseñanza pública frente a la privada y «como instrumento ideológico de adoctrinamiento desde el Poder público»[13]. Aunque el Plan de Rivas no llegó a ponerse en práctica, define el ideario de los políticos moderados cuando estuvieron en el poder. La restricción de la libertad de cátedra como potestad estatal se concretó en la elaboración, por parte del gobierno, de los Programas con los contenidos de cada asignatura en los distintos niveles académicos y unas listas con los libros de texto que habían de utilizarse en esos mismo niveles. Esta norma continuó hasta 1868, en que merced al sesgo progresista que adquiere la dirección del estado, se declara la libertad absoluta de cátedra y se deja a juicio de los profesores tanto los contenidos como los textos. Con la Restauración volverían, sin embargo, las medidas fiscalizadoras.

En 1845, durante la llamada «Década Moderada», se decreta una de las

---

[10] Inmaculada Urzainqui, *op. cit.*

[11] M. del Carmen García Tejera, *Conceptos y teoría literaria española en el siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1989; a este respecto alude también G. Núñez Ruiz en el capítulo «Configuración del moderno sistema escolar», *Educación y Literatura. Nacimiento y crisis del moderno sistema escolar*, Almería: Zéjel Editores, 1994.

[12] «Plan literario de estudios y arreglo general de las Universidades del Reino», aprobado por R. D. de 14 de Octubre de 1824, en *Historia de la Educación en España. II. De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868*, Madrid: MEC, 1985, pp. 68-122.

[13] Introducción de Manuel de Puelles en *Historia de la Educación en España*, vol. II, *op. cit.*, p. 26.

reformas más importantes de este siglo, el «Plan General de Estudios»[14], firmado por el ministro de Gobernación Pedro José Pidal, y redactado por Antonio Gil de Zárate, Director General de Instrucción Pública desde 1846 hasta 1851. Este plan general unificó y ordenó el esquema básico anunciado en 1821 y las disposiciones posteriores que hasta ese momento habían tenido carácter provisional, y que quedaría definitivamente constituído en 1857 con la «Ley Moyano».

En el «Plan Pidal» las Humanidades ocupaban un papel, casi, de revulsivo; en la exposición preliminar se relata cómo al predominio del latín había sucedido el de las ciencias exactas y naturales; como consecuencia «Se han perdido los estudios clásicos y nuestra literatura actual se resiente, por desgracia, de tal abandono»[15], la solución se halla en que las humanidades recuperen «toda la importancia que habían perdido, haciendo de ellas la base principal de la enseñanza»[16] (no olvidemos que redacta un literato). Se toma la decisión de dividir la segunda enseñanza en elemental y de ampliación: «La primera, general y formando una suma de conocimientos indispensables a toda persona bien educada, y la segunda, compuesta de estudios más especiales, divididos en varios ramales que se dirige a distintos fines»[17].

El artículo ocho expresa que ambos ciclos forman la Facultad de Filosofía, con el mismo grado que las Facultades mayores (Teología, Jurisprudencia, Medicina y Farmacia). Tenemos, pues, que hasta ahora la enseñanza de las Humanidades sigue estando en el nivel secundario; aunque al implantar el nivel de ampliación se obtiene el grado de licenciado igual que en el resto de facultades; se mantiene el planteamiento de estudios intermedios hacia los de especialización, y en este nivel intermedio es en el que se estudia la literatura, entendiéndola en sentido formalista, lingüístico y preceptivo. Las listas de libros que los sucesivos ministerios publican hasta 1868 dan idea del contenido de la asignatura: «*Compendio* de Tracy, trad. de García, *idem* de Hermosilla, *Gramática* de la Academia y la de Vicente Salvá, *Retórica y Poética* de Luís Mata y Araujo, Literatura de Hugo Blair (*Lecciones*), *Arte de Hablar en Prosa y Verso*, Sánchez Barbero, *Poética* de Martínez de la Rosa, *Lecciones* de Mata y Araujo»[18]; «*Elementos de Retórica y Poética* de Francisco Sánchez, refundida por G. F. de P.»[19]; «*Elementos de Retórica* de Calixto Hornero, de las Escuelas Pías, *Elementos de Poética* de Juan Cayetano Losada, de las Escuelas Pías»[20], Cuatro años más tarde se prescribe «*Arte de hablar en prosa y verso* de J. Gómez Hermosilla, *Poética* de Sánchez Barbero, anotada por Alfredo Adolfo

[14] Aprobado por R.D. de 17 de Septiembre.

[15] *Historia de la Educación*, *op. cit.*, p. 195.

[16] *ibidem*, p. 196.

[17] *ibidem*, p. 166.

[18] «Lista de libros propuesta por la Comisión de Examen de libros», *Boletín Oficial de Instrucción Pública*, 15 de octubre de 1841, nº 16; en adelante *B.O.I.P.*. La descripción completa de estos textos se da en el apartado «Fuentes Secundarias» del presente artículo.

[19] *B.O.I.P.*, 31 de mayo de 1842, nº 31.

[20] *B.O.I.P.*, 15 de agosto de 1842, nº 46.

Camus, *Manual de Literatura* de Gil de Zárate, Hugo Blair «en la parte aplicable a los elementos de retórica», colección de autores latinos de los Padres Escolapios»[21]. A partir de aquí, sólo se añaden los *Elementos de Literatura* de Pedro Felipe Monlau[22] y los *Elementos filosóficos de la Literatura* de Isaac Núñez Arenas[23]. A lo largo de la Restauración las listas de libros sólo afectan a la enseñanza primaria, pero se hace notar que los libros para el resto de niveles deben estar aprobados oficialmente[24]. En 1898 se crea una «Junta superior consultiva» para elaborar lo que ahora recibe el nombre de *Índices de Materias*, en lugar de *Programas*[25]. Otro Real Decreto del mismo día nombraba a Juan Valera, Eduardo Saavedra, José Echegaray y Marcelino Menéndez Pelayo, miembros de esa Junta.

Sólo a partir de la publicación del *Manual de Literatura* de A. Gil de Zárate (1842-1844), cuyos tres últimos volúmenes forman el *Resumen histórico de la literatura española*, encontramos un texto histórico entre las listas oficiales (nos referimos a la «historia de la literatura» configurada como discurso y distinta de la «historia literaria»[26]); de hecho, es el único que aparece. Así, el texto se presenta como una obra elemental con fines pedagógicos, inexistente hasta ese momento (las obras anteriores son traducciones: Juan Andrés, Bouterwek, Simonde de Sismondi; o son de carácter enciclopédico, la misma obra del abate Andrés o la de los hermanos Rodríguez Mohedano[27], ajenas al sentido que ya en 1844 tiene la expresión «historia literaria»), y elaborada según el criterio de unidad de la *nacionalidad*, criterio que seguirán todos los textos del mismo género; para ello el método expositivo siempre empieza por la definición de la «Literatura», la «Historia literaria» y la caracterización, en conjunto, de la «Literatura nacional»:

> atendida la especial civilización de los tiempos en que brillaron nuestros mas célebres escritores, y deduciendo

---

[21] *B.O.I.P.*, 30 de septiembre de 1846.

[22] *Boletín Oficial del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas*, anexo tomo I, 1848, 8 de septiembre de 1848; en adelante *B.O.M.C.I.O.P.*

[23] *Boletín Oficial del Ministerio de Gracia y Justicia*, 18 de septiembre de 1853.

[24] El antecedente de esta medida lo hallamos en 1769, cuando el Consejo de Castilla debía aprobar los planes de estudio; a este respecto, véase: M. Peset y J. L. Peset, *La Universidad Española (siglos XVIII y XIX). Despotismo Ilustrado y Revolución Liberal*, Madrid: Taurus, 1974.

[25] Mediante «R. D. de 13 de septiembre reformando la segunda enseñanza», artículos 12 y 13.

[26] Distinción fundamental en el «Programa» que Menéndez Pelayo presentó durante los ejercicios de oposición a la cátedra de «Historia crítica de la literatura española» de la Universidad de Madrid, vacante tras la muerte de Amador de los Ríos, en 1878; en *Introducción y Programa de Literatura española*, ed. y pról. de M. Artigas, Madrid: Edit. Cruz y Raya, 1934; sobre esta distinción, véase M. Garrido Palazón, «La evolución de la Historiografía literaria románica», en P. Aullón de Haro, *Teoría/Crítica. Teoría de la Historia de la Literatura y el Arte*, 1994, vol. 1, pp. 85-119.

[27] Véase apartado «Fuentes Primarias» en el índice cronológico final de este trabajo.

> luego cuales obras poseían mas aquellos caracteres, para conocer, tanto por la teoría, como por los hechos, acordes en esta parte, cuales tenían el *verdadero sello de la nacionalidad*, cuales eran por lo mismo mas agradables al pueblo[28].

Tras crearse el ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, se edita el «Reglamento» de 1847[29], firmado por Nicomedes Pastor Díaz. Según esta disposición la Facultad de Filosofía se desgaja definitivamente de la segunda enseñanza, que sigue siendo la que más horas dedica al latín, la retórica y la poética. Continúa, como vemos, un estudio normativo, convencido de que las humanidades, el latín, son el mejor instrumento para construir una nación más culta:

> Los conocimientos que están posibilitando en Europa el proceso de industrialización y el progreso material no gozan aún en España de reconocimiento suficiente, mientras los valores heredados mantienen un peso decisivo, sobre todo en la cultura oficial.[30]

Sin detenernos en los planes intermedios, algunos de ellos completamente regresivos, como el de 1852, firmado por el ministro de Gracia y Justicia Ventura González Romero, un año más tarde de haberse firmado el Concordato con la Santa Sede[31], llegamos a 1855, donde hay un nuevo cambio de gobierno, el Bienio liberal, y la instrucción pública pasa a Fomento; desde aquí se elabora el otro hito esencial en las reformas educativas, la «Ley Moyano»[32].

Esta ley superó los defectos del «Plan Pidal» respecto de la segunda enseñanza y las facultades de filosofía. A partir de aquí, la secundaria adquiere mayor autonomía, sigue el estudio de las lenguas antiguas, la retórica y la poética pero se suman las lenguas vivas. Aparecen las actuales Facultades de Filosofía y Letras, segregadas de la rama de ciencias, que constituyen otra facultad propia, y se da un contenido más *filológico* a los estudios literarios:

---

[28] El subrayado es nuestro. A. Gil de Zárate, *Resumen de Historia de la Literatura española*, vol. III, p. 295.

[29] «Reglamento para la ejecución del Plan de Estudios decretado por S. M. de 8 de julio de 1847», *B.O.M.C.I.O.P.*, anexo tomo I, 1848.

[30] Federico Sanz Díaz, *La segunda enseñanza oficial en el siglo XIX*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1985 (Col. Breviarios de Educación, 11), pp. 212-213.

[31] La adscripción de la instrucción pública a un ministerio u otro (Gobernación, Gracia y Justicia, Fomento o Comercio, Instrucción y Obras Públicas) da idea del sesgo que toma en cada gobierno la orientación de la educación; en el caso del ministerio de Gracia y Justicia era el que se encargaba, además, de los asuntos eclesiásticos; véase a este respecto, Sanz Díaz, *op. cit.*, «Regulación de la segunda enseñanza durante 1846-1854».

[32] «Ley General de Instrucción Pública» de 9 de septiembre de 1857, desarrollo de la «Ley de bases» de 17 de junio del mismo año. *Historia de la Educación*, vol. II, pp. 245-300 y 242-244, respectivamente.

Literatura general, Lengua y Literatura griega, Literatura latina, literatura de las lenguas neolatinas, Literatura de las lenguas de origen teutónico, Literatura española. El doctorado seguía realizándose únicamente en la Universidad de Madrid, llamada ya Universidad Central. En este área, el Reglamento de 1859 creó la cátedra de doctorado «Historia crítica de la literatura española», así bautizada por su primer titular, José Amador de los Ríos[33]. De este modo, ya se contaba con una enseñanza específica histórico-literaria de ámbito universitario, frente a la enseñanza elemental de la secundaria. Los textos para uso en las aulas siguen dictándose desde el ministerio, pero ya no para la enseñanza superior. No obstante, el tema de los libros de texto siguió levantando polémicas, que en algún momento se elevaron hacia planteamientos éticos, como los que se plantearon entre los «textos vivos» y los «textos muertos», de algún modo origen de las «cuestiones universitarias». Los «textos vivos» eran los representantes del pensamiento krausista, defensores acérrimos de la libertad de cátedra, principio ético de su ideario pedagógico, y motivo por el que recibirían los más enconados ataques. El mismo ideal de libertad impregnaría la nueva organización académica resultante del giro dado en 1868 a la vida política y social española[34]. Durante el Sexenio revolucionario el programa de estudios literarios de segunda enseñanza ofrecía una opción sin latín. Esto es lo más novedoso de este plan, donde se suprimía la retórica y poética y se sustituía por «Literatura y su historia», el rechazo del latín es

> el rechazo de un modelo de educación basada en el culto a la antigüedad y la primacía de sus modelos literarios, estéticos y éticos, en beneficio del castellano y de las ciencias.[35]

A tono con reminiscencias ilustradas se proclama la supremacía de la lengua nacional por encima del latín, ya planteada por Quintana, y el modelo educativo que este implicaba

> La lengua nacional ya no será un añadido o complemento del latín, estudiado en función de éste, sino que se cultivará como instrumento de comunicación hablada y escrita, al tiempo que se reivindicaban de manera autónoma las glorias literarias castellanas[36].

