

BIBLIOTECA DI *Letterature*

COLLANA DIRETTA DA GIORGIO SPINA

---

TESTI UNIVERSITARI - BIBLIOGRAFIE

5

---

## ROMANTICISMO 2

ATTI  
DEL III CONGRESSO SUL ROMANTICISMO  
SPAGNOLO E ISPANOAMERICANO  
(12-14 aprile 1984)

IL LINGUAGGIO ROMANTICO

---

MANABO PINTORRICO

Las artes y ciencias de España, América, y América americana enseñan su lugar en las  
Españolas y allí se que trata el derecho por las | parte del profesor.



GENOVA  
1984

## ÍNDICE

E. Caldera	Sobre el tema de este Congreso	p.	9
A. Gargano	Bécquer y el "Bello Ideal". Para una lectura de la Rima XXVII	p.	14
I. M. Zavala	El discurso socialista romántico	p.	29
A. Calderone	El lenguaje del liberalismo y del absolutismo en el teatro político	p.	38
L. De Llera	Filosofía romántica y lenguaje; aspectos contradictorios	p.	47
L. F. Díaz Larios	Anacronismo y desenfoque en la épica romántica (En torno a un texto inédito de García Gutierrez)	p.	57
J-L. Picoche	El grupo sustantivo-calificativo en las primeras obras poéticas de Espronceda (1822-1835)	p.	66
D. L. Shaw	Sobre un aspecto de la lengua poética del joven Rivas: los símiles	p.	74
Gruppo di Studio della Facoltà di Magistero — Universidad de Genova	Elecciones léxicas en los <i>Romances Históricos</i> del Duque de Rivas		
	C. Cecchini Aspectos de la comunicación	p.	80
	D. Andreani Adjetivos	p.	83
	M. Palomba Jerarquías, afectos familiares, instrumentos de guerra	p.	85
	L. Palladino La naturaleza	p.	87
	G. P. Tardito El sentido del tiempo	p.	89
P. L. Crovetto - R. Crisafio	España en la polémica entre Domingo Faustino Sarmiento y Andrés Bello sobre el idioma	p.	91

S. Regazzoni	Juana Manuela Gorriti: notas sobre la disolución del exotismo	p.	100
G. Carnero	Ignacio de Luzán ante el "Prerromanticismo" francés de mediados del XVIII	p.	107
J. L. Várela	La poesía sagrada de Alberto Lista	p.	113
D. R. Otín	Ideología y visión del mundo en el vocabulario de Larra	p.	119
J. A. Barrientes	Actitud y lenguaje románticos en el teatro popular del siglo XVIII	p.	127
<b>D. T. Gies</b>	Juan de Grimaldi y la máscara romántica	p.	133
J. Escobar-A. Percival	De la tragedia al melodrama	p.	141
G. Paglia	Apuntes sobre campos léxicos y semánticos de Antonio Gil y Zárate	p.	147
P. A. De Miranda	Algunos diccionarios burlescos de la primera mitad del siglo XIX (1811-1855)	p.	155
E. R. Cremades	La prensa satírica madrileña en el Romanticismo	p.	168
M <sup>a</sup> C. Simón Palmer	Ecos románticos en la prensa de la época	p.	175

## SOBRE EL TEMA DE ESTE CONGRESO

El tema del Congreso actual se definió al finalizar el Congreso anterior. La idea nació como una sugerencia que brotaba de alguna de las mismas ponencias que se habían dado y sobre todo de las discusiones a que éstas habían dado ocasión.

Me acuerdo de que yo encontré de gran interés lo que dijo Gies en la apertura de su ponencia que, aunque trataba de las imágenes románticas, no podía menos que desembocar en el problema del lenguaje.

**No se puede negar — afirmaba nuestro buen amigo — que se decía *algo*, que se transmitía algún conjunto de signos, algún mensaje, en la literatura romántica española.**

Y se preguntaba si existía

**más allá del vocabulario de estas imágenes, alguna conexión, alguna red, alguna gramática del Romanticismo en España<sup>1</sup>.**

Me parece que es exactamente esta gramática y este vocabulario — no sólo, desde luego, de imágenes — que nos proponemos encontrar o al menos investigar durante este Congreso.

No puedo profetizar cuáles frutos nos proporcionarán las varias sesiones: por supuesto, no podemos tener la ilusión de que vamos a dar con la clave del universo romántico, aunque la presencia de tantos ilustres cultores nos promete muchas importantes conquistas. Sin embargo, espero que se pueda sacar una idea de conjunto del romanticismo español mucho más clara, mucho más definida de las que van circulando en el mundo de la crítica.

Por lo menos yo creo que se podrá conseguir una distinción más exacta, una línea de demarcación más definida entre romanticismo y neoclasicismo, entre romanticismo y barroco, entre romanticismo y lo que llamamos posromanticismo y que quizás necesite también una definición más rigurosa.

Lo cierto es que averiguar "cómo hablaban los románticos" (lo que es una cuestión tanto de forma como de contenido) es en fin ir directamente al corazón del movimiento, captar lo sustancial de donde se derivan las múltiples manifestaciones que le caracterizan.

Sin embargo, la tarea no es muy fácil, porque hoy ya nadie se contentaría con ciertas definiciones aproximadas y nebulosas, como la que, en los albores del romanticismo español, acuñó Monteggia, cuando declaraba:

**El carácter principal del estilo de los románticos propiamente dichos [...] consiste en un colorido sencillo, melancólico, sentimental, que más interesa el ánimo que la fantasía.**

Lo que sí podemos afirmar con seguridad es que un fenómeno tan fuertemente innovador — y que de su espíritu de innovación tenía clara conciencia — como el romanticismo no podía servirse sino de un lenguaje igualmente renovado.

Es lo que ya afirmaba Hartzbusch, el cual, al comparar a Moratín, Alfieri, Ducis, Jouy y Legouve con Byron, Scott, Hugo, Manzoni, Larra, Espronceda y el conde de Toreno, y, además, a Arriaza y Reinoso con Espronceda, concluía que

**La diferencia entre unos y otros es palpable, es enorme,**

y que, añadía,

**son hombres animados de diversos sentimientos y por consiguiente hablan de diferente modo también<sup>2</sup>.**

A esta cita que saco de la última obra de Llorens se podrían agregar otras que igualmente nos proporciona el crítico español, las cuales atestiguan la sensibilidad de los románticos frente a la cuestión del lenguaje.

Habría, por ejemplo, que meditar sobre el discurso de recepción en la Academia Española que Javier de Burgos pronunció en 1827, en el cual es largamente debatido el problema de la expresión literaria. En él, Burgos confiesa haberse emendado de la antigua teoría que excluía del lenguaje literario diversas palabras y que está ahora convencido de que

**apenas hay voz tan baja, frase tan humilde que la poesía no pueda ennoblecer,**

porque, en fin,

**toda palabra que expresa exactamente una idea es conveniente y oportuna<sup>3</sup>.**

Igual postura manifiesta Alcalá Galiano al recordar irónicamente — en su prefación al *Moro Expósito* — que algunos escritores pretendían que al mar no se le pudiese mentar sino con el nombre de *Neptuno*; y añadiendo que

**El lance es saber cómo y cuándo se han de decir las cosas,**

porque, en fin,

**en mano de un escritor de ingenio, nada hay trivial.**

Al lado opuesto, Martínez de la Rosa censura a Rioja por decir *pelo* en lugar del más áulico *cabello*.

Y tenemos también el testigo negativo de los escritores satíricos que, con sus bromas sobre ciertos tópicos románticos — tanto en las costumbres como en el lenguaje — ponían de relieve la existencia de una *langue* ya corriente y asentada.

Es que había evolucionado, sobre todo, el mundo de las ideas y se hacía de día en día más difícil emplear la manera de expresarse propia del antiguo régimen.

Y a este propósito nos recuerda Llorens que Donoso Cortés advirtió precisamente la necesidad de un lenguaje diverso que fuera idóneo para la expresión de las ideas nuevas; y que, ante la dificultad de inventarlo, prefirió servirse del modelo de la lengua francesa, más apta, a su parecer, para este fin (por eso, añade el crítico, Gallardo le llamaba Guizotín, o sea pequeño Guizot)<sup>4</sup>. Análogamente, López Soler, en su prefación a *Los bandos de Castilla*, lamentaba que

**aun no se ha fijado en nuestro idioma el modo de expresar ciertas ideas que gozan en el día de singular aplauso.**

Por otro lado, la persuasión de que no sólo ideas, sino también actitudes morales y cognoscitivas diferentes postulan la renovación del lenguaje se puede encontrar, implícita o explícitamente, en numerosas obras literarias y creo que, de tener la paciencia de ir buscando referencias, se podría compilar una pequeña antología sobre el asunto. Yo, que tal paciencia no he tenido, me limito a dos breves citas que se me antojan bastante significativas.

La primera pertenece al *Rey monje* de García Gutiérrez: Isabel confiesa a Ramiro, el monje, que le ha amado siempre, que ha amado al mismo pecado. Pero Ramiro la interrumpe:

**¡Pecado! dale otro nombre;  
esa es la vida, es la luz<sup>5</sup>.**

Es decir que, en una época en la cual el amor reivindica sus derechos más allá y en contra de las leyes usuales, también el léxico tiene que adaptarse a tal inversión de las perspectivas tradicionales.

La otra cita está sacada de uno de esos dramas anticlericales que se compusieron durante el trienio liberal, cuando, como manifiesta el autor en la prefación, se pudo, después de siglos, afrontar en el tablado el tema de la corrupción en un eclesiástico. Se trata de *Fray Lucas o el Monjío deshecho*, en el cual cierta Doña Melancia, representante del más cerrado clericalismo, rechaza toda visión liberal de la existencia, afirmando que

**Esos discursos son a lo moderno  
y que a muchos conducen al infierno<sup>6</sup>;**

contraponiendo así, implícitamente, un *discurso moderno* a un *discurso antiguo*.

En efecto, yo creo que para un *discurso a lo moderno* ningún período fue quizás tan fecundo como esos famosos "tres llamados años"; los cuales fueron un verdadero crisol de ideas que acarreaban consigo la exigencia de un nuevo lenguaje. Para confirmarse en esta opinión, bastaría leer la serie de interesantes apuntes léxicos que nos brinda el breve y denso artículo de Arthur Cullen, intitulado "El lenguaje romántico de los periódicos madrileños publicados durante la monarquía constitucional"<sup>7</sup>, uno de los pocos ensayos que afronten directamente el problema que nos interesa; en él el autor demuestra que las nuevas ideologías impusieron una relevante serie de neologismos de uso.

Sin embargo, me doy cuenta de que el problema es mucho más amplio y articulado. No se puede, por ejemplo, olvidar que huellas de un lenguaje que parece adecuado definir "romántico" han sido halladas por Sebold, en su reciente *Trayectoria del romanticismo español*, en obras anteriores de unos cincuenta años.

Además, una indudable complicación nos la aporta el que la relación u oposición romanticismo-neoclasicismo no se deba examinar sólo en perspectiva vertical, sino también en una horizontal. En otros términos, no se trata únicamente de sucesión cronológica, porque, en realidad, neoclasicismo y romanticismo convivieron largamente por considerarse simplemente "géneros" diversos que los escritores podían adoptar de vez en vez según la inspiración del momento y las exigencias de la obra.

Helmut Hatzfeld, por ejemplo, en un largo ensayo dedicado a "La expresión de "lo santo" en el lenguaje poético del romanticismo español", releva la persistencia de un lenguaje clasicista:

**La estilística religiosa de los románticos españoles — concluye el crítico —  
consiste, pues, esencialmente en una *continuación de las formas perifrásticas del  
neoclasicismo francés-italiano españolizado*<sup>8</sup>.**

Asimismo N.A. Cortés demuestra con varias citas que, hasta muy avanzado el siglo XIX, el lenguaje de la lírica, sobre todo en las odas, sigue moviéndose a menudo en la estela del clasicismo<sup>9</sup>.

Pero cada vez que nos encontramos con afirmaciones de este tipo, muy persuasivas por otro lado y que no hay motivo de poner en tela de juicio, nos resulta espontáneo preguntarnos si tenemos las nociones exactas de clasicismo y romanticismo y, por consiguiente, de sus relativos y específicos lenguajes. Se tiene, en efecto, la impresión de que hasta ahora se hayan aceptado unos tópicos que tal vez correspondan a la más auténtica realidad de los hechos culturales pero que carecen todavía de una averiguación científica rigurosa.

Creo que esta conciencia y la esperanza de conseguir un conocimiento más profundo del problema nos acompañarán en el curso de nuestra fatigas congresuales.

ERMANNÒ CALDERA  
*Universidad de Genova*

- 1 D. T. GIES, "Imágenes y la imaginación romántica" en *Romanticismo I*, Università di Genova, 1982, p. 49.
- 2 V. LLORENS, *El Romanticismo español*, Madrid, 1979, p. 543.
- 3 *Ibidem*, pp. 202-3.
- 4 *Ibidem*, p. 558.
- 5 III, 1.
- 6 Es obra anónima, editada por Ferrer de Orga, Valencia, 1820; los versos citados en el Acto I, p.9.
- 7 *Hisp. Cal* XLI (1958), pp. 303 y ss.
- 8 *Anuari de l'Oficina romànica de lingüística i Literatura*, II (1929), p. 271.
- 9 "El lastre clasicista en la poesía española del siglo XIX", en *Estudios Hispánicos, Hom. a A. M. Huntington*, Wellesley, 1953, pp. 3 y ss.



## BECQUER Y EL "BELLO IDEAL". PARA UNA LECTURA DE LA RIMA XXVII

*quasi un dolce dormir ne' suoi belli occhi, sendo  
lo spirto già da lei diviso*

F. PETRARCA, *Trionfo della Morte*

1. *Erotismo de la rima XXVII y disposición de las rimas.* Si, por un motivo u otro, me viera obligado a justificar el presente trabajo desde un punto de vista teórico, diría que en él he procurado reducir la figuralidad de un texto poético, recurriendo a otro texto del mismo autor que por su naturaleza resultara menos hermético, más explícito; más concretamente diré que he creído poder leer una rima de Bécquer valiéndome de un paso en prosa del autor, que pertenece a un género muy lejano al de las rimas: es decir, un artículo de revista. La rima en cuestión es la que los amigos de Bécquer colocaron con el número XXVII en la edición de 1871: *Despierta tiemblo al mirarte*. Es sabido que la relación entre vida y obra, entendida ingenuamente, ha ocasionado no poco daño a la exégesis de la poesía de Bécquer. En una "posible discriminación erótica en las *Rimas*" — así reza el título de su estudio — J. de Entrambasaguas cree que la rima XXVII haya sido inspirada al autor directamente del amor no correspondido por Julia Espín. Nada de malo habría en ello, si el investigador no hiciera del argumento la única razón de ser de la rima, cuando escribe:

**la auténtica inercia del poeta, en el soñado acto amoroso, difícil de imaginar en ella [en Julia Espín], tan ajena a tales suposiciones, la prefiere dormida a despierta - reflejo no fingido de su timidez y misoginia, casi freudianas**

y el mismo argumento le lleva incluso a situar la escena de la poesía

**en la propia casa de los Espín, en la habitación del balcón donde conoció a Julia<sup>1</sup>.**

Dejando de lado interpretaciones tan descubiertamente falsas, es necesario hacer hincapié en que no pocos equívocos a propósito de las rimas de Bécquer proceden de la disposición de 1871<sup>2</sup>, que a su vez depende — como se deduce de lo que insinúa Rodríguez Correa en el prólogo a la edición — de una muy poco feliz asociación de vida y obra<sup>3</sup>. Si consideramos, por ejemplo, a un conocedor de Bécquer tan diligente como J.P. Díaz, que sin embargo no renuncia al orden de las rimas consignado en la edición de 1871<sup>4</sup>, veremos como aún admitiendo que en la rima XXVII "la experiencia erótica -

comienza a mostrarse surgiendo de zonas más profundas", no obstante — puesto que la rima pertenece al conjunto XII-XXIX de la edición 1871 — vale para ella el mismo juicio expresado para el entero conjunto, es decir que "el conjunto se caracteriza, en general, por su tono afirmativo y luminoso"<sup>5</sup>.

Han sido varios los intentos de agrupar las rimas de Bécquer según un orden que no fuese el de reconstruir sin más una vicisitud amorosa, arbitraria e imaginaria, de la biografía del autor<sup>6</sup>: la interpretación de la rima XXVII como rima exclusivamente erótica no cambia. Si al final, como proponía A. Alatorre<sup>7</sup> y como ha realizado M<sup>a</sup> del Pilar Palomo<sup>8</sup> en su edición, volvemos a la única disposición de las rimas en cierta medida autorizada por el autor, la del *Libro de los gorriones*, es para referirnos a un trabajo del prof. G. Mancini, en el cual su autor intenta hacer *orden* en el aparente *desorden* del manuscrito<sup>9</sup>. Recuerdo que nuestra rima ocupa en el *Libro de los gorriones* el lugar 63. El prof. Mancini, con un esfuerzo verdaderamente admirable, delinea en síntesis la coherencia y la continuidad del orden en que las rimas se presentan en el manuscrito autógrafo. Una vez llegado a la composición 62, puede afirmar: "il canzoniere potrebbe dirsi anche concluso nel suo giro ideologico e sentimentale"; y a renglón seguido, de nuestra rima — la 63 — se dice que con ella "si rinnova il sogno d'amore"<sup>10</sup>. De esa forma, cualquiera que sea el orden considerado, la rima XXVII — según la edición de 1871 — o 63 — según el manuscrito autógrafo — parece estar destinada a una interpretación que, privilegiando el sistema simbólico erótico en ella empleado, no sabe o no quiere preguntarse al mismo tiempo sobre el sentido al servicio del cual ese sistema se emplea.

2. *Bécquer y "los pálidos restos"*. Sostengo que en la rima XXVII el sistema simbólico erótico es empleado al servicio de lo que por el momento me veo obligado a llamar muy genéricamente una "idea de muerte". Prometo, en cambio, que más adelante ese carácter genérico se verá reducido al mínimo deseable, en los límites de tiempo que me ha sido concedido. Que una hipótesis semejante sea digna de consideración, lo demuestra la ecuación: sueño-muerte, que en nuestra rima es autorizada no tanto por su plurisecular codificación externa, sino por las realizaciones que de ella se encuentran en los textos de Bécquer. Limitándome solamente a las rimas y sólo a los casos en que la ecuación es deducible por vía directa, sin recurrir a interpretaciones, encuentro por lo menos tres casos.

La rima XLVIII, con que comienza el *Libro de los gorriones*, termina con la exclamación de los dos últimos versos: ¡*Cuándo podré dormir con ese sueño / en que acaba el soñar!*<sup>11</sup> Bastante explícitos deberían resultar también los siguientes versos de la rima LXV: *Llegó la noche, y no encontré un asilo; /.../Los hinchados ojos / cerré para morir!* Sin embargo, la más clara de todas y la más significativa — para mí — es la rima LXXVI, cuyos contactos con nuestra rima van mucho más lejos de lo que en la presente circunstancia he de evidenciar<sup>12</sup>. De la mujer de la "tumba gótica", que se encuentra en el "templo bizantino", se dice en los vv. 21-24: *No parecía muerta; / de los arcos macizos / parecía dormir en la penumbra / y que en sueños veía el paraíso.*

Y el poeta concluye la rima con la exclamación, del v. 44, muy reveladora para nosotros: *¡Que sueño el del sepulcro, tan tranquilo!* No es mi intención la de continuar por ese sendero<sup>13</sup>. Si el camino emprendido para la lectura de la rima de la 'mujer dormida' hubiera necesitado de alguna justificación, considero que la ecuación sueño-muerte, señalada en el *corpus* de las rimas, ha cumplido con lo requerido.

Como es de imaginar, me es imposible traer a colación, para examinarlos, todos los pasos, en prosa como en verso, en que Bécquer nos habla de la muerte<sup>14</sup>. De este vasto conjunto de la obra de Bécquer, aludiré tan solo a unos casos en que el autor, excluyendo la muerte ajena, nos habla en cambio, explícitamente, de su propia muerte y de su propia tumba. De la prosa no creo que haya texto más ejemplar que la famosa carta tercera de las nueve que forman el conjunto *Desde mi celda*: admirable síntesis, donde las tres etapas de la existencia del autor se cifran en tres tipos de tumba, que él ha imaginado y deseado a lo largo de su vida. De las rimas recordaré la LXI, donde el poeta imagina la desconsolada soledad con que se consumirán su agonía y muerte, y de ella recordaré sobre todo los vv. 17-20: *Cuando mis pálidos restos / oprima la tierra ya, / I sobre la olvidada fosa / ¿quién Vendrá a llorar?* Finalmente, recordaré los famosísimos vv. 13-16 con que se cierra la rima LXVI: *En donde esté una piedra solitaria / sin inscripción alguna, / donde habite el olvido, / allí estará mi tumba.*

En todos los textos arriba mencionados, el tema de la muerte coincide con el de la tumba, y éste a su vez con el tema de la supervivencia, del recuerdo entre los vivos del poeta muerto. Cualquiera que sea la respuesta del autor, estos textos responden a una pregunta, que podríamos formular de la siguiente manera: ¿qué será de mí entre los vivos, una vez muerto? Intentemos introducir una variante en la pregunta, reformulándola del siguiente modo: ¿qué será de mí, muerto, una vez muerto? La variante mínima en el plano de la expresión tiene como consecuencia el introducir otro muy distinto orden de problemas: a la extrema supervivencia de la unión con este mundo, que la primera pregunta implica, la segunda substituye la ansiedad a propósito de su propia muerte, una vez en el otro mundo. Bien. La ya mencionada tercera carta hace referencia a este último problema. Pero la ostentación de fe católica y, sobre todo, el predominante interés hacia su tumba hacen que Bécquer se desempeñe con muy pocas palabras. En oposición al destino reservado al cadáver, al que Bécquer dedica toda la carta, con respecto al alma se limita a decir:

*En cuanto al alma, dicho se está que siempre he deseado se encaminase al cielo*<sup>15</sup>. Existe, en cambio, otro texto en prosa, donde el autor no se las arregla con tan pocas palabras y que — a mi entender — nos proporcionará una válida clave de lectura para la rima XXVII: es el artículo de revista, con el cual quiero poner en relación nuestra rima, como ya preanunciaba al comienzo de estas notas. Dicho artículo lleva el título de "La pereza"<sup>16</sup>.

3. "La pereza" o el "bello ideal". Debemos a R. Montesinos el precioso hallazgo de

un álbum de Josefina Espín, hermana de Julia, donde se encuentra una versión manuscrita, con variantes, de la rima XXVII. Dicho álbum lleva la fecha: "Madrid. Mayo de 1860"<sup>17</sup>. Por otro lado, sabemos que Bécquer se decidió a publicar por primera vez la rima sólo tres años después, en *La Gaceta Literaria* del 21 de enero de 1863. Por una feliz coincidencia, que no sabría decir en que medida debemos al azar, en el mismo año de 1863<sup>18</sup>, a renos de dos meses de distancia, en *El Contemporáneo* del 10 de marzo, Bécquer publicó también "La pereza". De este texto<sup>19</sup> lo que por ahora debe interesarnos es una digresión — o al menos como tal presentada por el autor<sup>20</sup> — de media página aproximadamente, en donde no se habla de la 'pereza de la vida' sino de aquella otra 'pereza' que es o se quisiera que fuese la muerte.

La pereza — así empieza el texto — no sólo ennoblece al hombre porque lo hace partícipe de la naturaleza divina ("en esa serena y olímpica quietud de los perezosos de pura raza hay algo que les da cierta semejanza con los dioses"), sino que constituye además "uno de los mejores caminos para irse al cielo", porque "la verdadera oración, esa oración sin palabras que nos pone en contacto con el Ser Supremo por medio de la idea mística, no puede existir sin tener a la pereza como base". Llegado a este punto, Bécquer expone el argumento que da pie a la digresión a que aludíamos. La "inteligencia del hombre, embotada por su contacto con la materia" no atina a "comprender ni a definir de una manera satisfactoria" la "felicidad inmensa" en que consiste la "bienaventuranza de los justos". De cara a esta imposibilidad, sólo la imaginación puede suplir las faltas de la "inteligencia del hombre"<sup>21</sup>. Así Bécquer, dando libre desahogo a su propia imaginación— escribe la media página, cuya extensión coincide con la de nuestra digresión.

**Yo lo sueño [lo puramente espiritual] con la quietud absoluta, como primer elemento de goce; el vacío alrededor, el alma despojada de dos de sus facultades, la voluntad y la memoria, y el entendimiento, esto es, el espíritu, reconcentrado en sí mismo, gozando en contemplarse y en sentirse<sup>22</sup>.**

Hasta aquí no se nota discrepancia alguna ni con respecto a la religión católica, ni quizá, más pertinentemente — con respecto a una larga tradición de pensamiento<sup>23</sup>. Es ahora cuando Bécquer se dispone a esclarecer las modalidades con que aquel "gozar en contemplarse y en sentirse" del alma se realiza. "Hereux les morts, éternels paresseux": Bécquer está dispuesto a declararse de acuerdo, con una condición; y es precisamente esta condición la que nos resulta a nosotros más preciosa que todo lo demás.

**Esta pereza eterna del cadáver, cómodamente tendido sobre la tierra blanda y removida de la sepultura, no me disgusta del todo; sería tal vez mi bello ideal, si en la muerte pudiera tener la conciencia de mi reposo,**

**¿Pero cómo es posible tener tal conciencia del propio reposo?**

**¿Será que el alma, desasida de la materia, vendrá a cernerse sobre la tumba, gozándose en la tranquilidad del cuerpo que la ha alojado en el mundo?<sup>24</sup>**

En esto, pues, consiste el "bello ideal", que para expresarse necesita — como hemos apenas visto — una condicional primero y una interrogativa después. Si con la muerte el alma se disocia del cuerpo, después de la muerte — en la imaginación y en el deseo del autor — se asiste a una vuelta de aquélla a éste, no para renovar la unión — claro está, sino porque sólo en la contemplación del propio cuerpo muerto el alma puede tener conciencia de sí misma. A la íntima fusión de alma y cuerpo, origen y manifestación de la vida, se substituye entre los dos entes, en aquel lugar imaginario que el autor coloca "detrás de la muerte"<sup>25</sup>, un nuevo tipo de relación, para definir la cual no encuentro otro término sino el de 'dialéctica': el alma (o el espíritu) puede "sentirse" y "gozarse" sólo si tiene delante suyo el cuerpo (o la materia) en la "tranquilidad" y "quietud" absolutas de la muerte.

4. *La rima XXVII y el "ansia de esa vida de la muerte"*. Ha llegado el momento de volver definitivamente a la rima XXVII, de donde habíamos empezado. Consideraré el texto tal como se lee en el *Libro de los gorriones*, viéndome obligado por el momento a prescindir del problema de las variantes, sea de la versión manuscrita de 1860, sea de la versión impresa de 1863. He aquí, pues, el texto que he copiado de la edición Pageard,<sup>26</sup> numerando todos sus versos y añadiendo al lado las letras del alfabeto latino con que hago resaltar las divisiones operadas {véase la página siguiente):

Prescindiendo del verso de dos sílabas: *Duerme*, que aparece cuatro veces, en razón de las variaciones métricas, podemos subdividir la rima en tres unidades, según se trate de octosílabos o de la alternancia de endecasílabos y heptasílabos. Obtendremos así: *a* (vv. 1-4) -octosílabos, *b* (vv. 5-30)-alter-nancia de endecasílabos y heptasílabos, y finalmente *c* (vv. 32-39)-octosílabos<sup>27</sup>.

El bloque central se organiza alrededor de la oposición *despierta/dormida*, según las modalidades que ilustraré más adelante<sup>28</sup>. Menos evidente es que la métrica común de *a* y *c* es vehículo de otro rasgo común, que consiste en la oposición *yo/tú*. No es que el *yo* no esté presente también en el bloque central: véanse, de hecho, el v. 6 "me parecen" y, sobre todo, el v. 29 "escucho *yo* un poema que *mi* alma". No puede negarse, sin embargo, que aquí es la pareja *despierta/dormida* la que predomina. En las unidades inicial y final, en cambio, prevalece la pareja *yo/tú*, o — lo que es mejor — la interrelación de ambas parejas. En *a*, la oposición *yo/tú* es interna a cada verso hasta alcanzar su punto máximo en el v. 4 "yo velo mientras tú duermes", sobre el cual he de volver pronto. Después del intervalo de los versos centrales, en la unidad final asistimos a un retorno a la pareja *yo/tú*. Las dos acciones que ahí se cumplen y que comportan la anulación del ruido y de la luz, tienen como sujeto el *yo* y como objeto lógico último el *tú*, o — mejor dicho — el sueño del *tú*. Podríamos especificar ulteriormente que en la primera mitad (vv. 32-35) es el *yo* que predomina sobre el otro término de la pareja — véase el reflexivo "me he puesto" — invirtiéndose la proporción, al menos gramaticalmente, en la segunda mitad, que se abre y se cierra con el posesivo

A		1	Despierta, tiemblo al mirarte:
		2	dormida, me atrevo a verte;
		3	por eso, alma de mi alma,
		4	yo velo mientras tú duermes.
		5	Despierta ríes y al reír tus labios
		6	inquietos me parecen
	Bu	7	relámpagos de grana que serpean
		8	sobre un cielo de nieve.
	B <sub>1</sub>		
		9	Dormida, los extremos de tu boca
		10	pliega sonrisa leve,
	B <sub>12</sub>	11	suave como el rastro luminoso
		12	que deja un sol .que muere;
		13	¡Duerme!
		14	Despierta miras y al mirar tus ojos
		15	húmedos resplandecen,
	B <sub>21</sub>	16	como la onda azul en cuya cresta
		17	chispeando el sol hiera. B
	B <sub>2</sub>		
		18	Al través de tus párpados, dormida,
		19	tranquilo fulgor vierten
	B <sub>22</sub>	20	cual derrama de luz templado rayo
		21	lámpara transparente.
		22	¡Duerme!
		23	Despierta hablas, y al hablar vibrantes
		24	tus palabras parecen
	B <sub>31</sub>	25	lluvia de perlas que en dorada copa
		26	se derrama a torrentes. B <sub>3</sub>
		27	Dormida, en el murmullo de tu aliento
		28	acompañado y tenue,
	B <sub>22</sub>	29	escucho yo un poema que mi alma
		30	enamorada entiende.
		31	¡Duerme!
		32	Sobre el corazón la mano
		33	me he puesto porque no suene
	C <sub>1</sub>	34	su latido y de la noche
		35	turbe la calma solemne.
		36	De tu balcón las persianas
		37	cerré ya por que no entre
	C <sub>2</sub>	38	el resplandor enojoso
		39	de la aurora y te despierte.
		40	¡Duerme!

y con el pronombre de segunda persona: "De tu balcón... te despierta".

Teniendo en cuenta sea lo que hemos aprendido de la lectura del texto en prosa "La pereza", sea lo que hemos destacado en este comienzo de análisis del poema, puedo por fin eliminar el carácter excesivamente genérico, con que al principio de la exposición me veía obligado a presentar la hipótesis de lectura de la rima, es decir que en la rima XXVII el sistema simbólico erótico estuviera al servicio de una no mejor especificada "idea de muerte". Puedo decir ahora que en la escena erótica que la rima sugiere, y que podríamos ulteriormente determinar — ¿por qué no? — como el momento que sigue inmediatamente al acto sexual; en esta escena erótica, pues, el poeta figura la aventura del alma que el autor en prosa había imaginado y deseado mucho más explícitamente en la digresión anteriormente examinada. Y si en el texto en prosa, para expresar su "bello ideal", Bécquer recurría a una condicional y a una interrogativa, en la composición en verso aquel "bello ideal" se da como realizado, por así decir, *sub specie* erótica. Seré más claro. El pasaje de la prosa a la poesía implica también, entre otras cosas, el pasaje de una pareja única a una pareja doble: a alma/cuerpo (o, si se prefiere, espíritu/ materia) se substituye la doble pareja que el análisis hasta ahora llevado a cabo ha puesto en relieve, es decir: *yo/tú* y *despierta/dormida*. La relación que quiero establecer entre un texto y otro, a estas alturas, debería resultar ya clara: en la escena erótica de la rima, el yo en estado de vela con respecto al tú en estado de sueño asume las funciones que el alma (o el espíritu) tenía con respecto a la materia del cuerpo muerto, en el texto en prosa.

He dicho "el yo en estado de vela" no tanto y no sólo porque todo el poema sobreentiende ese estado del *yo*, sino porque, más precisamente, pensaba en el v. 4: "yo velo mientras tú duermes", donde con mayor fuerza se realiza la interrelación entre las dos parejas presentes en toda la rima. Ahora bien, si aceptamos la hipótesis de lectura que acabo de formular, es preciso atribuir a la conjunción *mientras* un sentido fuerte: entre los dos miembros que ella coordina se establece una relación no sólo de contemporaneidad, sino también de verdadera casualidad, o sea que el yo-espíritu vela, ese es asciende a plenitud de vida, sólo cuando y sólo en cuanto el tú-materia duerme.<sup>29</sup>

Lejos de dar ya por sentada mi hipótesis de lectura y por agotado el análisis de la rima, creo que aún queda mucho camino por hacer. Ya que el tiempo disponible en ningún caso permitiría un análisis exhaustivo, me ceñiré a un único argumento concerniente la parte central de la rima, la que hasta el momento ha resultado menos afectada por el análisis; argumento, sin el cual la hipótesis se quedaría en tal. Respecto a esta parte, se recordará como ya desde el principio había hablado de la ecuación sueño-muerte, pero si se quiere establecer una correspondencia no arbitraria entre la amada dormida de esta parte de la rima y el cuerpo muerto del artículo en prosa, está claro que se necesitan pruebas mucho más válidas que aquella genérica ecuación.

Subdividiendo, pues, ulteriormente la parte central, obtendremos las

unidades correspondientes a los versos 5-12, 14-21, 23-30, según que el poema ponga en relieve el *reír* (*labios*), el *mirar* (*ojos*) y el *hablar* (*palabras*). En base a la oposición *despierta/dormida*, cada una de las unidades obtenidas antes se puede subdividir en dos cuartetos; y cada uno de éstos puede subdividirse ulteriormente en dos mitades, ocupando el comparado los primeros dos versos de los cuartetos (cada uno de los cuales es una comparación) y el segundo término de la comparación los dos últimos. Desarticulada así la parte central,<sup>30</sup> para cuya estructura paralelística remito al notó estudio de Bousño,<sup>31</sup> llevo al problema que en verdad me interesa.

Ruego me disculpen si me veo obligado a volver de nuevo al paso de "La pereza", al que he acudido tantas veces. Pero — como enseguida se verá — no se trata de una desviación del problema que ahora urge afrontar, más bien de un pasaje imprescindible en la medida en que es lógicamente previo a la resolución de ese mismo problema. En el paso en prosa, pues, el lexema "cadáver" se define con tres rasgos: 1) ya que se habla de "esta pereza eterna del cadáver", e ya que a lo largo de todo el texto la "pereza" se opone a "actividad", diremos que "pasividad" es el primer rasgo con el cual "cadáver" se define; 2) ya que se habla de "tranquilidad del cuerpo" muerto e ya que pocas líneas antes el autor lo ha imaginado "cómodamente tendido sobre la tierra blanda y removida de la sepultura", parece que la "tranquilidad" hemos de entenderla ante todo en el sentido de ausencia de perturbaciones en el orden físico, por consiguiente será "ausencia de movimiento" el segundo rasgo; 3) ya que, finalmente, todo el paso insiste en la disociación de alma y cuerpo, resulta que el cadáver es el producto de una sustracción, un resto, así que denominaremos "residualidad" el tercer y último rasgo. Resumiendo, del contexto deducimos que el lexema *cadáver* se deja descomponer en los semas de "pasividad + ausencia de movimiento + residualidad". Si, una vez sometida al análisis semántico, la parte central de nuestra rima se viera reducida a las mismas unidades sémicas individuadas por el lexema *cadáver* del texto en prosa, creo que podré reivindicar el carácter no arbitrario de la correspondencia, y a un tiempo el carácter no hipotético de la lectura ofrecida.

Para mi orden de discurso, prefiero empezar por la última de las unidades sémicas individuadas: "residualidad", buscando por un lado de ser breve, y por el otro, de ceñirme exclusivamente al segundo término de comparación de los cuartetos, que describen a la 'mujer dormida'.

En el primero como en el segundo cuarteto es de luz que se trata, y en ambos casos se trata de un residuo de luz: en el primero es lo que queda de la luz natural del sol una vez éste se haya puesto (el verbo *deja* y, sobre todo, el sustantivo *rastro* resultan de gran evidencia); en el segundo, es lo que queda de la luz artificial, una vez que el rayo luminoso haya filtrado el obstáculo que se interpone entre la fuente de origen y el punto de destinación (en este caso, el segundo término de comparación es de menor evidencia, si al mismo tiempo no se tiene en cuenta el comparado, donde la luz de los ojos de la amada filtran los párpados cerrados).



Por lo que atañe al tercer y último cuarteto, el problema no es de tan fácil solución como en los dos anteriores. Por mi parte, también en este caso creo hallar el rasgo de "residualidad", si — en el contexto de los versos — considero *aliento* como 'voz humana restada de articulación lingüística, y por tanto de intención comunicativa'. Siendo consciente de que semejante definición puede suscitar legítimas sospechas de violencia textual, me veo obligado a ser menos sintético. Consideremos pues los dos cuartetos: vv. 23-26 y vv. 27-30. *Aliento* del segundo se opone a *palabras* del primero, según una oposición nada nueva en Bécquer. Recuérdese la rima XXV, como el caso quizá más explícito: *Cuando enmudece tu lengua / y se apresura tu aliento* (vv. 25-26).

En nuestra rima, sin embargo, figura un tercer término: *murmullo*, con el cual el verso hace coincidir el *aliento*-, "en el murmullo de tu aliento". Desde el punto de vista semántico, *murmullo* funciona como término medio entre *palabras* y *aliento*. Todo ello resultará más claro, si remitimos a la definición de 'murmullo' que nos brinda M. Moliner: "ruido poco intenso, no desagradable y, a veces, agradable; como el que hacen *las personas hablando* en voz muy baja o el que hace el *agua* de un arroyo o el *viento* suave moviendo las hojas de los árboles".<sup>32</sup> De los ejemplos aducidos por M. Moliner, es fácil deducir que *murmullo* es coextensivo sea a la voz humana articulada en discurso, sea a la naturaleza productora de ruidos, y sin embargo carente de intención comunicativa. Llegamos pues a la conclusión que ya había anticipado: en el contexto de los dos cuartetos — huelga repetirlo — *aliento* participa de los dos universos: es lo que queda de la voz humana, una vez que ésta haya sido restada de articulación lingüística y de intención comunicativa. (Esto no quiere decir que lo que es desprovisto de intención comunicativa en el emisor, no resulte luego en el destinatario — en particular, cuando éste sea un *alma enamorada* — el sentido máximo, absoluto: *un poema*. Naturalmente, (sentido absoluto) para Bécquer, y en el contexto cultural romántico. Todo ello, más que una contradicción, parece ser consecuencia de aquellas premisas. Pero el discurso nos llevaría muy lejos de nuestro camino).

Nos quedan ahora por verificar las unidades sémicas de "pasividad" y "ausencia de movimiento". En este caso prefiero partir de los cuartetos que describen a la 'mujer despierta', al fin de poder previamente demostrar la presencia en ellos de los semas de "actividad" y "presencia de movimiento".

En los tres cuartetos de la vela, la amada es sujeto de un verbo que indica el desarrollo de una 'actividad': *ries*, *miras*, *hablas*. Las partes del cuerpo con que se cumplen dos de los tres actividades (*labios*, *ojos*) y el mismo producto de la tercera (*palabras*) se acompañan a tres adjetivos, que además absuelven a la función de introducir las respectivas comparaciones de los dos últimos versos de cada cuarteto. La idea de movimiento, ya parcialmente implícita en *inquietos*, se hace explícita en el verbo *serpean*, que expresa movimiento horizontal de tipo sinuoso y que se atribuye a los *relámpagos de grana*,<sup>33</sup> con que se comparan los *labios*.

*Húmedos*, en sí, no implicaría idea de movimiento alguna, si los *ojos húmedos* no fueran inmediatamente comparados a la *onda*, que es por definición masa de agua que se levanta, o sea movimiento de abajo hacia arriba. Y el efecto del sol que se refleja en la onda, el *chispeando*, añade, si no exactamente movimiento, al menos una nota de variación luminosa al movimiento de la onda. En cuanto al producto de la tercera acción, las *palabras*, la intensidad del movimiento oscilatorio expresada por el adjetivo que las acompaña, *vibrantes*, se combina con el ímpetu del movimiento de *se derrama a torrentes*, que se atribuye a la *lluvia de perlas* con que las *palabras* se comparan. Nótese que ya de por sí *lluvia de perlas* implica movimiento, esta vez de arriba hacia abajo. (Es curioso notar que en la versión manuscrita de 1860, en lugar de *lluvia de perlas* encontramos *perlas* a solas, pero en cambio, el verbo usado era *caen*, donde la dirección del movimiento está clarísima). No cabe la menor duda de que el análisis semántico de los tres cuartetos que describen a la 'mujer despierta' nos haya llevado a las unidades sémicas de "actividad" y "presencia de movimiento".

Si pasamos ahora a los cuartetos del sueño, es para notar enseguida como en ellos está ausente cualquier acción que tenga como sujeto a la mujer. Podríamos hablar pues de "ausencia de actividad". De verdadera "pasividad" hablaremos, en cambio, si desplazamos el análisis del nivel semántico — en que lo hemos mantenido hasta ahora — al morfosintáctico. No es difícil observar que, en el primer cuarteto del sueño, lo que corresponde a *labios*, eso es el sintagma *los extremos de tu boca*, cumple la función de objeto. Igualmente, en el tercer cuarteto del sueño, *el murmullo de tu aliento*, que corresponde a *palabras* del cuarteto anterior, constituye el objeto lógico, si no gramatical, de la acción de escucha y comprensión del *yo*. Así las cosas, podemos concluir que el sema "pasividad" se realiza, más que en los lexemas en sí, en la función gramatical y/o lógica que asumen los lexemas o grupos de lexemas, en relación metonímica con la mujer dormida. Ni creo que quepa la menor duda de que en el primero como en el tercero de estos cuartetos del sueño, nos encontramos con "ausencia de movimiento".

Como se habrá notado, he prescindido deliberadamente del cuarteto central que presenta evidentes anomalías con respecto a los otros dos. A decir verdad, Bousoño ya se había tropezado con el mismo problema, observando que "el paralelismo en este caso se hall[a] enturbiado por ciertas irregularidades",<sup>34</sup> sin que el asunto le mereciera mayor atención. Si tratáramos de llenar el silencio de Bousoño, opino que habría que limitar en dos las infracciones a la estructura paralelística resaltada por él: 1) la trasposición de *dormida*, que del extremo inicial del verso pasa a ocupar el extremo final; 2) el hecho de que el sujeto de *vierten* sea *ojos*, que se encuentra en el cuarteto anterior: una anomalía notable, visto que cada pareja de versos de estos cuartetos es autosuficiente sintácticamente. Todo ello en la vertiente formal, a la cual el análisis de Bousoño está interesado. Pasando al análisis semántico que ha sido el de esta exposición, encuentro de nuevo una doble infracción:

1) *ojos*, como sujeto de *vierten* (además de *resplandecen*, naturalmente), contradice la ley de "pasividad" que había creído descubrir en las tres estrofas del sueño; 2) el verbo *vierten*, que implica claramente idea de movimiento, contradice la ley de "ausencia de movimiento", que había entendido averiguar en las mismas estrofas. A empeorar las cosas, recuerdo que esta estrofa, si se exceptúa el por ahora poco significativo cambio de *a través a al través*, no ha sufrido mutación alguna en las tres redacciones de la rima que conservamos: señal que el autor tenía las ideas claras. Estando así las cosas, no me quedaría más remedio que hablar a mi vez de un paralelismo semántico "enturbiado por ciertas irregularidades", como hacía Bousoño por el formal. La cosa ni acabaría de convencerme, ni creo que haya necesidad de ello.

Hasta aquí no se ha notado, o por lo menos yo no lo he hecho, una quinta anomalía que se añade a las dos formales y a las dos semánticas. Un amante contempla a su amada que se ha dormido. En la primera estrofa del sueño, él percibe los extremos de la boca de ella, plegados por una sonrisa esbozada apenas; en la tercera percibe el murmullo de su aliento, aunque a duras penas lo advierte; ¿pero cómo percibir los ojos de la segunda estrofa, si están escondidos por los párpados cerrados? He aquí pues la quinta infracción: a la perceptibilidad de boca y aliento se opone la no perceptibilidad de los ojos, que los párpados sustraen a la vista del amante.<sup>35</sup> Nos explicamos así, sin ninguna dificultad, la doble infracción formal: es lógico que *al través de tus párpados* ocupe la primera posición en el verso, y por consiguiente en la estrofa entera; así como es lógico que el sujeto *ojos*, incluso desde un punto de vista estrictamente gramatical, esté ausente, se encuentre en otro lugar: en la estrofa anterior. Las "irregularidades" que preocupaban a Bousoño tienen pues un sentido. ¿Y las infracciones semánticas? Diría que incluso ellas tienen un sentido, y que éste no contradice en modo alguno la interpretación de la rima aquí ofrecida; pienso más bien todo lo contrario. Si los cuartetos inicial y final nos ponen en presencia de la mujer, mediante representación de una parte de ella, dando por ausentes "actividad" y "movimiento", el cuarteto central no hace otra cosa sino invertir la relación entre los términos: nos pone en presencia de "actividad" y "movimiento", dando por ausente a la mujer, o — mejor dicho — a la parte de ella que los engendra.

Para finalizar, quiero aludir brevísimamente a un par de cuestiones, que me ha parecido conveniente poner aquí a conclusión del análisis de la rima. La primera se refiere a la poesía de Bécquer en conjunto. La interpretación propuesta para la rima XXVII nos conduce — por un camino distinto — a confirmar un aspecto general y fundamental de la lírica erótica de Bécquer (aunque no sólo de él), al cual yo mismo me referí — a propósito de la rima XXIX — con la expresión de "éxtasis de la fusión",<sup>36</sup> y que J. Casaldueiro ha señalado — en términos todavía más generales — en la forma siguiente: "la poesía de Bécquer es la expresión de este anhelo de unidad: mística unión del hombre con el Espíritu; unión del *yo* y del *tú*; unión de la idea y la palabra".<sup>37</sup> Ahora bien, el hecho de que en nuestra rima el *yo* puede tomar conciencia de sí como espíritu en la contemplación del *tú* — materia, presupone lógicamente dicho momento de fusión.

La segunda cuestión aspira a establecer una posible conexión entre la poesía erótica de Becquer y la lírica erótica occidental. Tal conexión debería resultar evidente una vez se haya considerado como la interpretación aquí ofrecida de la rima XXVII, por un lado, reconoce en la amada dormida un estado del *yo*, que se proyecta fuera de sí y se objetiviza en el *tú* — o para ser más exactos, en un estado particular del *tú* de la mujer; y por el otro, reconoce que la experiencia erótica — como, por lo demás, toda experiencia de la lírica erótica occidental — es sobre todo experiencia de lo trascendental:<sup>38</sup> experiencia esta última que, además, debe referirse al "soggetto della cono-scenza o trascendentale",<sup>39</sup> al cual la moderna cultura occidental no parece haber renunciado del todo. Si eso es verdad, no hay que extrañarse si las *Cartas literarias a una mujer* se cierran con la cuarta carta, que se abre con la doble ecuación: "El amor es poesía; la religión es amor" (y el recuerdo que el autor evoca en la carta da razón sobre todo de la segunda ecuación). Partiendo de estas premisas, el juicio de Guillén, según el cual "situando el amor [...] en el centro del mundo y en el fondo de toda cosa, es él quien guía al poeta hacia los dos fines superiores: por el camino supraterrrestre, hacia Dios; por el humano, a la mujer",<sup>40</sup> debería corregirse sustancialmente — a mi entender —, afirmando que la experiencia erótica es justamente la que rompe el paralelismo y reduce las distancias, vale decir que ella se pone como el exacto punto de intersección entre "camino supraterrrestre" y "humano", entre "Dios" y "mujer".

ANTONIO GARGANO  
Universidad "della Basilicata"

1 J. DE ENTRAMBASAGUAS, *La posible discriminación erótica en las "Rimas" de Becquer*, en AA.VV., *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, C.S.I.C., Madrid 1972, pag. 158.

2 Ya en 1942 R. de Balbín advertía: "El orden en que los amigos de Gustavo Adolfo editaron las Rimas, al darles una construcción poemática de que carecen en el *Libro de los gorriones*, tergiversó la interpretación de algunas de las composiciones..." (*Sobre la influencia de Augusto Ferrán en la Rima XLVII de Bécquer*, en "Revista de Filología Española", XXVI (1942), págs. 319-34). Para no mencionar que el caso quizá más claro de restauración del significado de una rima, prescindiendo del orden de la edición de 1871 y - por consiguiente - de toda motivación biográfica, véase F. López Estrada, *Comentario de la Rima XV ("Cendal flotante de leve bruma...") de Bécquer*, en AA.VV., *El comentario de textos*, Castalia, Madrid 1973, págs. 87-125. En ese sentido, comparto la opinión de M. del Pilar Palomo: "el hecho de que la rima XV (60) aparezca entre las abiertamente amorosas ha ocultado tradicionalmente su sentido simbólico" (en la *Introducción* a su edición del *Libro de los gorriones*, que cito en la siguiente n. 8).

3 Cf., por ejemplo, R. Benítez: "las poesías agrupadas según un criterio puramente argumental pueden suscitar, como ha pasado, caprichosas interpretaciones sobre la relación existente entre los hechos reales de la vida del poeta, y la trasposición artística de los mismos" (*Notas para una edición de las Rimas de Bécquer*, en *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer*, Buenos Aires 1961, pag. 138).

4 De hecho, es el orden que sigue en su edición de las *Rimas*, Espasa-Calpe ("Clásicos castellanos"), Madrid 1975.<sup>3</sup>

5 Cf. J. P. DÍAZ, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Gredos, Madrid 1971,<sup>3</sup> pag. 374. También en la *Introducción* a su edición citada en la nota anterior: "las rimas siguientes, de la XII a la XXIX, cantan casi exclusivamente el amor en un tono afirmativo y esperanzado" (pag. XCI).

6 Sobre la cuestión véanse, como buena muestra de ella, las reflexiones de J. M. DIEZ.TABOADA, *La ordenación de las "Rimas" de G. A. Bécquer*, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de*

*Hispanistas*, Nimega 1967, págs. 283-91; de A. ROLDAN PEREZ, *La edición de las rimas de Bécquer*, en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca 1982, vol. II, págs. 509-32; y, finalmente, de R. de Balbín, *La publicación de las Rimas IX y LIX, de G. A. Bécquer*, en "Revista de Literatura", VII (1955), págs. 19-29, en particular las págs. 23-5.

7 "Una buena edición no debiera vacilar en volver al orden - o desorden, si se quiere - que las poesías guardan en el *Libro de los gorriones*", en A. ALATORRE, *Sobre el texto original de las "Rimas" de Bécquer. (A propósito de la edición de J. P. Díaz)*, en "Nueva Revista de Filología Hispánica", XIX (1970), pág. 406.

8 G. A. BECQUER, *Libro de los gorriones*, edición, introducción y notas de Ma del Pilar Palomo, Cupsa Editorial, Madrid 1977.

9 G. MANCINI, *Note per un'interpretazione della lirica di G. A. Bécquer*, en "Studi Ispanici", I (1962), págs. 99-125.

10 *ibidem*, pág. 113.

11 Todas las citas de las obras de Bécquer, a excepción de la rima XXVII, se hacen sobre la edición de *Obras completas*, por J. y S. Alvarez Quintero, Aguilar, Madrid 1973.<sup>13</sup> Indicaré las páginas correspondientes únicamente para los textos en prosa.

12 Véanse, por ej., los vv. 13-16: "De la sonrisa última / el resplandor divino / guardaba el rostro, como el cielo guarda / del sol que muere el rayo fugitivo", que deben ponerse en relación con los vv. 9-12 de nuestra rima XXVII: "Dormida, los extremos de tu boca / pliega sonrisa leve, / suave como el rastro luminoso / que deja el sol que muere".

13 Recordaré únicamente el texto en prosa, *Introducción sinfónica*, que abre el *Libro de los gorriones*, donde al final se lee: "Si morir es dormir, quiero dormir en paz en la noche de la muerte..." (subrayado del autor), en *Obras completas, cit.*, pág. 41.

14 Una compilación de conjunto, breve y no tan profunda como quisiéramos, sobre el tema se encuentra en el cap. XII ("Bécquer: presencia, sentido y visión de la muerte en su obra") de M. del Rosario Fernández Alonso, *Una visión de la muerte en la lírica española. (La muerte como amada)*, Credos, Madrid 1971, págs. 218-37.

15 *Obras completas, cit.*, pág. 531.

16 *ibidem*, págs. 656-60,

17 Cf. R. MONTESINOS, *Josefina Espín y la rima XXVII*, en "Mundo hispánico", núm. 272, noviembre de 1970.

18 En este mismo año, además de la rima XXVII - el único poema que el autor publicó en 1863 -y del texto en prosa mencionado, Bécquer publicó cinco *leyendas*, entre las cuales "El beso" por ejemplo, amén de otros ensayos, esbozos y una narración ("Apólogo"),

19 El texto si se consigue penetrar el lenguaje filosófico-religioso con que está entretelado, se prestaría, junto con otros textos - quiero recordar "Las perlas" (*Obras completas, cit.*, págs. 665-71) - a interesantes reflexiones sobre el pensamiento social de su autor, por el cual véase G. MANCINI, *Popolarismo e socialità in Bécquer*, en *Estudios, cit.*, págs. 53-66.

20 De hecho, Bécquer finaliza la digresión recurriendo a la siguiente fórmula de reanudación: "Volvamos, pues, a la pereza de la vida, que es lo más positivo" (pág. 657).

21 *La pereza*, págs. 656-7.

22 *ibidem*, pág. 657.

23 Cf. J. PALLEY, *Bécquer's "Disembodied Soul"*, en "Hispanic Review", XLVII (1979), págs. 185-92. El autor se refiere a la tradición constituida por Platón, Cicerón y Macrobio, y habla de la rima LXXV como "the most perfect embodiment of this experience" (pág. 188).

24 Las dos últimas citas son siempre de la pág. 657. He de confesar que el verso en francés del texto sigue siendo un misterio para mí, como lo había sido para R. Pageard: "Une citation faite dans *La Pereza...* demeure pour nous mystérieuse. Il s'agit du vers..." (*G. A. Bécquer et le romantisme français*, en *Estudios*, cit., págs. 477-524. La cita es de la pág. 513).

25 Poco después de haber expresado el "bello ideal" e inmediatamente antes de usar la fórmula de reanudación mencionada en la anterior nota 20, Bécquer escribe: "Pero... ¡la muerte!... "¿Quién sabe lo que hay detrás de la muerte?", pregunta Hamlet en su famoso monólogo, sin que nadie le haya contestado todavía" (pág. 657).

26 G. A. BECQUER, *Rimas*, edición anotada por R. Pageard, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Centre de Recherches d'Éditions Hispanique de l'Université de Paris, Madrid 1972. Para la rima XXVII, véanse las págs. 78-88. El texto de la rima XXVII, en el ms. del *Libro de los gorriones*, se presenta sin correcciones (cf. *Edición facsímil*, a cargo de G. G. Gallente, R. de Balbín y A. Roldán, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid 1971). Para las variantes del manuscrito, cf. E. CALDERA, *Per uno studio delle varianti nelle "Rimas" di Bécquer*, en "Quaderni Ibero-Americani", 1971, n.º 39-40, págs. 225-33; y también, ALATORRE, *Sobre el texto original* cit., en particular las págs. 408-17.

27 Para el análisis métrico de las rimas, cf. O. MACRI, *Analisi metrica delle "Rimas" di G. A. Bécquer*, en "Quaderni Ibero-Americani", cit., págs. 172-210. Para el uso del "encadenamiento concéntrico" en la rima XXVII, véase R. DE BALBÍN, *Unidad rítmica y poema en el cancionero menor de G. A. Bécquer*, en *Poética becqueriana*, Prensa Española, Madrid 1969, págs. 185-94, en particular las págs. 192-4.

28 Creo que C. Bousoño simplifica la cuestión cuando escribe "entre cada estrofa perteneciente a "despierta" y la que le sigue, perteneciente a "dormida", se establece un paralelismo conceptual que podría condensarse así: "Despierta" (intensidad); "dormida" (suavidad) (*Los conjuntos paralelísticos de Bécquer*, en D. Alonso y C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro)*, Gredos, Madrid 1979<sup>4</sup>, pag. 216). Para la cuestión de las fuentes de nuestra rima, véanse J. M. DIEZ TABOADA, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, C.S.I.C., Madrid 1965, en particular las págs. 73-80; DIAZ, *G. A. Bécquer*, cit., págs. 225, 253, 300, 496 y sigs.; y, finalmente, R. PAGEARD, *Le germanisme de Bécquer*, en "Bulletin Hispanique", LVI (1954), págs. 83-109.

29 Viene a cuento un brevísimo fragmento de otro texto en prosa de Bécquer, *El caudillo de las manos rojas (leyenda india)*, donde, en el canto IV, hallamos una frase semejante al v. 4 de nuestra rima, sólo que en lugar de *yo/tú* nos encontramos - como era de esperar - con *espíritu/materia*: "Cuando la materia duerme, el espíritu vela" (*Obras completas*, cit., pág. 67). Y eso precisamente cuando Siva envía a la tierra "el Sueño, hijo de la tumba", para dormir al príncipe "a las orillas del Ganges". Así es ahora cuando más hace al caso recordar que en el *Libro de los gorriones* a nuestra rima, que - repito - ocupa el lugar 63, le precede la V de la edición de 1871: "Espíritu sin nombre". Como todo el mundo ha reconocido la fuente más próxima de esta rima es un poema de J. M. Larrea, titulado justamente "El espíritu y la materia" (el poema de Larrea como fuente de la rima V de Bécquer fue señalado por W. S. HENDRIX, *Las "Rimas" de Bécquer y la influencia de Byron*, en "Boletín de la Academia de la Historia", XCVIII (1931), págs. 850-94, en particular las págs. 875-80. Véanse también DÍAZ, *G. A. Bécquer*, cit., págs. 159 y sigs., y PAGEARD, *Rimas*, cit., págs. 88-105). Con menor pertinencia, pero no sin relación alguna, merece la pena recordar que a nuestra rima le sigue la segunda de las dos únicas rimas que conservan el mismo número en el *Libro de los gorriones*, y en la edición de 1871, la LXIV: "Como guarda el avaro su tesoro", donde el poeta constata con amargura como nada de lo que pertenece a la materia, ni siquiera el dolor, se escapa a la voracidad del tiempo. Al poeta que llama a su dolor, en ausencia de éste, es el tiempo que le contesta: *¡ah, barro miserable, eternamente / no podrás ni aun sufrir!* (cf. J. M. DIEZ TABOADA, *Dolor eterno. Historia posromántica de un tema literario*, en "Iberorromania", II (1970), págs. 1-4).

30 Nótese como el número 4 y sus múltiplos constituyan el número-clave del poema. Este, de hecho, se compone de 40 versos; cada una de las nueve unidades, en que hasta el momento lo hemos subdividido, se compone de 4 versos; el verso de dos sílabas: *Duerme!* ocurre 4 veces; doce son los octosílabos, doce los endecasílabos y doce los heptasílabos: 4 en cada unidad B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub> y B<sub>3</sub>.

- 31 BOUSOÑO, *Los conjuntos paralelísticos, cit.*; sobre la rima XXVII, véanse las págs. 214-8.
- 32 M. MOLINER, *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid 1982, s. v. *aliento*.
- 33 Es conocido el contacto del v. 7 de nuestra rima con el soneto XXIV de la serie *Canta sola a Lisi* de F. de QUE VEDO: *Retrato de Lisi que traía en una sortija*. El contacto fue señalado por J. M<sup>a</sup> de COSSIO, *Poesía española. Notas de asedio*, Espasa-Calpe, Madrid 1952, págs. 99-101; véase, también, DIAZ, G. A. *Bécquer, cit.*, págs. 400-403. Sobre la trayectoria literaria de la metáfora de la risa relampagueante, cf. A. PRIETO, *Sobre literatura comparada*, en "Miscellanea di studi ispanici", 14 (1966-1967), págs. 310-54, en particular las págs. 340-42, y PALOMO, *Introducción a Libro de los gorriones, ed. cit.*, págs. XXXVI-XXXVII.
- 34 BOUSOÑO, *Los conjuntos paralelísticos, cit.*, pág. 217.
- 35 Se trata de un caso concreto de lo que — en términos más generales — podríamos definir como el juego entre constantes y variables en una estructura paralelística. Para el análisis de un juego similar en un poema de Bécquer, que tenga presente sobre todo el nivel semántico, considero ejemplar el estudio de L. TERRACINI, *Volverán... pero*, en "Quaderni Ibero-Americani", *cit.*, págs. 143-51.
- 36 Cf. A. GARGANO, *Sulla "Rima" XXIX di Bécquer*, en "Strumenti Critici", XV (1981), págs. 472-84. En la nota 4 de este trabajo, confesaba que había tomado prestado el término "éxtasis" de J. GUILLEN, *Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado*, en *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid 1972<sup>2</sup>, págs. 111-41. Sobre el ideal erótico de la poesía bécqueriana como "anhelo de fusión", véanse - entre otros - DIAZ, G. A. *Bécquer, cit.*, págs. 463 y sigs., y J. C. de TORRES MARTINEZ, *La rima IX de G. A. Bécquer*, en *Estudios, cit.*, págs. 227-43, en particular las págs. 241-43.
- 37 J. CASALDUERO, *Las "Rimas" de Bécquer*, en *Estudios de literatura española*, Gredos, Madrid 1973<sup>3</sup>, págs. 206-18. La cita es de la pág. 207.
- 38 Merece la pena recordar que justamente a propósito de algunos versos de nuestra rima XXVII, O. Macrí estableció una profunda relación entre Bécquer y Herrera en los términos siguientes: "Para Bécquer, en calidad de *Nachtdichter*, los nexos sueño-vela, transcendencia-presencia, fantasma ideal y tiempo de puro dolor, tuvieron origen en el jefe de la auténtica escuela poética sevillana, que había restaurado el espíritu platónico del petrarquismo en la permanencia interior del alma amante, rechazando los fines impuros (místico sincretismo, comportamiento social de la "cortesanía"...)" (*Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid 1972, pág. 122; cf también la pág. 475). Sobre las relaciones Bécquer-Herrera, véase B. CINTI, *Bécquer ed Herrera*, en "Quaderni Ibero-Americani", *cit.*, págs. 152-63. Cf también F. LOPEZ ESTRADA, *Poética para un poeta. Las "Cartas literarias a una mujer" de Bécquer*, Gredos, Madrid 1972 (el cap. VIII: "Hacia las hondas raíces del platonismo") y, en último, DIAZ, G. A. *Bécquer, cit.*, pág. 358.
- 39 Para el concepto usado, véase el primer ensayo del libro de G. AGAMBEN, *Infamia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978, págs. 5-62.
- 40 GUILLEN, *Lenguaje insuficiente, cit.*, pág. 119.

## EL DISCURSO SOCIALISTA ROMANTICO

En los albores del siglo XIX, en las primicias de una revolución industrial, burgueses y socialistas (todos en plural), comienzan a crear las bases ideológicas de un esquema que pueda regular la vida, la producción y el placer. En unos, la expansión de la industria con su cortejo de miseria, impone una ideología del trabajo y de la sublimación. Sublimación que, entre los primeros socialistas, o lo que también he llamado en otras páginas "socialistas demócratas", se expresa en un vocabulario en consonancia con el lenguaje cristiano. Puede disgustarnos el ornamento, pero en este contexto el lenguaje cristiano es la forma adoptada por la expresividad en su recepción del socialismo primero: baste recordar del extenso catálogo, los nombres de Saint Simon, Lamartine, Lamennais, Fourier, Cabet<sup>1</sup>. Surgen inusitadas metáforas sociales de orden, bienandanza, amor; se difunde el amor colectivo como medio indispensable para alcanzar el bienestar espiritual y material. Fourier es, entre todos estos visionarios, uno de los adalides del divorcio y los derechos femeninos, así como campeón de una sexualidad disociada de las instituciones represivas: Iglesia y Estado. Si bien todos son discursos multiformes y contradictorios, los textos convergen hacia una constante línea teórica: la libertad y la armonía. Para abreviar, surge todo un lenguaje sobre el deseo, el placer, la satisfacción en recursos asociativos y nudo de oposiciones contra el matrimonio, la monogamia, la familia.

Precisemos. Este discurso de transgresión se entrelaza, a veces, con la búsqueda de sociedades paradisiacas; el lenguaje de la fantasía y el renaciente humanitarismo permiten atacar la propiedad y el estado. Este discurso sobre la libertad y una sociedad más justa, de un mundo más feliz, se vierte en tratados económicos, sociales, filosóficos, y salta a la poesía y al teatro, y hasta a los orfeones musicales. Todos los géneros artísticos (entre los cuales debemos incluir las artes visuales), se contaminan de una misma fiebre optimista: colaborar para crear un proletariado consciente e internacionalista que luchara por las causas de los esclavizados. El mundo del trabajo, la industria y la explotación se convierten por primera vez en objeto de literatura. Resumamos nuestros puntos de vista antes de volver la hoja hacia estas nuevas estrategias textuales. Esta segunda mitad del siglo de la burguesía se caracteriza por un humanitarismo profundo; preocupan la iniquidad, la sociedad injusta, la pobreza, el desempleo, la ignorancia de las clases "laboriosas", frente a la gente satisfecha, sólidamente instalada en la vida.



Algunos visionarios o primeros socialistas, crearon sistemas que varían desde la más sencilla receta hasta el más complejo entramado comunitario, utopías que a menudo adquieren cuerpo mediante el análisis de la realidad concreta. Cada cual busca soluciones para un mundo injusto y en desequilibrio social.

Se enlazan con fuertes hilos los nexos entre socialismo y espiritualidad, característica fundamental de este primer socialismo. Algunos presentan modelos poéticos y evangélicos de glorias futuras, llamados a las juventudes alertas para que se unieran al cristianismo societario. La libertad, la igualdad y fraternidad de Espronceda y Larra cobra nuevos acentos con el furierismo y el cabetismo. Estos años son de intensa actividad entre los demócratas españoles; emergen aún mayor número de grupos. Si ya se iba asentando la novela de tendencia socialista — lo que he llamado en otras páginas los "primeros realistas" — crece el interés por la clase obrera. La literatura y la prensa obrerista (distingo entre prensa escrita *por* obreros y *para* obreros), alternan la fina observación de la realidad con la pasión por la defensa de los desheredados. El mundo social español sólidamente instalado sale muy mal parado en las brillantes páginas políticas de esta literatura, que lucha contra las rutinas estereotipadas y vacías.

Las ideas van y vienen, van y regresan ya plenamente formuladas: constituir la clase obrera. La denuncia acumula ejemplos. Los primeros socialistas se lanzan a defender sus teorías entre el proletariado urbano y campesino mediante la propaganda personal. Aún en terreno tan arriesgado, crean asociaciones, periódicos, sociedades secretas, escuelas para los trabajadores, grupos culturales y defienden y diseminan el derecho al trabajo y predicán el derecho a la asociación, intentando ganarse la opinión pública.

Este nítido cuadro se tiñe a menudo de un deísmo místico y no faltan invocaciones a la divinidad y profusión de citas de los evangelios. Pero al margen de estos residuos de religiosidad, las ideas respecto al desarrollo del proletariado son coherentes y llegaron a influir en la clase obrera.

Conviene recordar una historia conocida<sup>2</sup>. El socialismo democrático se conoció en España a partir de la primera mitad del ochocientos a través de unos cuantos difusores en Cádiz, Madrid y Barcelona. En 1841 apareció un breviario de las ideas furieristas, *Fourier, o sea explicación del sistema societario* (Barcelona, 1841), de Zoé Gatti de Gamond. Las versiones conocidas de Cabet son posteriores, sobre todo ganó prosélitos en Barcelona - Abelón Terradas, Juan Tutau, Ramón de la Sagra. Los sansimonianos eran ya conocidos y aparecieron artículos expositivos en varias revistas. A partir de los datos con que contamos, se difundió sobre todo en la década de 1830. El socialismo más militante surge a partir de 1846 — Sixto Cámara, Fernando Garrido, Francisco Javier Moya, Federico Beltrán son los más destacados. Ellos encabezaron revoluciones, firmaron manifiestos, crearon grupos y partidos, escuelas para obreros; además fundaron periódicos, escribieron novela, poesía y teatro con finalidad aleccionadora y propagandística. También sufrieron exilio y cárcel y olvido, pues sus nombres desaparecieron de la superficie de la historia hasta fecha reciente.