La filiación krausista es clara durante esta época; ya antes se venía insistiendo desde esas mismas instancias en la necesidad de abandonar el estudio *formalista* que imponían la retórica y la poética por una disciplina más acorde con los tiempos y las necesidades teóricas del estudio de la literatura:

[33] Ver nota 26.
[34] Decreto de 25 de Octubre de 1868, firmado por el ministro de Fomento M. Ruiz Zorrilla.
[35] Sanz Díaz, *op. cit.*, p. 337.
[36] *Ibidem*, p. 338.

Estética, Teoría de la literatura o Literatura General, son los nombres con los que se proponía la nueva materia[37]. De cualquier forma, esta demanda no era privativa de los krausistas, sino que también se pedía una renovación desde posturas ideológicas contrarias, como en el caso de G. Laverde, uno de los mentores de Menéndez Pelayo[38].

Después del periodo democrático, la Restauración aprovechó toda la legislación renovadora anterior, aunque los primeros pasos del titular de Fomento, el neocatólico Manuel Orovio, no fueron, precisamente, conciliadores. Orovio, famoso por su papel en la «Primera cuestión universitaria», se hizo más famoso aún al inducir la segunda. El motivo fue, una vez más, la libertad de cátedra, instituída por la Gloriosa como principio fundamental y universal, quedaba ahora restringida en base a los principios de un estado monárquico y confesional.

Las listas de textos que el gobierno revolucionario aboliera por decreto del 21 de octubre de 1868, se restablecían por Real Decreto de 26 de Febrero de 1875[39]. El gobierno canovista ratificaba lo expuesto en el Reglamento de 1859, en relación tanto a los libros de texto, como a los programas, restableciendo, a su vez, las comisiones encargadas de esta tarea, una de las cuales era la de «Literatura y Bellas Artes»[40]. Sólo tres años más tarde, sin embargo, se dirá en relación a la enseñanza universitaria:

> Facultados los Profesores para la elección de método y libros de texto y para determinar los puntos más importantes de las asignaturas que les están encomendadas, conforme á las reglas de prudencia que les dicten su rectitud y el deseo de acierto, no necesitan incitaciones para corresponder dignamente a la confianza que les dispensa la ley[41].

Por fin, en 1880 se separan las cátedras de «Literatura general» y «Literatura española»[42], hasta ahora dictadas por el mismo profesor. Un nuevo cambio de gobierno en 1881 restituye en sus cátedras a los profesores expedientados en 1875 y la influencia de los «institucionistas» se hace cada vez más notable.

Llegamos a los días del Desastre y, una vez más, la solución de los problemas nacionales pasa por la solución de los de la Instrucción pública, así empie-

---

[37] Giner de los Ríos, «Sobre el estudio de la retórica y la poética en la segunda enseñanza» (1866), en *Estudios de Literatura y Arte*, 2ª ed. corr. y aum., Madrid: Victoriano Suárez, 1876, pp. 131-146; Gabriel Núñez, «Ejercicios escolares e historia literaria a mediados del siglo XIX», en *Aspectos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Vol. 2, Murcia: Universidad de Murcia, 1995, pp. 721-727.

[38] «La asignatura de retórica y poética» (1865), en *Ensayos críticos de teoría, literatura e instrucción pública*, Lugo: Imp. de Soto Freire, 1868, pp. 90-106; prólogo de J. Valera.

[39] Con rango de ley por la de 29 de diciembre de 1876. Véase Manuel Die y Mas, *Compilación legislativa de Universidades e instituciones*, Madrid: José Góngora y Alvarez impresor, 1890.

[40] Capítulo III «Del Real Consejo de Instrucción Pública».

[41] *Boletín Oficial del Ministerio de Fomento*, 9 de octubre de 1879. En adelante *B.O.M.F.*.

[42] R.D. reformando la organización de los estudios de segunda enseñanza y de Facultades, de 13 de agosto de 1880, firmado por Fermín de Lasala y Collado, *B.O.M.F.*, 19 de agosto de 1880.

za un Real Decreto firmado por Germán Gamazo:

> Señora: Si el problema de la educación nacional ha sido siempre asunto de vitalisímo interés, hoy, ante la necesidad imperiosa que el país siente de restaurar sus fuerzas para lanzarse con fe en el camino del porvernir, la solución acertada de tal problema puede ser y es positivamente la base más sólida de la apetecida regeneración de España[43].

Poco más tarde se regula nuevamente la situación de las Facultades de Filosofía y Letras, en las que se crean nuevas asignaturas comparatistas, «Filología comparada de Latín y Castellano» o «Estudio comparado de las modernas literaturas europeas». Frente a una secundaria todavía preceptista, la enseñanza en la Universidad es más científica, más moderna. El Doctorado en Madrid suponía la confluencia en la capital del Estado de la clase intelectual y dirigente a la que estaban destinadas fundamentalmente las enseñanzas universitarias, esa «aristocracia intelectual» que tanto influiría en el primer tercio del siglo XX; este factor, unido a otros (desarrollo editorial, proliferación de revistas literarias, desarrollo de la crítica, la renovación estética), posibilitaría, si bien no existe un acuerdo general en las fechas, el comienzo de la llamada *Edad de Plata* de nuestra cultura[44].

La lista bibliográfica que se presenta bajo el epígrafe *Fuentes Primarias* está compuesta por historias de la literatura o manuales de enseñanza de carácter general, con divisiones internas en categorías historiográficas concretas: periodos, movimientos, generaciones; no se han incluído, pues, monografías sobre autores, géneros, movimientos o periodos específicos, aunque somos conscientes que durante este segmento temporal los trabajos más valiosos de la historiografía pertenecen al grupo de las monografías críticas: Amador, Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, por nombrar sólo los principales hitos de nuestra historia literaria. A los que habría que añadir, ya fuera de los límites de este artículo, la nómina de trabajos que salieron de la «Escuela de Filología Española», o la de la rama erudita más cercana a Menéndez Pelayo, los Cotarelo, Bonilla y San Martín, Artigas... Tampoco se puede obviar el uso pedagógico de las antologías o colecciones de autores, por lo que éstas tienen de manifestación del principio de *autoridad*, mediante el que se fijó el *canon*

---

[43] R. D. reformando la segunda enseñanza, 13 de septiembre de 1898, en *Anuario Legislativo de Instrucción Pública*, Madrid: Joaquín Baquedano, 1899.

[44] En este sentido la amplitud de las fechas varía según los autores, para Francisco Abad la *Edad de Plata* se desarrolla entre 1854-1936, «El concepto de 'Edad de Plata' en nuestra literatura», *Insula*, 1978, nº 277, p. 11; para J. L. Abellán, entre 1875-1936, *Historia crítica del pensamiento español. La crisis contemporánea (1875-1936)*, vol. V/I y II, Madrid: Espasa-Calpe, 1989; por su parte, J. C. Mainer defiende el periodo que discurre entre 1902-1939, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 4ª ed., Madrid: Cátedra, 1987.

literario de nuestra literatura, un «canon mixto», siempre siguiendo al profesor Mainer, de textos literarios e ideológicos[45]. Pese a ello, hemos preferido seguir el hilo conductor de los manuales generales.

La selección no está hecha con ningún juicio de valor, más allá del objetivo documental; por ello al lado de manuales importantes aparecen otros de calidad cuestionable; en algunos casos, incluso, las referencias bibliográficas hacen aluden a los programas de la asignatura, no a textos formalmente constituídos. Sin embargo, demostrativos, todos, de que la ausencia de tradición historiográfica[46], se suplió a través de la práctica docente, en muchas ocasiones demasiado «academicista», alejada de la crítica, y, por tanto, reiterativa y obsoleta.

Con el marbete *Fuentes Secundarias*, aludimos a los textos más usados en las clases de literatura, sobre todo en la segunda enseñanza, como medio de ilustrar el carácter preceptivo que dominó ese nivel docente; sobre la calidad de los mismos, caben las mismas puntualizaciones de los párrafos anteriores.

La necesidad de circunscribirnos al siglo XIX cercena una parte de este trabajo, ya que el primer tercio de nuestro siglo es el que da pleno significado a este inventario historiográfico que debería terminar con la *Historia de la Literatura* de Angel Valbuena Prat (1937); con ella se cierra el ciclo de formación del discurso histórico-literario; Valbuena fija las categorías historiográficas que se harán plenamente operativas y sobre las que redundará la historiografía literaria posterior, radicalizando un discurso basado en los principios de la nacionalidad, la raza y el estilo, por encima de la perspectiva globalizadora y europeísta que es la que verdaderamente le corresponde a un manual cuyos puntos de referencia se hallan en Menéndez Pidal y Ortega y Gasset. Más allá del 39 se hizo una *lectura interesada* del «fundamento liberal» sobre el que había gravitado el concepto de «Literatura nacional». Así, terminamos como empezamos, tras los pasos de José-Carlos Mainer.

---

[45] «El marco común: la invención de la literatura española», en J. C. Mainer y J. M. Enguita (eds.), *Literaturas regionales en España: Historia y Crítica*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1994, pp. 23-45.

[46] Abstracción hecha de las recopilaciones de materiales eruditos, en términos de A. Ramos-Gascón, «protohistoria» de la historia literaria: «Historiología e invención historiográfica: el caso del 98», en G. Reyes (ed.) *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid: Ed. El Arquero, 1989, pp. 203-228.

ÍNDICE CRONOLÓGICO

Fuentes Primarias

1. RODRÍGUEZ MOHEDANO, RAFAEL Y PEDRO. *Historia Literaria en España desde su primer poblacion hasta nuestros dias, origen, progresos, decadencia y restauración de la literatura española: en los tiempos primitivos de los Fenicios, de los Cartagineses, de los Romanos, de los Godos, de los Arabes y de los Reges Católico: con las vidas de los hombres sabios de esta nacion, juicio crítico de sus obras: extractos y Apologías de algunas de ellas: Disertaciones historicas y criticas sobre varios puntos dudosos: Para desengaño e instruccion de la juventud española por los PP. Fr....* Madrid: Ibarra, 1766-1791. 10 vols.

Nota: [Sólo se ocupa de la literatura hispano-latina hasta Lucano].

2. ANDRÉS, JUAN. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* . traduc. por Carlos Andrés. Madrid: Sancha, 1784-1806. 10 vols.

Nota: [Primer libro de texto que se utilizó en España en una cátedra de la asignatura (Simón Díaz reseña además la traducción francesa, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid: CSIC, 1950 y ss.).]

3. BUCHHOLZ, FR. *Handbuch der Spanischen Sprache und Litteratur*. Berlin, 1801-1804. 2 vols.

4. ANAYA, A. *An Essay on Spanish Literature, containing Its History from the commencement of the Twelfth Century to the present time...* , 1818.

5. LISTA, ALBERTO. *Lecciones de literatura española para el uso de la clase de Elocuencia y Literatura del Ateneo Español*. Madrid, 1822 y 1836.

Nota: [Las lecciones se compilaron en dos vols. en 1853. Aquí se ha usado la edición de H. Juretschke, Apéndice III de *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid: CSIC-Escuela de Historia Moderna, 1951, pp. 418-465.]

6. BOUTERWEK, FRIEDRICH. *Historia de la Literatura Española*. trad. y adic. por, JOSE GÓMEZ DE LA CORTINA, y NICOLÁS HUGALDE Y MOLLINEDO. Madrid: Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829. XI+276 p.

Nota: [Título y Ed. original: *Geschichte der Spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Gotinga, 1804 (Tomo III de la *Geschichte der neueven Poesie und Beredsamkeit*, que forma parte de la *Geschichte der Künste und Wissenschaflen*...); Reprod. facs.: Nueva York, G. Olms, 1971].

7. ALCALÁ GALIANO, ANTONIO. *Literature of the Nineteenth Century: Spain*. Londres, 1834.

Nota: [La fecha y el título que se indican corresponden a la edición original que apareció en cinco números de la revista *The Athenaeum*, entre abril y junio; aquí se ha consultado la 3ª ed. española, trad., intr. y notas de V. Lloréns, *Literatura española del siglo XIX. De Moratín a Rivas*. Madrid: Alianza Editorial, 1969, 182 p. (El Libro de Bolsillo, 170)] .