No podemos ignorar que los "socialismos" aspiran, desde diversas vertientes, a una reorganización económica de España — organización del trabajo, asociacionismo, industrialización, maqumismo; reformas del comercio, la balanza mercantil y la banca; reorganización de la agricultura. La "cuestión social" condujo a una reorganización social (al menos en teoría), dentro del republicanismo democrático, luego federalista. En este amplio esquema social, entran aspectos no menos importantes — el sistema de propiedad, la familia, la higiene y la moral. Se plantea, desde diversos puntos de vista, la forma de ajustar las pasiones humanas a la nueva sociedad (véase, por ejemplo, el artículo de Narciso Monturiol "Dos códigos de moral", *El Padre de Familias* 1849; y de Garrido "Sobre las pasiones", *Obras escogidas* 1859-60; y Narcisco Gay "De las pasiones y el poder de reprimirlas", *Veladas del obrero* 1857). El feminismo, o la condición de la mujer, cobra también relieve. Y, algunas mujeres, se unirán a la causa, hasta tal punto que desde 1844, al menos, será conocido un nuevo tipo "la mujer socialista, mujer filosófica, más bien que política", según anota García Tassara en su estampa "La político manía". Estas seguían las pautas de la entusiasta cruzada de Gatti de Gamond, y las normas del polaco furierista Jean Czinski, en su libro *Porvenir de las mujeres* (Cádiz, 1841).

Una literatura en estrechos lazos con la actualidad y las ideas sociales emancipadoras es el caldo de cultivo de los apóstoles de la asociación. En discurso feraz y lleno de vida describen en el teatro, la novela, la poesía los vicios de los ociosos; tienen viva conciencia del malestar social en la realidad presente y apremiante. Es de observar que se imponen la tarea de orientar el arte en guerra abierta, viva y sincera, con preocupaciones nobles. Resalta vivamente que aman a los humildes y respetan a sus vecinos, por añadidura quieren destronar de una vez y para siempre las injusticias. Su calor y su entusiasmo son crecientes. En este entretejido de relaciones, cualquier acontecimiento político o social era motivo para exponer sus puntos de vista definitivos o provisionales sobre España y el mundo. Gracias al fértil trabajo y labor crítica de unos cuantos, surgen periódicos de elevada moralidad, sin vulgaridades o teorías al uso. No suelen caer en el ataque personal; se centran en las cuestiones esenciales y son redactores entusiastas y desinteresados. Sin embargo, tuvieron poco éxito. Sus periódicos nunca lograron gran difusión y otras veces la rígida censura gubernativa les impidió tomar vuelos<sup>3</sup>.

Con el socialismo francés tienen en común la concepción de una literatura militante: arte y trabajo para el progreso material y moral del ser humano, criterios defendidos por Larra y Espronceda inspirados por Lamennais y Lamartine. Los sansimonianos proponen un arte que fomentase el cooperativismo, el desarrollo industrial; Fourier juzga importante la producción y la educación integral; Cabet concibe la literatura como sostén de la moral, de la economía y de la política. Todos, además de discípulos y seguidores, coinciden en exhortar a los artistas a unir filas. Por literatura entienden compromiso; el arte sin compromiso es una pueril utopía estéril.

Novela, teatro y poesía responden al llamado: por "literatura" entenderán la fusión de ciencia y filosofía contra el discurso normativo y represivo del poder. Es una literatura de contenido social; se explora una nueva ética autónoma y se propone el derecho natural, las leyes como sostén de la sociedad y el dictaminar la pena de acuerdo con la importancia del delito. Se plantea la explotación de la mujer y se proyecta una cierta indulgencia hacia la prostitución: al menos se emplea un discurso laico para explicar las implicaciones sociales. Si bien discursos limitados y contradictorios, van disociando conceptos del discurso teológico y político. Algunos aspectos de la nueva ética sexual propuesta por Fourier no tuvieron arraigo, pues sus seguidores Abel Transon y Gatti de Gamond, entre otros, neutralizaron problema tan grave como el discurso de la libertad sexual del maestro para acallar las acusaciones de immoralidad de los grupos hostiles<sup>4</sup>.

¿Conquistaron adhesiones nuestros aguerridos combatientes? Las masas populares apenas les prestaron atención, las promesas asociacionistas solo atrajeron algunos sectores de los desheredados, a pesar del grave malestar social a partir de la muerte del Deseado, Como política práctica el socialismo democrático llegó a influir en algunos grupos e individuos, campeones del progreso, que intentaron proporcionarle la felicidad y el bienestar a los más pobres guiados por la "nueva ciencia social". Veamos sus entusiastas meditaciones literarias, con que valientemente se esforzaron por vencer y convencer.

## TEATRO Y POESÍA

Si en la historia del arte el punto de partida legítimo del teatro realista es la Exposición Universal de París de 1855, mucho antes la literatura aceptó esta rúbrica, al menos en teoría. Teatro, poesía y novela reflejan estas controversias. El teatro critica a la burguesía, su pasión por el dinero y el oropel.<sup>5</sup> Es una dramática de contenido social, que anticipa los éxitos de Galdós y el teatro social de fin de siglo (Dicenta, en particular).

A menudo es teatro histórico que aspira a recrear el medio y la realidad. Esta dramaturgia es poco conocida, si bien la nómina de autores es muy extensa. No hay que acumular todos los ejemplos, por ahora me satisfago en sacar a la luz el teatro democrático-socialista de los difusores de la primera oleada de partidarios: Sixto Cámara, Pedro de Avecilla, Fernando Garrido, entre otros. Este teatro que abunda en atisbos y anticipaciones, cobrará impulso durante el Bienio y sobre todo después de la Revolución de 1868.

Del arranque del teatro romántico convencional, nuestros adalides tomarán temas parecidos: el bandolero, el menestral, el obrero, en inversiones de norma. Las estrategias textuales apuntan a un muy diverso propósito. Abundan las obras sobre la crisis económica, el desempleo, la explotación, cuando no entusiastas defensas del federalismo. A veces se titulan "bufonadas cómico-líricas", "extravagancias líricas". Así en 1843 Francisco Robledo y Vasconi (el "Tío Fidel"), publica *La patria sin patriotas, o el cortijo revuelto*, parodia de sucesos contemporáneos, donde se toma en solfa la ofensiva católica.

Del "cortijo revuelto" a "el ruedo ibérico" no se ha de andar mucho camino. Tantos precedentes dan fe que el tema era gustoso al paladar del público.

Los títulos son en sí representativos: *Los presupuestos*, *Juan sin Tierra*, *Un día de revolución*, *Un club revolucionario*, *Las jornadas de julio*, *La expulsión de los jesuitas de España*, *Furor parlamentario*, *El programa de Manzanares*, *El rico y el pobre*, *El triunfo del pueblo*. El tema varía con pocos registros; el social y político se plantea en obras que ensalzan el pueblo soberano, o tratan sobre crisis ministeriales. La protesta concertada en favor de las mejoras sociales predomina — derecho de asociación, aumento de salarios, reducción de la jornada de trabajo, jurados mixtos —. Prensa y literatura intentaban dar buena cuenta de la fuerza de la solidaridad obrera. En estos arranques literarios las estrategias textuales varían, pero no el mensaje.

Bien fuera mediante dramas "originales" o traducciones, las ideas progresistas buscan el terreno apropiado para llegar a círculos más amplios. Directa o indirectamente este discurso socialista representa una transgresión contra la Iglesia, la monarquía, la explotación. La época histórica dota de nuevos personajes y estrategias textuales a la literatura.

El teatro demócrata-socialista, aún tan desconocido, aprovechó toda coyuntura política para conmover y convencer. Pero sólo se pudo representar en épocas de apertura política. El material abundante, casi tierra incógnita, es un buen arsenal para elaborar la historia social y la vida cotidiana española al promediar el siglo XIX.

La poesía política también se satura de revoluciones y barricadas, y afloran las canciones patrióticas e himnos políticos. Son textos que la lucha de la libertad hizo nacer. Hacia la década de 1840 saltan a la poesía los temas sociales. Así en 1844, Ramón Ruiz Eguilaz escribe en la revista *El Barquero* de Santander un poema sobre "El mendigo", heredero directo de aquella musa de Meléndez Valdés en pro de los desheredados. Este mendigo de 1840 es un

**Pobre anciano, que triste y dolorido con  
la miseria impresa en el semblante besas  
mi mano, absorto, agradecido, llorando  
sin cesar. (4. VIII, 1844, p. 21)**

El humanitarismo ensancha sus límites gracias a los periódicos de tendencia social. Los temas humanitarios se cuelan entre artículos de economía y política, a veces asoman poemas militantes. Recordemos al pasar "El negrero" del demócrata catalán E. Ribot y Fontseré (*El Dómine Lucas*, I.IV.1844), y sobre todo "La canción del minero", de Alonso García Tejero, donde en caudalosa vena ataca la tiranía de los reyes, la opresión de los déspotas, mientras el minero, que habita las entrañas de la tierra, no goza ni placeres, ni beneficios, ni glorias. Son poemas, estos, que desplagaban la hipocresía de los grupos de la alta burguesía y la clase media; jueces implacables de la tiranía y la opresión.

En otros momentos se hace propaganda política; en libertades de lenguaje se presentaban las cuestiones candentes. Nuestros románticos-socialistas combatían a la vez en muchos campos de batalla. La piedra angular del socialismo, Charles Fourier, inspiró versos de entusiasmo conmovedor. En la década de 1840, años de pujanza del furierismo, aparecieron poemas, folletos — textos todos transidos de armonías sociales, resurrecciones, promesas de eterna felicidad y bienandanza. A menudo son versos de mirlitón, de dudosa calidad artística, donde se entretrejen imágenes oníricas en un lenguaje semi-bíblico. Sixto Cámara, por ejemplo, saluda a los socialistas españoles recordando al genio desconocido — Fourier, por supuesto — que

**rasgó la inmensa catarata que había envuelto a cien  
generaciones; construyó con fidelidad las palabras  
de Jesús de Nazareth, enderezó los pasos de la  
humanidad, y señaló con valentía la eterna ley de  
Atracción que rige la vida universal. ("A los  
socialistas españoles",**

*La Organización del Trabajo, 7.IV.1848)*

Cámara lleva la obra de liberación en nombre de las generaciones de vencidos.

Himnos universales, cantos de victoria, exaltan a las jóvenes falanges, con un lenguaje que contrasta el pasado y el presente. Entre la agitada actividad política, se toman el tiempo de lanzarse al ruedo poético y exortar la juventud a asociarse. Reforma pacífica — dicen — que destruirá los gérmenes del odio. Llegó el día de la juventud, según Cámara, de buscar "la tierra prometida". Con el explosivo vocativo "Gloria a ti, hijo de Dios esclarecido" — tan cercano y distante del "Gloria a ti, Leda" dariano — se inicia el apasionado soneto "A Fourier" de Garrido. Los catorce versos de alabanza enlazan dialécticamente los dos aspectos del maestro: se le llama genio profundo, nuevo Cristo, germen de armónica riqueza. Y se contraponen estas cualidades, con el Fourier condenado a vil pobreza, ignorado en su tumba, desde donde su huesa cubrirá al mundo de flores cuando el mal sucumba ante el resplandor de su luz. Enlazados quedan *amor y bien*, contra los eternos enemigos, *guerra, miseria, mal*.

Garrido no solo canta loas a la juventud y a la humanidad; su poesía se detiene en el trabajador, exhortándole y animándole:

**¡Honra y gloria al trabajo cantemos!  
Sin trabajo no hay gloria ni honor.  
¡Maldición a los vagos soberbios,  
que alimentan del pobre el  
sudor,**

*("El Trabajador", Obras escogidas)*

Se siente el subtexto sansimoniano de "zánganos de la colmena social". Los trabajadores han de unirse, solo así vencerán

Casi se perciben las vibraciones del famoso "Trabajadores del mundo, uníos", del *Manifiesto comunista* (1848). El trabajador es el héroe de una batalla antes perdida; pero, el trabajo es querido por Dios, según Garrido, y solo de él vendrán la libertad, la abundancia y la paz. El claro mensaje obrerista va encubierto de lenguaje religioso.

La poesía política adquiere así otra dimensión — la propaganda de partido. Como los otros géneros literarios, nuestros románticos-socialistas harán pleno uso de los versos de ocasión en estos primeros brotes de literatura obrerista. El contenido temático de esta poesía ilustra las contiendas que libraban los propagandistas de la cuestión social. No se persiguen las elegancias gramaticales, sino la vehemencia para acometer las injusticias y el conformismo. El arranque romántico de libertad se entretiene en dos niveles: liberar el lenguaje poético cargándolo de contenido social, para liberar así a los lectores o auditores del miedo y la miseria. No son poemas de deslumbradora palabrería, ni estilo pomposo, ni persigue el ritmo inesperado, más bien se intenta *commover* y *convencer*. La inspiración abrillanta y embellece el futuro y se pugna por reconstruirlo. Nuestros versificadores son animadores líricos de la libertad. Del pasado se toma lo que significó ilustración y progreso — los primeros pasos hacia una historia reivindicadora de las clases trabajadoras —; el presente puede servir de atalaya vivificante para el futuro, de adoptarse la teoría asociacionista. A menudo los poemas son también declaraciones públicas en favor de las reivindicaciones femeninas. La mujer trabajadora entra al escenario y se la invita a unirse a la causa social.

Buena parte de esta poesía está escrita por mujeres — "las socialistas" de que habla García Tassara. Entre ellas, destaca María Josefa Zapata, redactora de *El Pensil de Iberia* (Cádiz, 1857-1859), donde publica poemas a Fou-rier, al proletario y a la hija del pueblo. Esta nueva heroína no es ya la endulcurada María, la hija del jornalero, sino la mujer que gana su alimento con el trabajo. Pero esta jornalera que pierde juventud y lozanía, conoce sus derechos y sabe que no deben haber diferencias de clase, porque todos "hijos son de un pueblo mismo". El feminismo queda ligado a la causa del proletariado. La causa de la mujer explotada y la del trabajador exclavizado serán una y la misma. Esta nueva mujer interpelará a sus compañeros con acentos nuevos para celebrar la hermandad:

**Hermanos, si os unís en armonía,  
todos ricos seréis, ninguno pobre.  
Por la atracción unidos, Gozaremos  
de los bienes prometidos.**

En la nueva ley de amor universal, la mujer virtuosa no está educada para complacer y servir, sino para llevar a cabo también la "revolución social". Algo de Flora Tristán se percibe en estas páginas. Si bien no se alcanzaron todos los objetivos, dejaron fértil simiente.

Este discurso literario socialista se acomodó a menudo a los códigos morales de la cultura receptora; desde el centro mismo de una nueva política católica en la década de 1830 Larra y Espronceda, entre otros, ensayan una ciencia cristiana inspirados por Lamennais y Lamartine. En Barcelona se difunde la ciencia social del *Nouveau christianisme* sansimoniano. La doctrina de la humanidad furierista, cimentada en "L'attraction passionnée", se conoce en España sobre todo a través de *Le Nouveau monde industriel et so-cietaire* (1829), bajo el ornamento de la metáfora cristiana de postcursor de Cristo, desprovisto del contenido subversivo en la esfera de la sexualidad. Su doctrina se populariza entre 1832-1848 mediante cortes y cesuras, deformaciones e interpretaciones de sus discípulos. Estos creyeron, ingenuamente, que la regeneración social se produciría espontáneamente una vez creado el primer falansterio y por contagio de su ejemplo<sup>6</sup>. En todo caso, conforme a las condiciones reales de la sociedad decimonónica, al promediar el siglo, los sueños de armonía, la imaginación edénica, la reforma social, la emancipación femenina, florecen en el corazón de la poesía, y entre doctrinarios y poetas.

Estos nuevos contenidos están llamados a imponer en el ánimo del lector la imagen de otra sociedad. Son discursos que alimentan el libre examen, la igualdad, los derechos del ciudadano y la libertad individual, frente al conservadurismo de las instituciones y el discurso monológico del poder. El nuevo discurso emancipatorio romántico en su credo humanitario se revela en el léxico empleado: *pobres, proletario, libertad, revolución, destierro, barricadas, pueblo soberano, socialismo, hermanos, bienes, trabajo, armonía, humanidad, víctima, verdugo, crimen, castigo*. Vocabulario/abecedario este que revela los estremecimientos de una sensibilidad que orienta al lector a una nueva concepción de las relaciones humanas. Lugares comunes hoy; recetas y fórmulas vigorosas entonces. En este contexto represivo /subversivo de la España ochocentista se comprende mejor este nuevo discurso como la evidencia de dos fuerzas opuestas; este vocabulario asocia la imagen del tirano y la del proletariado oprimido. Se combinan rasgos del cristianismo humanitarista seiscentesco, incorporando nuevas denotaciones y connotaciones a vocablos semejantes, según un doble parentesco con la teología y la escato-logía cristianas. En otra familia de variantes, incluso el vocablo *amor* deriva en otras convergencias: el lector no puede ser un espectador indiferente de las tribulaciones humanas y se le invita a ver en ellas un símbolo de las desventuras y privaciones de amar que la sociedad inflige. Todas las formaciones ideológicas particulares en esta pluralidad de discursos socialistas, se combinan en una fórmula propia que lleva consigo, altera y reúne todas las variantes.

Si se tiene en cuenta esta asimilación, aquí apenas esbozada, el hecho de que el discurso del socialismo romántico aparezca en suelo español enriquecido con hechos sociales y políticos específicos — el bombardeo de Barcelona, el surgimiento del Partido Demócrata, las barricadas del 1848, el Bienio progresista, entre tantos hechos históricos

— no tiene por qué ocultar que se trata de una recepción particular de estrategias textuales afines al socialismo democrático francés, sobre todo. El discurso socialista se desenvuelve acorde a un bien delineado propósito: es un discurso de convicción (adopto el término de Bakhtin<sup>7</sup>) frente al discurso autoritario, si bien carece de reconocimiento social y hasta de legalidad. Este discurso de convicción cuestiona todos los valores, despierta el pensamiento independiente y el discurso-respuesta. No permanece inalterable; su estructura de sentido no quedó acabada, sino abierta, y en cada nuevo contexto histórico, dialogizador, fue y es capaz de generar nuevas posibilidades de sentido.

IRISM. ZAVALA  
Rijksuniversiteit Utrecht

1 Resumen, aclaro ideas que en un contexto más amplio, planteo en *Espacio y tiempo románticos*, (en prensa), Espasa-Calpe, Madrid. Coincido plenamente con los planteamientos de PAUL BENI-CHOU, *Le sacré de l'écrivain*, Corti, Paris 1973 y *Le temps des prophètes*. Gallimard, Paris 1977.

2 Remito a los libros de CLARA E. LIDA, *Anarquismo y revolución en la España del siglo XIX*, Siglo XXI, Madrid 1972 y *Antecedentes y desarrollo del movimiento obrero español (1835-1888)*, Siglo XXI, Madrid, 1973. Véase asimismo mis *Románticos y socialistas. Prensa española del siglo XIX*, Siglo XXI, Madrid 1972, donde ofrezco más bibliografía sobre este problema. Véanse asimismo las páginas de introducción y la bibliografía que ofrezco en *Romanticismo y Realismo*, Vol. 5, *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1981.

3 Entre otros *La Organización del Trabajo* (Madrid, 1848), *El Pueblo* (Madrid, 1849-1851), *La Soberanía Popular* (Madrid, 1855), *La Fraternidad* (Barcelona, 1847-1848), *La Asociación* (Madrid, 1850), *El Padre de Familias* (Barcelona, 1849-1850), *El Pensil de Iberia* y *El Nuevo Pensil de Iberia* (Cádiz, 1857-1859). Los títulos son de por sí elocuentes.

4 Según JACQUES P. SAINT-GERARD, "L'amour: Erotisme, pornographie et normes littéraires (1815-1855)", en *Aimer en France*, T. II, Université Clermont-Ferrand, 1980, pp. 191-204. Propone razones convincentes para mostrar la mutilación que se hizo del socialismo furierista en materia de erotismo. En España se complica más, puesto que el primer socialismo español amalgama diversas tendencias, es una forma híbrida.

5 No pretendo hacer una historia del teatro democrático. Solo menciono las obras que he *logrado* consultar. Sirvan estas páginas de estímulo. A partir de los trabajos realizados en Italia sobre el teatro-romántico, se podría hacer un estudio comparado del vocabulario; sospecho que nuestros demócratas hagan simple y llanamente deconstrucciones de sentido.

6 BÉNICHOU, *Le temps des prophètes*, p. 358.

7 Explora este lenguaje de convicción en *Esthétique et théorie de roman*, NRF, Paris, 1978.



## EL LENGUAJE DEL LIBERALISMO Y DEL ABSOLUTISMO EN EL TEATRO POLITICO\*

*Y el teatro, por su parte,  
al vivo y preciso fuego  
del patrio tismo sagrado  
prestará activo fomento.*

Estos versos, entresacados de la *Loa* que precede *El egoísta o el malpa-triota* de José Mor de Fuentes (representada en mayo de 1812) pueden ayudarnos a entender la especial función parenética de un tipo de producción teatral cuyo único valor literario estriba, quizás, en esta misma característica de ser reflejo fiel - más o menos según los casos — de la atormentada realidad histórica del momento.

Bajo la denominación de *teatro político* se incluyen aquí piezas compuestas durante los dos períodos constitucionales de la era fernandina.

Se trata por lo tanto de piezas liberales cuyo primer rasgo distintivo - el de ser casi contemporáneas de los asuntos que teatralizan — les delega en el plano lingüístico una función insoslayable: el lenguaje de los actantes — corifeos de las dos opuestas facciones — se amolda a la nueva realidad lingüística que va asomando de entre los escombros ideológicos del absolutismo.

La nueva realidad histórica exige una nueva lengua que la ilustre inequívocamente, para no dar lugar a ninguna ambigüedad política. De aquí la batalla que se entabla en la prensa periodística del Trienio Constitucional a la cual dedica un interesante artículo Arthur J. Cullen, quien afirma:

**El movimiento liberal introdujo dos efectos notables sobre el lenguaje: creó nuevas voces que se referían principalmente a la política, y cubrió otras voces con una nueva extravagancia que trataba de igualar las emociones exaltadas del tiempo.<sup>1</sup>**

Los mismos literatos comprometidos con los acontecimientos políticos de aquel entonces se planteaban el problema de la propiedad de su mismo instrumento de expresión y propaganda. A. Alcalá Galiano, por ejemplo, se preguntaba si merecía el nombre de *revolución* lo acaecido en España desde 1807 hasta 1814, siendo la palabra *revolución*, en español, un término que hasta la Revolución francesa no solía aplicarse a tan radicales alteraciones del Estado.<sup>2</sup>

De la voz *liberalismo* decía que de no muy buena gana la usaba, "precisado, con todo, a expresar con palabra del novel vocabulario una idea nueva"<sup>3</sup>.

Pero si por un lado estos debates interesaban — en medio de un desconcierto general - las capas intelectuales del País, donde sólo un español sobre diez sabía leer y escribir — teniendo así acceso libre, personal, individual, a la prensa con cuyo lenguaje podía al fin familiarizarse — por otro lado, en las capas populares (las que no tenían instrucción, pero iban a teatro), cabe preguntarse cuánto valor efectivo de información, y no sólo de propaganda, se le puede asignar al teatro político de estos años.

"Prensa del pobre" define R. Andioc, con acertada imagen, el teatro popular en el siglo XVIII; prensa del pobre continúa siendo el teatro a principios del XIX. Es decir que, si por un lado este teatro refleja una realidad lingüística (que es la que podemos conocer hoy en día a través del texto literario), por el otro-- y éste es el lado que se escapa a nuestro conocimiento — debió contribuir a la difusión no sólo de la ideología liberal, sino también de la lengua que tal ideología expresaba.

¿Qué entendía el pueblo de la nueva terminología? Según recuerda R. Mesonero Romanos, a los madrileños que recibieron a los patriotas libertadores en mayo de 1813, durante la carestía que había diezmando a la población de la Capital, se les entregó una

**[...] Constitución sumamente liberal, que adjudicaba a cada ciudadano su parte alicuota de soberanía, libertades y derechos imprescriptibles, que así comprendía el vulgo como si hablado le fuera en hebreo [...] y que, aunque en el caso de comprenderlo, lo hubieran, a mi ver, trocado de buena gana [...] por un pan candéal de dos libras [...]**<sup>4</sup>

En cambio, los más afortunados, que podían contar con algún amigo recién llegado de Cádiz que los iluminara sobre las nuevas ideas, se reunían en tertulias discutiendo de política y reproduciendo animadamente en el hogar la lucha entre serviles y liberales que dividía el Gobierno recién instalado. Tal diferenciación en bandos "caseros", cabe subrayarlo desde ahora, se basaba en lo tocante a la monarquía y a la religión.

Este es el clima que el teatro político refleja, ya en la aparente tranquilidad de una casa burguesa, ya en un pueblo de provincia o en el monte: los partidarios del viejo régimen y los del nuevo se enfrentan hasta que el buen sentido, la razón y la justicia triunfan. Huelga decir que, tratándose de piezas liberales, la victoria moral es liberal.

La división histórica en los dos bandos se remonta, como es consabido, a la agitada sesión de las Cortes del 19 de octubre de 1810, en que fue aprobado el artículo 1º del decreto sobre libertad de imprenta, y en que quedaron definidas las agrupaciones políticas de la Asamblea en *reformistas o liberales* y *antirreformistas o serviles*. Según Pío Zabala y Lera<sup>5</sup> esta última denominación fue debida a Eugenio de Tapia "con la agravante de escribirla del siguiente modo: *ser-vil*" con las dos sílabas separadas por un guión.

En esta acepción negativa desde un punto de vista político, - pero que se insinúa en la esfera moral — encontramos el término en las piezas compuestas a raíz de la promulgación de la Constitución, que, como ya se ha dicho, teatralizan un episodio de la

realidad histórica del momento, ya la polémica sobre la libertad de imprenta ( *¿Lo que puede un empleo...!*), ya una más general discusión de los artículos del Código, como en *Los serviles y liberales o guerra de los papeles* y *La Constitución vindicada*.

Es posible desprender de las tres piezas el planteamiento inicial y la evolución connotativa de los dos términos-claves, *liberal* y *servil*, enfocando el examen lingüístico desde una perspectiva que considere los dos niveles de lenguaje culto/no culto, en el que se expresan los personajes. La diferenciación social coincide, como se decía al principio, con una diferenciación cultural (o, más estrictamente, de información) que se traduce en la escena también como diferenciación lingüística.

Se puede aplicar a este tipo de comedia el esquema elaborado por J. Caro Baroja en lo que se refiere a la organización general de la comedia post-barroca.<sup>6</sup> Esta, según el crítico, divide un mundo de altos ideales — el de los galanes, damas, barbas, que se expresan en un lenguaje alto, épico, lírico, alegórico — de otro mundo, de bajas realidades, — el de los criados, graciosos, etc., que emplean un lenguaje realista, satírico.

La línea de demarcación consistiría aquí en la conciencia que el personaje tiene de los llamados términos políticos.

Al interno de este mismo esquema, nos podríamos figurar otro que nos permitiera conocer en qué se traduce el significado de estas voces respectivamente en los liberales y serviles de una misma esfera.

El análisis lingüístico ha proporcionado los siguientes resultados:

- a) *Servil* no aparece nunca en la primera, *¿Lo que puede un empleo...!*, lo cual no deja de sorprender, estando los dos bandos ya definidos desde hace tiempo, y también la denotación y la connotación de la palabra. No cabe duda de que el autor la omite de propósito, probablemente queriendo prescindir de la acepción política del término, ya que su antihéroe, Don Melitón, está desprovisto de una seria convicción política — cualquiera que ésta sea — encarnando simplemente los efectos de la hipocresía y el egoísmo. Se trataría, pues, de una omisión dictada por la propiedad lingüística.
- b) En la esfera superior, los liberales definen su ideología constitucional y reformista en términos de *razón y justicia*-, la Constitución es para ellos siempre el *Código Sagrado*. Se refieren a los serviles denominándolos *egoístas* e *hipócritas*. Para los serviles, los liberales son: *locos, revolucionarios, jacobinos, afilosofados, gentes levantiscas, mal sufridas, cabezas acaloradas, que se encienden como pólvora, huelen a azufre y a chamusquina*’, la libertad de imprenta y la de opinión política son *diabólicas*. Raramente se definen a sí mismos con epítetos sueltos: su caracterización los lleva sólo a criticar y a añorar el pasado absolutista, aunque no falte quien sea considerado *patriota*.

El único campo semántico en que coinciden los unos y los otros es el de *luz*, por supuesto en su acepción metafórica de *razón*. *Alucinado* es un término exasperadamente repetido por los liberales, contadas veces por los serviles para quienes, más bien, según la retórica hinchada que los caracteriza, las ideas liberales tienen un *aparente brillo*, un *postizo oropel*, *no es todo oro lo que reluce*. La Constitución es una *brava pantalla para la gentuza*. Del mismo modo el liberal Don Luis de *¡Lo que puede un empleo!* se sirve de la imagen de la *linterna mágica* para definir la política absolutista para con el pueblo.<sup>7</sup> Comúnísimos son, además, los epítetos *ilusos*, *crédulos*, en ambas facciones y el preguntar si la postura política es fruto de ignorancia o de egoísmo.

Es empleada sólo por los serviles la metáfora del *veneno* (o *contagio*, causado por el cundir de las ideas llegadas de Francia e identificadas con las liberales), a la que G. Carnero dedica un interesante examen en el marco de la producción reaccionaria de aquellos años.<sup>8</sup>

En esta esfera aparecen voces con acepciones metafóricas usadas en las manifestaciones políticas del momento, como *pastelones* por ejemplo, derivada de *pastel* cuyos variados significados, dictados por la urgencia expresiva de distintos oradores, (*enjuague*, *pastel*, *secta*, *pandilla*, *masonismo*, *liberal*, *servil*), fueron examinados por la citada prensa periodística del *Trienio*. Martínez de la Rosa la usa como sinónimo de *intrigas* o *enredos serviles*.

Se encuentran también voces ya existentes en español, pero usadas según una acepción política importada, como *filosofía* y *sistema*, cuyo nuevo empleo está tan generalizado que no merece nos detengamos sobre él, sino sólo para evidenciar la sinonimia entre *filosofía* e *ideología liberal*, en ambos bandos.

Resulta interesante notar que en esta esfera el teatro refleja directamente el lenguaje político oficial — con su impropiedad, claro está filtrado de las fuentes más heterogéneas: de las manifestaciones públicas o privadas, de los debates en las Cortes, del texto de la Constitución, de un sinnúmero de decretos, aclaraciones, folletos en pro y en contra de los dos bandos, y por fin, también del púlpito, fuente de autoridad sobre el pueblo como pocas. Bastaría además hojear las numerosas *Memorias* de y sobre la era fernandina o las obras de compromiso político de los literatos liberales para familiarizarse con este tipo de lenguaje.<sup>9</sup>

c) En la esfera inferior — según la interpretación y el uso de tales términos por representantes del pueblo no cultos o por las mujeres, a las que no se les reconoce el derecho de tener opinión política, — las voces se enriquecen de significado metafórico, personalizado diría, ya que el hablante o interpretante las adapta a su individual concepción del hecho histórico o político.

Se podrían citar numerosos y distintos ejemplos, pero me limito sólo a mencionar un par de ellos, viéndome obligada, además, a servirme de citas textuales para que resalte mejor la connotación del término.

Al hipócrita Don Melitón que ha declamado contra las ideas liberales de Teodoro, agregando que hay que

**descubrir lo pernicioso de esas doctrinas, que sólo contribuyen en favorecer la carne y la sangre y a convertir en república hasta el imperio del gran Mogol [...],**

la joven Carlota, enamorada de Teodoro, contesta:

**¿Yo? [...] Pero si yo no entiendo nada de carne, ni de sangre, ni de oropeles, ni venenos, ni de ninguna de esas cosas liberales... Yo quería a Teodoro porque me gustaba...**

(*¡Lo que vale un empleo!*, pag. 20)

En *Los serviles y liberales* le pregunta la credulona tía Justa a Don Pedro, servil, a propósito de su amo que definen liberal:

**Y dígame vm., D. Pedro, ¿qué son éstos que llaman liberales?**

— ¡Unos judíos! — contesta el servil, y continúa explicándole a la estupefacta mujer que los liberales no creen en zahoríes ni encantamientos, ni magia, brujas, duendes etc..., aprovechando los principales temores de aquélla para desacreditar la imagen del amo. Tanto horror le coge la pobre mujer a la palabra *liberal*, que encierra tan arcano y maléfico sentido, que dice más adelante, en un *aparte*:

**Yo antes le quería mucho (al amo), pero desde que he sabido que es eso que acaba como en *al*, temo que me dé de los malos, (p. 17)**

y a Teodora que le pregunta:

**Pero ¿qué le han dicho a usted del Marqués, que le tiene vm. esa manía?**

contesta:

**Qué sé yo, una cosa como en *al*. En fin, sea como sea, y llámese como se llame: lo cierto es que, los que son así, piensan en quitar la religión, y dicen que quieren que se casen los curas y se descasen los casados [...] (pp. 54-55)**

El personaje de esta esfera, pues, traduce en su lenguaje, y en imágenes muy graciosas a veces, conceptos que le atañen en su realidad inmediata y que le llevan a identificar en el liberal o servil la causa de todos los males que padece, o a cifrar en él toda esperanza de reformas o, por lo menos, de una vida mejor.<sup>10</sup>

En las obras compuestas entre 1820 y 1823 el lenguaje delata la exacerbación de los dos bandos, cada uno de los cuales se ha dividido en una facción moderada y otra radical, confundiéndose tanto los límites dentro de uno y otro que, como critica "El Censor" en 1822<sup>11</sup> ya no se entiende nada y se llega al extremo de apellidar *servil* al liberal *identificado* del año 12 (*do-zavo*) por parte de un liberal *identificado* del año 20 (*veintavo*) y de no distinguir los serviles *aliberados* de los liberales "con tintura servil".

Los seis años de la reacción absolutista, como es de suponer, no han transcurrido en balde. El pronunciamiento de Cabezas de San Juan vuelve a trocar los papeles de vencidos y vencedores, llevando a la escena a algún tipo de liberal menos paternalista y tolerante y a algún servil más siniestro.

Los liberales, que se consideran *beneméritos ciudadanos, ilustrados, hombres de bien* y exaltan la Constitución como *apoyo de la sociedad, amparo del pobre, de nuestra dicha manantial soberano*, continúan tachando a los serviles de enemigos del bien y de egoístas (pero ya como *viles* egoístas e hipócritas), encareciendo los epítetos negativos: *fanáticos, infames* (el servilismo es fruto de superstición, error, desvarío); homologando, pues, sus tonos según el anterior patrón servil.

Del mismo modo, los serviles exasperan sus voces: los reformistas son *impíos, excomulgados, masones*, y sus ideas *injusticias, máximas irreligiosas, sistema de Satanás*.

Las piezas más propiamente patrióticas agravan las reacciones de los dos bandos originarios. En *El faccioso Saldivar*, por ejemplo, todo es desmesurado, desde los sentimientos hasta el tono enfático con cierta propensión al horror y a lo grotesco. Énfasis lingüístico y exageración de sentimientos pueden a veces, aunque contadísimas, producir tonos vibrantes de sensibilidad que podríamos definir romántica, como los que brotan del siguiente *aparte* del vil realista quien, oprimido por el recuerdo de sus crímenes y perseguido por irrefrenables temores, acaba por exclamar, aterrado:

**¡Mi sombra!... ¡mi misma sombra!...  
¡Oh crimen!... ¡Oh duro peso que  
oprimes mi corazón!...**

**(P. 20)**

En otra pieza, *La Inquisición*, el autor elige como eje de la fábula lo que en casi todas las anteriores piezas servía de simple cargo contra los serviles: lo deshumano, infame e injusto del Tribunal. El detallismo circunstanciado de la acción (con un macabro paseo por la sala de la tortura, en el que los ministros le enseñan con riqueza de pormenores al amordazado liberal cada uno de los tormentos) está acompañado por un lenguaje que ya no conoce censura y en claros términos puede hablar del *despotismo tiránico* que apoyó tal infamia, aclarando que:

**Y aunque en sus principios fue  
contra herejes destinado bien  
pronto hizo castigar**

**al honrado ciudadano, al  
ilustrado patriota, al  
historiador sensato, al  
matemático, en fin, a  
cualquiera dedicado a  
esparcir la ilustración; tanto  
teme el soberano déspota  
que el pueblo pueda  
reconocer los sagrados  
derechos que le acompañan.**

**(P. 60)**

Y la misma heroína, violada por el vicioso y depravado secretario del tribunal, puede altivamente mofarse

**de instituciones tan  
bárbaras que a sombra del  
despotismo sólo se ven  
toleradas.**

**(P. 41)**

Acentos tan duros contra el rey y tan maniqueísta caracterización de los personajes no aparecen en las piezas de 1812 y 1813, en las que Fernando resulta ser siempre el Deseado, *Monarca excelso, padre del pueblo*, de un pueblo formado por *hermanos*, compuesto en *familia*.

La única pieza servil entre las examinadas, *La noticia feliz* (compuesta probablemente por J. María de Carnerero<sup>12</sup> y representada el 26 de noviembre de 1823 en presencia del rey y de la familia real recién regresados a la Capital) sigue el mismo esquema de las piezas liberales, con los papeles trocados, naturalmente: para la liberal Doña Gumersinda todo lo malo se cifra en los serviles; éstos emplean repetidamente epítetos como *criminal*, *atroz*, para denominar cualquier cosa que sea liberal etc...

La pieza es un continuo himno al Rey, invocado como *adorado rey*, *augusto viajero*, *augusta presencia*, *augusta presa*. Dicho sea entre paréntesis, lo más curioso de la piececilla, desesperadamente insulsa, son unas anotaciones manuscritas debidas a alguna anónima pluma liberal posterior que, cada vez que el coro final repite *¡Viva el Rey!*, *¡Viva el Rey!*, agrega: *¡Muera!*

ANTONIETTA CALDERONE  
*Universidad de Messina*

\* Estas notas lingüísticas sobre el teatro político surgido a raíz de la guerra de Independencia son el resultado parcial de mi contributo a una investigación *in progress* sobre el tema, efectuada por una *équipe* de investigadores. Las piezas elegidas como patrón y examinadas son las siguientes: *La Inquisición*, Valencia, Domingo y Mompí, 1820; *La servil arrepentida*, Almería, J. Santamaría (rep. 11/10/ 1822); J.M. CARNERERO, *La noticia feliz*, Madrid, Imp. que fue de García, 1823; D. GONZÁLEZ ROBLES, *El faccioso Saldivar*, Cádiz, 1821; M. E. GOROSTIZA, *Virtud y patriotismo o el P de enero de 1820*, Madrid, Viuda de Azmar, 1821; F. de P. MARTE, *La Constitución vindicada*, Madrid, Benito García, 1813; ID.: *El hipócrita pancista o acontecimientos de Madrid en los días 7 y 8 de marzo del año de 1820*, Madrid, Imp. que fue de Fuentenebro, 1820; F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *¡Lo que puede un empleo!*, Madrid, BAE, CXLVII, págs. 9 sigs; J. MOR DE FUENTES, *El egoísta o el mal patriota*, Madrid, Repullés, 1813; VILLACAMPA (Padre), *Los serviles y liberales, o la guerra de los papeles*, Madrid, Ibarra, 1813.

1 *El lenguaje romántico en los periódicos madrileños publicados durante la Monarquía constitucional 1820-1823*, "Hispania", XLI (1958), págs. 303 sigs.

2 *Índole de la revolución de España en 1808*, BAE, LXXXIV, pág. 307.

3 *Orígenes del liberalismo español*, *ibidem*, pág. 440. En una nota al título de dicho artículo, Alcalá Galiano declaraba que "La voz de liberal, aplicada a un partido o a individuos, es de fecha moderna y española en su origen, pues empezó a ser usada en Cádiz en 1811, y después ha pasado a Francia [...] Liberalidad, en el sentido de generosa tolerancia o buena interpretación de pensamientos y hechos ajenos, es voz usada hace tiempo, especialmente por los ingleses. [...] En Francia, hasta 1799, nadie usó la voz liberal en sentido político, hasta que Bonaparte, después de haber acabado con la libertad, hizo decir a sus escritores que su triunfo sobre el Consejo de Quinientos y sobre los revolucionarios era el triunfo de las *ideas liberales*. Del uso hoy común de la palabra liberal nace la novel palabra liberalismo". En 1821 "El Censor" ilustra el significado de la nueva palabra recordando su origen francés: "[...] Emplear la palabra *liberal* para designar un hombre que ama la libertad política y civil de los ciudadanos, que desea verla establecida y asegurada en todas las naciones, y que contribuye a ello de la manera que puede, fue al principio un verdadero galicismo de significación; porque en castellano la expresión *un hombre liberal* no significaba antes otra cosa que un hombre no avaro, no cicatero, que con facilidad y gusto se desprende de sus riquezas para socorrer a sus prójimos [...] Ha venido al fin a ser ya castellana la acepción franco-revolucionaria del adjetivo *liberal*; del cual se ha formado por derivación el sustantivo *liberalismo* para denotar la cualidad abstracta de ser el hombre liberal". (*Del servilismo*, 2-VI-1821, pág. 114 sig.).

4 *Memorias de un Setentón*, B.A.E., CCIII, pág. 50.

5 *España bajo los Borbones*, Barcelona, Labor, 1936, pág. 255.

6 Véase *Teatro popular y magia*, Madrid, Rev. de Occidente, pág. 16 sig.

7 Nótese además la interesante cadena metafórica sobre este campo semántico que se establece en los siguientes versos de *Los serviles y liberales*:

Juan (liberal)	Haréis mal en gastar tiempo: la luz nunca retrocede.
Ruperto (servil)	Esa luz, o ese embeleso consiste en los papeluchos de los liberales; pero ya haremos por eclipsarla y con maestría... Y que luego venga alguien a la palestra, que bien pronto le hundiremos a fuerza de claridades.

8 Véase *Los orígenes del romanticismo reaccionario español*, págs. 283 sigs. En *¡Lo que puede un empleo!* Don Melitón declara que "Las ideas liberales tienen un aparente brillo que oculta el veneno y las hace agradables" y que hay que "descubrir lo pernicioso de esas doctrinas..." (p. 20). Del mismo modo se expresa Don Ruperto en *Los serviles y liberales*: "por desgracia, este veneno / ha cundido de manera..." (pág. 22)

9 *Cfr.*, por ejemplo, la *Carta primera* de M.J. Quintana a Lord Holland (B.A.E., XIX, págs. 534 sigs.), salpicada de las mismas voces y metáforas aquí consideradas, de la que entresaco algún fragmento:



10"Así que la idea de reformar nuestras instituciones políticas y civiles no fue ni podía ser efecto del acaloramiento de unas pocas cabezas exaltadas, ni tampoco conspiración criminal de un partido de facciosos. Si el grosero descaro de la hipocresía y de la ignorancia...", "ese aire de imprudencia y de desconcierto que se aparenta dar al partido liberal español es un insulto gratuito de la iniquidad triunfante", "Quien nos llamaba ilusos, quien temerarios, quien sandios; las formulas del desprecio y de la compasión insultante e injuriosa se apuraron con nosotros y hasta en el seno de una Nación libre y en pleno parlamento se oyó a uno de vuestros ministros tratarnos de jacobinos de la peor descripción". Cabría preguntarse además hasta qué punto tendrían reflejo sobre el lenguaje teatral géneros tan populares entonces como el del pliego suelto (poético y literario) y el de los catecismos constitucionales cuya estructura dialogada se prestaría magníficamente a ser trasladada a la escena. En *El faccioso Saldivar*, por ejemplo, he hallado una referencia directa a ambos géneros. En esta pieza el simple Peri-co, labrador, contrapone a las ideas anticonstitucionales del amo la doctrina liberal que ha aprendido por el cantar de un ciego y con su lenguaje rústico declara que "la Construtucion / bajó de allá de los cielos", sirviéndose de una imagen — la Constitución como novel evangelio - que aparece a menudo bien en las piezas examinadas, bien en algún catecismo constitucional. Véase, por ejemplo, el *Coloqui / entre un Rector y un Pagés anomenat Macari, Son Parroquias / sobre / la Constitució / y Decreto de Corte / (...)* Barcelona:/ En la Estampa del Govern per Dorca, any 1820 (reproducido por Joaquín Marcó en *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. Una aproximación a los pliegos de cordel*, II, Madrid, Taurus, 1977, págs. 533-545): al *pagés* Macari, que le pregunta qué es la Constitución, le contesta el Rector: "Es un segon Evangeli; / es la lley del Criador, / que ha baixat de las Esferas / per nostra redenció".

10 Se trata por lo tanto de un lenguaje poco áulico y político, fiel a la regla de la propiedad, lo cual no impide que a menudo los autores se alejen de ella obedeciendo más bien a los consabidos tópicos teatrales que exageran los rasgos lingüísticos de los personajes. Y así como el lenguaje del hipócrita servil las más veces se demuestra afectado, lleno de arcaísmos, latinismos, citas, refranes, gerundiano en fin; del mismo modo, el rústico de los labradores o gentes de provincia resulta a menudo chapurreado hasta en las palabras-claves que he examinado. Cito un solo ejemplo: en *El faccioso Saldivar* el término *servil* pasa a *siví*, según la pronunciación del andaluz Perico.

11 *Sobre los nuevos liberalismos que han exigido en el año de 20* (9-2-1822, págs. 140-152).

12 Cfr. E. CALDERA, *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, 1980, pág. 57.

## FILOSOFIA ROMANTICA Y LENGUAJE: ASPECTOS CONTRADICTORIOS

La filosofía, por su perennidad temática y consustancial conceptualidad no ha privilegiado en su historia las nuevas estéticas y las terminologías d moda. Su lenguaje no ha prescindido — al menos hasta fechas muy recién tes — de los argumentos fundamentales de la metafísica. Por ello, a pesar de los múltiples sistemas y escuelas que describen la historia de su incansable búsqueda hacia la verdad, su tecnicismo terminológico no puede compararse con la rica variedad lingüística, ni con la siempre viva creación poética en pos del gusto y de la belleza.

Si lo dicho es tal, siquiera aproximativamente, sería inútil aplicar un "computer" a nuestra filosofía española romántica para que formase la lista de los términos más usados del período elegido. La respuesta de la electróni-ca no sería muy desigual a la aplicada a otras épocas. Sin embargo podemos y debemos hablar de proceso de romantización o modernización de la filo sofía española en la época isabelina. En primer lugar porque es indudable la existencia de un pensamiento escrito durante dicha época; segundo, por que tal pensamiento vivió durante el periodo romántico, impregnándose de su espíritu, aprehendiendo casi por inevitable osmosis o por consciente y buscada puesta al día la fraseología y el gusto románticos. Sus plumas más relevantes se confundieron con los poetas y dramaturgos escribiendo en las mismas revistas, participando en las controversias doctrinales y estéticas y también, como muchos de los literarios, siendo activos fautores de la polí-tica española. Más que el límite real y objetiva diferenciación entre filósofo; y literatos románticos, la causa de la aparente distancia reside en el silencio de la manualística por separar lo que las circunstancias políticas y culturales originaron e hicieron crecer unidos; tercero, podemos y debemos hablar de filosofía española romántica porque recibió, asimilándolas a la tradición na-cional, todas las nuevas corrientes europeas de pensamiento, desde los tradi-cionalistas franceses a los idealistas alemanes, a los seguidores de la filoso fía escocesa o al renovado tomismo italiano de Sanseverino, Prisco, Tapa relli, etc.

La influencia extranjera renovó indudablemente la terminología filosó-fica española. No sería difícil individuar una decena de términos por cada una de las corrientes enumeradas más arriba. No obstante su disparidad real o aparente es tal que originarían, como analógicamente ha ocurrido en la li-teratura, tantos romanticismos que harían improbable la integración capas de una verdadera definición.

Sin embargo, como todas las épocas participan de un mismo ambiente, y los individuos comparten una misma sociedad, sospeché la posibilidad de hallar en la filosofía española romántica algún término lo suficientemente expresivo de simbolizar el período. Varios indicios, políticos, literarios y específicamente filosóficos nos inclinaban a pensar en uno que expresase lo que nos parecía — y la investigación, creemos, que nos lo ha confirmado — la característica más importante de la época romántica a todos los niveles; o sea, la marcada tendencia integradora o sintética.

La lectura directa de los principales filósofos españoles nos confirmaron la constante de un término en las más destacadas figuras de la época romántica: Donoso, Balmes y Sanz del Río, pero con la intuición parcialmente fundada de que el mismo término podría ser, después de la investigación debida, verificado en la mayoría de los pensadores españoles, muchos de ellos discípulos o seguidores del trío anteriormente mencionado. Pues bien el término constante, ARMONÍA, es sin duda significativo. De una parte se acerca, o no está en contradicción, con muchas de las interpretaciones más consolidadas por la historiografía literaria de los últimos decenios. Por otra, como veremos, tiene unas connotaciones muy precisas que saben perfilar y delinear el movimiento romántico español, al menos en su expresión filosófica, aunque podría ser una hipótesis de trabajo extenderlo a otros ramos del saber.

Armonía no es, recordando a A. Peers<sup>1</sup>, eclecticismo integrador por desradicalización de los contrarios. Si bien más cercano, tampoco nuestro término se vería definido por Alborg<sup>2</sup> cuando dice que la peculiaridad de nuestro romanticismo está constituida por su moderación y equilibrio. El significado de armonía no es ni siquiera, como escribe Díaz Plaja<sup>3</sup> para explicar la época isabelina, complemento entre lo clásico y lo romántico. Y aunque pueda aparecer lo contrario, muy alejado está nuestro término-símbolo, de la interpretación de Russel P. Sebold<sup>4</sup> cuando escribe "que el paso de lo neoclásico a lo romántico se produce por evolución más bien que por la revolución, de que esa evolución no fue sino uno de los muchos signos del viraje total que se acusó por entonces en la forma mentis de Europa". En fin, la armonía se diferencia claramente del término justo que un contemporáneo de nuestros filósofos románticos españoles, Mesonero Romanos,<sup>5</sup> pensaba haber logrado ironizando sobre los extremos clásico y romántico. La Armonía es tal, 1º por reconocer con todas sus peculiaridades los conceptos antagónicos históricamente, que en política se pueden llamar revolución francesa y reacción, en literatura tradición y neoclasicismo, en filosofía sensismo y racionalismo, teniendo en cuenta que al contrario del normal proceso dialéctico el 2º término es históricamente anterior al 1º, porque ha sido recogido, \*por contraposición a la exasperación de modernidad representado por el 1º término y culmen del anterior proceso, \*de la esencia de la tradición nacional. Es decir que los segundos términos son las antítesis que los autores románticos, tomando lo que creían más sustancial de la esencia local, regional o

nacional opusieron a la victoria del universalismo iluminado, a la ilustración, a la Revolución Francesa y a Napoleón, al sensualismo de Locke y Condillac y de sus numerosos seguidores extendidos por todo el continente. Y en segundo lugar la Armonía intenta, sin anular los términos precedentes, integrarlos en una perfecta síntesis. O sea, en la monarquía constitucional, en el romanticismo moderado español y, como veremos, en el racionalismo armónico de los krausistas o en la teoría del conocimiento de Balmes.

Somos conscientes de las dificultades que la expuesta teoría comporta en la literatura. Entre otros motivos por la extensión temporal que las últimas interpretaciones, algunos de sus autores aquí presentes, han concedido al romanticismo al descubrir su nacimiento con anterioridad incluso a la Revolución Francesa. Pero si esto es un punto de llegada del 2º término y de partida del 1º, como en otro campo lo fue Kant, debemos considerar el ambiente cercano, anterior o posterior, al fenómeno límite y no su puntual eclosión. De cualquier modo el proceso dialéctico nos aparece especialmente claro en política y en filosofía. En efecto, el Estatuto Real de 1834 no significa otra cosa que el intento de armonización entre el nuevo y el viejo régimen, redactado por un dramaturgo, como Martínez de la Rosa, que, aceptando en pleno la moda romántica y viviendo en primera persona el exilio de la última década absolutista, no abandonó el gusto por las reglas, ni dejó de expresar sus ideas liberales, como dice Alborg, a través de modelos clasicistas. Y a la objeción de que la constitución posterior, es decir la de 1837, representa un paso claro en el camino de la democratización responderíamos que el centro de la síntesis se ha movido pero manteniendo sus autores, los liberales de izquierda, la misma finalidad de integración entre las diferentes corrientes políticas. "Mendizábal no llegó al poder como dirigente de un partido. Su meta declarada era — y son palabras textuales — "la reconciliación de los partidos, el mantenimiento de la armonía en el seno de la familia liberal" por medio de una revisión del Estatuto Real que eliminaría de éste algunas de las características que lo hacían detestable para los radicales".<sup>6</sup> Y si algunos excesos se cometieron contra la propiedad del clero y las personas de algunos órdenes eclesiásticos la causa hay que buscarla en que "los monjes no estaban en armonía con la época actual".<sup>7</sup>

La filosofía española, por motivos demasiado largos para exponer en esta sede, no tuvo un exilio en la década de los 20 como la literatura. Supervivía el viejo escolasticismo con todas sus corrientes, pero cada vez más arrinconado por la influencia de los ideólogos y tradicionalistas franceses.<sup>8</sup> Sea la filosofía tradicional española que la importada del país vecino, en pleno apogeo restaurador, era bien aceptada por las autoridades escolásticas. Ambas ideologías, descomprometida políticamente la primera después de la caída de Napoleón y específicamente forjada la segunda para el mantenimiento de las estructuras del viejo régimen, representaban las dos únicas formas posibles de pensamiento extraacadémico, mientras en las aulas el gobierno siguió imponiendo el casi siempre decadente escolasticismo.

Por ello no podemos hablar en filosofía de romanticismo hasta la época isabelina, ya que en la precedente o se copiaron los modelos franceses o prosiguieron los antiguos, procedentes todavía del s. XVI. Es sólo a partir de la regencia de María Cristina cuando la filosofía oficial y no buscaron nuevos modelos de modernización, uniendo en personal síntesis las corrientes europeas con las españolas. Esta preocupación general de confrontación con la nueva filosofía europea y sobre todo, aunque no se haya resaltado lo suficiente, alemana es la característica de la época. Pues bien, que dicha característica fuese especificada por una clara voluntad de armonización no debe resultar extraño, si tenemos presente, y no podemos hacer a menos, la violenta y caótica experiencia que España vivió, gracias a opuestos protagonistas, desde la invasión francesa de 1808 hasta la muerte de Fernando VII. Además, el nuevo cambio de régimen, al colocarse a la altura de las nuevas circunstancias políticas y la más libre circulación de traducciones en español y en francés propiciaron el flujo de las nuevas ideas. "Estar en el espíritu del siglo", según la conocida expresión del duque de Rivas; en esto consistió en definitiva la secularización. Nada, pues, de revolución. Lo justo es hablar de renovación en la tradición"<sup>9</sup>.

Tres casos opuestos, por personalidad y doctrina, ejemplifican lo hasta aquí expuesto: Donoso, Balmes y Sanz del Río. Hubieron podido ser otros, pero, quizás, en estas pocas cuartillas su representatividad y prestigio avalan más nuestra teoría.

Jaime Balmes, el primero en desaparecer de los tres (1848), partiendo de posiciones escolásticas intentó perfeccionarlas y adaptarlas a las exigencias de modernidad, no sólo haciendo hablar a Santo Tomás el lenguaje de la época sino separándose a veces de sus doctrinas para seguir las suyas propias; que no eran otras que las que había aprendido de los sensistas escoceses y de la firme convicción de que el camino de la filosofía, después de Kant y de los idealistas, no podía ser el mismo<sup>10</sup>. Menéndez y Pelayo poco se equivocó cuando afirmaba que el idealismo, no obstante fuese duramente criticado por Balmes, se introdujo en España gracias a él. Es evidente la preferencia indisimulada por sus coetáneos románticos a los sensistas. A pesar "de que las ideas que los acompañan — escribía el filósofo catalán — son a veces inexactas, a veces monstruosas; pero en el fondo se ve un afán por salir del abismo en que sumirá el espíritu humano una filosofía atea y materialista. Algunos filósofos que han contribuido a la reacción no admiten un Dios inteligente y libre, distinto del universo, es verdad, y por esto he dicho más arriba que el panteísmo era un ateísmo disfrazado; pero al menos el ateísmo de los panteístas de la época es un ateísmo que se avergüenza de confesarse tal, que algunas veces procura quizás engañarse a sí propio, persuadiéndose que lo es"<sup>11</sup>.

El mundo y la naturaleza son estéticas porque son armónicas: "Por todas partes — escribía Balmes — hay belleza y armonía: el caso está en percibirlas"<sup>12</sup>. Para nuestro autor, como para los filósofos románticos, la naturaleza es viviente.<sup>13</sup> Y esa fuerza vivificadora y unificadora de la materia responde, a fin de no dividir el cosmo como los krausistas en naturaleza y Espíritu, a un principio misterioso.

"Yo no sé lo que es este principio activo, escribía Balmes, considerado en sí; pero sus actos me le revelan como una fuerza superior a los cuerpos; como una de tantas actividades que vivifican la naturaleza. Esa fuerza vivificante la encuentro en una porción de materia admirablemente organizada, y cuya organización conspira a un fin, que es el ejercicio armónico de las facultades de este viviente que llamamos animal; el no saber lo que es esa fuerza en sí misma no me impide el afirmar su existencia, ya que los fenómenos me la revelan de una manera incontestable".

Del romanticismo filosófico al romanticismo literario, considerando este último como necesario a las circunstancias de la época; es decir como el único movimiento cultural posible. Pero más que aceptación gozosa del romanticismo descubrimos en Balmes la constatación de la irreversible modernidad de la nueva literatura, dando a este término, como era normal en la época, la extensión de ciencias humanas. He aquí un texto bien significativo, donde el romanticismo revolucionario será dulcificado, al contacto con la tradición nacional y las necesidades patrias, en otro más moderado y armónico: "No simpatizamos con esa escuela llena de talento y de monstruosidades que no sólo ha saltado las eternas vallas prefijadas por la razón y el buen gusto, sino, y esto es lo más doloroso, ha olvidado que la literatura es para moralizar y no para corromper; pero confesamos francamente que esa especie de revolución que se ha practicado contra el clasicismo, es decir, contra la imitación reducida a sistema y con todos los atavíos del saber, de la erudición y el buen gusto, la miramos hija de causas muy naturales y legítimas, demandada por la misma fuerza de las cosas, en armonía con nuestras necesidades sociales y destinada a alcanzar su blanco, que será armonizar la sociedad y la literatura".<sup>14</sup> En pocas palabras el problema que tiene que resolver España es — son palabras de Balmes — armonizarlo todo sin pasar por nuevos trastornos. Dentro de este espíritu, equivocado o no pero de indudable sabor romántico español, hay que comprender su propuesta política de las bodas reales entre la reina Isabel y el pretendiente carlista. "Porque si ha de haber gobierno, si ha de haber Nación, es necesario arreglarlo todo, armonizarlo todo, ver como se puede conseguir que vivan en paz, sin chocarse y sin hacerse mil pedazos, enemigos tan violentos e irreconciliables"<sup>15</sup>.

Aunque pueda causar sorpresa en alguien, el pensamiento del extremeño Donoso Cortés se acopla perfectamente a las características apuntadas anteriormente. Naturalmente nos referimos a su pensamiento que, a pesar suyo, podemos llamar doctrinario; o sea el anterior a la Revolución Francesa de 1848. A partir de ahora Donoso se convence que con la entrada del proletariado en la cosa política no hay posibilidad de recomponer las diferencias en la familia liberal y limar los desequilibrios en el interior de la mesocracia española.

Numerosos son los escritos del primer Donoso, ya que no podemos olvidar, no obstante las interpretaciones interesadas basadas en la obra de C. Schmitt, que su período reaccionario y productorial es temporalmente más corto que el liberal-moderado.

Especialmente significativas son las *Lecciones de derecho político* en el Ateneo de Madrid.<sup>16</sup> De la primera *Lección* son las siguientes palabras: "la sociedad y el hombre han de coexistir por medio de una constante armonía... y los gobiernos tienden a armonizar por medio de una unidad fecunda la ley del individuo y la ley de la asociación"<sup>17</sup>. En la segunda *Lección*, del título *La Soberanía del pueblo*, afirma que el problema político "consiste en respetar la individualidad humana sin que los cimientos de la sociedad vacilen y en conservar la sociedad sin encadenar al hombre: en una palabra, consiste en encontrar la ley que ha de convertir en unidad armónica el dualismo incoherente de la ley del individuo y la ley de la asociación"<sup>18</sup>. Las formas de gobierno por exceso de libertad o de autoridad se vician paralizándose en una supuesta antítesis que, al contrario de buscar la síntesis, crece en un solo sentido, apartándose de la evolución y del progreso y ensimismándose en su propio límite. "Cuando la idea de derechos limitados sucede a la idea del derecho omnímodo, absoluto... (tenemos) el gobierno representativo, que es el gobierno de la soberanía de la inteligencia, soberanía de la justicia, de la libertad... es el período de los programas sociales... es el período de los gobiernos armónicos"<sup>19</sup>. En tal modelo, siendo las de María Cristina e Isabel II las copias más perfectas, las partes sociales, como en una gran orquesta, deben hacer su parte sin cambiar mínimamente los papeles. Y como una preclara advertencia a los pronunciamientos militares exclama recordando a Platón: "La más ligera invasión de los guerreros en el mando o del pueblo en la defensa de la sociedad podría romper la armonía de su república"<sup>20</sup>. Y más adelante, en la *Lección* quinta, perfila su pensamiento haciendo uso de los dos términos, también para Donoso falsamente antitéticos: "La razón y la historia demostrarán que estas dos reacciones — la soberanía del pueblo y el derecho de los reyes — están unidas entre sí por vínculos estrechos y que en su antagonismo aparente se encierra una constante armonía"<sup>21</sup>. Por otra parte, para especificar el límite intrínseco de la posibilidad de la inteligencia humana adopta un lenguaje que aparte de comprender el término armonía, no oculta la proveniencia del idealismo romántico alemán: "El hombre, que con su razón comprende algunas verdades fraccionarias, cree al mismo tiempo en la existencia de otro mundo donde existen todas las verdades posibles [...]. Cuando el hombre considera a esas verdades enlazadas armónicamente entre sí, las nombra con una sola palabra, y esa sola palabra es la razón absoluta"<sup>22</sup>. En fin, la amplia difusión del doctrinarismo francés entre nuestros pensadores y políticos liberales se encuadra dentro de este moderantismo integrador. En la *Polémica con Rossi* el mismo Donoso al definir dicha corriente, y no incluyéndose en la misma aunque de ella fuese uno de sus máximos exponentes, destaca la tendencia al justo medio, integrador de los extremos: "El carácter que los distingue — indica Donoso — de las demás escuelas filosóficas [...] es [...] el de establecer una transacción fecunda, una concordia feliz, una armonía permanente entre los principios opuestos"<sup>23</sup>.

Julián Sanz del Río se inició a la filosofía en el ambiente del doctrinarismo progresista<sup>24</sup>. Pero supo dejar el sensualismo ambiental de una parte y el análisis experimental por otra para acogerse integralmente, rompiendo la llamada tendencia ecléctica, a la filosofía de Krause.

Lo que mantuvo, como sus opuestos ideológicos Balmes y Donoso Cortés, católicos y derechistas, fue la doble intención política y filosófica de importar un pensamiento nuevo que se adaptase, en todo lo posible, a la ideología del estado y a la tradición cristiana de la filosofía española. Es decir un pensamiento que armonizase la modernidad y el pasado filosófico hispano, del que Sanz fue un pertinaz estudioso. De aquí la elección de un idealista mistificante como Krause, que abriendo a la secularización, como pretendía el progresismo peninsular, y traspirando una fuerte religiosidad, no se opusiese con brusquedad ideológica a la historia española.

Sabemos por Martín Buezas, que ha estudiado y publicado<sup>25</sup> el diario de Sanz del Río, cómo fue nombrado catedrático dedocráticamente por el partido progresista y becado durante dos años en Alemania para que estudiase e importase una filosofía que sin atacar los principios sagrados del cristianismo y de la monarquía, marcase un paso decisivo en el proceso de modernización y de secularización del país. Prueba de la oficialidad del paso del ministerio son las cartas de presentación para embajadores y personajes relevantes de la cultura oficial europea, a fin de que acogiesen como se debe al joven profesor Sanz del Río. Otra prueba evidente de su propósito es la respuesta de V. Cousin por tierras francesas antes de llegar a Alemania: "Si V. quiere una filosofía acomodada a la República, sin alma, sin Dios, sin ley, estudie V. la filosofía de M. de Tracy; si quiere V. una filosofía acomodada a un gobierno absoluto, vaya V. a casa de M. de Bonald; si quiere V. una filosofía para un gobierno constitucional, estudie V. mi obra"<sup>26</sup>.

Si Balmes y el primer Donoso representaron, desde la filosofía, el sostén del partido moderado, Sanz del Río lo será del progresista. Si los primeros, especialmente Balmes, crearon un sistema de filosofía moderno y ortodoxo para hacer frente a la filosofía idealista y panteísta, Sanz del Río importó, después de meditada elección, precisamente a uno de los representantes de aquella filosofía. Sin embargo de lo que no cabe duda es de que los tres coincidieron en difundir un pensamiento en armonía con las necesidades políticas y educativas de la Nación, un pensamiento que, desde sus respectivas posiciones de fe y de filosofía, no traicionase los intereses comunes de enterrar los extremismos contrarios.

Los textos de Sanz del Río que confirman la predominancia del término armonía son abrumadores<sup>27</sup>. Baste como botón de muestra recordar que su sistema tomó el nombre de racionalismo armónico. Su onto-cosmología es la armonía entre la Naturaleza y el Espíritu que se sintetizan en la Humanidad. Pero precisando que el pensador de Illescas, al igual que Descartes, creía en la irreducibilidad de la res cogitans en la res pensante. Por eso es el sujeto hombre, de aquí su dignidad e importancia en el proceso de perfeccionamiento del mundo y de la sociedad, el único capaz de operar, gracias a la libertad, las dosis adecuadas de las dos sustancias en cada caso.



El lenguaje oscuro y exótico de D. Julián no impide percibir, siguiendo el camino del romanticismo conciliador español, el esfuerzo integrador subjetivo-objetivo, ana-lítico-sintético culminante en la antropología metafísica que cristaliza lingüísticamente en el término-símbolo armonía. Años más tarde, el discípulo predilecto de Sanz del Río, F. Giner en su trabajo de estética, *El Arte y Las Artes* traducía así la teoría del maestro: "Trayendo la Naturaleza a la Fantasía, llevando la Fantasía a la Naturaleza, acompaña y sirve al espíritu y al cuerpo, como instrumento artístico de su vida en relación con los demás seres finitos, prestándoles condiciones sin las cuales fue inasequible para el hombre la ejecución de su inmortal destino. Pues la humanidad, como el compuesto más pleno y perfecto de los dos órdenes fundamentales de la creación, el psíquico y el físico, está llamada a realizar esta divina armonía, no sólo en sí propia, sino en todas las esferas del universo, entre las cuales ha sido puesta por Dios como providencial mediadora para su estrecha alianza. De esta suerte, lejos de ser el cuerpo un obstáculo, una cárcel, un castigo, la raíz de todas las tentaciones infernales, según soñara el misticismo de todos los tiempos desde la India hasta nuestros días, constituye un órgano esencial y verdaderamente sagrado que nos permite cumplir en nuestro límite una obra, aunque finita, semejante a la infinita de Dios<sup>28</sup> .

Reflexionando sobre la definición del término armonía, algunas hipótesis conclusivas nos abren el camino, no obstante algunos aspectos contradictorios en el estado actual de los estudios, a nuevas investigaciones. Por ejemplo nos sorprende el amplio uso, diría espontáneo, del término y del concepto dialéctica, concomitante semánticamente en tantas ocasiones con el de armonía, por parte de los pensadores románticos españoles. Incluso, el mismo Donoso Cortés, que tan cerca estaba de la cultura francesa como lejos de la alemana, no ha tenido reparos de usarlo en numerosos casos. Es más sorprendente aún si pensamos en la fecha tardía de las primeras traducciones de Hegel en España<sup>29</sup>. El hecho podría demostrar que el romanticismo pesaba también en el ambiente filosófico español, solamente que las fechas, digamos, de nacimiento y muerte no coinciden con las literarias. Las primeras, ya lo hemos dicho, podríamos situarlas más o menos en los primeros años del período cristiano, mientras que las últimas llegarían, por el desarrollo del krausismo de la primera hornada hasta el advenimiento de la restauración alfonsina. Después, ya lo sabemos, la evolución del idealismo hacia el primer positivismo cierra inevitablemente el camino a todo romanticismo. No es el momento de discutirlo pero las prolongaciones del mismo hasta la generación del 98 nos parecen históricamente y filosóficamente artificiales.

Esta segunda afirmación, es decir la característica eminentemente romántica del krausismo, no está igualmente exente de aspectos contradictorios: porque si es verdad que Balmes fue amigo y admirador de Martínez de la Rosa, como Gabriel García Tassara lo fue de Donoso, no ocurrió así con los krausistas. Estos, como dice Octavio Paz, fueron filósofos, no poetas. Es decir que si en un primer momento 1833-1850 (fechas muy aproximativas) literatura y filosofía se movieron paralelas, el romanticismo filosófico de los krausistas no tuvo correspondencia literaria.

Porque, evidentemente, autores más o menos influidos por el pensamiento de Sanz del Río, como por ejemplo Valera, Galdós o Clarín, estaban totalmente distanciados tanto de los duques de Rivas o Espronceda de la primera época romántica como de los Bécquer y Rosalía de Castro de la segunda.