8. BRINCKMEIER, EDUARD. *Abris einer documentirten Geschichte der Spanischen Nationalliteratur. Nebst einer vollständingen Quellenkunde, von den frühesten zeiten zum Anfange des 17. Jahrhunderts*. Leipzig: Wienbruck, 1844, XIV-271 p.

9. GIL DE ZÁRATE, ANTONIO. *Manual de Literatura. Resumen histórico de la literatura española*. Madrid: Boix, 1844, 3 vols. 2ª parte.

Nota: [Segunda Parte que ocupa el Tomo II; 4ª ed. corr. y aum.: 1851; 6ª ed.: 1853, VII+640 p. y 4 de índice; 7ª ed. corr. y aum.: París, Garnier, 1865. En esta última edición, la segunda parte se halla en el mismo tomo que la primera y con la paginación seguida, aunque con portada distinta. Amador de los Ríos corrigió las pruebas, rectificó errores y añadió algunos datos nuevos. Otra edición: Primera y Segunda parte, Madrid: Gaspar y Roig, 1861-1862, 2 vols., VII-640 p., 2 h.; La primera parte se trata de los *Principios de Retórica y Poética,* Madrid, Boix, 1842, 238 p.].

10. ALCALÁ GALIANO, ANTONIO. *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*. Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1845.

11. BELLO, ANDRÉS. *Compendio de la Historia de la Literatura*. Santiago [de Chile], 1850.

12. FOSTER, ALEXANDER F. *Spanish Literature*. Edimburgh: William and Robert Chambers, 1851. 345 p.

13. TICKNOR, GEORGE. *Historia de la Literatura Española*. Traduc., adiciones y notas de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia. Madrid: Imp. de La Publicidad a cargo de M. Rivadeneyra, 1851- 1856. 4 vols., 3 h., 580 p., 568 p., 566 p., 1 h. y 504 p.

Nota: [Ed. original: *History of the Spanish Literature*. Londres: Murray. 1849. 3 vols.. Y del mismo año: Nueva York, Harper and Brothers, también tres vols.. Ed. corr. y aum.: London, Trubner & Co., 1863, 3 vols.; Existe otra edición revisada por Salvador Pría, con un apéndice inédito de M. Menéndez Pelayo: Buenos Aires, 1948, 3 vols.. Se trata de una reimpresión de la ed. española de 1851, con prólogo de J.A. Orias con las adiciones y notas de Gayangos y Vedia y con el Apéndice de la literatura española del siglo XIX de Menéndez Pelayo.

Contiene: I. 1ª época: De los orígenes al reinado de Carlos I; II. 2ª época: Desde el advenimiento de la Casa de Austria hasta la de los Borbones; III. 2ª época: Continuación; IV. 3ª época: Desde el advenimiento de la Casa de Borbón, hasta la primera mitad del siglo XIX. Apéndices [A-H]. Suplemento a las notas. Indice alfabético de nombres propios y materias contenidas en los cuatro tomos.].

14. GÓMEZ ARIAS, FEDERICO. *Estética e Historia crítica de la literatura desde su origen*. Madrid: Vázquez , 1852. 400 p.

15. DÉNIZ, DOMINGO. *Nociones de literatura española desde su origen hasta el siglo décimo octavo*. Madrid: J. Martín Alegría, 1853. 112 p.

16. LEMCKE, LUDWIG GUSTAV. *Handbuch der Spanischen Litteratur*.

Leipzig: Friedrich Fleischer, 1855-56. 3 vols.

Nota: [I. Die prosa; II. Die epische lyrische und didaktische poesie; III, Des drama].

17. AMADOR DE LOS RÍOS, JOSE. *Historia crítica de la Literatura Española*. Madrid: José Rodríguez y Joaquín Muñoz, 1861-1865. 7 vols. con ilust.

Nota: [Ed. Facs., Madrid: Gredos, 1969. Según Jauralde Pou[47] la edición de 1861-1865 fue impresa a cargo de J. Fernández Cancelo, reimpresa en 1942 en 7 vols.. Existen dos ediciones facsimilares, la citada anteriormente, y otra en Nueva York: Hildesheim-G. Olms, 1979. 7 vols.

Lo publicado abarca hasta los Reyes Católicos, inclusive].

18. FILLOL, JOSÉ VICENTE. *Sumario de las lecciones de un curso de Literatura General y principalmente española*. Valencia: Ignacio Boix, 1861. VIII-586 p.

19. BARET, EUGENE. *Histoire de la littérature espagnole depuis ses origines les plus reculées jusqu'à nos jours*. Paris: Dezobry, Fd. Tandou et Cie., 1863. XX-602 p.

20. DOHM, HEDWIG. *Die Spanische National-Literatur in ihrer geschichtlichen Entwickelung...* Berlin: Gebruder Brünet, 1867. VIII-605 p.

21. FERNÁNDEZ ESPINO, J. *Curso histórico-crítico de la Literatura Española*. Sevilla: Librería Calle de las Sierpes, 1871. XVI+788, XX p.

Nota: [Primer tomo, único publicado, abarca desde los orígenes hasta el siglo XVI].

22. REVILLA, MANUEL DE LA, y ALCÁNTARA GARCÍA, P. DE. *Principios generales de Literatura e Historia de la Literatura española*. Madrid: Tip. del Colegio Nacional de Sordos, Mudos y Ciegos, 1872. 2 vols., XII-485 p.

Nota: [Tomo II, 2ª parte: *Historia de la Literatura española*, por P. de Alcántara García. 2ª ed. aum. y completamente refundida: 1877, 798 p.. 3ª ed. «escrupulosamente» correg.: 1884, 2 vols. (ed. más reciente, 4ª: 1898)].

23. MILÁ Y FONTANALS, MANUEL. *Principios de Literatura. Programa de la parte histórica*. Barcelona: Imp. del Diario de Barcelona, 1874. 72 p.

Nota: [Separata de los *Principios de Literatura gral. y española*].

24. HUBBARD, G. *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne*. Paris: Charpentier et Cie., 1876. 2 h., 422-6 pp.

25. MUDARRA Y PÁRRAGA, PRUDENCIO. *Lecciones de Literatura general y Literatura española*. Sevilla: Gironés, 1876. 717 p.

26. SALCEDO RUIZ, ÁNGEL. *Resumen histórico-crítico de la Literatura española según los estudios y descubrimientos más recientes*. Madrid, 1876. 446 p.

Nota: [Otra edición: *La Literatura española. Resumen de Historia críti-*

---

[47] Pablo Jauralde Pou, *Manual de investigación literaria (Guía bibliográfica para el estudio de la literatura española)*. Madrid: Gredos, 1981.

[48] Jauralde Pou, *op. cit.*.

ca, 1911. 2ª ed. refund. y muy aumentada: Madrid, Calleja, 1915-1917, 4 vols.].

27. CONANT, HELEN S. *A Primer of Spanish Literature*. New York: Harper & Brothers, 1879. 227 p. (Harper's School Classics).

28. DÉMÉGEOT, JACQUES. *Histoire des littératures étrangères considérées dans leurs rapports avec le développement de la littérature française*. Paris, 1880. 2 vols.

Nota: [Tomo I: Italia, España].

29. SÁNCHEZ DE CASTRO, FRANCISCO. *Lecciones de Literatura General y española*. Madrid, 1880. 2 vols.

Nota: [Otra ed.: Madrid, Nueva Imprenta, 1887; 2ª ed.: Madrid, A. Pérez Dubrull, 1890, 2 vols., 437 pp. y 665 pp.].

30. CAPPELLETTI, LICURGO. *Letteratura Spagnuola*. Milano: Hoepli, 1882. VI-204 p.

31. BARET, EUGENE. *Histoire de la Littérature espagnole suivie d'une Anthologie espagnole*. Paris: Delegrave et Cie., 1884. 619 p.; Antología, 117 p.

32. SHACK, CONDE A.F.DE. *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España* . Madrid, 1885-1887. 5 vols.

33. SOLDEVILA, FERNANDO. *Compendio de Literatura General y de Historia de la Literatura española*. Paris: Garnier hermanos, 1885. IV-316 p.

Nota: [Otra edición: Amsterdam, 1920].

34. ARPA Y LÓPEZ, SALVADOR. *Historia compendiada de la Literatura española*. Madrid: Imp. de Rivadeneyra-Lib. de Vict. Suárez, 1889. 322 VIII-332 p.

Nota: [También en Madrid: Lib. de Victor. Suárez, 1899; VIII- 332 p.].

35. CASTELLANOS, JOSÉ S. *Lecciones de literatura española*. La Habana, 1889.

36. GARCÍA AL-DEGUER, JUAN, y GINER DE LOS RÍOS, HERMENEGILDO. *Curso de Literatura española. Apuntes crítico-biográficos y trozos selectos*. Madrid: Biblioteca Andaluza, 1889. XI-746 p.

37. RADA Y DELGADO, JUAN DE DIOS DE LA. *Prontuario de Historia de la Literatura española*. Madrid: Libr. de la Viuda de Hernando y Cía., 1889.

38. BLANCO GARCÍA, F. *La Literatura Española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera Hnos., 1891-1894. 3 vols.

Nota: [2ª ed.: 1899-1904; 3 vols.. 3ª ed.: 1909-1912; 3 vols.. Incluye apartados dedicados a diferentes literaturas regionales, V. Tomo III de la edición de 1894 «Las literaturas regionales y la Hispano-americana»].

39. CASTELLANOS, JOSÉ S. *Resúmenes sobre Historia de la Literatura Española...* 2ª. La Habana, 1892.

Nota: [Cambridge, Mass. Harvard University].

40. RODRÍGUEZ MIGUEL, LUIS. *Compendio de la Historia de la literatura española*. Salamanca: Tip. Núñez, 1892. 3 h., 584 p.

Nota: [Otra ed.: 1899, 2 h., 688 p.].

41. CLARKE, HENRY BUTLER. *Spanish Literature. An elementary handbook with index...* Londres-Edinburgh: R.& R. Clarke, 1893. XII+288 pp.

Nota: [2ª ed.: 1909; 3ª ed.: 1921].

42. SCHWARTZ, FEDERICO. *Historia de la literatura española, precedida de un resumen de historia general literaria*. Barcelona: Casa Provincial de Caridad, 1894. 2 vols.

Nota: [Otra ed.: Barcelona, Penella Bosch, 1899, 468 p.].

43. WOLF, F. *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*. Trad. del alemán de Miguel de Unamuno, con notas y adiciones de M. Menéndez Pelayo. Madrid: La España Moderna, 1895-1896. 2 vols., 363 p. y 492 p. (Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia).

Nota: [Ed. original: *Studien zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, A. Asher & Co., 1859, 3 h., 747 p., 2 h. Sólo se ocupa de la Edad de Oro].

44. FITZMAURICE-KELLY, JAMES. *A History of Spanish Literature*. Londres: W. Heinemann, 1898. IX+423 p. (Short Histories of the Literatures of the World, vol. 5).

Nota: [2ª ed. rev.: A *New History of Spanish Literature.* Nueva York: G.E. Stechert, 1926; 551 p. [132-8-18]. Reimpr. en Nueva York: Russell and Russell, 1968. La primera ed. española es *Historia de la Literatura Española, desde los orígenes hasta el año 1900*, estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo; trad. y notas de A. Bonilla y San Martín. Madrid: La España Moderna, 1901, XLII+613 p.; según Jauralde Pou[48] se debe consultar en su 4ª ed.: Madrid, Ruiz Hermanos, 1926, 548 p.].

45. GINER DE LOS RÍOS, HERMENEGILDO. *Manual de Literatura nacional y extranjera, antigua y moderna*. Madrid: Victoriano Suárez, 1899. 2 vols., 400 y 408 pp.

Nota: [II. Literatura castellana; III. Literaturas hispanas especiales y regionales, en colaboración con J. Givanel Mas. 4ª ed: 1918].

Fuentes Secundarias

1. HORNERO DE LA RESURRECCION DEL SEÑOR, CALIXTO. *Elementos de Retórica con exemplos latinos de Ciceron y castellanos de Fr. Luís de Granada*. Valencia: Benito Monfort, 1777. 286 p. Nota: [reimp. en Madrid: Ortega, 1791; Madrid: Benito Cano, 1801-1802; Madrid: Imprenta Real, 1815; las reediciones llegan hasta 1833].

2. BLAIR, HUGO. *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*. trad. José Luís Munárriz. Madrid: Imp. de A. Cruzada y de García y Cía., 1798-1799. 4 vols.

Nota: [Existen distintas reediciones hasta 1816-1817].