LUIS DE LLERA  
Universidad Católica  
de Milán

1 Nos referimos a la tesis dominante sostenida en la ya clásica obra: *Historia del Movimiento Romántico español*, Madrid, Gredos, 1973.

2 J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, vol. IV, Madrid, Gredos, 1980, p. 70.

3 G. DIAZ PLAJA, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972,<sup>4</sup> p. 27, pone el concepto en boca de Donoso Cortés, pero responde en realidad a propias convicciones.

4 RUSSEL P. SEBOLD, *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Grijalbo, 1983, p. 82.

5 R. DE MESONERO ROMANOS, *Escenas Matritenses*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 71.

6 R. CARR, *España 1808-1939*, Barcelona, Ariel, 1979,<sup>7</sup> p. 174.

7 Recogido de R. CARR, *op. cit.*, p. 178.

8 Ver el importante y poco conocido trabajo de A. HEREDIA-SORIANO, *La filosofía "oficial" en la España del siglo XIX (1800-1833)* en "La Ciudad de Dios", fasc. 2, 1972, pp. 225-282 y fasc. 3, 1972, pp. 493-542.

9 Del mismo autor: *Política docente y filosofía oficial en la España del siglo XIX. La Era Isabe-lina (1833-68)*, Salamanca, Ed. Universidad, 1982, p. 98.

10 En su obra filosófica de mayor especificidad y profundidad, *La filosofía fundamental*, Barcelona, Brusi, 1846, Balmes dedica el 1<sup>er</sup> capítulo, el más extenso, a una refutación de las modernas teorías del conocimiento, especialmente la kantiana. Comprendió que la tarea preliminar a toda construcción metafísica era superar el escepticismo a que podía conducir la *Crítica de la razón pura*. Su solución, el sentido común o instinto intelectual, no puede ser interpretada dentro del contexto de la filosofía escolástica, sino como un modo tangencial a la razón para escapar a la trampa lógica de Kant.

11 Las veces que citaremos por las *Obras Completas* de BALMES nos referimos a la edición en 8 vols., Madrid, B.A.C., 1963 y ss. En este caso corresponde vol. I, p. 491.

12 *Ibidem*, vol. I, p. 315.

13 *Ibidem*, vol. II, p. 198.

14 *Ibidem*, vol. I, p. 319.

15 *En Consideraciones políticas sobre la situación de España (1840)*, recogido de BALMES, *Antología de sus escritos políticos*. Selección y prólogo de JUAN BTA. SOLERVICENS, Madrid, Espasa-Calpe, 1939, p. 70.

16 Iniciadas el 22 de Noviembre de 1836.

17 Citamos por la edición de las *Obras Completas*, 2 vols. cuidados por C. VALVERDE, Madrid, B.A.C. m. 1970. En este caso vol. I, p. 335.

18 *Ibidem*, vol. I, pp. 338-9.

19 *Ibidem*, vol. I, pp. 361-2.

20 *Ibidem*, vol. I, p. 351.

21 *Ibidem*, vol. I, p. 373.

22 *Ibidem*, vol. I, p. 387.

23 *Ibidem*, vol. I, p. 495.

24 HEREDIA-SORIANO analizando la encrucijada de influencias de los doctrinarios, concretamente, de López Uribe, autor de un manual de filosofía aprobado por el ministerio en 1842, escribe que "se movía con libertad por el empirismo inglés (Bacon, Locke, Hume), por el sensualismo puro (Condillac) y escolástico (Baldinatti), por la escuela escocesa del sentido común (Reid), por la ideología espiritualista (Laromiguière), por el espiritualismo ecléctico francés (Maine de Biran, Cousins, Damiron, Geruzez) e incluso por el idealismo alemán (Kant, Fichte, Schelling, Hegel). *Política Docente*, *op. cit.*, p. 177. López Uribe preocupado con la idea de que su manual fuese en desacuerdo con las ideas del estado lo propagandaba escribiendo "que estaba en armonía con nuestro Estado político" (recogido de A. HEREDIA, *op. cit.*, p. 180)

25 Ver: F. MARTIN BUEZAS, *El Krausismo español desde dentro*, Madrid, Tecnos, 1978.

26 MARTIN BUEZAS, *op. cit.*, p. 38.

27 No existen desgraciadamente las obras completas de Sanz del Río. Pueden ser suficientes para nuestra finalidad: *Textos escogidos. Sanz del Río*. Estudio preliminar por Eloy Terrón, Barcelona, Ediciones de cultura popular, 1968. Y los documentos publicados por PABLO DE AZCÁRATE, *Sanz del Río*, Madrid, Tecnos, 1969.

28 F. GINER DE LOS RÍOS, *El Arte y las Artes en Krausismo: Estética y Literatura*, Barcelona, Labor, 1973, p. 101.

29 Ver: P. MURO ROMERO, *La recepción del pensamiento de Hegel en España: Antonio María Fabié y Escudero* "Pensamiento" fasc. 3, 1983, pp. 477-485. Datos generales en H. JURETSCHKE, *La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español en Acti del II Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Università di Genova, 1982, pp. 11-25.

ANACRONISMO Y DESEÑOFOQUE  
EN LA ÉPICA ROMÁNTICA  
(En torno a un texto inédito de García Gutiérrez)

En 1904, Adolfo Bonilla y San Martín dio a conocer un fragmento de un poema épico de Antonio García Gutiérrez, titulado *Hernán Cortés*<sup>1</sup>. Recientemente, el azar me ha llevado a descubrir algunas octavas más del mismo poema entre la correspondencia dirigida a Víctor Balaguer, que se conserva en la Biblioteca Museo de su nombre en Vilanova i La Geltrú (Barcelona)<sup>2</sup>.

El texto es de un valor muy relativo en el conjunto de la obra del autor. Pero tiene cierto interés para el estudio de las derivaciones decimonónicas de un género considerado en otro tiempo como supremo. Y ésa ha sido la razón por la que me he decidido a convertirlo en objeto de esta exposición. Las páginas siguientes intentan situar en su marco este poema inconcluso, y relacionarlo con otros más o menos contemporáneos, compuestos cuando se produce en España, como en el resto de Europa, la transformación de la épica clásica en otros géneros narrativos más acordes con la nueva sensibilidad.

Creo que fue Cayetano Rosell quien primero llamó la atención sobre la existencia de este poema, cuya composición estaba muy avanzada antes de 1855, año en que García Gutiérrez marchó a Londres. Durante su ausencia, se incendió la casa de su hermano en Sevilla. En el siniestro perecieron algunos originales del dramaturgo. Entre ellos, la primera versión de *Venganza catalana* y parte del manuscrito de *La conquista de Nueva España*<sup>3</sup>. Sin embargo, el autor de *El trovador* no renunció, según parece, a dar cima a un poema épico de grandes vuelos. Es imposible saber si el texto conservado es anterior al incendio o una reelaboración posterior. La dedicatoria a Emilio Arrieta del fragmento exhumado por Bonilla no facilita la datación<sup>4</sup>. Pero Nombela recordaba que el poeta se lamentaba, enfermo en sus últimos días, de no poder ultimar su obra<sup>5</sup>.

Aunque no se debe olvidar esta circunstancia, sospecho que la causa principal para dejarlo incompleto hay que buscarla en razones de índole estética que acabaron por imponerse en su ánimo. Muy similares a las que determinaron a Martínez de la Rosa y a Espronceda dejar inconclusos sus ensayos en el mismo género.

Tanto el *poema* como el *canto* épicos agonizaban en los comienzos de la era romántica, sometidos al formalismo de una retórica muy ceñida al prestigio de los modelos estilísticos y estructurales clásicos y neoclásicos. La necesidad de un remozamiento, junto a la búsqueda de otro tipo de narración poética que sustituyera a la épica tradicional, fue una aspiración sentida en toda Europa desde los últimos años del siglo XVIII.

Por lo que a la literatura española se refiere, el *periodo critico* coincide con los primeros debates entre clásicos y modernos, con la publicación de traducciones de novelas extranjeras frente a la escasísima representación de originales nacionales, y con "una fructífera reconsideración crítica" de la épica<sup>6</sup>; es decir, la etapa comprendida entre el final de la Guerra de la Independencia y la muerte de Fernando VII. En ese intervalo se produce la evolución de Saavedra, escalonada por la composición y revisión de *El paso honroso*, la *Florinda* y *El moro expósito*-, la publicación en Nápoles de *La pérdida de España reparada por el Rei (sic) Pelayo* y *La Conquista de Megico (sic)*, de Montengón; Martínez de la Rosa escribe algunos cantos de un poema sobre la conquista del Peñón de Vélez de la Gomera; y Lista y Espronceda colaboran en *El Pelayo*, también significativamente inacabado.

La consideración de estos ejemplos evidencia el forcejeo entre la fidelidad a los cánones heredados y la voluntad de innovación que, en síntesis, cabría expresar de la siguiente manera:

1. Pervivencia del exordio (*proposición y/o invocación*)<sup>7</sup>: Están presentes ambos elementos en *El paso honroso* (PH) (I, 1-3); el primero formulado sobre el modelo renacentista de ascendencia virgiliana (*arma uirumque cano*): "Canto el amor, la noble gentileza / del valiente y gallardo caballero". En *El Pelayo* (P), sólo la *invocación*, levemente sugerida (1,1, vv. 1-2).
2. Recurso de la *máquina* (intervención de los dioses paganos): PH (I, 49-67), *Fragmentos de un poema* (FP) (I, 4, vv. 5-8, 21).
3. Alusiones mitológicas con función meramente ornamental (símbolos, perífrasis, etc.): PH, FP, *Florinda* (F).
4. Reducción de lo maravilloso al mundo de los sueños, de las alucinaciones, de la nigromancia y de las supersticiones: FP (V, 7-24), F (I, 15-17; II, 40-44; III, 53-64), P (II, 1-8), *El moro expósito* (ME) (I, pp. 100a, 106a; II, 118a, 119b; III, 127a, 129b, 131, etc.)<sup>8</sup>.
5. Interferencias del autor en la narración: PH (I, 3; II, 10), F (III, 1-5, 36-38; IV, 42), ME (I, pp. 97-98a; VI, 166, 180-181a; XII, 271a).
6. Tratamiento de la figura del héroe según modelos clásicos: PH, FP, F, P.
7. Técnica narrativa:
  - a) Acción unitaria: PH, FP, F, P.
  - b) Complicación de la acción principal con otras secundarias: *Pérdida de España* (PE)<sup>9</sup>, ME.
8. Rasgos lingüísticos:
  - a) Sintagmas epítéticos de ascendencia renacentista: PH, FP, F, P.
  - b) Sintagmas epítéticos subjetivos y enfáticos: PH, FP, F, P, ME.
  - c) Imágenes del tipo *similitudo*, prolongadas a lo largo de una o dos estrofas: PH, FP, E, P, ME.
  - d) "Expresión noble, sublime y elegante", sostenida en todo el poema<sup>10</sup>: PH, FP, F, P.

e) Combinación del estilo indicado en el apartado anterior con formas pintorescas, populares, etc.: PE, ME.

9. Versificación:

- a) Endecasílabos sueltos: PE.
- b) Octavas: PH, FP, F, P.
- c) Romances heroicos: ME.

Estos rasgos requieren una matización cualitativa, pues, como era de esperar, las alusiones mitológicas son más frecuentes en poemas compuestos con anterioridad a 1820; e igualmente, los epítetos tradicionales disminuyen en las obras más tardías a la vez que aumentan los subjetivos y enfáticos. No obstante la tendencia a eliminar esquemas estructurales y lingüísticos propios del clasicismo, sería simplificar demasiado si se quisiera establecer una línea de uniforme aproximación a todo lo que distingue la *leyenda* romántica. *La pérdida de España* de Moritengón, por ejemplo, está más cerca de *El moro expósito* que la *Florinda* o *El Pelayo*. Y ningunos tan próximos a la épica dieciochesca como *El paso honroso* y los *Fragmentos de un poema épico*. Mientras con *El moro expósito* se originaba "un nuevo género en la poesía castellana", según afirmaba Alcalá Galiano en su famoso "Prólogo"<sup>11</sup>, cuyo auge y decadencia discurren paralelos a los de la novela histórica. En realidad, son dos vertientes de una misma voluntad de aproximar el verso a la prosa<sup>12</sup>, coincidentes con las indeterminaciones de género que muestran subtítulos como "romance", "cuento", "novela en verso" y otros parecidos de obras publicadas por entonces<sup>13</sup>. Todavía en 1849, Antonio Ribot y Fontseré escribía en el "Prólogo" a su "leyenda árabe" *Solimán y Zayda o el precio de una venganza*:

**Más adelante - en líneas más arriba había recordado a Homero, Virgilio, Tasso y Er-cilla - la musa épica se presentará en Francia e Inglaterra vestida con tanta sencillez y naturalidad que proscibirá hasta las galas del ritmo; Florian cantará en prosa el reinado de Numa Pompilio [...]; Chateaubriand celebrará del mismo modo las virtudes patriarcales de los Natchez y la magnanimidad de los mártires de la fe, y Walter Scott desenterrará las crónicas de su país y se apoderará de todas las gloriosas tradiciones de su patria para formar con ellas magníficas novelas, las cuales, si como están escritas en prosa estuviesen escritas en verso, serían ingeniosas leyendas que se parecerían mucho más a las baladas alemanas y a los cantos de Byron que a los poemas épicos de los griegos y de los latinos<sup>14</sup>.**

Eso era lo que había conseguido Rivas en su último gran poema narrativo, y lo que continuaron haciendo otros en los años siguientes: en casi todos los casos es evidente el distanciamiento de la épica clásica, considerada ya como un género del pasado. El intento de Maury por revitalizarla en *Esvero* y *Almedora*, de cuyo embrollado argumento podían disfrutar los mismos que leían las primeras entregas de *El diablo mundo*<sup>15</sup>, me parece una prueba del desfase y anacronismo en que podía incurrirse cuando criterios estéticos aparentemente periclitados seguían aún vivos en el cuarto decenio del siglo pasado.

Pues bien, los fragmentos del poema de García Gutiérrez son otro ejemplo de composición desenfocada por su pretensión de ajustarse a paradigmas clásicos en el tratamiento del tema, en la forma métrica utilizada y en el estilo. Los detalles que aisladamente cabría considerar como románticos no nos hacen olvidar el regusto de vieja retórica que deja el conjunto.

Sólo conservamos 39 octavas del primero de los 21 "cantos" en que el poeta gaditano había proyectado desarrollar su *Conquista de Méjico*. La "Introducción" publicada por Bonilla se ajusta en esencia a la *proposición* e *invocación* clásicas<sup>16</sup>, con algunas variantes respecto a la extensión y la disposición. Frente a la brevedad habitual, recomendada por los preceptistas, García Gutiérrez precisa de 16 estrofas para dar rienda suelta a su efusión sentimental. El subjetivismo romántico, pues, dilata una fórmula tradicional.

Las cinco primeras octavas expresan la aspiración de alzarse hasta Dios para cantar su gloria. El dinamismo ascendente de esta parte de la *proposición* se subraya por los verbos de movimiento: "se eleva el alma" (2, v. 10), "elévate hasta Dios" (3, v. 19), "alcanza de él" (*ibidem*, v. 21). Este sentimiento casi místico se refleja también en los sintagmas "locas alegrías" (1, v. 4), "inefables armonías" (*Ibidem*, v. 6), "plácida batalla" (*Ibidem*, v. 7), "corazón ligero" (2, v. 9), que se corresponden con los referidos al "día" de la octava inicial, del que se destaca la noción de 'luz' en los epítetos: "[...] día [...] de esos ardientes" (v. 1), "mañanas rutilantes" (v. 5). Todo ello culmina en la *invocación* de las estrofas 4 y 5, de rica imaginería bíblica, probablemente sugerida por Herrera y Lista<sup>17</sup>.

A partir de la 6ª el movimiento es descendiente. Fracasado el ambicioso anhelo, cantará a Dios en sus criaturas (estr. 10), fijándose en "aquella estirpe noble y soberana / de los héroes" (11, vv. 77-78), de entre la que destaca la figura de Hernán Cortés. A él dedica la octava 13ª, enunciada según los clichés de la *proposición* renacentista:

**Per ninguno, ni la misma España, que  
tantos hechos en su historia suma, ni  
la ingeniosa fábula que engaña, mejor  
asunto encomendó a la pluma que el  
triunfo de Cortés. Breve campaña  
puso el cetro imperial de Moctezuma,  
y su pueblo con él, entre las manos de  
aquellos invencibles castellanos<sup>18</sup>.**

El poeta es consciente de la dificultad de su empeño (14, v. 106), pero confía en el auxilio divino:

**Préstame, oh Dios, tu aliento soberano,  
y también seré noble de tu mano<sup>19</sup>.**

La "Introducción" termina con otro lugar común: no busca la recompensa material ni la fama, aspira sólo a concluir la "Valiente empresa" (16, v. 123), tan ardua para sus exiguas fuerzas<sup>20</sup>.

García Gutiérrez ha prescindido de toda alusión pagana, coherente con el sentido cristiano y patriótico que quiere infundir a su obra. Pero ello puede ser tanto pervivencia de una actitud que rechazaba el uso de la *máquina* por razones estéticas, morales y religiosas desde el siglo XVI<sup>21</sup>, como resultado de la reacción romántica contra tópicos neoclásicos<sup>22</sup>.

Recurre en cambio a la mitología en lo que conservamos de un episodio que forma parte de la *narración*<sup>23</sup>. Las 23 octavas de "La Visión" refieren un hecho al parecer histórico<sup>24</sup>, pero la servidumbre con que el autor se ciñó a su principal modelo literario le arrastró también al *topos* épico de la "tempestad provocada por un dios para estorbar la misión del héroe"<sup>25</sup>.

García Gutiérrez se inspira en el "Canto II" de la *Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (Madrid 1594), a quien sigue en la disposición, en la intención y en detalles de estilo. En ambos, la escuadra cortesiana navega rumbo a la costa mejicana, cuando las aguas se encrespan, el cielo se puebla de amenazadores nubarrones y surge de las aguas el dios marino. La descripción del uno está originada por la del otro. Compárese la estrofa I, 12 de la *Conquista*:

**Y hacia esta parte ve que de repente,  
donde la débil luz es más escasa,  
torva visión armada de tridente  
junto al costado de la nave pasa.  
Recuérdale el Neptuno que pendiente  
vio en la pared de la paterna casa.  
Gotas destila el húmedo cabello:  
algas le cubren el taurino cuello**

con la II, 5 de la *Mexicana*<sup>26</sup>. La aparición deja turbado al héroe (*Mex.*, II, 9; *Conq.*, I, 18): en el poema renacentista solicita la ayuda de Dios (10-14); el ángel Miguel socorre a los navegantes (27-38), que al fin toman tierra y se disponen a conquistarla (39-63). Por su parte, García Gutiérrez ha eliminado la oración y la arenga de Cortés (*Mex.*, II, 52-61). En cambio ha amplificado las palabras que Lasso de la Vega atribuye a Neptuno (*Mex.*, II, 16, vv. 1-2) con un discurso que busca disuadir al héroe de su acción evangelizadora y anunciándole una guerra sin cuartel si persiste en su afán (*Conq.*, I, 13-20). Al terminar su alocución, la prodigiosa aparición se sumerge en su elemento en los dos poemas. En tanto que en la *Mexicana* se describe a continuación la tempestad, en la *Conquista* vuelve a reinar la calma (21-23), preguntándose Cortés por el significado de la visión:

**Luchando están su error y su  
conciencia. Duda pensando en la  
visión pagana, mas cree en lo que  
tiene de cristiana.**

(23, vv. 182-184)



Estos versos finales sugieren la función que el escritor había asignado a la *máquina*: representación satánica, personificación de las fuerzas del mal que se oponen al destino providencial del héroe. Planteado en estos términos el conflicto, que es de suponer desarrollaría el resto del poema, parecería lógico vincularlo en primera instancia a la dialéctica romántica. Sin embargo, era similar a los procedimientos del modelo, consecuente con las propuestas teóricas tassianas. Lo que resultaba ya anacrónico en el tiempo en que escribía García Gutiérrez.

Pero no acaban aquí las concordancias con el arquetipo. Al descender al plano de la expresión, encontramos numerosas coincidencias nocionales, situadas en contextos equivalentes. He aquí algunos ejemplos:

*Mexicana:*

*vela hinchada* (I, 22, v. 2  
[... ] *envuelto el mundo en  
sombra negra* (II, 4, v. 8)  
*espesas ovas* (II, 5, v. 7)  
*limpia de monstruos* (II, 33, v. 7)

*Conquista:*

*la mesana / a veces hincha* (I, vv. 5-6)  
*La región oriental envuelta en niebla*  
(11, v. 88)  
*algas le cubren* (12, v. 96)  
**Y aquellos monstruos** (22, v. 165)

Leídos sin duda por nuestro autor, los poetas del siglo XVIII que trataron el tema cortesiano también dejaron su huella en motivos, imágenes y vocabulario. Si apenas hay vestigios del estilo gongorino de la *Hernandía* de Ruiz de León (Madrid 1755), pues la coincidencia esporádica de algunos epítetos debe interpretarse como simple pervivencia de usos renacentistas<sup>27</sup>, la filiación con el "canto épico" de Moratín padre es más segura. Las palabras del "príncipe infernal" en *Las naves de Cortés destruidas* guardan relación con las que el héroe escucha en la *Conquista* de labios de su fantástica visión, que a la luz del texto moratiniano se confirma como aparición luciferina. El mar se puebla de seres horribles en el poema setecentista:

**Silban y braman monstruos diferentes,  
de quimeras, dragones y serpientes<sup>28</sup>**

como las

**apiñadas legiones de serpientes  
que irguiendo van las enroscadas colas**

en el mismo contexto del poeta gaditano (I, 20, vv. 156-157). Incluso alguna rima de *Las naves* — "duro y resonante *callo*/ [...] *caballo*"<sup>29</sup> se desliza en la *Conquista*, manteniendo hasta el epíteto: "*duro callo / caballo*" (I, 16, vv. 124, 126).

Todavía podría citar las numerosas coincidencias que he advertido con *El Pelayo* de Espronceda, que no siempre deben entenderse como un simple trasvase imitativo, sino más bien consecuencia de recurrencias estilísticas determinadas por el mismo género<sup>30</sup>. Porque esa es, creo, la cuestión: componer un poema *sub specie epica*, aun en pleno romanticismo, traía consigo quedar aprisionado por los propios estereotipos estructurales y estilísticos del género elegido. Para renovarlo, había que crear otro distinto. Así lo entendieron Rivas y más tarde el autor del *Diablo mundo*, "el único verdadero poema romántico español" en palabras de Robert Marrast<sup>31</sup>. Entre ambos quedaron una serie de fracasados intentos, como éste de García Gutiérrez, vueltos al pasado y, por tanto, desenfocados y anacrónicos. De ahí el título elegido.

LUIS F. DÍAZ LARIOS  
*Universidad de Salamanca*

1 "Un poema épico de A.G.G.", *Anales de literatura española*, Madrid, Tello, 1904; pp. 188-193.

2 Ms. 312, núm. 75. 3 pliegos tamaño folio, escritos por sus dos caras, excepto los fols. primero y último, que lo están sólo por el anverso. En el fol. 1r. consta el título y el nombre del autor: *Fragmentos del Poema / "La Conquista de Méjico" / por / Don Antonio García Gutiérrez*. Letra cursiva, cuidada y sin tachaduras, probablemente de un amanuense, aunque en el encabezamiento del fol. 2r. hay añadido con distinta letra, quizá del propio autor: "Fragmento del primer canto. / La visión". El papel es blanco, de barbas. El ms. se encuentra en perfecto estado de conservación.

3 C. ROSELL: "D.A.G.G.", *Autores dramáticos contemporáneos*, Madrid 1881; I, pp. 81-86. (Citado por J. de ENTRAMBASAGUAS, ed.: *Poesías de A.G.G.*, Madrid, RAE, 1947; "Prólogo", p. XX). Aunque no alude al poema, J. E. de HARTZENBUSCH ya se había hecho eco del suceso en el "Prólogo" a las *Obras escogidas de D.A.G.G.*, Madrid, Rivadeneyra, 1866; p. V.

4 Poeta y músico colaboraron en la composición de varias zarzuelas desde la década de los 50. Y todavía en 1868, con motivo de la revolución que dio al traste con el reinado de Isabel II, García Gutiérrez y Arrieta escribieron la letra y la partitura del himno "¡Abajo los Borbones!" (*Cfr. ed. cit.*, pp. 400-401).

5 "Ya no escribiré más. Mientras no trabajo me hallo bien; pero apenas proyecto dar forma a un pensamiento, la cabeza me avisa, y he renunciado hasta acabar el poema que me inspiró la conquista de Méjico. Créalo usted, el poeta acabó: sólo queda el pobre viejo". *Retratos a la pluma*, Madrid s.a.; pp. 268-277. (*Apud ENTRAMBASAGUAS, ed. cit.*, p. XXVI).

6 F. PIERCE: *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos (BRH), 1968<sup>2</sup>, p. 145.

7 *Cfr.* G. CARAVAGGI; *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Università di Pisa 1974; cap. VI, pp. 169-207.

8 Las paginas remiten a las *Obras del Duque de Rivas*, J. CAMPOS ed., Madrid, BAE, 1957; I.

9 Me ha sido imposible leer los poemas épicos de Montegón. Aprovecho los comentarios del libro de M. FABBRI, *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera di P.M.*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1972; pp. 142-150.

10 I. LUZÁN: *La Poética*. R. P. SEBOLD, ed. Barcelona, Labor (THM), 1977; p. 613.

11 R. NAVAS RUIZ: *El romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971; p. 107.

12 Recuérdense las palabras de R. LÓPEZ SOLER en el "Prólogo" a *Los Bandos de Castilla*, Valencia, Cabrerizo, 1830: "[...] la obrita que se ofrece al público debe mirarse como un ensayo, no sólo por andar fundada en los hechos poco vulgares de la historia de España, sino porque aún no se ha fijado en nuestro idioma el modo de expresar ciertas ideas que gozan en el día de singular aplauso. No es lícito al escritor crear un lenguaje para ellas, ni pervertir el genuino significado de las voces, ni sacrificar a nuevo estilo el nervio y la gallardía de las locuciones antiguas. Sólo le queda el recurso de buscar en la asidua lectura de las obras de aquellos varones reputados los padres de la lengua, el modo de que se preste a los sutiles conceptos, a las comparaciones atrevidas, y a los delicados tintes del lenguaje romántico, por hallarse algo de esto en el místico fervor de Yepes, San Juan de la Cruz, Rivadeneyra y otros autores místicos" (T.I. pp. iii-iv). También, la aguda observación de G. BOUSSAGOL: "Le large quatrain du *Moro*, avec, en outre, ses possibilités d'enjambement qui l'amplifient, a toute la souplesse de la prose, une prose qu'un peu de rythme et ses retours d'assonances, sans imposer de cruelles servitudes au poète, colorent d'un charme musical aussi réel que discret" (*A. de S., Duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique*, Toulouse, Privat, 1926; p. 435).

13 Cfr. J. F. MONTESINOS, *Introducción a una historia de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1966<sup>2</sup>; pp. 137-145, y el "Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)", pp. 147-269, en que se registran numerosos epígrafes como los señalados.

14 Madrid, Librería de Gaspar Roig, p. IX. (El subrayado es mío). Esta obra es especialmente ilustrativa porque desarrolla de forma novelada una alusión del poema épico de BARTHELEMY y MERY, *Napoleón en Egypte*, Paris, Ernest Bourdin, 1828.

15 La intención paródica de algunas de sus octavas (I, vv. 1356-1379, 1476-1499; III, 1921-1934, 2701-2708; IV, 3021-3076; etc.) evidencia el distanciamiento de Espronceda por esquemas y tópicos que repetían los seguidores de un género que sobrevivía a su época.

16 Cfr. A. LOPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*. A. CARBALLO PICAZO, ed. Madrid, CSIC, 1953; III, p. 182. También, LUZAN, *op. cit.*, p. 599.

17 Se hace inevitable el recuerdo de la "Canción en alabanza de la Divina Majestad por la victoria del Señor Don Juan". "La muerte de Jesús", de don Alberto, influyó en un poema de idéntico título de García Gutiérrez, quien a su vez parafraseó fragmentos bíblicos en las "Lamentación" y "Oración del profeta Jeremías". (Cfr. *Poesías*, ed. cit., pp. 239-246 y 256-257).

18 BONILLA, p. 192. "Proposición [...] no es más que el lugar primero de la obra, a do propone el poeta lo que intenta tratar" (LOPEZ PINCIANO, *op. cit.*, p. 182). "[...] es la primera de las partes de cantidad con que se da principio al poema y debe contener [...] breve y claramente la materia o asunto del poema, el héroe principal y la deidad o deidades que tienen mayor parte en la acción" (LUZAN, *op. cit.*, p. 600).

19 *Ibidem*.

20 Cfr. ERCILLA, *Araucana* (I, 3-6); VALDIVIESO, *Vida y muerte del patriarca San Josef* (I, 2); BALBUENA, *El Bernardo* (I, 4), etc.

21 Dicho está que esta corriente tiene su origen en las exposiciones teóricas y en las prácticas de Tasso, de tanta influencia en la épica hispana afectada por el espíritu de la Contrarreforma.

22 MARTINEZ DE LA ROSA concedía todavía que el poeta solicitara ayuda de las "musas o deidades" (*Anotaciones a la Poética, Obras*. C. SECO SERRANO ed. Madrid, BAE, 1962; II, p. 384b, n. 6). En cambio, A. RIBOT y FONTSERE, uno de los románticos más preocupados por la renovación del género, aunque no alcanzara a plasmar en resultados prácticos satisfactorios sus teorías, aconsejaba en su *Didáctica en lo contrario*: "Empieza, pues, sin invocar sumiso / a las Piérides castas, ni a Minerva, / que ya de tantas súplicas cansadas / con que continuamente las molestan, / se han retirado todas no sé dónde / para evitar su continuada audiencia". (Cito por la edición de *Poesías escogidas*, Madrid 1846; pp. 42-43).

23 "La narración es la parte principal de la epopeya, porque es todo el cuerpo del poema, siendo las otras partes como preludios de ella" (LUZAN, *op. cit.*, p. 605).

24 Cfr. F. LOPEZ DE GOMARA, *Historia general de las Indias y Conquista de Méjico*, *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, BAE (núm. 22); I, p. 302a. También A. de SOLIS y RIVADE-NEYRA, *Historia de la conquista de Méjico*, *Historiadores de sucesos particulares*, Madrid, BAE (núm. 28); p. 221a.

25 Aparece ya en la *Odisea* (IX y XII), pero fue Virgilio (*Eneida*, I vv. 102-184) quien fijó el modelo del que parten los poetas posteriores. (Cfr., por citar sólo ejemplos hispánicos, *Os Lusíadas*, V, 37.; y ss.; VI, 70 y ss.), *La Araucana* (XV), *La Dragontea* (III, 197 y ss.), etc.

26 Existe una moderna y ejemplar edición a cargo de J. AMOR y VAZQUEZ, Madrid, BAE, 1970, a la que remito.

27 Tampoco creo posible asegurar que el contenido de la estrofa 16ª de la "Introducción" haya sido sugerido por las octavas 12-16 del "Canto I" de la *Hernandía*, ya que ambos textos utilizan el mismo tópico, al que he aludido más arriba, frecuente en poemas anteriores.

28 *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, BAE, (núm. 2); p. 42 b.

29 *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, *ivi*, p. 40 b.

30 Sólo a título de ejemplo, compárense las siguientes descripciones de las fuerzas desatadas de la naturaleza: "Envuelto en noche tenebrosa el mundo, / las densas nubes agitando, ondean / con sus alas los genios del profundo, / que con cárdeno surco centellean; / y al ronco trueno, el eco tremebundo / de los opuestos vientos que pelean / [...]" (*Pelayo*, I, 13, vv. 97-102). "El seno de las nubes desgarrando / súbito rayo resplandece: gime / ronco el carro del trueno que rodando / las estrelladas bóvedas oprime. / Dijérase que el orbe quebrantado / sus fortísimos polos, en sublime / terrible convulsión y horrenda liza / a un mismo tiempo lucha y agoniza" (*Conquista*, I, 9, vv. 65-72).

31 *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. R. MARRAST, ed., Clás. Castalia (núm. 81); "Introducción crítica", p. 68.

EL GRUPO SUSTANTIVO-CALIFICATIVO  
EN LAS PRIMERAS OBRAS POÉTICAS  
DE ESPRONCEDA (1822-1835)

I

LIMITES

Este estudio será por fuerza muy breve y se limitará a unos pocos poemas de Espronceda, sin pretender sacar conclusiones definitivas. Sin embargo, hemos pensado que lo conseguido parece bastante interesante para servir de punto de partida hacia reflexiones y estudios ulteriores en el paso del neoclasicismo al romanticismo.

Estudiaremos aquí únicamente unos poemas sueltos escritos por Espronceda entre 1822 y 1835 así como los fragmentos épicos del *Pelayo*, poema inacabado pero importante para nuestro propósito ya que sus diferentes fragmentos se elaboraron a lo largo de 10 años, entre 1825 y 1835, cambiando notablemente la estética del poeta durante aquel lapso de tiempo.

Hemos seguido la edición y la cronología de Robert Marrast (*Clásicos Castalia*, n. 20). Todas las referencias son de esta edición.

II

ESTADÍSTICAS

Para comparar lo comparable, tomaremos poemas o fragmentos de longitud aproximadamente igual. Los fragmentos estudiados de poemas de verso corto (7 u 8 sílabas) serán pues más largos que los escritos en verso largo (11 sílabas). Estudiaremos por ejemplo 24 endecasílabos por 36 octosílabos o 30 mixtos. En estos fragmentos, hemos contado el número de sustantivos, de adjetivos calificativos y analizado los resultados obtenidos.

Hemos clasificado los poemas estudiados en cuatro épocas distintas:

Iª Epoca: 1822-1825: *Vaticinio de Nereo* (1822) V. 1-30 (V.N.) *Vida del campo* (1823-25) V. 1-30 (V.C.) *Romance a la mañana* (1823-25) V. 1-36 (R.M.) *La tormenta de la noche* (1823-25) V. 1-30 (T.M.)

Número de sustantivos: 150

Número de calificativos: 93

Porcentaje: 62%

IIª Epoca: 1825-1827: *A Anfriso en sus días* (1825) V. 1-30 (A.A.D.) *El Pelayo* Fragmento I. estr. VII-XI (1825-27) (P.) (sin las estr. VII-IX que son de Lista)

*Id.* Fragmento III estr. XXXVIII-XL  
*A la noche.* Romance (1826-27) V. 1-36. (N.)