[48] Jauralde Pou, *op. cit.*

3. LOSADA, JUAN CAYETANO. *Elementos de Poética, extractados de los mejores autores e ilustrados con exemplos latinos y castellanos*. Madrid: Vda. de Marín, 1799.

Nota: [2ª ed.: Madrid: Collado, 1815; reimps.: 1817, 1827; hay una ed. en Barcelona: Imp. de la Viuda e hijos de D. Antonio Brusi, 1834].

4. SÁNCHEZ BARBERO, FRANCISCO. *Principios de Retórica y Poética, por don...* Madrid: Imp. de la Administración del Real Arbitrio, 1805. XVI+312 p.

Nota: [Otras eds.: 1813, 1834, 1836, 1840].

5. BLAIR, HUGO. *Compendio de las lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*. trad. José Luís Munárriz. Madrid: Imp. de Ibarra, 1815. VIII+VII+444 p.

Nota: [2ª ed.: 1822].

6. MARTÍNEZ DE LA ROSA, FRANCISCO. *Poética*. Palma: Vilallonga, 1831.

7. —. *Poética española*. Paris: Didot, 1834.

8. MATA Y ARAUJO, LUIS. *Elementos de Retórica y Poética, extractados de los mejores autores*. 4ª ed.. Madrid: Imp. de Don Eusebio Aguado, 1834.

Nota: [1ª ed.: 1818].

9. SÁNCHEZ BARBERO, FRANCISCO. *Principios de Retórica y Poética, escritos por don Francisco Sánchez, refundidos y adicionados en lo relativo a nuestra historia literaria y a otros puntos importantes por G.F. de P., profesor de dicha asignatura en el Instituto de San Sebastián*. San Sebastián: Imp. de I.R. Baroja, 1840.

10. MATA Y ARAUJO, LUIS. *Lecciones elementales de Literatura, aplicadas especialmente a la castellana*. 2ª ed.. Madrid: Norberti Llorenci, 1841.

Nota: [1ª ed.: 1839].

11. MARTÍNEZ DE LA ROSA, FRANCISCO. *Poética. Con anotaciones según las ediciones más correctas que de esta obra se han publicado hasta el día* Palma: Imp. de Pedro José Galabert, 1843.

12. MORA, JOSÉ JOAQUÍN DE. *Ejercicios de lectura o estracto de Literatura moderna en prosa y verso*. Cádiz: Imp. de la viuda e hijo de Bosch, 1845.

13. SÁNCHEZ BARBERO, FRANCISCO. *Principios de Retórica y Poética*. Notas y tratado de métrica de Alfredo Adolfo Camus. Madrid: Imp. de M. Rivadeneyra y Cía., 1845.

Nota: [2ª ed.: 1854].

14. BLAIR, HUGO. *Curso elemental de Retórica y Poética. Adicionada por un tratado de versificación castellana y latina* . Por Alfredo Adolfo Camus. Madrid: La Publicidad a cargo de M. Rivadeneyra, 1847.

15. FERNÁNDEZ ESPINO, JOSÉ MARIA. *Curso de Literatura General*. Sevilla: Imp. de D. J.M. Geofrín, 1847. XV-444 p.

16. TERRADILLOS, ÁNGEL MARÍA, y CAMÚS, ALFREDO ADOLFO. *Programa de Retórica y Poética que para el presente curso de 1847-1848*

se proponen seguir en sus explicaciones los catedráticos de esta asignatura en la Universidad de Madrid . Madrid: Imp. de La Publicidad, 1847.

17. TERRADILLOS, ÁNGEL MARÍA. *Trozos selectos de Literatura española*. 3ª . Madrid: Palacios, 1847-1852. 2 vols.

18. *COLECCIÓN de Autores selectos latinos y castellanos*. Madrid, 1849-1850. 5 vols.

Nota: [Otra ed., Madrid: Imp. Nacional, 1851, 450 p.; otra ed.: 1893-1897, 3 vols.].

19. BORAO, JERÓNIMO. *Literatura general. Discurso en la Universidad* . Zaragoza: Imp. y Lit. de Mariano Peiró, 1849. 52 p.

20. *LECCIONES selectas de Literatura española en prosa y verso, recopiladas por Pedro Panodi*. Gerona: Imp. de los Hermanos Fernando, 1852. 2 h.

21. TERRADILLOS, ÁNGEL MARÍA. *Colección de trozos y modelos estractados de autores selectos castellanos sobre religión, moral, elocuencia y poesía por el Dr...., catedrático de la Universidad Central y abogado de los tribunales de la nación*. 4ª ed. aum. y corr. Madrid: Imp. de V. Hernando, 1855. 2 tomos en un volumen: T. I: Prosa; T. II: Verso; IV-216 p. y IV-256.

Nota: [7ª ed.: Madrid, M. de Rivadeneyra, 1871, 2 vols.].

22. —. *Prontuario de Literatura preceptiva*. , 1856.

23. NÚÑEZ DE ARENAS, ISAAC. *Elementos filosóficos de la literatura esthética*. Madrid: F. Sánchez Espinosa, 1858. 161 p.

24. FERNÁNDEZ ESPINO, JOSÉ MARÍA. *Estudios de Literatura y de Crítica*. Sevilla: La Andalucía, 1862. XXXVI-501 p., 6 h.

25. CANALEJAS, FRANCISCO DE PAULA. *Curso de Literatura General*. Madrid: La Reforma, 1865. 2 vols.

Nota: [Tomo I: Parte primera, «La Poesía y la palabra»; Parte Segunda, «La Poesía y sus géneros». Se presenta como novedad de ser un «tratado filosófico-histórico», emidentemente didáctico, pensado para la cátedra de «Literatura General» de la Universidad de Madrid. Sería lo que hoy consideramos como «Teoría de la Literatura»].

26. MONLAU, PEDRO FELIPE. *Elementos de Literatura o Tratado de Retórica y Poética*. 6ª ed. Madrid: Imp. de Rivadeneyra, 1866.

27. MILÁ Y FONTANALS, MANUEL. *Principios de Teoría estética y Literatura. Nueva ed. de la Estética*. Barcelona: Imp. del Diario de Barcelona, 1869. 299 p.

Nota: [1ª parte: 2ª ed., muy aum. de los Principios de Estética; 2ª parte: Principios de Teoría Literaria.] .

28. FERNÁNDEZ ESPINO, JOSÉ MARÍA. *Elementos de Literatura general y ensayo sobre la ciencia de la Belleza*. Sevilla, 1871. XXVI-236 p.

29. TERRADILLOS, ÁNGEL MARÍA. *Lecciones elementales de Retórica y Poética*. 7ª. Madrid: Gregorio Hernando, 1872. VIII-172 p., 2 h.

30. MILÁ Y FONTANALS, MANUEL. *Principios de Literatura General y Española. Nueva edición de la parte teórica*. Barcelona: Imp. del Diario de Barcelona, 1873. 391 pp.

31. ARPA Y LÓPEZ, SALVADOR. *Principios de Literatura General o Teorías del Arte literario*. Cádiz, 1874. VIII-358 pp.

32. MILÁ Y FONTANALS, MANUEL. *De la Poesía heroíco-popular castellana. Estudio precedido de una oración acerca de la Literatura española* . Madrid: Bailly-Bailliere, 1874.

Nota: [Para este estudio interesa especialmente la Oración acerca de la literatura].

33. ARPA Y LÓPEZ, SALVADOR. *Compendio de Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*. Cádiz, 1878. 310 p.

Nota: [reimp. en Madrid, Edit. Sucs. de Hernando, 1904, 272 p.].

34. SÁNCHEZ DE CASTRO, FRANCISCO. *Lecciones de Literatura general y española*. Madrid, 1880. 3 vols.

Nota: [Otra ed.: Madrid, Nueva Imprenta, 1887, 2 vols.; 2ª ed.: Madrid, A. Pérez Dubrull, 1890, 2 vols.].

35. MUÑOZ PEÑA, PEDRO. *Elementos de Retórica y Poética. Literatura preceptiva*. Madrid: Est. Dip. de Montagrifo y Compañía, 1881.

36. SANTAMARÍA DEL POZO, SANTOS. *Literatura general o Teoría de los géneros literarios*. Valladolid, 1883. VII-166 p.

37. SOLDEVILLA, FERNANDO. *Joya literaria, trozos escogidos de los mejores autores españoles en prosa y verso desde el siglo XV hasta nuestros días, con apuntes biográficos, por...* Paris: C. Bouret, 1885. 187 p., retrato. (Biblioteca de la Juventud).

Nota: [Del mismo año: Joyas de la literatura española, con artículos biográficos y bibliográficos, Paris, Garnier hermanos, 1885, IV-460 p.].

38. GINER DE LOS RÍOS, HERMENEGILDO. *Arte literario o Retórica y Poética. Preceptiva para servir de texto*. Madrid, 1891. XII-252 p.

Nota: [Se adjunta el «Programa», 48 p.].

39. RUBIO CARDONA, JOSÉ VICTORIANO. *Compendio de Retórica y Poética*. Madrid: Litografía, 1891.

Nota: [en las eds. de 1902 y 1910: «Compendio de Literatura Preceptiva»].

40. SURROCA Y GRAU, JOSÉ. *Lecciones de Literatura general. Curso de 1891-1892* . Madrid: Juan Iglesias Sánchez, 1891. 236 p., 1 h.

41. GINER DE LOS RÍOS, HERMENEGILDO. *Principios de Literatura, para texto de los alumnos de Retórica y Poética*. 2ª ed.. Madrid: Viuda de Hernando y Cía., 1892. 258 p.

Nota: [Programa, 48 p.].

42. —. *Manual de Estética y Teoría del Arte, e Historia abreviada de las artes principales, hasta el Cristianismo* Nueva ed.. Madrid, 1894. XII-196 p.; Programa, 24 p.

43. ARPA Y LÓPEZ, SALVADOR. *Manual de Estética y Teoría del Arte*. 2ª ed.. Madrid: Lib. de Vict. Suárez, 1895. 82 p., 1 h.

44. *COLECCIÓN de Autores latinos para uso de los alumnos de segunda enseñanza*. Madrid: Hernando, 1899. 239 pp.

45. FRANQUESA Y GOMIS, JOSÉ. *Principios generales de Literatura*. Barcelona, 1899.

46. SURROCA Y GRAU, JOSÉ. *Lecciones de literatura general y española (curso preparatorio). 1898-99* . Madrid, 1899. 2 tomos en 1 volumen.

47. —. *Elementos de Estética y Teoría literaria*. Madrid: Felipe Marqués, 1900. VI-336 p., 20 h., grabs., láms. y facsím.

Reseñas

Jesús Costa, *La quinta del Espíritu Santo*, Madrid (Relatos sobre el Puente de Ventas), Grupo G, Madrid, 1995.

Jesús Costa, que tiene en su haber un amplio *curriculum* becqueriano, nos ofrece un nuevo ejemplo de dedicación a estos estudios con su novelita *La quinta del Espíritu Santo*, uno de los premios de Narrativa Puente de Ventas, de este castizo barrio de Madrid.

Este relato de 150 páginas constituye un recorrido por la vida, época y amistades de Gustavo Adolfo Bécquer. El poeta es el núcleo significativo de los datos cronológicos, personajes, lugares y vivencias, textos poéticos y de crítica literaria que pululan en sus páginas. La quinta del Espíritu Santo fue el hotelito madrileño de las antiguas Ventas del mismo nombre en donde los hermanos Bécquer vivieron el fatídico para ellos 1870.

Preámbulo, narración, diálogo principalmente, notas líricas, poemas y epílogo modelan una obra que consta de seis partes, enmarcadas por una Advertencia del editor y una coda, a la que se suma la Bibliografía. Tanto la coda como la Advertencia, en la que se alude a Ramón Rodríguez Correa, amigo de Gustavo y de Ferrán y autor (apócrifo) de estas memorias de 1894 y a quien Valera atribuye el mérito de haber elevado a la gloria a Bécquer «consiguiendo que tomase posesión de su conquista de la inmortalidad, harto mal segura antes», crean el tono sincero e histórico del texto erudito de Jesús Costa, en donde el dato fiable y comprobado se alía con la probable circunstancia imaginativa. Nos encontramos, pues, ante unas Memorias noveladas en que la vida del poeta sevillano se relaciona con la inquieta época social y política.

La primera parte, epónima del relato, recrea la segunda estancia en Madrid, en 1870, cuando los Bécquer, procedentes de Toledo, recientemente separado Gustavo de su mujer, «encontraron un hotelito cerca del Barrio de la Concepción, junto al arroyo Abroñigal, para que ellos y los niños pudieran disfrutar del campo» junto al amigo Augusto Ferrán, que acababa de sufrir cárcel por haber dirigido un periódico liberal en Alcoy. Pretexto para que Correa nos describa el ambiente fraternal que reinó entre estos escritores: «Lo que deseo con estas páginas es qure no muera del todo ese grupo de amigos que algo han hecho en literatura», así como sus inquietudes artísticas. La nómina de autores incluye, además de los Bécquer, Correa y Ferrán, a escritores de renombre como Valera o Galdós y a otros «menores» como Viedma, García Luna, Laiglesia, Blasco, Florencio Moreno Godino, Pérez Escrich, Palacio, etc. Otro tanto acontece con la relación de revistas (*La Ilustración de Madrid, Álbum de Señoritas, El Museo Universal, Gil Blas*...)y periódicos (*El Contemporáneo, Los Tiempos*...) que conformaban el ambiente literario de la segunda mitad del XIX.

Con el título de la novela de Murguer *Escenas de la vida bohemia* se abre el segundo capítulo y la tertulia en torno a Ferrán, que ha vuelto enfermo y medio loco de Chile en 1878 a morir en el mismo hotelito contiguo que habitó junto a los hermanos Bécquer en 1870, y a donde acuden los amigos para entretenerle la espera rememorando los buenos tiempos del pasado. Correa decide conservar el estilo de charla de café, el «rasgo definitorio de mi generación». Relatan los personajes antes citados en este capítulo las peripecias que sortearon cuando «juramos, ya de noche a la luz de la luna que rielaba sobre las aguas del Guadalquivir, trasladarnos a Madrid, ser allí hermanos y convertirnos en los poetas más célebres de nuestro tiempo». En forma, pues, de relato polifónico se dan a conocer rasgos psicológicos de Bécquer: «Desde su infancia fue un niño raro y excéntrico», dira Floro; «Era obscuro, soñador, independiente y desgraciado», añadirá Blasco de sus aficiones, vida mísera y proyectos literarios (*Historia de los Templos de Es-*

paña o leyendas como «El caudillo de las manos rojas»). Vida bohemia inseparable del artista europeo a caballo entre ambos siglos.

Como en las otras partes, la prosa lírica de Ferrán sirve de pórtico al tercer capítulo, «Las mujeres de Bécquer», las reales y las soñadas. El idealismo del poeta, que trasmina su obra, también guía su vida afectiva. «Yo me atrevo a sospechar que ninguna de estas mujeres vivió jamás en el mundo en que todos corporalmente vivimos», asevera Valera. «Gustavo, en cierto sentido, era un ser primitivo y soñador apra quien los cálculos estaban prohibidos», apostillará su amigo Ferrán. Soñador, fracasado y celoso del arte, amor único y excluyente. «Las mujeres de Bécquer» enumera algunos de los amores que hubo en su vida (Julia Espín y su apócrifo reencuentro, Casta Esteban, la Marquesita del Sauce...), acentúa y muestra la exquisita sensibilidad de quien proyectó sinceramente su vida en la literatura.

Los siguientes capítulos, «El Café Suizo» y «*El Contemporáneo*. Periodismo, política y Literatura» presentan un denominador común. Si «Las mujeres de Bécquer» recalaba en la subjetividad creadora del poeta, en estas secciones se explaya Jesús Costa en las relaciones sociales. «Desde que llegamos a Madrid, asistíamos regularmente al Café Suizo: en sus rincones puede decirse que se pergeñaba la literatura de entonces», dice Correa, autor de las supuestas Memorias. La vida literaria y la política del siglo pasado y también del actual se han fraguado al calor la tertulia de los cafés. «El Café Suizo», lugar de encuentro de Bécquer con Ferrán, de quien recoge retazos de su vida amistosa, agavilla significativos fragmentos de la Poética del autor de las *Rimas*. Una lírica andaluza, arraigada en la síntesis de lo tradicional, «natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio... es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso... », poesía alejada de la ampulosidad, en la línea del alemán Heine.

Retazos de periodismo ilustrado y liberal sobre diversos aspectos («Hora es ya de que alejemos la indiferencia, y sacudiendo la apatía, nos consagremos con fe y sin miras egoístas a arraigar entre nosotros el ideal del progreso que precisamente ha de conducirnos al bienestar», leemos bajo el título de «El pueblo»), atribuidos a Ferrán, introducen el capítulo «*El Contemporáneo*. Periodismo, política y literatura», periódico liberal fundado en 1860 y en el que escribió Bécquer sus *Cartas literarias a una mujer* entre otros textos. «Aunque es verdad que entre los redactores del periódico eran muy estimados los escritos de Bécquer, sirvieron de muy poco a nuestro poeta para darse a conocer y hacerse aplaudir del gran público, adquiriendo una fama que no consiguió hasta después de muerto», escribe Valera de Bécquer, para quien «todo lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradiciones, las derruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España, tienen para mí todo ese indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa de la puesta de sol en un día espléndido...».

Nombrado Gustavo director literario de *La Ilustración de Madrid*, conoció junto a su hermano dibujante un alivio para su siempre precaria economía, tras un devaneo político en las filas moderadas de González Brabo, que no llegó a satisfacerle plenamente.

En el apéndice «Final», retrato *post mortem* de Bécquer, se suman al coloquio el Dr. Esquerdo, el «médico de los locos», quien asiste a Ferrán, y afirma: «Le pedíais a la vida mucho más de lo que podía daros. Gustavo, en efecto, no pudo encarnar en la realidad sus sueños de poeta... La vida le maltrató... Le impuso su prosa.», y Julia, la hija de Valeriano, que evoca a su padre y a su tío Gustavo, quienes narra que le entretenían con cantares se-

villanos al rasgueo de la guitarra o con cuentos fantásticos. El recuerdo de la muerte de Ferrán, diez años más tarde que la de su amigo Bécquer, cierra la novela.

La quinta del Espíritu Santo constituye un plausible ejercicio de prosa literaria. Presenta, por una parte, la vida y obra de los Bécquer en forma novelada, exhibiendo su autor erudición histórica y literaria a la par que emplea con pericia estilos distintos que conforman la variada polifonía del relato. Con información abundante y variada de un concreto período literario ha sabido Jesús Costa disponerla con peculiar originalidad en una novela histórica, y ha conseguido una aportación interesante a los estudios de quien impuso el sentimiento a la observación realista. **Santiago Fortuño**.

***

Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules.* Ed. de Ana Rodríguez-Fischer, Cátedra, Madrid, 1995.

Le ocurre a la prosa de Rosalía de Castro lo mismo que le pasaba hasta hace relativamente poco a la de su coetáneo y amigo Gustavo Adolfo Bécquer: quedaba oscurecida por la brillantez de su poesía.

Por eso hay que agradecer el que aparezcan ediciones modernas de sus novelas, porque ponen al alcance de los lectores la obra total de la autora, una obra que manifiesta la misma calidad, el mismo interés tanto en prosa como en verso, pues es, en definitiva, más agua del mismo manantial.

Con *El caballero de las botas azules*, novela menos «facil» para un lector no especialista que *La hija del mar* (1859) o *Flavio* (1861), relatos anteriores de corte romántico, Rosalía nos descubre una nueva faceta personal: es una de las pocas ocasiones en que contamos con un *corpus* organizado (novelísticamente) acerca de sus opiniones personales sobre la literatura de su tiempo, tantas veces injusta con ella. Opiniones ferozmente críticas. Pero es que Rosalía, a diferencia de la imagen transmitida, era mujer de fuerte caracter y convicciones profundas.

El Caballero de las botas azules (1867), la novela más ambiciosa de Rosalía, pasó casi despercibida. Reputada de extraña por la mayoría, en una de las pocas reseñas de la época, debida probablemente a la pluma de Albareda en su propia *Revista de España*, se alude ya al carácter *alegórico* del texto de Rosalía. Fernán Caballero, en carta, confesaba que la novela era un misterio. Murguía, su marido, que debía de estar en el secreto, nos advierte de que el libro contiene algo más que lo que se lee.

El relato consta de un prólogo dialogado entre el Hombre y la Musa. Éste le pide ayuda para alcanzar la gloria escribiendo una obra, *el libro de los libros*, que deslumbre a todos y le dé el pase a la posteridad. La burlona musa le recomienda - tal debía de pensar la relegada Rosalía- que no piense tanto en la fama futura y se cuide más de la presente, porque «el bien que se toca es el único bien», visión realista antitética del idealismo romántico y concomitante al tono desengañado de Bécquer en las cartas *Desde mi celda*.

La Musa invita al Hombre a regenerarse, a romper con lo que fue, a satirizar al modo cervantino, la literatura del momento. Este es uno de los grandes temas de la novela: la crítica de la postración en que se hallaba la literatura española. El protagonista, en pacto un tanto mefistofélico con la Musa, se transforma en el Duque de la Gloria, nuevo héroe de nuestro tiempo, con apariencia extraña y maravillosa, espíritu burlón que ataca las costumbres y la literatura de su tiempo a semejanza de Don Quijote.

Como bien indica Ana Rodríguez en su mesurado y aclarador prólogo, Rosalía, como Cervantes, se proponen: «escribir un libro que, mediante el empleo de la burla

y la parodia, sirva para ridiculizar y a renglón seguido, erradicar, los modelos literarios vigentes; unos modelos degradados e inútiles, una literatura que alimentaba una determinada mentalidad social que era necesario corregir y transformar. En tiempos de Cervantes tal propósito apuntaba a los libros de caballerías; a mediados del siglo XIX, la mala literatura tenía muchos nombres: novela sentimental o melancólico-poética, folletín, novela por entregas, etc...» (p. 38).

Rosalía, con esta novela, se adelanta en su crítica de la realidad literaria a grandes escritores como Galdós. Y no sólo satiriza un amplio conjunto de tópicos románticos o la novela folletinesca, sino que critica igualmente a un grupo de aristócratas y alta burguesía femenina absolutamente vacío e inútil socialmente; unas «clases parásitas que han perdido todo sentido de la responsabilidad histórica» (p. 65), situándose claramente en la órbita krausista.

Un aspecto fundamental que Ana Rodríguez apunta haciéndose eco de otros testimonios posee un interés grande: el valor innegable que tendría desvelar las personas reales que se ocultan bajo las figuras literarias que pululan en la novela de Rosalía. Además de la morbosidad natural, aportaría al especialista un caudal de datos precioso para conocer en detalle la sociedad literaria decimonónica. Este es, sin duda, un camino fructífero que ha de transitarse.

En definitiva, oportuna y pulcra edición la de Ana Rodríguez, que nos permite contemplar a una Rosalía lejos de la tradicional imagen de plañidera o «santiña» con la que se ha intentado encasillarla; a una Rosalía crítica con su entorno literario, que pronto pondrá manos a la obra para darnos una poesía -en ambas lenguas- novedosa y alejada del tópico romántico al uso. Nada más ni nada menos que lo que acababa de hacer con su novela *El caballero de las botas azules*. **Jesús Costa**.

Carlos Mata Induráin, *Francisco Navarro Villoslada (1818-1895) y sus novelas históricas*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1995.

La primera impresión que causa en el lector el voluminoso libro de Carlos Mata, a poco que repase el índice, es de exhaustividad. Se nos promete -y se cumple- «sacar del olvido la figura de este escritor relegado que fue, en el contexto de la novela romántica española, uno de los mejores cultivadores del género en su vertiente seria y documentada, hasta el punto de merecer el sobrenombre de «el Walter Scott español»; como periodista, fundador y director de algunos de los periódicos más importantes de la época e insigne adalidad de la causa católica, lo que le valdría el título de "el Veuillot español"; y como político, tres veces diputado y una senador, publicista de la causa carlista y secretario personal de Don Carlos».

Será difícil, después de Carlos Mata, añadir una coma más al texto que forma la vida y obra de Navarro Villoslada. Porque no se limita este trabajo a revisar la obra literaria del autor, sino que se consigue practicamente agotar el estudio de toda su figura.

Y para muestra de todo esto, un botón: en los «Datos biográficos» (pp. 27-61) nos enteramos no sólo de toda su vida y milagros, sino que incluso Carlos Mata nos aporta el arqueo de la economía del escritor desde su llegada a Madrid -a labrarse un porvenir literario, como tantos otros jóvenes literatos de su tiempo- hasta su muerte. Nos enteramos que Villoslada dejó a su muerte la muy respatable cantidad de más de setencientos mil reales.

Todo ello es posible gracias a haber manejado para su tesis doctoral -origen de este libro- Carlos Mata el archivo personal del escritor conservado por la familia en Madrid y Burgos; el de Don Pablo Antoñana de Pamplona; los archivos madrileños del Congreso y Senado, del Mi-

nisterio de Asuntos Exteriores, el Histórico Nacional y el Histórico de Álava.

Con todo este material era evidente que Mata iba a darnos un retrato global de Navarro Villoslada. Y ha contado, además, con la ayuda del gobierno navarro para que el resultado de estos esfuerzos llegara felizmente a publicarse.