Número de sustantivos: 156 Número  
de calificativos: 104 Porcentaje:  
66,6%

IIIª Epoca: 1827-1831: *El Pelayo* Fr. I estr. I-III (1827-32) *El Pelayo*  
Fr. III estr. I-III (1825-32) *Id.* Fr. II estr. I-III (1827-35)  
*Id.* Fr. IV estr. I-III (1827-32) *Id.* Fr. V estr. III (1827-  
35) *Id.* Fr. III estr. XXXIV-XXXVI (1827-35) *A la*  
*Patria.* (1828-31) V. 1-32. (A.P.) *Serenata* (1828) V. 1-  
36. (S.) *A la luna* (1927-31) V. 1-33. (L.) *Oscar y*  
*Malvina* (1830-31) V. 1-34. (O.M.) *A la Señora de*  
*Torrijos* (1831) 36 V. (A.S.T.)

Número de sustantivos: 423 Número  
de calificativos: 259 Porcentaje:  
61,32%

IVª Epoca: 1831-1835: *Fragmento* (1832-33) V. 1-24. (F.) *Cuento*  
(1832) V. 1-24. (C.) *Canción del Pirata:* (1834-35) V. 1-  
40. (C.P.) *El reo de muerte:* (1835) V. 1-40 (R.M.) *El*  
*verdugo:* (1835) V. 1-40. (V.)

Número de sustantivos: 275  
Número de calificativos: 96  
Porcentaje: 34,9%

*Primera conclusión:* La proporción entre adjetivos calificativos y sustantivos se mantiene más o menos igual en las tres primeras épocas señaladas. Los adjetivos se mantienen a un nivel superior al 60% de los sustantivos y en consecuencia, más de la mitad de los sustantivos llevan un calificativo. En cambio, la proporción disminuye considerablemente a partir de 1831, es decir a partir del momento en que Espronceda se convierte al Romanticismo ya que los calificativos ni siquiera alcanzan entonces el 35%. Esto no es una casualidad y vamos a estudiarlo detenidamente examinando la naturaleza de estos grupos.

LA NATURALEZA DE LOS GRUPOS  
SUSTANTIVO-CALIFICATIVO EN LOS  
CUATRO PERIODOS SEÑALADOS

Para organizar esta parte del estudio, hemos tratado de recoger los sustantivos clave de cada una de las cuatro épocas y de registrarlos acompañados de su calificativo. Han sido recogidos en el conjunto de los poemas mencionados más arriba, sin límites de longitud. Este proceso no es científico, es subjetivo, ya que el concepto de "palabra clave" no es preciso. Se trata de las palabras que forman el clima poético de un poema. Como se estudia el grupo sustantivo calificativo, los sustantivos que se tomaron en cuenta son únicamente los que van acompañados de uno o varios calificativos. Su número se ha extendido lo suficiente para ser revelador y reducido lo suficiente para evitar el fastidioso catálogo. Hemos recogido pues en la

Epoca I:	25 grupos
Epoca II:	22 grupos
Epoca III:	47 grupos
Epoca IV:	55 grupos

La diferencia de cantidad entre las diferentes épocas procede de la importancia del material analizado y no tiene otro significado.

Los grupos recogidos son los siguientes (las abreviaturas son las señaladas en la lista de los poemas, el primer número es el de la página de la edición señalada, el segundo es el del verso).

PRIMERA EPOCA  
(1822-1825)

ABEJA solícita	V.C. 67-17	MAR airado	V.C. 67-16
ABEJA solícita	T.N. 75-31	MUERTE atroz	V.N. 66-50
ACERO crudo	V.N. 66-40	MUROS fuertes	V.N. 65-12
AURA ligera	V.N. 65-5	NUBES fúlgidas	R.M. 72-29
AURA flébil y blanda	R.M. 72-36	ONDAS claras	R.M. 71-12
AURORA bella	R.M. 71-1	PAVOR triste	T.N. 74-18
BRAMIDO hórrido	T.N. 74-6	PERLAS brillantes	R.M. 71-4
CERRO herboso	V.C. 7-13	PRADO florido	T.N. 75-32
EJERCITO fiero	V.N. 65-9	QUIETUD dulce y grata	R.M. 72-40
FILOMENA tierna	V.C. 68-35	SAÑA impía	V.N. 65-10
LID sangrienta	V.N. 66-38	TROMPA guerrera	V.C. 67-5
LOBO carnívoro	V.N. 66-44	TRUENO ronco	T.N. 74-17
LLAMAS refulgentes	R.M. 72-32		

SEGUNDA EPOCA  
(1825-1827)

ALARIDOS tristes	A.A.D. 78-46	GENIO feliz	A.A.D. 77-16
ARMAS roncás	A.A.D. 78-46	LAURO eternal	A.A.D. 76-18
AURORA feliz BESO delicioso BRISA süave	A.A.D. 79-85 A.A.D. 78-70	NOCHE tenebrosa	P. 84-97 N.
BUHO mustio agorero	N. 125-73 N.	NOCHE serena	123-1 N.
CAMPOS feraces	124-37	ONDAS claras	122-18
FANATISMO negro	A.A.D. 78-48	PRIMAVERA linda	A.A.D. 78-65
FLORES desmayadas	A.A.D. 78-58	RELIGION sacra	A.A.D. 77-39
FUEGO animador de vida	A.A.D. 77-34	TRUENO ronco	P. 84-101
	P. 82-53	VALENTIA heroica	A.A.D. 77-44
		VIENTO plácido	P. 82-54

TERCERA EPOCA  
(1827-1831)

ALARBE fiero	P. 88-209 P.	LID tremenda LIRA	P. 94-382 P.
ALARBE rudo	89-230 L.	armoniosa, LIRA	81-17 P. 108-
AMANTE desdichado	133-5 A.P.	regalada LUNA tranquila	761 L. 133-1
ARPA lastimera AURAS	145-36 O.M.	plateada LUNA amorosa	L. 133-13 L.
sabrosas BESO dulce	177-156 P.	LUNA lánguida dulce	134-33 O.M.
BESOS lánguidos	82-47 L. 134-	MAR de aurirolladas olas	176-131 A.P.
BRISA plácida BUHO	15 S. 138-5	MUROS torreados	144-37 S.
triste, misero	L. 134-31	NOCHE serena NOCHE	137-2 S. 138-
CABALLERO cortés	A.S.T. 188-3	silenciosa NOCHE	19 O.M. 176-
COLORES fúlgidos	P. 81-22 A.P.	serena ONDAS claras	121 L. 133-10
DESPOTA sañoso	143-11 A.P.	PALADINES fuertes	P. 81-27 A.P.
DOLOR profundo	142-7 O.M.	SEGUR impía	143-15
DOLOR lánguido y dulce	172-11 P. 80-	SUSPIRO tierno RIO	S. 139-38 P.
ETERNIDAD sublime	10 P. 81-29	áureo TIRANO fatal	
FESTINES espléndidos	L. 134-22 P.	SOMBRA vagarosa macilenta	O.M. 172-25
FILOMENA enamorada	106-705 A.P.	TIRANO fiero TROVA	81-24 A.P.
FRENTE ceñuda	144-41 P. 81-	humilde TROVADORES	143-29 O.M.
FRENTE humilde	25 P. 108-	alegres TORRENTE	173-56 A.S.T.
JARDINES mágicos	754 O.M.	bramador TRUENO	189-32 P. 81-
JARDINES mágicos	177-154 A.P.	ronco VIRGEN pura	18 O.M. 171-3
LAGRIMAS hermosas	145-64		P. 88-197 A.P.
LAMENTO lúgubre			143-17



CUARTA EPOCA  
(1831-1835)

ADALIDAD intrépido	C.C. 215-199	GUERRA feroz	C.P. 226-35
AFAN hórrido	R.M. 233-113	HIJO puro y gentil	V. 243-102
AGONIA lenta y amarga	R.M. 229-2	LABIOS purpúreos	C. 203-8
ANTORCHAS brillantes	C.C. 209-19	LADRIDO ronco	R.M. 232-78
ALIENTO perfumado	F. 197-17	LIRA mágica	C.C. 210-36
ANHELO blando vago y doloroso	F. 197-12	LUNA melancólica	C.C. 210-41
ANHELO dulce	F. 197-24	LUZ del CREPUSCULO serena	F. 196-1
ARABES altivos	C.C. 215-212	MADRE piadosa	V. 243-110
AROMAS dulces	C. 196-8	MANSION dichosa	C. 203-1
ARPA sonora	C.C. 210-33	NECTARES dulces	C.C. 209-23
BANQUETE alegre	C.C. 209-22	OJOS amorosos	C. 203-8
BERGANTIN velero	C.P. 225-4	OJOS húmedos extáticos	F. 196-9
CANTILENA alegre	R.M. 230-43	PLAYA desierta	F. 196-2
CAPILLA enlutada	R.M. 230-10	QUEJIDO tierno	R.M. 232-79
CAPILLA lúgubre	R.M. 231-57	RELAMPAGO raudo	C.C. 209-9
CAPITAN PIRATA alegre	C.P. 225-14	REZAR confuso	R.M. 230-16
CASTILLO soberbio	C.C. 209-18	RIO dorado	C. 203-10
CRUELDAD impia	V. 242-58	ROSA fragante	C. 203-3
CRUZ radiante	C.C. 209-14	SELVA umbrosa	C. 203-5
CRUZ espléndida	C.C. 212-124	SUSPIROS tiernos	F. 197-22
CRUZADO valiente	C.C. 215-192	SUSPIRO hondo	C.C. 214-163
DRAGON espantoso	C. 204-21	TORMENTAS negras	C.C. 208-8
FANTASMA negra	C.C. 209-25	TROTON noble alegre	C.C. 210-30
FIERA dañina	V. 241-28	TROVA gentil	C.C. 212-100
FRENTE serena, tremenda radiante	V. 242-51,52	TURCO fiero	C.C. 215-191
GEMIDOS lánguidos	F. 197-22	VIGIA audaz	C.C. 212-110
GIGANTE intrépido	C. 204-16	VIRGEN tímida	C.C. 209-26
		VOZ lúgubre	R.M. 234-143

Lo que salta a la vista, mirando los grupos de la primera época, es su desesperante banalidad. No se nota ningún adjetivo capaz de provocar la menor sorpresa. Su primera utilidad puede ser la intensificación de la idea ya revelada por el sustantivo. Es el caso de "bramido hórrido", "lid sangrienta", "lobo carnívoro", "llamas refulgentes", "perlas brillantes". Su otra utilidad es añadir un leve detalle revelador, a lo ya expresado por el sustantivo. No se trata de modificar la idea ni de sorprender sino tan sólo de precisar: "Ondas claras", "prado florido", "trompa guerrera" por ejemplo.

Si pasamos a la segunda época, no notamos el menor progreso. Se introduce el tópico del "buhu mustio y agorero" pero la noche es tenebrosa y las ondas siguen claras.

La tercera época sigue perfectamente igual y hasta advertimos unos grupos gastadísimos por el uso como "la segur impía". El búho (esta vez "triste y mísero") sigue en su tumba y si la luna hace una entrada numéricamente fuerte, va acompañada por adjetivos muy comunes. ¿Qué diremos por último del "mar de aurirolladas olas", sino que se trata de un neologismo perfectamente ridículo?

Todo esto nos lleva a la *segunda conclusión*: en todo su período neoclásico, el poeta cree conveniente acompañar gran cantidad de sustantivos con un calificativo que no le sirve para nada sino para alargar la frase, con un resultado monótono y lánguido. No es lo que se esperaba de parte del fogoso Espronceda.

Pasemos ahora al estudio del momento verdaderamente romántico del poeta. Esperábamos que la reducción del número de calificativos se acompañaría de una utilidad poética más relevante. Efectivamente, en *El reo de muerte*, notamos la "agonía lenta y amarga", el "afán hórrido", la "capilla enlutada y lúgubre", la "voz lúgubre" que constituyen, sino una novedad, por lo menos un ligero progreso, ya que estos calificativos añaden algo importante al sustantivo. Pero este progreso dista mucho de ser general y encontramos otra vez grupos como "arpa sonora", "banquete alegre", "guerra feroz", "labios purpúreos", "ladrido ronco", "selva umbrosa" que no tienen interés.

Entonces, ¿hubo verdaderamente un progreso entre las dos maneras de Espronceda? Sí, hubo un ligerísimo progreso en cuanto al empleo del calificativo con respeto al sustantivo pero el tal progreso marca la mayor madurez del poeta y de ningún modo una ruptura con el sistema pasado. En cambio, el progreso evidente ha sido la mengua del calificativo con respeto al sustantivo: el poeta se ha dado cuenta por fin de que la palabra sustantiva tiene bastante fuerza en sí y que añadirle un adjetivo innecesario no merecía la pena y hasta quitaba fuerza al poema.

La *tercera conclusión* será pues que Espronceda, incapaz de dar nueva vida a su adjetivación la empobrece adrede a partir de 1831 dando la preferencia absoluta al sustantivo y también al verbo (pero esto es otra historia que contaremos, quizás en otra ocasión).

#### IV

#### LAS PERMANENCIAS

Los grupos ya enumerados no son más que una rápida muestra y no constituyen un "corpus" exhaustivo del vocabulario de Espronceda. Sin embargo, parecen bastante reveladores dentro del grupo reducido de poesías estudiadas aquí para merecer alguna atención.

Los sustantivos que aparecen con más frecuencia en la lista son:

5 veces: Noche.

4 veces: Luna.

3 veces: Aura, trueno, ondas, Alarbe o Arabe, beso, frente, lira, suspiro, trova.

2 veces: Abeja, aurora, Filomena (por rui señor), lid, mar, muros, brisa, búho, primavera, arpa, dolor, jardín, río, tirano y virgen.

La noche aparece dos veces en la segunda época: es "tenebrosa" y "serena"; en la tercera, será "serena" otras dos veces y "silenciosa".

La luna es "tranquila, plateada, amorosa, lánguida, dulce y melancólica".

El aura es "ligera, flébil, blanda, sabrosa".

Los truenos son tres veces "roncos".

Las ondas tres veces "claras".

Las abejas dos veces "solícitas".

Los besos son "deliciosos, dulces, lánguidos".

El río es "áureo" o "dorado" lo que viene a ser lo mismo.

Todo esto significa que estos grupos constituyen unos tópicos que vuelven casi necesariamente bajo la pluma del poeta.

Si examinamos las cosas en el otro sentido, es decir estableciendo las frecuencias a partir de los calificativos, observamos lo siguiente: Aparecen 7 veces: dulce.

5 veces: ronco y sereno.

4 veces: alegre, fiero, lánguido, tierno.

3 veces: claro, impío, lúgubre, mágico, negro, radiante, triste.

y una gran cantidad con dos ocurrencias.

Es decir que el panorama es más desolador todavía que antes. "Dulce" es el tópico absoluto que se emplea por la quietud, el beso, el dolor, la luna, el anhelo, las aromas, los néctares; "roncos" son los truenos (3 veces) las armas y el ladrido, "serena" la noche (3 veces) la frente o la luz; son "fieros" el ejército, los Alarbes, el Turco, el tirano, "lánguidos" los besos, la luna, el dolor y los gemidos, "tiernos" los suspiros (dos veces), los quejidos y la Filomena; otros grupos tan desoladores y faltos de la menor originalidad se podrían seguir enumerando.

*La cuarta conclusión* es que los grupos preferidos de Espronceda, los que más a menudo vuelven bajo su pluma son los más triviales, los más trillados, los que cualquier poeta novel aprende al mismo tiempo que descubre que amor rima con dolor.

## V

### CONCLUSION FINAL

Hemos escogido los poemas tempranos de Espronceda, eliminando adrede sus obras maestras: *El estudiante de Salamanca* y *El Diablo Mundo*.

Hemos visto como el buen discípulo de Lista, el contertulio de la Academia del Mirto se revela como un alumno demasiado dócil y repite las lecciones de su maestro en una serie de obras compuestas con las mismas recetas. Pero al principio de su conversión al Romanticismo, no logra renovar en seguida su panoplia literaria por la demasiada fuerza de la tradición anclada en su mente. Logra salvar las apariencias empobreciendo su vocabulario sin renovarlo.

Espronedada, en aquel momento, es un mal poeta que, poco a poco, se da cuenta de los límites muy reducidos de su capacidad novadora y que después de la forzada dieta de sus primeros poemas románticos, se lanzará hacia otra dirección.

Pero uno puede preguntarse si el tono burlón y paródico que adoptará en *El Diablo Mundo* que es de veras una obra maestra, no se debe a aquel sentimiento de inferioridad debido a la contemplación de su obra pasada. Se siente incapaz de hacer mejor, se burla de sí mismo y de los demás y entonces es cuando encuentra por casualidad su verdadera vía. Lo que hace de un mal poeta, un gran poeta.

JEAN-LOUIS PICOCHÉ  
Universidad de Lille III

## SOBRE UN ASPECTO DE LA LENGUA POETICA DEL JOVEN RIVAS: LOS SIMILES

La poesía temprana de Rivas posiblemente nos ofrece un modelo de lo que era pasar del más pedestre neoclasicismo a aquella forma "histórica" del romanticismo que, a pesar de la importancia de *Don Alvaro* para el romanticismo más auténtico y duradero, a nuestro poeta le fue siempre más aceptable. Por una feliz casualidad, el año de 1830, propuesto como el *terminus ad quem* para los trabajos de este congreso, coincide con un momento crítico en la evolución de Rivas. Nos referimos al intervalo que separa los cinco primeros romances de *El moro expósito* de lo demás del poema. En lo que sigue nos proponemos examinar brevemente tan sólo un elemento de la poesía juvenil de Rivas, los símiles, intentando ilustrar un aspecto concreto de la evolución de su lengua poética.

Las primeras poesías de Rivas se dividen en dos grupos: las amatorias y las dedicadas a la guerra contra Napoleón. A pesar de que él mismo, con una modestia convencional, se haya considerado entonces esencialmente como un poeta del amor, es el segundo grupo que ofrece más interés. Lo que salta a los ojos al leer estas poesías dedicadas a la Guerra de la Independencia es su tendencia a presentarla no ya tal como era, y tal como Rivas sabía que era por experiencia directa, sino como una guerra de la época greco-romana y de vez en cuando como una guerra del Viejo Testamento. Es decir, en conformidad con la ideología poética del neoclasicismo, se procura evitar la crudeza de la realidad contemporánea mediante el uso de un conocido repertorio de perífrasis poéticas, y al mismo tiempo se dignifica y se embellece de lucha patriótica con implícitos paralelos homéricos y con reminiscencias bíblicas. Por eso no se trata de cantar la guerra, sino de

### **cantar las iras del fogoso Marte;**

el soldado no es el soldato sino

### **el que sigue de Marte el torvo ceño**

o cuando menos pertenece a "los beligeros varones". En vez del mosquete blande "vengadora lanza" y se viste, no del uniforme, sino de "luciente malla" o de "los arneses de diamante". Es precisamente la misma técnica que encontramos en las primeras poesías de Espronceda, donde, al referirse a los guerreros árabes en *El Pelayo*, el poeta habla de

**los que el mundo, beligeros varones,  
turbaron con sus bárbaras legiones.**

También Don Diego de Alvear, Brigadier de la Marina, en una poesía esproncediana de 1830, aun lleva "arnés de diamante". Convenía no nombrar el caballo sino hablar del

**noble monstruo que abortó el tridente**

y se evita lo feamente moderno aludiendo al disparo de un cañon con las palabras

**El vaciado metal aborta el rayo  
y muertes lanza.**

Mientras tanto, si bien es Minerva quien defiende las murallas de Salamanca contra las iras de Marte, en otra parte se echa mano de lo bíblico en versos que claramente imitan la majestad herreriana

**Cantad naciones  
la gloria del Señor. Su fuerte  
diestra que de Senacherib hundió  
la frente y que en la mar rugiente  
sepultó a Faraón con mucho  
espanto ha confundido al bárbaro  
orgullosa.**

Otra vez encontramos el paralelo en Espronceda cuando el Rey Rodrigo en *El Pelayo*

**no ve sobre él ¡oh Dios  
omnipotente! tu diestra levantada;  
arder no mira tu rayo a la palabra  
de tu ira**

A semejante propósito de embellecer y dignificar una realidad considerada todavía insuficientemente poética en sí misma, responden el empleo de largos símiles pomposos imitados de Virgilio y Horacio, como el que sigue, sacado de "A la victoria de Arapiles" (1812)

**cual suele a la ardorosa lumbre  
del flamígero carro luminoso  
deshacerse la nieve amontonada del  
gran Moncayo en la elevada cumbre;  
que con sonido raudo, en espumoso y  
rugido torrente desbatada, corre  
precipitada,**

**arrebatando los peñascos rudos,  
y los troncos membrudos,  
y cubre con presura  
el valle, el monte, el soto y la llanura,  
de este modo las haces orgullosas  
heridas de su acento se agitaron...**

Se trata de una *amplificatio* del símil anteriormente empleado en "A la victoria de Bailén" (1808) que evoca al ejército francés

**inundando las vegas silenciosas  
cual rápido torrente**

símil que volveremos a encontrar con relativa frecuencia en la temprana poesía de Rivas; por ejemplo en "El tiempo" (1818)

**Como el raudal torrente  
... corre el orbe en brazos de la muerte**

o en el romance tercero de *El moro expósito*

**los que, vencedores e invencibles  
cual rápido torrente  
derribamos**

y en el romance cuarto del mismo poema

**como torrente que bramando rompe  
hinchado y ronco el cauce que lo enfrena**

Semejante tendencia a reaparecer de poesía en poesía caracteriza el símil de la peña que resiste la fuerza de las olas. Rivas lo emplea una y otra vez antes de 1830, ya para ensalzar la resistencia de Sansuña o Gerona a los franceses, ya para lamentarse de la pétrea indiferencia de su amada, ya para asegurar a la misteriosa Olimpia de la firmeza de su amor, ya finalmente para indicar el poco efecto de los golpes de Zaide sobre Gonzalo Gustios.

Luzán, en el capítulo decimosexto del segundo libro de su *Poética*, aboga por los símiles sacados de la agricultura aplicados a la guerra, como "las comparaciones que más admiran y deleitan". Rivas sigue fielmente su consejo desde 1808, cuando compara a los franceses en huida con las espigas arrebatadas por el viento durante la trilla, a 1829, cuando compara al ejército de Gíafar derrotado por los castellanos a un campo de grano devorado por el fuego.

En realidad quien emprende la ingrata tarea de examinar los símiles que Rivas emplea en su poesía temprana pronto advierte el uso repetido de cierto número de

comparaciones predilectas que vuelven a figurar casi automáticamente de poesía en poesía: el río que rompe su cauce, la peña que resiste las olas, el árbol que cae, el viento que arrebató las nubes, la flor o el arbusto que sufre los rigores de los elementos. Pero lo que llama la atención no es tanto el elemento de repetición cuanto lo que pudiéramos llamar la falta de "resonancia" de tales símiles. Luzán mismo escribe en el capítulo ya mencionado que, si bien algunos dividen las comparaciones en dos clases "unas dirigidas simplemente al fin de adornar, otras al fin de explicar mejor lo que se dice", la segunda función es la más importante, pues "todas las comparaciones, a mi entender, son para explicar o probar otra cosa... la comparación misma, en sí, no es más que explicación de una cosa". Es decir, en palabras modernas, que los buenos símiles contienen implicaciones escondidas y precisan de una voluntad interpretativa en el lector. Como afirma Max Black<sup>1</sup>, los buenos símiles deben "yield discovery", o sea, deben contener descubrimientos potenciales.

Difícilmente en la poesía temprana de Rivas se identifica ese tipo de símil. Al pasar en revista las comparaciones que emplea, el lector saca más bien otro género de conclusión. En primer lugar se nota cierta tendencia a utilizar el símil a expensas de la metáfora como tal. Ahora bien, el que una metáfora siempre contenga una analogía implícita no significa ni mucho menos que se diferencie de un símil sólo por la forma. Al enfatizar lo comparativo, se sacrifica el elemento *sustitutivo* de que depende buena parte del éxito de una metáfora realmente lograda. La predilección de Rivas por los símiles ya sugiere algo acerca de su futura evolución. Nos referimos a su rechazo (si exceptuamos *Don Alvaro*) del "romanticismo flamígero", que necesariamente traía consigo una visión mucho más conflictiva y ambigua de la realidad que la que él era capaz de aceptar. No negamos que Espronceda, quien llevó mucho más adelante que Rivas la renovación técnica de la poesía de su tiempo, impulsado precisamente por una cosmovisión mucho más subversiva que la de nuestro poeta, usase símiles de vez en cuando extremadamente audaces. Basta recordar aquel del final del canto tercero de *El diablo mundo* en que se compara el alma humana a un chorizo. Pero la auténtica renovación tiene que ver con las metáforas más que con los símiles, a causa del más alto nivel de "interacción" que tipifica aquellas. Una buena metáfora no encierra una simple comparación implícita, sino que da lugar a algo así como una modificación de la realidad, mediante un proceso en que tanto el sujeto primario de la metáfora, como el sujeto secundario o complementario sufre un cambio de significado. En pocas palabras, al seleccionar los símiles (y más aún al seleccionar símiles poco innovadores) Rivas consciente o inconscientemente fortalece la confianza que tienen sus lectores en su propia capacidad de comprender una realidad dócil y poco ambigua: todo lo contrario de lo que se propondría un romántico auténtico.

Pero hay un aspecto del asunto que los comentaristas, tanto viejos como modernos, de la lengua poética, forzosamente tienen que ignorar. Es la posible función de una metáfora (o en este caso un símil) en el contexto de la poesía individual donde figura.



El caso más obvio en lo que se refiere a la poesía temprana de Rivas es, desde luego, el de "El faro de Malta". El famoso símil de la novena estrofa.

**Así de la razón arde la antorcha en  
medio del furor de las pasiones**

invierte el proceso al que hemos ido aludiendo. En vez de echar mano de una comparación sacada de una naturaleza ultraconvencionalizada para expresar una emoción, Rivas aquí saca el símil de la naturaleza humana para aplicarlo a lo inanimado. Pero más importante es el hecho de que el símil de la antorcha de la razón forma parte integral de la estructura del poema. Pues en la estrofa decimoctava Rivas escribe

**y fuiste a nuestros ojos la aureola  
que orna la frente de la santa imagen  
en que busca afanoso peregrino la  
salud y el consuelo**

lo que viene a ser un casi-símil, o símil implícito, ("a nuestros ojos" atenúa el aspecto sustitutivo de la frase considerada como puramente metafórica) esta vez relacionado con la vida espiritual del hombre. De ese modo el conjunto de veinte estrofas se divide en nueve más nueve, cada grupo coronado por un símil, seguidos por un cierre más personal en los últimos ocho versos. De la antorcha de la razón se pasa en el momento culminante del poema, a la aureola de la fe. Dentro del sistema de referencias a la luz en medio de las tinieblas que constituye el andamiaje del poema, los dos símiles ocupan posiciones estratégicas, determinantes para la estructura total.

"El faro de Malta" lleva la fecha de 1828. Al año siguiente pertenecen los cinco primeros romances de *El moro expósito*. Es innegable que en sus casi seis mil versos buena parte de los símiles pertenecen al arsenal expresivo ya acumulado por Rivas. Pero no todos. Especialmente en el romance quinto, donde se narra la traición y muerte de Gíafar, el alejamiento de Mudarra y el descubrimiento del amor por parte de Kerima, el papel de los símiles merecería un estudio más extenso que lo que permite la brevedad de estas notas.

Para concluir: en general la crítica ha ido estudiando el contenido de las obras románticas desde hace muchos decenios sin llegar a formar un consenso acerca de lo que es fundamental en el movimiento. Buena muestra es el libro reciente de Russell Sebold, *Trayectoria del romanticismo español* (Barcelona, 1983), en el que el distinguido hispanista norteamericano llega al extremo de afirmar que ciertos escritores activos entre 1770 y 1800 sólo se diferencian de los románticos del siglo diecinueve por "cierta ornamentación romántica de tipo externo". Constituye una parte de tal ornamentación la lengua poética. Es nuestra convicción que un estudio, y más aún un estudio comparativo y

sistemático de la lengua poética de los poetas románticos mostraría de modo muy concreto cómo la llegada de una nueva cosmovisión fue modificando paulatinamente los medios de expresión poética. Nuestra hipótesis de trabajo actualmente es que la lengua figurada de poetas como Rivas y Zorrilla, que pertenecieron al romanticismo "histórico", a pesar de su clara evolución, tiende a la selección de símiles y metáforas basados en un modelo de la realidad todavía firme y estable. En cambio la lengua de Espronceda, sobre todo en *El diablo mundo*, empieza a reflejar una realidad ya más misteriosa y ambigua; y a eso debe parte de su poder de sugestión. Sin embargo la evolución del lenguaje poético durante el período romántico fue siempre lenta. Sólo un estudio sistemático y paciente podría llevarnos a identificar las etapas por las que pasa.

DONALD L. SHAW  
Universidad de Edinburgh

1 MAX BLACK, "More about Metaphor", *Dialectica*, 31, n. 3, 1977, 448.

ELECCIONES LEXICAS EN LOS *ROMANCES HISTORICOS* DEL  
DUQUE DE RIVAS

por el "*Gruppo di Studio della Facoltà di Magistero*"  
*Universidad de Genova*

Los ensayos siguientes son el resultado de una investigación que se llevó a cabo durante un curso escolar al margen de una serie de clases sobre los *Romances Históricos* del Duque de Rivas.

Para esa investigación se utilizaron los datos que proporcionó la computadora del "*Gruppo di Ricerca Informatica e Processi Culturali coordinata dalla Cattedra di Sociologia della conoscenza della Facoltà di Magistero di Genova*".

Se pasaron a la computadora también algunos romances antiguos seleccionados entre los históricos contenidos en el tomo XVI de la BAE. El patrón elegido tiene lógicamente un valor estadístico reducido en consideración de la amplitud del romancero (por amor a la brevedad, se habla, en los artículos, de "romances antiguos" o "romancero antiguo" para indicar, en realidad, sólo dicha selección).

Las citas están sacadas de los textos siguientes:

1. DUQUE DE RIVAS, *Romances Históricos*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1968.
2. *Romancero General*, BAE XVI.

## 1. ASPECTOS DE LA COMUNICACION

De un análisis paradigmático del lenguaje aprovechado por el duque de Rivas en los *Romances Históricos*, resulta que entre los sustantivos que más directamente se refieren al hombre, "ojos" es el que presenta el mayor número de frecuencias (89), y aún más serían si se considera que a menudo el escritor lo sustituye, por similitud semántica, con los vocablos "vista" (29) y "mirada" (16). Los ojos por otra parte no permiten desempeñar solamente la función visiva, sino expresar estados de ánimo, por ejemplo por medio de sordas "lágrimas" (13) o del sonoro "llanto" (16).

Claro está que es por medio de otros sonidos articulados y organizados en "palabras" (19) que el hombre ejercita su verdadera facultad expresiva, es decir, por medio del lenguaje. Y en el campo semántico del lenguaje cabe también el concepto de "voz" — que tiene una discreta frecuencia (48) — y los órganos "labios" (17) y "lengua" (17), en relación de contigüidad, que juegan un importante papel en la articulación de los sonidos lingüísticos. Sin embargo es interesante notar que Rivas acuerda su preferencia a una

descripción de la comunicación entre los personajes actuada por medio de imágenes visivas y plásticas a daño de las auditivas, lo que podría ser el reflejo de su sutil sensibilidad pictórica.

Indudablemente en los *Romances Históricos* la principal función comunicativa no está representada por el lenguaje — en la tradicional acepción del término — ya que la voz de los personajes es "confusa", "sumisa" (El Alcázar de Sevilla, p. 62 — El solemne desengaño, p. 210), "baja" (El conde de Villamediana, p. 36 — Una noche de Madrid en 1578, p. 155), "honda e interna" (Una noche de Madrid en 1578, p. 153 — El solemne desengaño, p. 210), "rota" (El solemne desengaño, p. 196), "ronquilla" (La Buenaventura, p. 230). El personaje de Rivas habla con "balbuciente lengua" (Un castellano leal, p. 142), "haciendo lenguas las manos" (El conde de Villamediana, p. 31), y a menudo prefiere el silencio: "no acierta a hablar palabra" (Recuerdos de un grande hombre, p. 177), "con las palabras no acierta", "Y calla" (El solemne desengaño, p. 207), etc. Este silencio, en la mayoría de las veces "feral", "sepulcral" y "profundo", está roto por gritos de inhumanos justicieros, por ejemplo la "voz sepulcral" del severo alcalde (Una antigualla de Sevilla, p. 82) o por el "espantoso aullido" de la bruja en el romance 'Una antigualla de Sevilla' (p. 78).

Los labios de los personajes están "convulsos y fríos" (El sombrero, p. 21 — Amor, honor y valor, p. 114), "entreabiertos" (El solemne desengaño, p. 193); doña María Padilla "al fin, rompiendo el silencio, / aunque con trémulos labios, / osó hablar..." (El Alcázar de Sevilla, p. 69). Se advierte pues, en el hombre sensible, una dificultad de comunicar — por otra parte típicamente romántica — que está parcialmente atenuada por un sistema sus-titutivo de comunicación, representado por el lenguaje de los ojos, de las lágrimas y del llanto.

Una comparación entre los *Romances Históricos* y una de sus fuentes, el *Romancero* antiguo, con particular referencia a los romances que tratan el tema de Don Alvaro, revela que en el segundo el lenguaje verbal — por medio de "tiernos ecos" (Romance 997), "voces tiernas" (R. 1004), "altas voces" (RR. 1005, 1006) — predomina, por ejemplo, sobre el lenguaje de los ojos, que aquí solamente aparecen "bellos" y "enternecidos" (R. 1008). En cambio en Rivas, además de las metáforas que abundan en el texto: "ojos brillantes como soles" (El conde de Villamediana, p. 41), "dos soles eran sus ojos" (El Alcázar de Sevilla, p. 65), "brillan sus ojos cual rutilantes estrellas" (Recuerdos de un grande hombre, p. 167), de gusto casi gongorino, es interesante notar que el rey Francisco de Borbón levanta "los ojos como volcanes" (La victoria de Pavía, p. 134), Felipe III clava "ojos del infierno" (Una noche de Madrid en 1578, p. 156) y en varias ocasiones los ojos son como "brasas" (El conde de Villamediana, p. 28 — El Alcázar de Sevilla, p. 66 — Una antigualla de Sevilla, p. 85 — Una noche de Madrid en 1578, p. 155 — El solemne desengaño, p. 197 — Bailén, p. 235). "No me mires, que me quemas" exclama doña Leonor refiriéndose a don Fadrique (El fratricidio, p. 93).

Este proceso de satanización, aunque interese principalmente los ojos, se refiere también a los labios, que solamente conocen una "sonrisa infernal" (Una noche de Madrid en 1578, p. 157) y a las "infernales voces" del romance 'Bailén' (p. 242).