Tras los datos biográficos, se analiza la personalidad polifacética del escritor, su catolicismo «a machamartillo», su carácter noble, honrado y modesto, y su actividad política (moderado, neocatólico y carlista).

La segunda parte de la obra clasifica y estudia su producción no histórica (novela, teatro, poesía, costumbrismo y periodismo). Magnífico el apartado dedicado al periodismo, actividad central en el siglo XIX, que ve desarrollarse la información periodística y, sobre todo, la lucha de ideas. A nadie le extrañaba en la época que cada periódico tuviera una adscripción ideológica: se veía como natural. Algunos periódicos los financiaban directamente los políticos ministeriales y opositores, interesados ambos grupos en conquistar la opinión pública. Villoslada participa, entre muchos otros, en el famoso *Padre Cobos*, fundado para combatir satíricamente la revolución de 1854, a Espartero y O'Donnell. En su redacción figuró junto a Selgas o López de Ayala.

Después fundó ya Navarro Villoslada *El Pensamiento Español*, católico e independiente de todo partido y siguiendo si acaso las indicaciones de la Santa Sede. Sus principios eran la Religión y la Patria, Dios y España. Desde sus páginas, Villoslada se batió con la prensa progresista y radical y fustigó el movimiento krausista.

La tercera parte del libro repasa minuciosamente las novelas históricas del escritor navarro, que son las que le dieron justa fama: *Doña Blanca de Navarra, Doña Urraca de Castilla* y *Amaya o Los vascos en el siglo VIII*. Analiza Mata las cuestiones ecdóticas, la relación con la historia, la técnica narrativa (intriga, narrador, personajes, espacio, tiempo, léxico, retórica y cuestiones intertextuales) y nos da una completísima bibliografía de y sobre Villoslada.

Y para que nada quede sin estudiar, aporta un repertorio de toda la documentación existente sobre Villoslada.

No hay excusa ya para tener a este escritor relegado. Fue un gran intelectual católico del siglo XIX, junto a Nocedal, Aparisi y Guijarro y tantos otros. Y un buen autor de novelas históricas, género flaco entre nosotros. Contamos, además, con la reciente publicación de sus *Obras Completas* (ed. de Segundo Otatzu, Pamplona, Mintzoa, 1990). De modo que con los textos originales y con este espléndido trabajo de Carlos Mata, no es posible ya hoy repetir la queja de Simón Díaz formulada en 1946: «Uno de los escritores españoles modernos menos estudiado hasta la fecha... Motivos ideológicos, que ya no pueden subsistir, influyeron de manera decisiva en este olvido...».

Si acaso, para terminar, una queja amistosa. Desde las páginas de un boletín becqueriano nos hubiera gustado ver en el libro de Mata datos sobre la relación -si la hubo- entre Navarro y Bécquer: compartieron un tiempo, un gusto romántico por la historia medieval, y un amigo -Julio Nombela- vinculado al carlismo. Aunque nos tememos que no existió, pues si bien Bécquer estuvo de lado del catolicismo -con los moderados de Narváez-, fue criticado por excesivamente «liberal» por los neocatólicos cuando pasó a ser «censor de novelas» en el gabinete de González Bravo. **Jesús Costa**.

***

***La novela histórica (Teoría y Comentarios)*, ed. de Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Anejos de *Rilce*, nº 15, Eunsa, Barañáin (Navarra), 1995.**

***Congreso Internacional sobre la novela histórica (Homenaje a Navarro Villoslada)*, ed. de Ignacio Arellano y Carlos Mata, *Principe de Viana*, Anejo 17 (1996), Pamplona.**

El esfuerzo vertido por Carlos Mata en el libro anteriormente reseñado se continúa de modo natural con estos dos volúmenes colectivos en los que además de ser co-editor incluye estudios propios.

El primer libro, inserto dentro de una «Serie Apuntes de Investigación sobre Géneros Literarios» posee un doble enfoque teórico y práctico, es decir, combina el análisis del subgénero «novela histórica» con aproximaciones interpretativas a determinados autores y obras concretas.

Kurt Spang, en «Apuntes para una definición de la novela histórica» repasa los géneros limítrofes para «evitar confusiones terminológicas y precisar lo que *no* es la novela histórica»; después acerca al novelista histórico al historiador, para acabar intentando una caracterización del subgénero. Así, en la *novela histórica ilusionista* el autor intenta anular la diferencia entre historia y ficción y hacer pasar por historia verídica lo ficticio, para conseguir mayor verosimilitud: la practican Walter Scott, Gil y Carrasco y el mismo Villoslada. El modo de *novela histórica antiilusionista*, propio del siglo XX, permite al narrador, que considera falta de coherencia la historia, seleccionar, ordenar e interpretar los acontecimientos inconexos.

Si en el primer modo predomina el narrador *omnisciente*, en el segundo éste tiene un saber limitado: hace ver al lector que se encuentra ente un «artefacto» y no ante historia auténtica.

En definitiva, pues, interesante trabajo el de Spang, que abarca muchos más detalles, y que nos muestra que el subgénero «novela histórica» sigue, como no podía ser menos, la tendencia del género «novela»: técnica tradicional en el siglo XIX; renovación del punto de vista en el siglo XX.

Carlos Mata rastrea los antecedentes de la novela histórica desde la etapa medieval hasta el siglo XIX en su trabajo «Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica». Se plantea también ¿por qué se escribe y se lee novela histórica?, y desgrana una serie de motivos cuyo estudio desarrolla: curiosidad histórica, ejemplaridad de los sucesos históricos, gusto exótico, compromiso político (crítica social), nacionalismo, etc. Interesante artículo, pues, que Carlos Mata completa con un ensayo sobre «Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica española (1830-1870), que repasa autores, obras y características técnicas (omnisciencia, afán de verosimilitud, arquitectura del relato, personajes, intriga, etc.) de este subgénero de la literatura española.

Miguel Zugasti («*El Bandolero* de Tirso de Molina: Novela histórica de tema hagiográfico. Apuntes para el estudio del género en el Barroco») nos ilustra acerca del modo en que Tirso de sirve de la Historia (la vida de San Pedro Armengol) para conjugar deleite con aprovechamiento, asunto central del horacianismo barroco. Tirso cree que las vidas de santos superan en trama a las novelas y son más provechosas por su verismo y ejemplaridad.

Ángel Raimundo Fernández, en «La novela histórica contemporánea: Jesús Fernández Santos y Jose Mª. Merino», ve al primero, objetivista, como cultivador de una novela histórica que pretende ser «un acercamiento al ser hispánico, a lo español, a la vida popular. Se trata de un intento de recuperar la memoria colectiva.». El documento se combina con el héroe mítico de ficción contextualizado, vinculado a la época y sus problemas en novelas como *Las catedrales, Paraíso encerrado, Extramuros*, etc.

Jose Mª. Merino es caracterizado como un novelista que funde lo fantástico en la historia de la América del siglo XVI; un novelista que supera la dialéctica entre

realismo e idealismo, formalismo o contenido, pureza y compromiso. Es lo que el autor del ensayo llama la *nueva fábula* en la novela española: «No se limita José Mª. Merino a la mera reproducción, a ser un documentalista o un notario de la realidad en torno, sino que, al pasear el espejo a lo largo de los caminos, ante las cosas y los hombres, descubre el revés de lo real en la fusión de dos realismos: el fantástico y el objetivo».

Por último, Javier de Navascués («Historial real *versus* historia imaginaria: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro»), analiza una novela cuyo título ya sugiere una visión original del tiempo y de la Historia. Ve Navascués mucho más que un intento de revivir la historia real: «He aquí la radical diferencia con la manera tradicional de la novela histórica y, por supuesto, de la historiografía. La historia verdadera está en otra parte y se puede llegar a ella si se posee el coraje de dar el salto al mundo imaginario». Critica, pues, la historia externa, aparencial, que es reflejo de otra más rica y sugerente. Por eso Elena Garro ha podido verse como antecesora del *realismo mágico* de García Márquez.

Denso volumen, pues, el que reseño sucintamente. El lector puede con el mismo dar un fructífero repaso a importantes novelas históricas mundiales y a las características técnicas del subgénero.

Si la novela es ficción, creación imaginaria de un mundo con mayor o menor semejanza respecto del real, la utilización de la Historia le presta un interés añadido. La novela histórica prefiere la nobleza del suceso alejado en el tiempo. Suele haber siempre, como hemos visto en estos brillantes ensayos, una intencionalidad -exotismo, política, etc.- en este acudir al pasado que condiciona la interpretación del mismo. Posiblemente a Gustavo Adolfo Bécquer le movió, al utilizar las leyendas católico-medievales para sus cuentos, su desapego del presente, materialista, sin espacio para el misterio. En sus *Leyendas*, un narrador muy del siglo XIX, escéptico, racionalista, va cayendo poco a poco en el embrujo del pasado. El milagro, la magia, le subyugan, y sin querer acaba sobrecogiéndose ante sucesos como los de *El beso*, que se creen con el corazón.

Y si nos emociona la verdad profunda (moral), qué importa el verismo historicista. Bécquer no necesita, como el historiador, documentos, pruebas. Reconstruye con seguro instinto artístico una leyenda que el pueblo cree y transmite, que deviene ejemplar. Con unos pocos datos, o ante un monumento, elabora su relato completando la trama. Así utiliza Bécquer la «Historia» para sus *Leyendas*, que son, por tanto, históricas al modo romántico.

Viene a cuento este final becqueriano porque hemos echado en falta, en este excelente volumen que reseñamos -y en el siguiente- algún ensayo sobre las leyendas históricas becquerianas, que se mueven entre lo que Spang llama «ilusionismo» y «antiilusionismo», narraciones modernas en el punto de vista, *ma non troppo*, de un autor romántico a quien, a su pesar, los tiempos en que vive le van obligando a despojarse de su idealismo.

El siguiente volumen lo constituyen las *Actas* del Congreso Internacional sobre la novela histórica celebrado en homenaje a Navarro Villoslada, celebrado los días 13 y 14 de Diciembre de 1995 en Pamplona.

Hay, por tanto, en este lujoso libro editado por la institución «Príncipe de Viana», bastantes trabajos sobre el autor navarro en el centenario de su muerte: Pablo Antoñana, «Evocación sentimental de N. Villoslada»; A. R. Fernández, «*Doña Urraca de Castilla* en la literatura española de los siglos XIX y XX»; Carlos Mata, «Dos novelas históricas inéditas de N. Villoslada: *Doña Toda de Larrea* y *El hijo del Fuerte*», «F. N. Villoslada. Político, periodista, literato».

Otro bloque de ensayos estudia la novela histórica en las literaturas europeas: Ignacio Arellano, coeditor de estas *Actas,* «La historia, esa «grande fantasía» en *A Ilustre casa de Ramires*, de Eça de

Queirós»; Enrique Banús, «Una paradoja: los autores de novela "seudo-histórica" en la Alemania del siglo XVIII»; Sylvie Baulo, «Novela popular y carlismo: Ayguals de Izco y la Historia-Novela»; Julián Bravo, «Aproximación a la novela histórica de Manuel Ibo Alfaro»; Ysla Campbell, «La tradición griega en *Guerra en el Paraíso* de Carlos Montemayor»; Ängeles Cardona, «La novela histórica catalana en el siglo XIX: estudio de *L'Orfeneta de Manargues*»; Juan José Delgado Gelabert, «Por una literatura de humor. En torno a la *Visión del Archiduque* de Eduardo Mendoza»; Mª. C. Díaz de Alda, «Símbolo, historia y ficción. Estrategias narrativas en las novelas históricas de José Luis Sampedro»; Celsa Carmen García Valdés, «*La bataille des trois rois* ¿novela histórica o historia novelada?»; Solange Hibbs-Lissorgues, «Novela histórica y escritores católicos en el siglo XIX: las marcas de un género»; J. L. Martín Nogales, «Guerra civil, memorialismo y discurso en la narrativa de García Serrano»; Mª. P. Martínez Latre, «Ficción e historia en *Syncerasto el parásito: novela de costumbres romanas*»; Antonia Muro, «Tiempo e historia en *Relato cruento* de Pablo Antoñana»; y V. Roncero López, «Autobiografías del siglo XVII (Duque de Estrada, Estebanillo González): Poesía e Historia».

La última sección englobaría los trabajos teóricos de Rita Gnutzmann, «De la historia como literatura y de la literatura histórica»; y Kurt Spang, «Historia y literatura en Menéndez Pelayo».

Finalmente, J. J. López Antón («Sobre el mito iberista de Aitor») cierra un denso volumen pulcramente editado que es un broche de oro para este 1995, año dedicado por la Universidad de Navarra a conmemorar la vida y la obra de Francisco Navarro Villoslada, en el centenario de su muerte. **Jesús Costa**.

***

Enrique Rubio Cremades, *Periodismo y Literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el «Semanario Pintoresco Español»*, Alicante, Generalitat Valenciana. Conselleria d'Educació i Ciència-Institut de Cultura Juan Gil-Albert (Diputació d'Alacant), 1995.

La revolución industrial transformó radicalmente la producción literaria al generar tanto nuevas y más rápidas formas de edición y difusión de los escritos como un sistema diferente de relaciones entre los escritores, los editores y el público. La prensa en particular adquirió un protagonismo extraordinario, surgiendo incontables publicaciones periódicas en las que el dinamismo editorial de los nuevos tiempos y su permanente transformación se muestran con evidencia incontestable. Dentro de la prensa madrileña de la primera mitad del siglo XIX, ninguna publicación periódica muestra mejor el signo de los tiempos que el *Semanario Pintoresco Español* fundado por Ramón Mesonero Romanos en 1836 y que prolongó su existencia hasta 1857. Creado con el fin de que los ciudadanos españoles disfrutaran de una publicación *literaria, popular y pintoresca* semejante a *Penny Magazine* (Londres) y *Magasin Pittoresque* (París), su larga singladura le convierte en fuente indispensable para conocer la cultura urbana burguesa de aquellos años. Nada tiene de extraño que se venga acudiendo a ella en busca de información para estudios diversos y que a la larga se haya convertido en objeto de estudio singular. Ya José Simón Díaz le dedicó una atractiva monografía en 1946, aunque básicamente bibliográfica. Se hacía necesario entrar en estudios más detallados de la propia vida editorial de la revista y su significación. En esta dirección se orienta el estudio que reseñamos o la reciente tesis doctoral de María Pilar Sáez Arenzana, defendida en la Universidad de Zaragoza hace apenas unos meses.

Enrique Rubio, tras situar en la prensa

de la época el semanario para destacar su singularidad de publicación *pintoresca* y las vicisitudes que acompañaron su nacimiento, procede a analizar sus tres etapas: 1836-1842, dirigido por Mesonero Romanos; 1843-1845, dirigido por Gervasio Gironella; y desde 1846 hasta su desaparición definitiva en 1857, años en que fueron varios los directores: desde Navarro Villoslada y Fernández de los Ríos a José Muñoz Maldonado, Manuel Assas y Eduardo Gasset. Ninguno, sin embargo, tuvo una importancia semejante a la de Mesonero Romanos, inspirador de la publicación y que la dotó de un carácter ecléctico al que permaneció fiel hasta su desaparición. Conscientemente alejada del periodismo político dedicó sus páginas a la vida cultural y artística de la que en este estudio se destaca lo referente a la Literatura, a cuyo repaso se dedica el grueso del libro, agrupando los contenidos por géneros.

El criterio seguido en cada uno de ellos es fundamentalmente descriptivo, con lo que el lector accede cómodamente a una completa y ordenada síntesis de los contenidos de la publicación. Los géneros narrativos y el «artículo de costumbres» fueron sin duda los que alcanzaron mayor relevancia, demostrando notable permeabilidad a las nuevas tendencias en estos campos, ya sea incluyendo ensayos sobre la novela o el costumbrismo, ya dando cabida en sus páginas a textos de estos géneros. Es por ello acaso el capítulo VIII el más valioso y donde se supera el carácter descriptivo de la mayor parte del estudio. El seguimiento de lo narrativo en las páginas del *Semanario Pintoresco Español* permite jalonar el lento caminar de la narrativa española hacia el realismo y el notable papel jugado por Mesonero Romanos. La Poesía y el Teatro tuvieorn también en sus páginas presencia notable, pero menor.

Ciertamente el *Semanario Pintoresco Español* ofrece un gran interés para otros estudios, en particular para el devenir de las artes plásticas en aquellos años o la divulgación de temas científicos, pero quedan excluidos de este ensayo cuyo horizonte es fundamentalmente literario.

La cuidada organización de los materiales y la pulcra redacción del estudio lo convierten en un útil instrumento de acercamiento a esta revista indispensable para conocer el devenir cultural español del segundo cuarto del siglo XIX. **Jesús Rubio**.

***

David Thatcher Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

El libro que reseñamos tuvo una primera edición en inglés (*The Theatre in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge University Press, 1994), pero dada la escasez de estudios de conjunto sobre el teatro español del pasado siglo, su traducción no sólo es oportuna sino hasta necesaria.

Si todo estudio de conjunto que abarca un amplio periodo cronológico supone siempre un importante reto para quien lo emprende, temas como el que se aborda en este ensayo -el teatro de todo un siglo cuando el arte escénico ocupaba un lugar central en las formas de sociabilidad- exigen hasta cierta dosis de temeridad. Aún así, son necesarios estos estudios que permiten en primer lugar tener una visión sintética y actualizada de la bibliografía crítica que se ha ido produciendo al respecto y que proporcionan al menos una imagen aceptable de lo ocurrido. Pero incluso esto es especialmente difícil cuando se habla del teatro español de la centuria pasada, dado que escasean todavía las monografías sobre múltiples aspectos de la producción teatral de entonces.

D. T. Gies es muy consciente de la situación desde las páginas de su «Introducción» (pp. 1-7), y aún así ha escrito este ensayo con la esperanza de que su libro

ayude a deshacer tópicos y abra nuevas sendas. Reordenar el *canon* existente en los manuales, recuperando autores y obras que tuvieron gran significación social en su día pero que después han sido ignoradas es por ello uno de los intereses medulares del autor y se concreta en la práctica en el capítulo quinto sobre escritoras teatrales (pp. 268-320), o en el espacio otorgado a dramas que pasan desapercibidos: el caso más llamativo es el de *Españoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino, pero no faltan otros. Gertrudis Gómez de Avellaneda (pp. 271-286), Rosario Acuña (pp. 287-302), Adelaida Muñiz Más (pp. 302-312) y Enriqueta Lozano de Vílchez (pp. 312-321) son las dramaturgas elegidas para ejemplificar la aportación femenina, tan descuidada habitualmente, al teatro español.

A veces la propuesta de reordenación del *canon* es aparente o poco original, como ocurre con el teatro político del primer tercio del siglo, que se presenta bajo el chocante marbete de «Teatro y dictadura: de Napoleón a Fernando VII» (p. 57-135), y que ofrece en realidad un muestreo del teatro político mezclado con otros géneros sin unos criterios caracterizadores convincentes.

En otras ocasiones la novedad es mayor, como ocurre al estudiar el teatro de mediados de siglo con sagaces apuntes sobre lo que significaron la reordenación de los teatros (pp. 245-267), o estrenos como el drama histórico de Rodríguez Rubí *Isabel la Católica* y *Traidor, inconfeso y mártir* de Zorrilla, en el camino de afirmación nacional tan característico de aquellos años.

Oportuno resulta seguir insistiendo en la importancia de la parodia como una de las manifestaciones teatrales básicas de entonces. Es tema necesitado de monografías sistemáticas como la que acaba de publicar Carlos Serrano sobre el Tenorio: *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de don Juan Tenorio* (Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996). Y otro tanto cabe decir de la comedia de magia, el melodrama o la revista teatral política por no hablar de todo aquello que afecta al mundo de la representación y al sistema de producción teatral en su conjunto. Sólo cuando contemos con estudios monográficos convincentes sobre estos aspectos se removerán definitivamente la multitud de tópicos con que se juzga aquel teatro. El mayor interés de este libro radica en mi opinión en los numerosos síntomas que detecta en el teatro del pasado siglo que cuestionan la consideración que actualmente tiene en los manuales. David T. Gies cumple así su propósito de contribuir a remover el *canon* vigente sobre aquel teatro como lo viene haciendo desde hace años en otros estudios sobre el teatro decimonónico aquí en parte sintetizados. **Jesús Rubio**.

***

Gerónimo Borao, *La imprenta en Zaragoza,* ed. facsimilar a cargo de Vicente Martínez Tejero, Zaragoza, IberCaja (Col. Boira, 27), 1995.

La figura y la obra polifacéticas de Jerónimo Borao y Clemente (Zaragoza, 1821-1878) merecen, a no dudarlo, una atención mayor de la que hasta el momento les ha dispensado la crítica, de suerte que por fin sea posible acometer esa plena recuperación historiográfica y literaria que se resiste a llegar. La inclusión de «El Romanticismo» *(Revista Española de Ambos Mundos,* II [1854], pp. 801-842) en el útil elenco documental dispuesto por Ricardo Navas-Ruiz *(El Romanticismo español. Documentos,* Salamanca, Anaya, 1971, pp. 150-207) supuso, implícitamente, el primer reconocimiento serio de la notoriedad del polígrafo aragonés *(cf.* L. Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español,* Madrid, Castalia, 1994, pp. 53-54, 75-76, 108). Por su parte, una vía como la edición facsimilar alla-

na el camino hacia el reencuentro con textos interesantes y no siempre fáciles de localizar. Al margen de otros intentos menores, hace pocos años la editorial Mira puso en la calle una reproducción de la *Historia de la Universidad de Zaragoza,* obra que continúa siendo, siglo y pico después de su publicación primera (Zaragoza, Tipografía de Calisto Ariño, [1869]), un útil instrumento de trabajo, de consulta más que recomendable. Acompañaba en aquella ocasión al pulcro facsímil (Zaragoza, Mira Editores, 1987) una cuidada introducción de Carlos Forcadell que encuadraba autor y libro en su precisa circunstancia histórica. El patrocinio de IberCaja nos trae ahora otra notable pieza de erudición, *La imprenta en Zaragoza con noticias preliminares sobre la imprenta en general* (Zaragoza, Imprenta y Librería de Vicente Andrés [Biblioteca de *El Saldubense*], 1860). El facsímil viene encabezado por un oportuno preámbulo de Vicente Martínez Tejero («Gerónimo Borao: Aproximación a su obra impresa», pp. XI-LI), introducción suficiente que destaca los principales hitos biográficos y bibliográficos del autor, así como algunas de las claves de su actividad y quehacer intelectual. Peor suerte han corrido hasta el momento otras parcelas de la variada producción de Borao. Sirva de ejemplo su teatro, tan interesante y tan poco conocido. Borao jalonó su batalladora trayectoria con dramas históricos como *Las hijas del Cid* (Zaragoza, Torresecas [*i.e.,* Cristóbal Juste], 1842), *Los Fueros de la Unión* (Barcelona, Salvador Manero, 1864) o *Alfonso el Batallador* (Zaragoza, Calisto Ariño, 1868), de título tan elocuente estos últimos y de localización relativamente sencilla todos ellos. Esperamos que los trabajos en curso de Blanca Blasco -aludidos por Martínez Tejero en p. XXII- culminen felizmente e iluminen estos y otros ángulos todavía en penumbra, insertando las entregas del publicista cesaraugustano en sus respectivas series histórico-literarias.

Como resulta lógico, los datos concretos que *La imprenta en Zaragoza* trajo en su momento bien sistematizados precisarían en nuestros días de «un minucioso trabajo de revisión» (V. M. T., p. XXI). Y es que, para el lector actual, el librito no debe constituir tanto un epítome de arqueología libraria cuanto un objeto testimonial de época. A este propósito merece la pena reparar en el capítulo inaugural (pp. 3-8), breve texto cuasiprogramático que dice bien del tono general que preside la ensayística de Borao y desvela claves que se prolongan por todo el opúsculo ahora comentado, aunque tal nervadura sólo se descubra al trasluz de su literalidad. No faltan en la sección inicial teselas léxicas heredadas de la época ilustrada (valga de ejemplo, sin ir más lejos, la familia de «literatura» con el lato concepto a que remite), como tampoco la mención madrugadora de esa «regeneracion moral» *(sic,* p. 5) que el autor -cauteloso no obstante- quiere vislumbrar en la línea del horizonte. Porque el diagnóstico de la situación que Borao pergeña apunta de modo inequívoco hacia «esa apatía endémica que distingue lastimosamente á un pueblo [el zaragozano y, por ende, el aragonés] tan fecundo un dia en varones de ilustrísimo renombre y tan activo y emprendedor en especulaciones literarias» (p. 7). A partir de aquí, la evocación del pasado brillante en contraste con un presente desmedrado asalta al lector a cada paso (pp. 20, 26, 41, 87-89…) y debe ponerse en relación con un incipiente aragonesismo -o *patriotismo aragonés,* en acuñación acaso más grata a la época-, del que Borao fue valedor destacado.