Si se excluye la erosión semántica que sufre la locución adjetival "de fuego" a causa de un uso continuado por parte del escritor (Amor, honor y valor, p. 11.3 — Un castellano leal, p. 142 — El solemne desengaño, pp. 194, 197, 216 — La Buenaventura, p. 220), al sustantivo "ojos", contrariamente a lo que se verifica en el *Romancero*, se refieren adjetivos bastante rebuscados y funcionales que comunican un caleidoscopio de emociones y mensajes: son ojos "vivaces", "furibundos" (El Alcázar de Sevilla, pp. 66, 71), "vigilantes" (Una antigualla de Sevilla, p. 79), "sañudos" (El fratricidio, p. 89), "admirados" (Recuerdos de un grande hombre, p. 186), "arrasados", "encendidos", "ardientes", "apagados", "ávidos" (El solemne desengaño, pp. 196, 200, 207, 211, 213), "vivos", "rasgados" (La Buenaventura, p. 220), "asoladores", "desvanecidos" (Bailén, pp. 239, 240) y "desencajados" (El conde de Villamediana, p. 31 — Amor, honor y valor, p. 114) como la vista, que es también "soberbia" (Don Alvaro de Luna, p. 57) y "penetrante" (Recuerdos de un grande hombre, p. 162), "siniestros" (Una antigualla de Sevilla, p. 80 — Una noche de Madrid en 1578, p. 148) igual que las "furibundas" (Don Alvaro de Luna, p. 54), "terribles" y "atrocés miradas" (El Alcázar de Sevilla, p. 66), son ojos "de lágrimas llenos" (Don Alvaro de Luna, p. 57). Las lágrimas, que son la silenciosa aunque visible voz de los ojos, en contraposición al fuego y a las brasas, tienen una adjetivación más 'suave'; brotan lágrimas "tiernas" (El solemne desengaño, p. 200), "relucientes" y "abundantes" (El sombrero, pp. 20, 21) — en el *Romancero* sólo son "tristes" (RR. 999, 1004) — que a veces, tanto en este último, como en Rivas, sirven de apoyo a las palabras.

El llanto revela la capacidad del hombre de enternecerse delante del dolor y de las desventuras, exaltando su sensibilidad. Por lo contrario, en los ojos "encendidos" y "hechos del infierno brasas" (El Alcázar de Sevilla, p. 66) una vez solamente hay sitio para las lágrimas (El solemne desengaño, p. 200). El lenguaje de estos magnéticos ojos "fijos", "clavados" (El solemne desengaño, pp. 200, 207, 209, 217) es prevalentemente un lenguaje de odio, de un odio infernal, casi satánico, y no hay palabras que puedan expresarlo mejor que un juego de "siniestras miradas" (El Alcázar de Sevilla, p. 66 — El solemne desengaño, p. 193).

Si la adjetivación fuertemente negativa se refiere únicamente a los ojos de los hombres, la expresión de tiernos sentimientos por medio de lágrimas no es una prerrogativa exclusivamente femenina: hay también un Lombay que vierte "llanto acerbo" (El solemne desengaño, p. 195) o un Don Alvaro, cuyos ojos están "de lágrimas llenos" (p. 57). Las mujeres tienen ojos como "luceros" (Amor, honor y valor, p. 112), "brilladores" (El sombrero, p. 20) a los cuales Rivas sólo les concede lágrimas silenciosas. Los hombres, en la mayoría de los casos, pueden o echar odio por sus ojos y gritos retumbantes por ser verdugos, o enmudecer por no encontrar palabras convenientes para

afrontar las diferentes situaciones en que se encuentran. Y la llave de esta interpretación nos la facilita el mismo duque de Rivas en los últimos cuatro versos — enlazados entre sí por medio de una eficaz figura de inversión — del romance segundo de "El Alcázar de Sevilla" (p. 67):

Doña María Padilla  
era la llorosa dama  
y el callado caballero  
el rey don Pedro de España.

CLAUDIA CECCHINI

## 2. ADJETIVOS

En el análisis de los adjetivos calificativos empleados por el Duque de Rivas en sus *Romances Históricos*, se consideran sólo los que tienen por lo menos 15 frecuencias.

En general, son de empleo corriente y, como mejor resultará de la exposición, resalta una trivialidad de uso con muy raras excepciones.

NOBLE, figurando 82 veces, es el adjetivo con más alta frecuencia entre los considerados. Su acercamiento a sustantivos atañe casi exclusivamente al mundo humano, con relación a personas, partes del cuerpo, calidades humanas, aspecto fisionómico, y raramente a objetos.

Digno de notar, estos objetos pertenecen casi siempre al campo de la guerra (hazaña, victoria, escudo).

El adjetivo ALTO en 31 casos figura en su significado literal de altitud, refiriéndose a la estatura de personas, a edificios, a aspectos de la naturaleza (monte, nube, roca). Por lo restante (44 casos), alto tiene más bien significado de excelente, relacionándose con conceptos abstractos (estima, desprecio, esperanza, etc.).

POBRE y RICO, contrastantes entre sí, en la mayoría de los casos son calidades propias del campo semántico de la vivienda (rico salón, pobre lecho). Raramente se refieren a personas: rico 3 veces, pobre 6, de las cuales tres en el romance "Recuerdo de un grande hombre", refiriéndose a Cristóbal Colón, del cual se dice: Genovés sabio y pobre, soñador pobre y abatido, pobre abatido y enfermo.

INFELIZ, o infelice en 12 casos, alternados en su uso, no se emplea únicamente como adjetivo, sino es sustantivado 10 veces (responde la infeliz, la mano de la infelice), en 5 es exclamación, por lo restante se relaciona con personas (vasallos, víctima, rey, madre, familia).

El adjetivo CLARO tiene un uso muy variado. Se emplea con elementos de la naturaleza (claro sol, el claro cielo), con objetos (las claras trombas, claro el cabello), con conceptos abstractos (entendimiento claro, nombre claro), relacionado con el campo humano (claros ingenios, tan claro personaje).

OBSCURO atañe en la mayor parte de los casos al mundo de la naturaleza (oscuro y alto cielo, en nubarrones oscuros, oscura noche, una nube oscura y encapotada), otras al campo de la vivienda (el vestíbulo oscuro, en un oscuro aposento), raramente se refiere al hombre (un fraile oscuro, un oscuro piloto), a armas (oscuro arcabuz, oscuro acero).

Como testigo de un uso de la palabra en un sentido poco común, se nota curiosamente que nunca CIEGO significa *que no ve*. Este adjetivo se enlaza en unos casos con conceptos abstractos (en la ciega confianza), otros con sustantivos concretos (el ciego mundo), pero en la mayoría de las ocasiones se emplea para indicar un concepto de desenfreno (está enamorado ciego, contra su rey combate ciego).

El uso del adjetivo CORTO se hace alternativamente en conceptos de tiempo (corto rato, corto instante, en corto momento), y de espacio (corta calle, corto rodeo, corto trecho).

Resalta CONFUSO, adjetivo el cual se relaciona bastantes veces con conceptos referidos a ruidos (confusa algazara, en voz confusa y sumisa, la lejana gritería confusa llega y perdida, forman estruendo confuso), otras con conceptos de espacio (escena, espacio).

Ultimo adjetivo de esta búsqueda es HORRENDO, y su empleo evidencia aún más el uso trivial de los adjetivos, porque horrendo es naturalmente un resplandor de incendio, horrendos los precipicios, horrenda la pesadilla, horrendas las heridas. No cabe duda de que en la cárcel "cosas harto horrendas se usan" (Romance de "la antigualla de Sevilla"), y horrendo, en fin, es el espectáculo de la última escena del Romance "El solemne desengaño".

Igualmente vulgar es el empleo de adjetivos indicantes colores.

Blanco, negro, rojo tienen una frecuencia bastante alta, respectivamente 39, 38, 26.

Naturalmente se relacionan con más frecuencia con el campo de los tejidos. Ejemplos con blanco: ondean pañuelos blancos, un blanco holand, un blanco lienzo; con negro: en negras vestiduras, un sayo de paño negro, vestido de negro; con rojo: un pañuelo rojo y jalde, llevan las rojas capas, un rojo manto.

En 4 casos el uso del color rojo se hace acompañado con jalde, que son los colores de la bandera española.

Cuando los colores se emplean en el campo de la naturaleza, muy raramente en verdad, se encuentran expresiones como: una nube blanca, noche espantosa y negra, negras tinieblas, el rojo sol.

En los casos en los cuales los colores se refieren al campo humano, es para calificar el aspecto físico: blanca barba, las negras y lenguas trenzas, pálido o rojo el semblante.

En el romance de "el conde de Villamediana", el duque de Orgaz corre con un caballo negro, el de Villamediana en un caballo blanco.

En "El solemne desengaño" negros son los caballos, negros los pendon-cillos, negros los paramentos del corteo fúnebre.

El sustantivo "bulto" se emplea sea con blanco, sea con negro.

E  
 s interesante notar como bulto blanco indica a una mujer (romance "Una noche de Madrid en 1578"), mientras que negro bulto se refiere a hombres (romance "El alcázar de Sevilla").

Únicamente para describir el "penacho" Rivas adopta los tres colores considerados indistintamente (un p. blanco, un p. jalde y negro, un p. rojo y jalde).

Sólo blanco se emplea en comparaciones, y naturalmente la comparación se hace con nieve (una toca muy más que la nieve blanca).

DANIELA ANDREANI

### 3. JERARQUIAS, AFECTOS FAMILIARES, INSTRUMENTOS DE GUERRA

Estos *Romances Históricos*, en la mayoría de los casos, tienen como protagonistas hombres famosos, sobre todo personajes nobles, por lo cual se ha podido formar un Campo Semántico de las Jerarquías Aristocráticas, donde el vocablo que se repite más es REY con 158 frecuencias.

Casi siempre esta palabra se acerca al nombre del monarca (31 casos); a veces, se encuentra la especificación de la nación (18 veces); por ejemplo: *¡el rey fue!* — *¡Socorred al rey don Pedro!* — *¡Soy el rey!* — *¡Mi rey!* — *¡Yo soy tu rey!* — *¡ Vos sois mi rey!* — *¡ Viva el rey!*

El soberano es el protagonista de muchos *Romances Históricos*, pero no siempre aparece como el personaje respetado y amado por todos; a veces Rivas pone en ridículo la figura del rey: *trémulo el rey* — *el rey temblando* — *un rey desdichado* — *rey balbuciente* — *vencido y avergonzado el rey* — *huye el rey* — *soldados la veste del rey desgarran*.

En verdad los adjetivos que resaltan su grandeza, pocas veces son sinónimos de hombre justiciero; cerca de adjetivos como *cristianísimo* — *augusto* — *afable*, encontramos *inexorable* — *arrogante* — *orgullosa* — *furibundo*.

El Romance en el cual Rey se encuentra más veces (34), es *La victoria de Pavía*.

Sigue a Rey, NOBLE (82 frecuencias), que sin embargo aparece usado casi siempre como adjetivo y, por consiguiente, no puede interesarnos en esta investigación.

REINA, 51 frecuencias como sustantiva, est-a acompañada por adjetivos que resaltan la nobleza de su figura: *la gran reina* — *la augusta reina* — *adorada reina* — *la castellana reina*.

Después de los dos títulos más importantes de la aristocracia se encuentra CABALLERO (50 frecuencias). Los adjetivos que califican este vocablo son muy ennoblecedores: *cortesano* — *noble* — *callado* — *castellano* — *insigne* — *gallardo* — *famoso* — *lucido* — *ilustre*.

Naturalmente, aparece también en el sentido de hombre que cabalga. Con un significado típicamente romántico que nos recuerda tantas referencias a los "tiempos caballerescos" de la Edad Media, caballero es también sinónimo de cristiano: *cual cristiano y caballero* — *fue un cristiano, un caballero* — *cual cristiano caballero*.



Entre los demás títulos aristocráticos encontramos: CONDE (28 frecuencias) especialmente numeroso en el Romance del Conde de Villamediana. Cerca de este vocablo se notan igualmente adjetivos típicos que ponen de relieve el valor de la clase aristocrática: *valiente* — *gallardo* — *favorecido* — *noble*. Dos veces se encuentra, siempre en el Romance sobre el Conde de Villamediana, *Conde-Duque*. Son numerosas también las exclamaciones: *¡Déjame conde!* — *¡Conde!* — *¡Qué bien pica el conde!*

Por lo que se refiere a MARQUES (26 frecuencias) y DUQUE (19), se puede repetir lo que se ha afirmado por el vocablo Conde; tienen los mismos adjetivos y Marqués es lógicamente más frecuente (16 veces) en el Romance *El solemne desengaño* sobre la figura del Marqués de Lombay. En la lista aparece también DAMAS (23 frecuencias), pero la palabra no tiene curiosidades de relieve.

En el campo semántico de los *Afectos Familiares*, con mayor número de frecuencias aparece PADRE (32). Pero, este vocablo en 16 casos indica a padres de la Iglesia, a frailes. En el Romance *Don Alvaro de Luna*, la palabra se refiere al Padre Espina que acompaña al Condestable al patíbulo. El uso del vocablo para indicar fraile se encuentra también en el Romance *Recuerdos de un grande hombre*, sobre Cristóbal Colón: *el padre guardián* — *para el padre Hernando de Talavera*. En los casos en los cuales Rivas usa el vocablo con significado originario, la palabra está acompañada por HIJO: *el padre y el hijo pisan* — *se abrazan el padre y el hijo*. Sólo una vez Padre indica al Pontífice: *Santo Padre*.

Hijo (20 frecuencias) además de su uso con Padre, se puede recordar en las invocaciones: *¡Hijo mío!* — *¡Hijo!* — *¡Abrazame hijo mío!* Amigo tiene 22 frecuencias y sólo en dos casos aparece como adjetivo: *aquellos amigos ecos* — *del faro amigo*.

Otro campo semántico del cual me he ocupado es el de los *Instrumentos de Guerra* donde el vocablo ARMAS (25 frecuencias) aparece 12 veces en el conjunto *Hombres de armas*. La palabra se acerca a veces con: *rumor* — *crujido* — *estruendo*.

CABALLO tiene 26 frecuencias, y está acompañado por adjetivos típicos: *ligero* — *negro* — *blanco*, u otros más rebuscados: *beligeros* — *riano*. Se encuentra también una exclamación bastante famosa: *¡Denme un caballo!*

Rivas cita frecuentemente otras armas medievales: LANZA (22 frecuencias) y ESPADA (19). El primer vocablo tiene adjetivos muy vulgares: *gruesa* — *dura*, y se encuentra una vez *Lanza en riste*.

Espada comparece 5 veces cerca del vocablo mano: *espada en la mano* — *con la mano en la espada* — *una espada se empuña*, etc.

Mirando a los *romances antiguos* que se han analizado se pueden encontrar algunas curiosidades, sin poder hacer una verdadera comparación entre éstos y los *Romances Históricos* de Rivas.

Parece bastante extraño, por ejemplo, que en los *romances antiguos* no se encuentra un vocablo referente a *Armas*. También nunca aparecen *Reina*, *Dama* u otra palabra referente a mujer noble; esto quizás pueda reflejar la situación de la mujer durante la Edad Media, cuando protagonista de la vida social era sobre todo el hombre; por lo contrario, en la época de Rivas, en el Romanticismo, surge la necesidad de cambiar estas concepciones y parece que Rivas quiera revalorizar la figura femenina, baste ver los adjetivos ennoblecedores que acompañan al sustantivo *Reina*.

Una última consideración se puede hacer sobre el vocablo *Padre*: se ha dicho antes que esta palabra, en el romance de *Don Alvaro de Luna*, tiene el valor de fraile; es curioso notar como en los *Romances Antiguos* analizados, que tratan todos este mismo asunto, el vocablo *padre* aparece dos veces, de las cuales sólo una tiene el valor de fraile, en el romance 1008: *Sea, Padre, bienvenido*; mientras en el romance 1006 Padre se refiere a Adán: *Culpa del padre primero*.

MAURA PALOMBA

#### 4. LA NATURALEZA

Al campo semántico de la Naturaleza se refieren entre otros los siguientes términos: "cielo", "nubes", "sol", "luz", "tierra", "mar", "viento", "campo" y "suelo".

Analizamos ahora cada término, observando sea como se encuentra en el *Romancero General*, sea como está empleado por Rivas en sus *Romances Históricos*.

En los romances antiguos encontramos las locuciones: "rey del cielo"; "ilustrísimo Dios / bajado del cielo el suelo / a padecer por el hombre" (romance antiguo 1008).

El mismo término en los *Romances Históricos* de Rivas, está usado en frases como: "haga el cielo lo que quiera"; "al cielo pide dicha"; "así a los cielos plugo" y "válgame el cielo" o con otros sentidos: "los misteriosos designios del cielo"; "rómpele el cielo de plomo". Otras veces al sustantivo se añaden los adjetivos calificativos: "despiadado"; "oscuro y alto"; "transparente".

De la palabra "nubes" tenemos un único ejemplo en el *Romancero General*, en cambio en los *Romances Históricos* aparece 21 veces. A ésta el autor junta los adjetivos: "parda"; "densa"; "blanca"; "pesada"; "altas nubes" o se sirve de imágenes más afectadas: "nube oscura y encapotada"; "un turbante de nubes"; "nubes de grana y fuego"; "el sol entre nubes de oro"; "envuelto en cárdenas nubes / el sol parece difunto".

Además de la palabra "cielo" (que aparece 80 veces en los *Romances Históricos*), otra que se ve frecuentemente en los *Romances Históricos* (57 veces), contrariamente a los antiguos (8 veces), es "sol" usada sobre todo para indicar el día que termina: "cuando al ocazo declina el sol"; "el sol que va a ponerse"; "cuando el sol baja al ocazo"; "en Occidente daba el sol" y sólo en dos ejemplos para subrayar la importancia de la honra en el individuo:

"el honor / ha de estar como el sol limpio" y aún: "como / el sol su conciencia limpia". Aparecen también dos metáforas: "dos soles eran sus ojos" y "hermosos ojos/brillantes como dos soles", que nos recuerdan las descripciones femeninas de Góngora.

El sustantivo "luz" (34 frecuencias) se presenta en los *Romances Históricos* acompañado por varios adjetivos: "roja"; "débil"; "escasa" y en algunos casos está calificado por dos adjetivos juntos: "luz trémula, opaca"; "luz tibia y opaca"; "luz parda y siniestra" y "luz menguante y confusa del crepúsculo".

En los *Romances Históricos*, como en los antiguos sólo en cantidad menor (6 veces) en éstos últimos, el término "tierra" proporciona las siguientes expresiones: "desplomarse en tierra yerto"; "cayó en tierra"; "yace en tierra tendido y convulso"; "quédase clavado en tierra", además de: "a tierras lejanas vas"; "desconocidas tierras"; "inclina la tierra / su mísera frente / al omnipotente de Francia señor"; "por tierras distintas / huyó infelice" (aparece dos veces).

Con un sentido diferente se encuentra este vocablo en el *Romancero General*: "de la más humilde tierra / el piadoso Dios nos hizo" (romance 1007).

Atrae nuestra atención en los romances antiguos analizados, la ausencia del término "mar".

El duque de Rivas, en cambio, lo usa 31 veces y en la mayoría de los casos en un sentido metafórico: "en un mar de rugiente sangre"; "de sangre en un mar lo ahogaron" o se presenta junto a los adjetivos: "en un inmenso / mar encrespado y sañudo"; "mares cerúleos"; "borrascoso mar"; "espantoso mar"; "soberbio mar" o con un gusto intensamente descriptivo: "por la mar / que muerta y llana, / fundido oro se diría".

Cielo, tierra y mar, aparecen juntos sólo una vez: "cielo, tierra y mar profundo".

Don Alvaro en el romance antiguo 1003 dice: "lo de ayer se pasó, / Lo de hoy cual viento pasa": es el ejemplo más interesante en el cual está empleado el vocablo "viento".

En Rivas se carga del sentido de la violencia, del ímpetu: "el corazón/ rómpese al soplo del viento"; "las mudables formas / de nubes que rompe el viento" y aparece 24 veces.

El sustantivo "campo" (25 frecuencias en los *Romances Históricos*) aparece en dos metáforas parecidas: "su pecho es campo en que luchan / irritados enemigos"; "siendo campo de batalla / su mente y su roto pecho", otras veces está especificado el lugar: "campos de Italia"; "campo francés" o lo encontramos en locuciones cuales: "es el orbe campo estrecho"; "el vecino campo del cielo"; "y es poner puertas al campo / querer de los maliciosos / sellar los ojos y labios" o simplemente asociado con adjetivos denotativos: "inmenso"; "espacioso"; "abandonado"; "incendiado".

LOREDANA PALLADINO

## 5. EL SENTIDO DEL TIEMPO

El sentido del tiempo, en los romances antiguos, es caracterizado esencialmente por una oposición entre dos términos, sencillos y al mismo tiempo muy expresivos, que describen el cumplirse de los destinos individuales (en nuestro caso el de Alvaro de Luna). El motivo del contraste es el elemento que más caracteriza el sentido angustiado del tiempo. Destaca la significativa oposición entre *Ayer y hoy*: "No somos hoy lo que fuimos ayer" (Rom. 997) — "Ayer me acompañasteis / y solo me dejáis hoy" (Rom. 1000) — "Del rico ayer y hoy tan pobre" (Rom. 1003) — "Muchos títulos me diste / pues me los quitas hoy" (Rom. 1000) — "Ayer el mundo mandó / hoy de un bochín sucio y torpe / se sujeta al proceder (Rom. 1003) — "Ayer de nada nací / y hoy, en siete pies metido / a la antigua madre doy / pensión, tributo y subsidio" (Rom. 1006) — "Lo de ayer ya se pasó / lo de hoy cual viento pasa / lo de mañana aun no llega". (Rom. 1000).

Otras importantes oposiciones que atañen al sentido del tiempo, son las entre *vida y muerte, subir y bajar*: "Aquel anunció la vida / tú mi muerte anuncias" (Rom. 996) — "Está sujeta la vida / desde que nació, a la muerte (Rom. 999) — "Es cierto que cae más bajo / el que más alto subió" (Rom. 1000) — "Subiste resplandeciendo / bajaste en humo a la tierra" (Rom. 1002).

El Duque de Rivas, en sus *Romances* recoge y desarrolla los motivos fundamentales de los romances antiguos; destacan la oposición entre *pasado y presente* y las imágenes del *sentido angustiado del tiempo*. Es la primera, la que se halla con mayor frecuencia: "Sucedió al bullicio alegre / el más profundo silencio / y a vaciarse los salones / empezaron" — (El Conde de Villamediana). — "¿De qué sirve que el tiempo perdamos / nombres ya olvidados repitiendo / que alcanzaron entonces / boga por riqueza y sangre / mas que hoy ya nadie conoce?" (El Conde de Villamediana). — "En aquel tiempo un prodigio / que hoy tiene apenas lectores" (El Conde de Villamediana). — "Este, furioso, presente / el tiempo pasado juzga / que aun conserva el poderío". (D. Alvaro de Luna). — "Arriba a la triste plaza / que ha pocos días le viera / tan galán en el torneo" (D. Alvaro de Luna) — "La que ayer era reina / y hoy sólo polvo y ceniza" (El solemne Desengaño). — "Lleva en su faz las señales / del infortunio del tiempo / que los años y desgracias / dan con un bronce en el suelo" (Recuerdos de un grande hombre). — "Aquellos ojos de fuego / que hace pocos días erano / como un prodigio celeste / tornados en masa informe / donde enjambre de gusanos / voraz cebándose hierve" (El solemne Desengaño).

El sentido del tiempo, expresado en los ROMANCES ANTIGUOS con la exacta indicación cronológica: "A las nueve horas del día" (Rom. 1009) — "El noveno día" (Rom. 1009) — "Mañana a las diez del día" (Rom. 1006) — "Lunes víspera de martes" (Rom. 996) — "Era más de media noche" (Rom. 1006) — "A tal hora" (Rom. 1006), es desarrollado por el Duque de Rivas:

"Van a cumplirse tres siglos" (Una noche de Madrid) — "Llegó la hora" (La Buenaventura) — "A medianoche" (El solemne Desengaño) — "A las seis de la mañana" (La Buenaventura) — "Antes de la medianoche" (Una Antigualla de Sevilla) — "Era en punto la medianoche" (La Buenaventura), y enriquecido por la introducción del toque de las campanas (elemento que nunca aparece en los "ROMANCES ANTIGUOS"): "Ser en punto el mediodía / las campanas avisaron" (El Conde de Villamediana) — "Tres campanadas suenan" (D. Alvaro de Luna) — "Anuncia la medianoche la campana" (El fratricidio) — "Resonaron las campanas" (Un castellano leal) "Retumba la gran campana / de muerte dando al mundo / la infausta nueva" (El solemne Desengaño) — "En vez de las claras trompas / que los festejos celebran / se oyen sólo las campanas / que al cielo piedad impetran" (El solemne Desengaño).

Muy frecuentes son, en los *Romances* de Rivas, los vocablos que reflejan el pasar del tiempo, especialmente los ligados a las palabras "Años", "Días", "Ratos" y "Momentos", que hallamos con mayor frecuencia en "La vuelta deseada" ("Seis años", "Diez y seis años", "Largos años"), en "El Alcázar de Sevilla" ("Quinientos años", "corto rato", "Largo rato", "Pequeño rato"), en "La Buenaventura" ("Quince días", "Pasó rápido aquel día", "Un sólo momento"). Podrían expresar también el sentido del tiempo y su relación con el espacio, unos adverbios y adjetivos que hallamos, con diferente frecuencia en todos los *Romances*: "Correr", "Huir", "Marchar", "Con celeridad", "Cabalgar", "Proseguir", "Veloce", "Volar" (que tiene la más alta frecuencia), "Pararse", "Detenerse", "Tornar".

GIAN PIERO TARDITO

ESPAÑA EN LA POLEMICA ENTRE DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO Y  
ANDRES BELLO SOBRE EL IDIOMA (*Santiago de Chile*, 1842)\*

Ya la misma existencia de un romanticismo hispanoamericano es problemática. Y, de todas formas, resultaría imposible postular su homogeneidad y unidad en escala continental.

El objeto de nuestro análisis es por lo tanto mucho más reducido. Hemos decidido aislar, en primera instancia, entre las muchas expresiones de este "supuesto" movimiento literario (y *lato sensu*, político) que surge de la denegación más o menos radical de la antigua metrópolis, su vertiente argentina, como la que redacta los proyectos más conscientemente innovadores. Y, en segunda instancia, hemos elegido, dentro de la producción teórica del "grupo del '37" el ámbito del idioma, en el cual el teorizado rechazo de la herencia española se presenta, por obvias razones, más conflictivo y traumático.

Durante los primeros meses de 1842, desde la tribuna de "El Mercurio" de Santiago de Chile, los más ilustres y representativos intelectuales inmigrados, el venezolano Andrés Bello y el argentino Domingo Faustino Sarmiento, entrecruzan sus armas en la polémica lingüística más clamorosa de la época.

Resumamos brevemente las posiciones en conflicto. Andrés Bello (y sus discípulos: Otro Quidam, TRES, Un Recoleta) aboga por una concepción purista, castiza, básicamente estática e inmovilista del idioma. Representación articulada retrospectivamente respecto de la ruptura política de comienzos de siglo y que asume como su referencia a los modelos literarios del Siglo de Oro español. Visión aristocrática y arcaizante. El sistema de la lengua se ha fijado, para Bello, en las más altas realizaciones creativas del pasado y su uso no puede más que referirse, en una tensión inagotable y frustrada, a los paradigmas que las obras maestras del idioma sancionaron desde la antigüedad. De aquí surge la función del "cuerpo de sabios" propuesto (al que el mismo gramático y erudito venezolano naturalmente y con pleno derecho se adscribe) cuya actuación asegure la conformidad del uso a los patrones establecidos. "En las lenguas, como en la política — concluye — [...] no sería menos ridículo confiar al pueblo la decisión de sus leyes que autorizarlo en la formación del idioma".

\* El texto de esta comunicación resume los primeros resultados de una investigación que se está desarrollando en el ámbito de la cátedra de "Lingua e letteratura ispanoamericana" de la Facultad de "Lettere e filosofia" de la Universidad de Genova. Raúl Crisafio redactó los párrafos 1-5-6. Pier Lui-gi Crovetto los párrafos 2-3-4.

A esta última afirmación, Sarmiento opone que "Si hai un cuerpo político que haga las leyes, no es porque sea ridículo confiar al pueblo la decisión de las leyes, como lo practicaban las ciudades antiguas, sino porque representando al pueblo i salido de su seno, se entiende que espresa su voluntad i su querer en las leyes que promulga. Decimos lo mismo con respecto a la lengua: si hai en España una academia que reuna en un diccionario las palabras que el uso jeneral del pueblo ya tiene sancionadas, no es porque ella autorice su uso, ni forme el lenguaje con sus decisiones, sino porque recoge como en un armario las palabras cuyo uso está autorizado unánimemente por el pueblo mismo i por los poetas" (*Obras completas*, I, p. 226). El Argentino propone, además, una representación dinámica del idioma. Y a-grega que "La soberanía del pueblo tiene todo su valor i su predominio en la lengua". Por lo tanto "Los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina i las tradiciones. Son a nuestro juicio, si nos perdonan la mala palabra, el partido retrógrado, estacionario de la sociedad habladora; pero como los de su clase en política, su derecho está reducido a gritar i desternillarse contra la corrupción, contra los abusos, contra las innovaciones" (I, p. 215). "Un idioma — agrega — es la espresión de las ideas de un pueblo" (I, p. 222). Y ya no hay posibilidades de correspondencia entre las ideas nuevas que la América postindependentista necesita y la lengua que una sociedad feudal y atrasada produjo en los siglos XVI y XVII. La misma península (y Larra es un buen ejemplo para demostrarlo) al poner como orden del día el problema de su rejuvenecimiento ideológico, tuvo que ir a buscar" al extranjero las luces que (habían) de ilustrarla" (I, p. 224):

**Esta es la posición del idioma español que ha dejado de ser maestro para tomar el humilde puesto de aprendiz, i en España como en América se vé forzado a sufrir la influencia de los idiomas estraños que lo instruyen i lo aleccionan" (I, p. 222).**

Sarmiento propone, a fin de cuentas, una salida teórica al problema del lenguaje estrechamente vinculada a la praxis social de los hablantes, al ideario que rige la actuación política de los grupos dirigentes y al entramado de las alianzas clasuales que procuran implicar las partes selectas y redimibles de las masas populares.

Claro. Estos diversos puntos de partida no pueden menos que provocar opciones opuestas con respecto a las contaminaciones lingüísticas. Si para Andrés Bello, el hibridismo idiomático es una inaceptable infracción a la regla para Sarmiento, en cambio, las integraciones léxicas procedentes de las lenguas extranjeras no hacen más que reflejar la inadecuación de la realidad española (y por consiguiente de la lengua metropolitana) a las ideas más avanzadas del mundo contemporáneo. Las impurezas, aunque no se propugnan como valores, deben admitirse como necesidades fisiológicas de la renovación idiomática.

2. En definitiva, en manos de Domingo Faustino Sarmiento, la polémica literaria se propone más que todo como un pretexto. De sus concepciones idiomáticas se translucen proyecciones metafóricas que procuran abarcar la totalidad de lo real y de lo social americano. El legado español en los dominios del idioma le parece inaceptable en cuanto "figura" de una herencia de cerrazón, de subdesarrollo, de depresión de las potencialidades productivas del continente joven que acababa de salir de las convulsiones de la Independencia. Por lo cual si "el pensamiento está fuertemente atado al idioma en que se vierte" (I, p. 224); si "el idioma de un pueblo es el más completo monumento histórico de las diversas épocas y de las ideas que lo han alimentado" (I, p. 227), rechazar el purismo "castizo" propuesto por Bello, destruir el concepto mismo de un modelo pasatista y "fuera del tiempo" equivale a rechazar el rol dependiente e impropio que la metrópolis le asignó a la América del Sur.

Por estas razones la aparente armonía del lenguaje y la consiguiente conformación artificial de una "literatura reducida a las galas del decir, que concede todo a la forma y nada a la idea" (I, p. 250) le resultan a Sarmiento concreciones de un *orden falso*, sobrepuesto al *caos real* (a la desorganización del cuerpo vivo de la realidad americana).

Si Bello, a través de la exaltación de lo "castizo", vehicula e insinúa una concepción continuista entre la historia colonial y la actualidad independiente (y en las *Silvas* americanas expresa una paralela inspiración tradicionalista que le dicta la celebración de las armónicas relaciones paraf feudales del latifundio de matriz española, como las que resultarían más funcionales al proyecto de división internacional del trabajo y de inducción de un monocultivo héterodirecto); España se confunde, para Sarmiento y para los intelectuales de la generación liberal del '37, con un pasado colonial que debe ser rechazado por completo. Denegar a la antigua metrópolis equivale a fijar la fecha de nacimiento del Continente nuevo en el momento de la ruptura revolucionaria de 1810-24, a la que se trata de imponer un viraje radical y resueltamente modernizador.

3. Por eso, enjuiciar el purismo castizo no es otra cosa que rechazar el fondo contrarreformista, católico y tradicionalista de la península. Nada útil, para los proyectos en proceso de redacción puede proceder de un País "privado por la Inquisición i el despotismo de participar del movimiento de ideas que en el Renacimiento habían principiado en todos los pueblos"; de un País "dominado [...] por ese mismo odio a todo lo que era libre i repugnaba en su unidad católica y su reconcentración despótica" (I, p. 223). Inerte e improductiva es la herencia de un "espíritu represor que ahogó, en España como aquí, durante siglos enteros el vuelo de las ideas" (I, p. 224). Ya que la época colonial no produjo otra cosa que esa misma "América semibárbara", de la cual habla Esteban Echeverría en la *Ojeada retrospectiva*. Determinó el caos, la desintegración geográfica (la polarización en espacios irrelatos: *ciudad y campo; costa e interior*); la yuxtaposición y



compresencia de tiempos históricos diversos, el choque entre *civilización* y *barbarie*, entre la prepotencia caudillista de las llanuras desiertas y la trasplatación de las formas democrático-burguesas en las conciencias selectas de la intelectualidad ilustrada. Causó la escisión del pueblo entre las masas brutas y violentas que representan la carne, el vientre oscuro del Continente, y las minorías ilustradas europeizantes que en su mismo actuar se proponen como negación (dialéctica) de lo real salvaje de América.

Y es esa misma "América semibárbara" la que se convierte en el campo de la apuesta modernizadora contemporánea.