Elemento axial en esta brega es el conflicto centro-periferia, nítidamente delineado bajo párrafos que encaran facetas del ámbito literario: ahí están la evocación de «la culta Barcelona», urbe que «brilla al frente de todas» cuantas, «literariamente consideradas», han sido capaces de mantener «una vida propia no exenta de cierto lucimiento» (pp. 5-6); la

intencional reivindicación (p. 5) de Juan Arolas, a quien ya las páginas del *Eco de Aragón* habían dedicado, desde la ribera del Ebro y en su día, atención preferente. Y, sobre todo, el revelador disgusto ante el «monopolio privativo y prohibitivo que con una tiranía verdaderamente sistemática ejerce de suyo la córte, anulando de hecho á los ingenios del resto de España, á quienes se dá á elegir entre la emigracion ó el aniquilamiento» (p. 5). Por si esto no bastase, más adelante (capítulo III) confesará Borao el «noble orgullo que nos escita el hecho histórico, de que las tres primeras ciudades que en España aparecen como impresoras, sean cabalmente las tres capitales del antiguo reino de Aragon» (p. 17).

El primer capítulo, en fin, se enmarca -como, en el fondo, todo el libro- en unas coordenadas que ha puesto en claro José-Carlos Mainer *(cf.* «Del romanticismo en Aragón: *La Aurora* [1839-1841]», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter,* Madrid, Cátedra, 1983, t. II, pp. 303-315; y "El romanticismo aragonés", en A. Egido, coord., *La literatura en Aragón,* Zaragoza, CAZAR, 1984, pp. 129-149). Coordenadas en cuya instauración tuvo Jerónimo Borao, dicho sea de paso, parte muy principal. Esta última circunstancia ayudará a entender que el autor, al hilo del lamento amargo por esa «atonía inesplicable» *(sic,* p. 3) en que su Zaragoza sestea, vuelva la mirada hacia el tiempo ido y aproveche para vindicar con orgulloso resquemor su papel de dinamizador cultural (pp. 6-7). Razones no le faltaban a quien en su juventud había participado de manera tan significada en afanes como *La Aurora* (1839-1841), *El Suspiro* (1845) o el Liceo Artístico y Literario de Zaragoza (1840-1846), empresas de bastante corta andadura que enmarcan holgadamente el acmé de ese «corto veranillo» -el certero sintagma es de Mainer- que al romanticismo le cupo en Aragón. Todo esto sin olvidar que Borao habría de ser, entre otras cosas, rector de la Universidad de Zaragoza en tres ocasiones a lo largo de su vida.

De vuelta a la introducción de Martínez Tejero, es muy de agradecer que aporte una "Bibliografía sucinta de Gerónimo Borao" (pp. XXV-XXVIII). Echamos de menos no obstante alguna cosilla que se ajustaría plenamente a los límites que el editor se ha impuesto (consignar trabajos impresos y sus reediciones, aunque «sin incluir las colaboraciones periodísticas», V. M. T., p. XII): es el caso del ya mencionado drama *Los Fueros de la Unión.* Y recordamos que en cualquier relación bibliográfica deberían figurar indicaciones sobre casas editoriales o imprentas, algo que resulta de sumo interés por la información adicional que proporciona.

Como aspectos enteramente positivos, cabe destacar que en el texto de la introducción apenas se han deslizado unas mínimas erratas (que sabrá suplir sin problemas el discreto lector: «Valenzula», p. XV, por 'Valenzuela'; «Guttemberg» por 'Gutenberg', p. XVII; «sus cátedra», p. XVIII, por 'su cátedra', etc.), y que se han incluido, con pleno acierto, buenos complementos gráficos: portadas de otras obras de Borao (pp. XIII-XIV), el espléndido retrato al óleo que para la Universidad pintó J. Gonzálvez (p. X) y el grupo escultórico que preside la portada de la zaragozana iglesia de San Miguel de los Navarros, cuyo Satanás, merced a un singularísimo avatar iconográfico, tomó prestadas las facciones del bueno de don Jerónimo (p. XXIII). Por añadidura, un hermoso «Apéndice documental» ocupa las pp. XXXIII-LI. Comprende un total de dieciocho «grabados y portadas que proceden de impresiones zaragozanas mencionadas por Borao en el texto» (V. M. T., p. XXXIII). El conjunto de reproducciones, de alta resolución técnica, sirve para ilustrar el devenir diacrónico de la estampa cesaraugustana, si bien puede ofrecer una imagen un tanto distorsionada de la producción impresa de la ciudad, que

no siempre estuvo, ni de lejos, al nivel que muestran las láminas aquí ofrecidas. Echamos de menos algunas notas bibliográficas suplementarias, tales como las dimensiones originales de las planchas -o, en su defecto, el porcentaje de reducción aplicado-, el número de páginas o folios de cada obra y acaso una remisión al lugar de *La imprenta…* en que Borao se ocupa de cada impreso, datos todos ellos sumamente útiles. Hubieran sido de desear asimismo tanto una mayor claridad a la hora de especificar qué tipo de elemento librario se reproduce (cubierta, frontispicio, portada…) como un más preciso rigor en la referencia bibliográfica de los impresos. Es lástima, en fin, que habiendo abordado lo más costoso se haya dejado al margen aquello que lo hubiera sido mucho menos. En la cuenta de resultados favorables hay que asentar, por último, el hecho de que para el facsímil se haya seleccionado el ejemplar que perteneciera a Toribio del Campillo, donde pueden verse correcciones manuscritas atribuibles al propio Borao.

No queda, en suma, sino dar la bienvenida a esta meritoria reedición que nos acerca un poco más a quien fuera «uno de los pilares decimonónicos del aragonesismo progresista» (V. M. T., p. XI), digno representante de los alcances y las limitaciones inherentes a un modo de entender el ejercicio de las letras que pretendía hermanar -y perdón por la socorrida paráfrasis- escritura y vida social. **José Ángel Sánchez**.

***

***La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones (1850-1920)*, Coloquio Internacional (Rennes), Montpellier, Université Paul Valery-IRIS, 1996.**

Acoge este libro las investigaciones expuestas sobre el tema en un coloquio que tuvo lugar en la Universidad de Rennes 2, en febrero de 1992, promovido por su Centre de Recherches sur la Presse Ibérique et Latino-américaine y dirigido por los profesores Jean François Botrel y Eliseo Trenç. Para su edición se ha contado con la colaboración de la revista *Iris* de la Universidad Paul Valéry, de Montpellier, y en particular de la profesora Gisèle Cazottes.

En la veintena de ensayos que lo componen se aborda desde distintas perspectivas el estudio de uno de los fenómenos editoriales -y aun sociológicos- más notables del pasado siglo tanto desde el punto de vista cualitativo como cuantitativo: la prensa ilustrada y, en especial, las publicaciones periódicas conocidas como *Ilustraciones* que se analizan con distintas metodologías. Con certeza señala Eliseo Trenç en la «Introducción» que a través de sus páginas se puede estudiar de manera privilegiada «la emergencia de la imagen como medio de información» y que vistas desde hoy las *Ilustraciones* permiten «mostrar y analizar una parte importante del sistema de representación colectiva de la España de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX» (p. 5).

El tema es incitante. La pluralidad metodológica aplicada a su estudio la más adecuada. Los resultados excelentes en la mayor parte de los estudios. Contamos así ahora con un estudio imprescindible para entender uno de los aspectos fundamentales de la cultura del pasado siglo: la radical transformación de los medios de producción y difusión de la cultura que llevó a cabo la revolución industrial, que cambió las formas de representación tradicionales originando nuevos modos de percepción y radicales modificaciones en el imaginario occidental. Se trata de fenómenos de cuyo largo alcance sólo en nuestro siglo nos vamos percatando. Para situar correctamente en su horizonte todo ello baste recordar aquí estudios, ya clásicos, como los de Donald M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa* (México, FCE,

1986) o W. M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento* (Barcelona, GG. 1975). Un balance de la situación de los estudios en esta dirección en nuestro país puede verse en mi ensayo «Sociabilidad urbana y cultura. El siglo XIX» (en *La sociedad urbana en la España contemporánea*, F. Bonamusa y J. Serrallonga eds., Barcelona, Asociación de Historia Contemporánea, 1994, pp. 199-232).

Un breve repaso de los apartados en que se han agrupado los ensayos, punteando en las contribuciones de mayor relevancia, permite apreciar la diversidad de perspectivas desde la que ha sido abordado el estudio del tema. A los «Antecedentes y difusión» (pp. 13-54) de las *Ilustraciones* dedica Cecilio Alonso dos estudios modélicos por su rigor y exhaustividad, que permitirán en años próximos analizar muchas de estas publicaciones sobre bases seguras bibliográficamente y sobre todo conceptualmente, ya que aúna a un seguimiento ejemplar de su desarrollo, un análisis caracterizador difícilmente superable. Sus apreciaciones sobre el uso y sentido de términos como *pintoresco* o *ilustración*, su cuantificación de aspectos como la reutilización de grabados o sus indicaciones sobre la relación entre grabado y texto son magistrales, nacidas de ese magisterio que surge de modo natural de quien conoce en profundidad el tema que expone.

Eliseo Trenç se ocupa de situar las *Ilustraciones* en el horizonte europeo con sus ensayos sobre «Modelos extranjeros y tipología» (pp. 57-69). Su repaso de *The Illustrated London News* (Londres) y *L'Illustration* (París) permiten apreciar la creciente internacionalización de los nuevos modod de producción cultural y el inevitable flujo de informaciones de unos países a otros, que dio lugar a empresas editoriales cada vez más complejas tanto en su gestión como en su equipamiento. De la empresa y empresario -Abelardo de Carlos y Almansa- que hicieron posible *La Ilustración Española y Americana* da cuenta Jean François Botrel (pp. 91-96) y los historiadores del arte Francesc Fontbona y Pilar Vélez introducen al lector en los sitemas de reproducción de imágenes (pp. 73-79) y en las nuevas modalidades de encuadernación industrial (pp. 81-88) respectivamente.

Al «Análisis de la información» y a «Aspectos culturales» se dedican los siguientes ensayos; algunos suponen una caracterización de formas de producción de textos o imágenes: el reportaje gráfico (Patricia Ayrault, pp. 99-118); los retratos (Calude Le Bigot, pp. 144-161); colaboraciones de E. Castelar en *La Ilustración Artística* en 1898 (Denis Rodrigues, pp. 163-176); el discurso científico (Philippe Castellano, pp. 179-206); las Bellas Artes (Eliseo Trenç, pp. 207-214). Otro grupo se refiere al tratamiento de acontecimientos: las guerras de Cuba y Filipinas (Marie-Claude Chaput, pp. 119-136); cuarto centenario de 1492 (Jacqueline Covo, pp. 137-143).

La revolución industrial hizo posible, además, que con el tiempo se fueran equipando con modernas imprentas poblaciones más reducidas y que las grandes *ILustraciones* incitaran a la creación de otras locales, que permiten hoy, certeras, construir imágenes de la vida cultural provincial a través de *Ilustraciones* locales como la *Ilustración de Logroño* (1886), estudiada por J. Miguel Delgado (pp.217-228); *La Rioja Ilustrada* (1907-1908), analizada por María Pilar Martínez Latre (pp. 229-249); también ilustraciones andaluzas -*Ilustración Andaluza* y *La Unión Ilustrada*- entre 1879 y 1909 (Juan A. García Galindo y Manuel Morales Muñoz, pp. 267-280).

Algunas de estas empresas editoriales dieron origen a «Ilustraciones atípicas» porque sus promotores buscaban fines diferentes a los de empresas estrictamente comerciales. Así *La Ilustración Republicana Federal* (1871-1872), surgida como iniciativa personal de Rodríguez Solís para difundir las ideas republicanas y *La Ilus-*

tración popular (1873), cuyas ideas estudia Antonio Elorza (pp. 283-302); o la *ILustración Católica* (1879-1899, modificando su título como *La Ilustración Católica de España*), cuna del nacionalcatolicismo (Marta Bizcarrondo, pp. 303-313). Otras veces fue la especialización del público lo que motivó empresas: el público infantil (Gisèle Cazottes, pp. 327-342), la búsqueda de un público refinado en *La Ilustración Moderna* (1892-1894) de Barcelona (Ángeles Ezama, pp. 315-326).

La propia dinámica de la revolución industrial hizo que en los primeros decenios de nuestro siglo estas publicaciones fueran quedando obsoletas como estudia Jean-Michel Desvois en una sintética aproximación (pp. 343-348). Habían cambiado los medios de producción y los hábitos de consumo, pero detrás quedaba casi un siglo de aventuras editoriales que fueron decisivas en la configuración del imaginario actual. Este conjunto de estudios resulta así indispensable para un correcto acercamiento al pasado siglo a través de una de sus más genuinas manifestaciones editoriales. **Jesús Rubio**.

El Gnomo

BOLETÍN DE ESTUDIOS BECQUERIANOS

5 **1996**

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). Guillermo CARNERO (Univ. de Alicante). 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 **Texto**, 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/**Correo electrónico (E-mail): jcosta@pie.xtec.es**) o Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Vía Hispanidad, 35, casa 5ª, 2º A. 50012. 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.