Sentadas estas premisas, el movimiento que sucede a las sacudidas in-dependentistas debe confirmar en su antihispanismo *ideológico, económico* y *social* la antigua carga *políticamente* denegadora de la metrópolis. A este respecto, no es nada casual que la Emancipación de la América hispánica coincida con el triunfo definitivo del libre cambio inglés, basado en un mercado virtualmente universal y en un universal intercambio de ideas. El maqumismo expansivo, la modernización de los aparatos productivos, la multiplicación de las rutas comerciales, las excursiones migratorias a través del Atlántico prospectan una simbólica reunificación "pangéica" (subrayada, entre otros, por Goethe quien formula en 1827 los conceptos de *Weltbildung* y de *Weltliteratur*) le asignan al quehacer proyectual del grupo de liberales argentinos un alcance tendencialmente ilimitado: inducen la perentoria sustitución de los paradigmas políticos y económicos a los cuales las nuevas repúblicas deben conformarse y determinan en el ámbito del lenguaje una multiplicación inédita de las fuentes de inspiración, que si por una parte acarrearán inevitables sacrificios respecto de las formas, conllevan contextualmente incrementos de las ideas:

**Cuando un pueblo no vive de su propio pensamiento, cuando tiene que importar de ajenas fuentes el agua que ha de saciar su sed, entonces está condenado a recibirla con el limo i las arenas que arrastra en su curso; i mal han de intentar los de gusto delicado poner coladeras al torrente, que pasarán las aguas i se llevarán en pos de sí estas telarañas fabricadas por un espíritu nacional mezquino i de alcance limitado (I, p. 222).**

Además, Sarmiento destaca como señal de los tiempos nuevos "La mezcla i la fusión de las ideas de todos los pueblos en una idea común, como la que empieza a prepararse; el contacto diario de todas las naciones que mantienen el comercio; la necesidad de estudiar varios idiomas" (I, p. 227), celebrando y no denostando el caos fraguado en este crisol.

4. Los ámbitos en los que se juega la apuesta de la modernización, en que se concretan las proyectualidades cultural, literaria y lingüística del grupo, son los del *pueblo* por una parte, y de la naturaleza, por otra:

**El arte americano — dirá a este propósito Esteban Echeverría en la *Ojeada retrospectiva*, p. 115 — debe buscar en las profundidades de la conciencia y del corazón el verbo de una inspiración que armonice con la *virgen, grandiosa naturaleza americana*.**

Es precisamente en los dominios del pueblo y de la naturaleza que los intelectuales de la "Asociación de Mayo" diseñan el alcance de su adhesión a la corriente *democrática* del romanticismo (asumiendo como propia la rotunda afirmación de la *Préface* de 1830 del *Hernani* de Victor Hugo: "El romanticismo es liberalismo en literatura"), subrayando a la vez su con-textual diferenciación.

Es cierto. El grupo del '37 asume de la naturaleza americana y de sus inconmensurables riquezas una "conciencia refleja". En el curso de su iniciático viaje a Europa que los habilitará para las futuras funciones de gobierno, ellos se enfrentan desde lejos ("extralocalmente") con su propia realidad nativa y con el rol que las nuevas metrópolis les están asignando a los paisajes. Pero, la propia naturaleza debe sufrir por parte del intelectual latinoamericano una serie de correcciones estructurales. Lo que para el europeo es un *topos* literario, recuperación primitivista de un ambiente ya subordinado, controlado y disciplinado, para el viajero americano es el registro fidedigno de la realidad, del caos primordial. El camino recorrido es — sea dicho con alguna simplificación — por lo tanto, especular. Si para el hombre del Viejo Continente la asunción de lo horrible, excesivo, salvaje o melancólico es más que todo una operación mental y estética, desiderativa-mente reactiva respecto de las exasperadas normativizaciones del periodo de la revolución industrial, para el latinoamericano en cambio corresponde a una realidad desorganizada que hay que exorcizar. Lo armónico y lo estructurado son, para él, el objetivo histórico que se debe perseguir. La naturaleza se presenta, entonces, como fundamento y principio de realidad. Los mismos conflictos históricos que se aglutinan en polarizaciones espaciales (ciudad *vs.* campo; costa *us.* interior) se desplazan sucesivamente a las relaciones de necesidad entre la cultura y la naturaleza. Este es, en fin, el caos que hay que convertir en cosmos. Teóricamente, la naturaleza ya no debe seguir dividiéndose en los *tòpoi* contrapuestos del *locus amoenus* y del *locus terribilis*, sino que debe conquistar el estatuto de valor económico y de potencialidad ilimitada.

El acento se desplaza por lo tanto de lo natural a lo cultural y a lo político. El caos natural había generado el caos político y la desarticulación social. La prevalencia del desierto había conllevado las degeneraciones autoritarias de las repúblicas apenas salidas de la quiebra del imperio español. No es por casualidad entonces que el Sarmiento del *Facundo* declara que "El mal que aqueja a la República argentina es la extensión". Y *pour cause*, el correspondiente proyecto acuñado por Juan Bautista Alberdi, otro integrante del grupo, tendrá su formulación más contundente en el lema "Gobernar es poblar".

"Poblar" supone un pueblo. Requiere un sujeto activo e inteligente para la nueva tarea histórica. La conversión en cosmos del caos natural prevé la formación de una "entidad" social que — en las palabras de Esteban Echeverría — "en la tradición colonial, despótica, fue reducida] a cero" (*Ojeda retrospectiva*, p. 115). El mismo líder del "Salón Literario" precisa en la cita que sigue el concepto:

**Antes de la revolución todo estaba reconcentrado en el poder público [...] Después de la revolución, el gobierno se estableció bajo el mismo pie del colonial [...] Nosotros queríamos, pues, que el pueblo pensase y obrase por sí, que se acostumbrase poco a poco a vivir colectivamente, a tomar parte de los intereses de su localidad (*Ojeada retrospectiva*, P.43)**

El pueblo marginalizado y anulado por el despótico poder de la Colonia, despertado de su secular modorra por las convulsiones de las guerras de independencia en cuyas huestes se alistó, atrapado por el poder de los caudillos locales que lo funcionalizaron a los proyectos bárbaros con que el campo quiso invadir y aniquilar los "focos" de civilización europea de las urbes, debe convertirse en fin en ciudadano. De la indiferenciación de la turba montonera tiene que individualizarse en su nueva identidad de civilizado.

Echeverría completa su maduro pensamiento al respecto en una página fundamental de su *Ojeada retrospectiva*: "Y por pueblo entendemos, hoy como entonces, socialmente hablando, la universalidad de los habitantes del país; políticamente hablando, la universalidad de los ciudadanos. Porque no todo habitante es ciudadano y la ciudadanía proviene de la institución democrática" (p. 42). Y, en el *Dogma socialista* (texto teórico fundamental del grupo), agrega: "Sólo el ciudadano tiene patria".

5. Actores de esta transformación serán los mismos intelectuales de la "Asociación de Mayo". Herederos, en cuanto a su ínfima representatividad social, de los "clérigos" de la Colonia, grupo culto reducidísimo disperso en el océano de las masas incultas, ellos no hacen de su minoría un *valor*. Inéditamente en el Continente americano, el "yo" romántico se propone a sí mismo como expansivo. Se une en sodalicios homogéneos, en grupos generacionales, en sociedades elitarias. Y de esta trinchera acomete la tremenda tarea de normalizar la naturaleza desbordante y hostil, de poblarla y de educar a sus pobladores. Procurando por fin instituir una composición armónica entre el hombre y su espacio vital. Los proscritos se reconocen a sí mismos como instrumentos de una voluntad e intención civilizadora superior y reproducen el conflicto romántico entre el "yo" que desea y el ambiente que se le resiste. Pero el "yo" satánico debe medirse en el terreno de la lucha política y se humaniza en la praxis liberal. La voluntad del "héroe" no se opone ya irreductiblemente (sin posibilidad de integración y composición) a la inercia de la naturaleza inhóspita. No destaca su *infinitud* respecto de la *finitud* natural sino que la realiza en ella.

De aquí se colige la magnitud del proyecto. No ya vigilar — como en el caso de los gramáticos y de los políticos de Bello — sobre la armonía inmóvil de los estamentos sociales y de sus proyecciones lingüísticas; no ya regir lo absoluto de las normas, sino ensanchar los límites de la realidad estructurada, ampliar la base social del estado, organizar en fin lo existente según los modelos foráneos europeos.

De aquí también que el intelectual romántico liberal rechace toda formade especialización (todo estatuto de "clérigo" cultural) para realizarse en las múltiples proyecciones de escritor y político, de periodista y educador, de ideólogo y poeta. El espacio de la literatura es el espacio de acción política y de inmediata incidencia sobre la realidad. El "yo" (ya convertido en "nosotros") se hará extrovertido y positivo, conjugará sugerencias románticas con geometrías proyectuales y políticas.

Esteban Echeverría en la polémica que lo opuso a Alcalá Galeano (quien se permitió dudar de la existencia de una expresión literaria hispanoamericana) teorizó lo heterogéneo de la producción cultural como espejo del grado de desarrollo de los Países del Continente:

**En América no hay ni puede haber por ahora, literatos de profesión, porque todos los hombres capaces, a causa del estado de revolución en que se encuentran, absorbidos por la acción y por las necesidades materiales de una existencia precaria, no pueden consagrarse a la meditación y recogimiento que exige la creación literaria ni halla muchas veces medios para publicar sus obras (*Dogma...*, p. 114).**

El grupo, ya central, definirá contextualmente su carácter urbano y su calidad difusiva. Su coherencia se confirmará en la imagen que éste forma de sí mismo como la de un sujeto social colectivo que se concreta en sus *roles* más que en las diferentes individualidades que lo integran. Y se presentará a sí mismo como propedéutico, demostrativo, popular, polémico (" ¡Viva la polémica! Campo de batalla de la civilización en que así se baten las ideas como las preocupaciones, las doctrinas recibidas como el pensamiento o los desvarios individuales") (I, p. 231). Su género no será la poesía sino el ensayo, en el cual asumirá la fragmentación de las formas tradicionales reflejando puntillosamente un estadio del desarrollo que no puede contemplar todavía la división del trabajo intelectual. Y en este ámbito, asumirá relieve particular el periodismo, como "vehículo por donde los principios de libertad descienden hasta el pueblo". La prensa se confirmará como "La única literatura nacional": "Cuando la prensa periódica [...] se haya desenvuelto, cuando cada provincia levante una prensa i cada partido un periódico, entonces la babel ha de ser más completa, como lo es en todos los países democráticos" (I, p. 229).

Contextualmente el grupo abogará por una producción cultural en que el *fondo* prevalezca sobre la *forma*. Este núcleo conceptual fue el mismo que en la polémica mencionada llevó a Sarmiento a aceptar las contaminaciones i-diomáticas como fenómenos necesarios a la incorporación de las ideas y lo incitó a afirmar orgullosamente su diletantismo frente a un gramático de la talla de Andrés Bello ("En cuanto a formas /soy/ ignorante por principios y por convicción"), hasta dictarle la durísima ritorsión polémica amparada nada menos que en la autoridad de Herder: "/Y dejamos/ las cuestiones de palabras para los que no están instruidos sino en palabras" (I, p. 281).

6. Se decía precedentemente que la centralidad de la polémica Bello-Sarmiento en la clarificación teórica de las posiciones intelectuales y pro-yectivas de la generación romántica argentina, pasa a través del desplazamiento metafórico operado por el Sanjuanino, quien identifica en el idioma un traslado fiel de lo social. Y consecuentemente el programa de apertura a las necesarias hibridaciones idiomáticas encontraba su correspondencia en las contaminaciones entre los modelos alógenos y la naturaleza y la realidad social.

Tras el pasaje de la generación del Ochenta (la de los "escritores gentle-men", para utilizar la definición de David Viñas) para la cual el completo dominio de un código lingüístico extranjero (y el francés ocupa, por supuesto, el lugar más destacado) es señal de distinción de clase, el proyecto de incorporar modelos europeos en la República se prolonga — ya se ha dicho — en el proyecto de integrar palabras de los correspondientes idiomas en el corpus lingüístico nacional.

Pero, ya consumado el fracaso del programa político (ya reconocida la inadecuación del pueblo respecto de las tareas que se le asignaron) el grupo del '37 planea la "importación" no ya de palabras sino de "hablantes" extranjeros. Es la inmigración la que realiza el proyecto poblacional de los románticos liberales, y la que va signando, a partir sobre todo de los años Setenta, la original conformación de un "País nuevo", de un "Pueblo trasplantado", según la definición de Darcy Ribeyro. Resulta claro que la incontrolada aplicación de un modelo teórico, como el de la inmigración masiva, que hace que en los centros urbanos durante los sesenta años que van de 1870 a 1930 más del sesenta por ciento de la población sea extranjera, provoca, respecto del proyecto metafórico sarmientino, y generacional, un des-fasaje que es también un *fracaso*. Y el fracaso de la realización del modelo poblacional migratorio produce, durante la última parte del siglo XIX e inicios del Novecientos, un idioma hiperbólicamente contaminado. El fracaso del proyecto político se traduce, a fines de cuentas, en el fracaso del correspondiente proyecto lingüístico. El idioma contaminado, que los textos del primer Novecientos traducen y sancionan en la formación de géneros literarios escritos en "cocoliche" como el "sainete criollo" y el "grotesco criollo", se convierte de ese modo en una *cita* a la que ninguna idea renovadora acude, como teorizaban los intelectuales del primer y más alto romanticismo latinoamericano.

PIER LUIGI CROVETTO - RAUL CRISAFIO  
Universidad de Genova

#### *Bibliografía consultada*

##### *1. Textos*

J. B. ALBERDI, *Las Bases*, Buenos Aires, La Facultad, 1915.

A. BELLO, *Obras completas*, Santiago de Chile, Consejo de Instrucción Pública, 1881-1893, 15 vols. (Véanse particularmente los tomos VI, VII, VIII)

E. ECHEVERRÍA, *Dogma socialista* (comprende también la *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata*), Buenos Aires, La Facultad, 1915.

D.F. SARMIENTO, *Obras*, París, Belin Hermanos, 1909 y sigs. (Véase particularmente el tomo I, *Artículos críticos i literarios*).

## 2. *Crítica*

E. CARILLA, *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid, Gredos, 1967 (2 vols.)

P.L. CROVETTO, *Il romanticismo in Ispanoamerica: tra storia e miti*, en *Problemi del Romanticismo* (ed. U. Cardinale), Milán, Shakespeare and Company, 1983 (2 vols.), II, pags. 524-538.

A. LOSADA, *Rasgos específicos de la producción literaria ilustrada en América Latina*, en "Revista de crítica literaria latinoamericana", n. 6, 1977 (Lima), pp. 7-35.

A. LOSADA, *Rasgos específicos del realismo social en la América hispánica*, en "Revista Iberoamericana", n. 108-109, 1979 (Pittsburg), pp. 413-442.

A. LOSADA, *¿Cultura nacional o literatura revolucionaria?*, en "Nova Americana", n. 3, 1980 (Tu-rín), pags. 287-330.

A. PRIETO, *El ensayo en la época romántica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

J. L. ROMERO, *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires, F.C.E. 1956.

P. VERDEVOYE, *Sarmiento, Educateur et Publiciste*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'etudes hispaniques, 1964.

H. VIDAL, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal*, Buenos Aires, Anejos de "Hispanamérica", 1976.

D. VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

## JUANA MANUELA GORRITI: NOTAS SOBRE LA DISOLUCION DEL EXOTISMO

Juana Manuela Gorriti, que ya tiene una biografía romántica, escribe novelas que son un desdoblamiento de su vida, son un ejemplo excelente de un personaje cultural representativo de América, puesto que nació en la Argentina, se casó con un boliviano y vivió más de treinta años en el Perú. Su vasta obra literaria es un verdadero resumen de los más importantes componentes del movimiento romántico<sup>1</sup>.

El aspecto del lenguaje del que voy a tratar tiene en cuenta sobre todo el contenido, que es lo que en esta obra sufre cambios evolutivos aunque no homogéneos ni sistemáticos con respecto a una expresión tendencialmente constante desde el punto de vista estilístico, es decir con una sintaxis relativamente sencilla y un léxico en cambio magnilocuente, sobre todo en la adjetivación. De aquí el desajuste entre contenidos y estilemas formales que es lo que trataré de explicar aunque de forma esquemática siendo este trabajo una parte de una investigación más larga. Considérenle pues un work in progress, con todo lo que esto supone.

Tomaré como enfoque la descripción de dos fenómenos: el paisaje y la persona. Por lo que se refiere al primero, podemos distinguir fundamentalmente dos tipos de descripción. Una es la descripción en la que no aparece alguna mención concreta al referente que se pueda considerar característica del continente americano» Sobresale en estas descripciones el modelo de escritura europeo sobre todo por lo que se refiere a la relación entre paisaje y alma: el paisaje es un catalizador de sentimientos interiores. La descripción del paisaje es *como si* fuera una descripción de los estados sentimentales de quien observa: "Era una tarde ardiente de octubre. El cielo estaba oscurecido hacia el Este por densas y tempestuosas nubes, incesantemente [...]. Cómo expresar lo que pasaba en mi alma"<sup>2</sup>. A este respecto muy importante es también el siguiente ejemplo: "Me acerqué a la torre, que blanca y magestuosa, se alzaba entre el grupo de edificios abatidos; y sentándome á la sombra, *aquella antigua amiga sola en medio de las ruinas*, lloré como *Chactas* sobre la destruida y solitaria morada de mis padres"<sup>3</sup>, donde la autora citando a *Atala*, auténtica biblia de su manera de escribir, adhiere completamente a los modelos europeos<sup>4</sup>.

La convención literaria se acentúa en algunos casos hasta proponer el paisaje como lugar idílico, *locus amoenus*, que prepara la situación espacio-temporal donde se efectúan los encuentros amorosos,:

Frescas fuentes halagaban el oído con el dulce murmullo de sus surtidores, saturando con una aura húmeda y perfumada el aliento de la noche. Bajo la verde bóveda de un pabellón de arrayanes y madre selvas, reclinada sobre almohadones de brocado, y las manos cruzadas sobre las cuerdas de un harpa de marfil, hallábase una mujer, bella como el rayo de luna que la envolvía. Cerca de ella, en la sombra estaba sentado un hombre. Era el peregrino de negro antifaz<sup>5</sup>.

Hay, sin embargo, otros ejemplos que podríamos definir intermedios o de pasaje entre una visión no caracterizada, *passé par tout*, una descripción en donde el referente americano se asoma a través de módulos discursivos que responden de lleno al estereotipo romántico, en este caso podríamos incluso hablar de un aspecto modernista aunque Gorriti se declara siempre contraria a las innovaciones literarias; un ejemplo más de las contradicciones de esta autora, que niega a nivel ideológico lo que practica a nivel creativo,:

**Era una de esas deliciosas noches del país argentino. La luna bañaba con sus blancos rayos las encantadas riberas del Plata y hacía brillar entre la sombría verdura de los huertos y alamedas de las mil bellísimas quintas, y los palacios de campo que circundan Buenos Aires. Aunque la hora no era avanzada, todo estaba silencioso y desierto en derredor de la gran ciudad, y sólo se oía el murmullo de las ondas del vecino río, y el silbido del viento entre las hojas de los sauces. [...] De repente vino a mezclarse a estos rumores de la naturaleza una divina voz de mujer, que levándose suave y cautelosa del fondo de una de esas espesas avenidas de árboles, comenzó a cantar con indecible melodía aquella adorable música de Julieta y Romeo [...]**<sup>6</sup>.

Naturalmente continúa a ser vigente la funcionalidad del paisaje al elemento humano.

Lo mismo se puede decir con respecto a una naturaleza adomesticada, moldeada por la cultura, como p.e. el jardín donde la novedad americana aparece junto a la europea a nivel lexical, como pura enumeración, constatación de presencias complementarias:

**"¡Soñar con cerros!, exclamó la aturdida muchacha con mueca graciosa que hizo sonreír a Amelia, soñar con cerros estando ahí nuestro hermoso Rimac, sus fresca alamedas, sus perfumados jardines [...]. El mío es delicioso. Cubierto está de rosales, jazmines, chirimoyos, suches, aromos, y a su sombra encontrarás abiertas todas las flores de Europa, que yo misma he sembrado para tí [...]"**<sup>7</sup>.

Momento de pasaje donde América y Europa están idealmente unidas. Un tercer momento de la postura de la A. hacia el paisaje es una atención hacia el referente, que se entrega a la hoja con características geoantro-pológicas más confiables, casi una guía a la imaginación de quien no conoce el objeto del que se habla. Es esta la fase donde podemos decir que aparece una conciencia americana con el consiguiente planteamiento del problema de la propia identidad, también desde el punto de vista natural, a pesar de que el modelo de escritura es muy convencional.



La escritura americana se encuentra en estos casos en una empasse de difícil solución. Ella hereda de Europa estilemas acuñados para un mundo "otro", cuyo referente, cuya realidad histórica social y estética corresponde sólo parcialmente a la nueva realidad americana, una realidad donde asoma lo inauténtico del lenguaje trasladado a otro mundo. Esos mismos estilemas le sirven a Gorriti para representar a sus propios ojos algo que ya no es exótico para ella. Algo que forma parte de su propia historia cultural y natural. Veamos p. e. la descripción de Cuzco:

**El Cuzco es la ciudad de las leyendas fantásticas, de las maravillosas tradiciones. El piso de sus calles es sonoro cual si cobijara inmensos tesoros subterráneos; bajo el pavi-miento de sus templos murmuran las ondas de ignotos raudales; las piedras de sus cimientos están asentadas sobre las minas de oro [...]**<sup>8</sup>.

Otro ejemplo significativo, en la vertiente natural, es esta descripción de una realidad anti-idílica, inculta: "Es la hora en que calla el áspero relincho del potro salvaje, en que el coyuyo se adormece sobre el sinuoso tronco de los algarrobos [...]"<sup>9</sup>.

El procedimiento de análoga función articulado según modalidades europeas, se transforma en un actuar contradictorio, donde se reivindica un americanismo que no sabe prescindir de la utilización de imágenes y modelos literarios precedentes del viejo mundo<sup>10</sup>.

En la Argentina y en el Perú Gorriti transcurre su vida y el conocimiento directo de la naturaleza americana se nota por la enumeración de flores, árboles y animales de la zona.

La otra sección por excelencia, donde es posible notar una serie de cambios de actitud ideológica, por parte de Gorriti, es la descripción de los personajes, cuyo carácter se saca normalmente, y según la más arraigada tradición literaria, que se remonta a la Edad Media, del aspecto exterior. Siguiendo un criterio análogo al que he adoptado para el paisaje iré presentando ejemplos que atestigüen dichos cambios. Considero más económico en este tipo de acercamiento escoger sobre todo el elemento cromático y analizarlo según sus varias utilidades. En las descripciones físicas, sobre todo femeninas, la atención se concentra especialmente en el pelo y en los ojos del personaje. P.e. el cliché romántico de la heroína de melena rubia y ojos azules está claramente expresado en Azucena (nótese también el valor simbólico del nombre) uno de los personajes de *Gubi Amaya*, enferma según la mejor tradición romántica, de tuberculosis: "Azucena, blanca, blonda y *cenceña* tenía en sus celestes ojos así como en toda su persona algo aéreo, sobrenatural [...]"<sup>11</sup>.

Los personajes que tienen estas características físicas son, en un primer momento, personajes buenos, positivos, dicho técnicamente "eufóricos". Al contrario, también respetando un cliché europeo, la mujer morena tiende a ser representativa de la maldad. Frente al ángel rubio, tenemos, como dice el mismo título de una de las novelas: *El ángel caído*. Carmen Montelar es precisamente la representante de la ferinidad, la encarnación de Lucifer:

**[...] aquella joven era en efecto maravillosamente bella, asemejábase al lirio en su talle esbelto y en la mate blancura de su frente griega, sembrada de rizos negros de limeña. El fulgor de las estrellas resplandecía en sus ojos. Pero aquel fulgor, tornándose a veces sombrío, presagiaba al corazón de la joven terribles tempestades que parecía desafiar la coqueta sonrisa de su voluptuoso labio<sup>12</sup>.**

Este uso simbólico de los colores se aplica también a los hombres, aunque en número limitado de casos. Una confirmación del valor disfórico del color negro en comparación con el valor eufórico del color rubio se encuentra p.e., una vez más, en la novela *Gubi Amaya*, cuando el protagonista, viejo bandido amigo de la familia Gorriti, se dirige a un personaje femenino, que representa a la misma A., vestida de hombre, con estas palabras: "(...) ¿mas por qué se han tornado negros tus rubios cabellos? ¿por qué se ha vuelto triste tu risueño semblante?"<sup>13</sup> donde bien se entiende que en este caso el color negro reenvía no a la maldad sino a la tristeza. Yuxtapuesta a la serie de los personajes de este tipo hay otra serie de personajes autóctonos, donde el color moreno del pelo y de los ojos (pero no de la tez, que sintomáticamente sigue siendo blanca) a la vez que asume valor referencial, descriptivo, pasa a significar la positividad: de disfórico se convierte en eufórico<sup>14</sup>.

En el siguiente ejemplo se puede apreciar, además del color negro de la melena, el distinto peinado simbolizador de una mayor libertad con respecto a imposiciones europeas, de una mayor naturalidad que se acerca de esta manera a uno de los mitos más frecuentados por el romanticismo:

**"María era la flor mas bella que acarició la brisa tibia de la pampa. Alta y esbelta como el junco azul de los arroyos, semejábale también en su elegante flexibilidad. Sombreada su hermosa frente una espléndida cabellera que se extendía en negras espirales hasta la orla de su vestido"<sup>15</sup>.**

Como se puede ver es transparente la comparación con la naturaleza (el junco).

Vamos a considerar ahora otro ejemplo donde más explícitamente aún, la Gorriti manifiesta su preferencia por una naturalidad expresada, además del peinado, también a través de los trajes:

**[...] que libres entonces de los ridículos caprichos con que la moda actual le desfigura, ostentaba altamente cada una de sus perfecciones a los ojos de sus admiradores.**

**Los cabellos que, alzándose cual cuernos de carnero sobre la frente de nuestras bellas, dan a su lindo rostro un aire grotescamente asustado, convertidos entonces en millares de transparentes rizos, y fijados con alfileres de brillantes a la altura de los ojos, dejaban ver en todo el esplendor de su frente, y descendían flexibles y móviles sobre el cuello admirable que Dios puso con amor sobre sus blancos hombros; y que sin presentir aún la maldita prisión que ha por nombre *camisolín*, adornaba su voluptuosa desnudez con dobles hileras de perlas. Y los pies, en fin, esos pies de finura y pequeñez proverbiales [...]"<sup>16</sup>.**

Esta etapa de intercomunicación América-Europa adquiere un matiz nuevo con la profunda participación entre el yo poético de la autora y el paisaje descrito en el recuerdo de la infancia.

De esta forma Gorriti empieza a darnos una imagen de una América nueva, autodeterminada y libre de la colonización española, junto a una descripción que la descubre literariamente. Se nota así una dicotomía entre modelo cultural español y contexto americano.

Como el paisaje americano, considerado en el sentido más amplio, se transforma en un momento de reivindicación según el modelo romántico de independencia y democracia, el indio también es otro elemento importante. Este es una presencia que "habita" y vivifica el ambiente y se siente componente de una comunidad que no coincide con la europea.

Como última serie de ejemplos recordamos aquí a los indios. Muy rápidamente porque en realidad este asunto merecería un análisis aparte, siendo Gorriti la primera novelista que escribe novela indigenista<sup>17</sup>. Es posible relevar dos vertientes: una más cercana a la corriente exotista de procedencia europea y otra más arraigada en una problemática socio-etnológica, la cual sirve de medio de reivindicación de los valores de una cultura autóctona entre muchas, pasando por los valores de la cultura "primitiva" en este caso. De la primera corriente podemos encontrar un testimonio en la descripción de esta india:

**[...] — Con una boca — continuó éste — pequeña y de labios encarnados, por los que sin cesar erraba una dulce sonrisa, dejando ver dos iguales filas de dientes de un blanco azulado. Su hermosa frente, de la que descendían cuatro trenzas de cabellos, tan largos que descansaban en el suelo, estaba adornada de una banda de púrpura, única insignia, con que la veneración fanática del pueblo distingue a las hijas de los antiguos reyes del Perú<sup>18</sup>.**

Distintas y mucho más numerosas con respecto a este tipo de descripción estereotipada, son las descripciones reivindicativas que hacen pasar la protesta a través de una nueva forma de mitificación:

**Sus guerreros se han convertido en pastores, sus vírgenes, (...) han abandonado el templo, y sus ancianos acurrucados cual mendigos al borde de los caminos (...) tienden al viajero una mano desecada por el hambre (...). Pero aproximaos y mirad de cerca a esos ancianos, a esas vírgenes, a esos pastores, y veréis brillar furtiva en sus ojos la sombría luz de un misterio<sup>19</sup>.**

Pero a pesar que en este momento Gorriti se acerca a una temática social, no adhiere nunca a una estética realista y sigue usando "paternalística-mente" su palabra, la palabra de la cultura romántica europea. Como se puede ver muchos y contradictorios (a falta de una cronología de las obras que nos pueda desmentir eventualmente<sup>20</sup>) son los elementos románticos de esta narrativa que se dirigen hacia varios modelos naturales y culturales, exóticos y autóctonos, entre Europa y América.

Como última curiosidad quiero citar otro ejemplo: el rey de Túnez interrogado sobre sus gustos estéticos en lo que se refiere a la mujer peruana, contesta:

**(...) su rostro es dulce como el rayo de la luna, respondió el africano, y sus ojos tienen a la vez la luz que brilla en las divinas pupilas de Uriel y la misteriosa sombra que cobija el ala de Azrael pero su cuerpo es frágil, y la palmera de delgado tronco se quiebra al primer soplo del Simoun... Mas... ¡oh! ¡mira! he allí la verdadera belleza, la que Alah formó para hacer las delicias del harem. Dichoso el dueño de esta hermosa esclava. Yo daría por ella diez mil cequíes. Y fue a prosternarse ante una gruesa gauchona de desarrollado seno y abultadas facciones, pero fresca y provocativa para los mahometanos, que inviernan a sus Zairas como nosotros a los cerdos... y aun ¿quién sabe?... quizá también para muchos cristianos que sintiéndose cerca del hueso, aman con furor la carne<sup>21</sup>.**

Son dos exotismos que se alian en contra del refinado gusto europeo, gusto que sin embargo sigue dictando sus cánones de belleza.

Este tipo de análisis no es más que una manera de enfocar desde los puntos de vista que hemos dicho la compleja relación entre ideología europea y realidad americana. Las incongruencias, las yuxtaposiciones forman parte ineliminable de un proyecto cultural que no consigue plena madurez porque sigue percibiendo las lisonjas, las utopías de ambos mundos. Problemas que espero haber demostrado también a través del tema de la descripción del paisaje y del hombre. Porque la misma autora afirma en un artículo de "La Revista Nacional":

**Estoy descubriendo que esta América Hispana de la que tanto hablaban los patriotas es una y múltiple. ¿Los hermanos sean unidos? ¿Cómo, siendo tan diferentes? En Salta tenemos pieles color café o tabaco, negros trompudos y orejudos, hispídos y zafios; pero no estos ojos asiáticos, estos pómulos prominentes [...]<sup>22</sup>.**

Panorama étnico complejo que reenvía naturalmente a un panorama cultural no menos problemático por ser cruce de grandes cambios y, como dijo la misma autora, a propósito de la contraposición entre lo viejo y lo nuevo: " ¡Ay de nosotros, que vivimos en el siglo de los nervios y de los vapores! tres veces ¡ Ay! las señoras, medrosas como siempre, han mandado encender las hogueras y mira como nuestra *selva selvaggia* no está ya *oscura*<sup>23</sup> .

SUSANNA REGAZZONI  
Universidad de Venecia

1 Juana Manuela Gorriti (1819-1892), patricia de Salta (Argentina), tiene recuerdos familiares de la guerra de la Independencia. Se trata de una escritora situada en el punto de encuentro donde se disparan las líneas de fuerza de la historia argentina decimonónica. Gorriti arrastra la herencia hispánica de las viejas familias fundacionales y viaja por el mundo tratando de impregnarse con el cosmopolitismo que exige a la burguesía la cultura del siglo XIX. -

Elige la profesión de las letras en medio de sociedades pacatamente provincianas, donde una escritora se codea con la obscenidad y el influjo del modelo francés: George Sand. Se casa con Isidoro Belzú, caudillo populista de Bolivia, en tiempos de las guerras civiles, del que acaba tormentosamente separada. Se dedica a la enseñanza y termina sus días en una apoteosis oficial entrecruzada de censuras en voz baja para la mujer que tiene hijos de varios hombres y osa discutir al tú por tú con los próceres del momento.

2 *Gubi Amaya*, en *Sueños y realidades*, Buenos Aires, Biblioteca de "La Nación", 1952, p. 109.

3 *Ibidem*, p. 127.

4 FRANÇOIS-RENE' de CHATEAUBRIAND, *Atala*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964. Además del importante influjo del escritor romántico, no se puede olvidar la importancia de Fernán Caballero, aunque no es tema de este trabajo.

5 *La quena*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 58.

6 *El guante negro*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 354-355.

7 *Si haces mal no esperes bien*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 71.

8 *El tesoro de los incas*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 74.

9 *El lucero del manantial*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 279.

10 Ver DANIELA SILVESTRI, *José Heredia: l'esotismo come presa di coscienza*, en "Letterature d'America", 16, invierno 1983.

11 *Gubi Amaya*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 163.

12 *El ángel caído*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 350.

13 *Gubi Amaya*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 140.

14 Por lo que se refiere al valor de los colores ver: Serge Tornay, *De la perception des couleurs à Vaperception symbolique du monde*, en "Communications", 29, 1978, págs. 119-141. J.M. FLOCH, *Des couleurs du monde au discours poétique*, en "Documents", 6, 1979.

15 *El lucero del manantial*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 278.

16 *El ángel caído*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 200.

17 Ver MYRON I. LICHTBLAU, *The Argentine Novel in the XIX Century*, New York Hispanic Institute in the U.S.A., 1959.

18 *La quena*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 90.

19 *El tesoro de los Incas*, en *Sueños y realidades*, *ibidem*, p. 90.

20 Es muy difícil conocer el orden de publicación de las obras de Gorriti, puesto que se publicaron por entregas en distintas revistas, y sólo posteriormente se editaron en forma de libros con el siguiente orden: *Sueños y realidades*, Buenos Aires, ed. Casavalle, 2 tomos, 1876; *Panoramas de la vida*, Buenos Aires, Ed. Casavalle, 2 tomos, 1876; *Misceláneas*, Buenos Aires, Ed. F. Lajouane, 1878; *Vida militar y política del general don Dionisio Puch*, Paris, Ed. Ronge Hermanos, 1879; *El mundo de los recuerdos*, Buenos Aires, Ed. F. Lajouane, 1886; *Oasis en la vida*, Buenos Aires, Ed. F. Lajouane, 1888; *La tierra natal*, Buenos Aires, Ed. F. Lajouane, 1889; *La cocina ecléctica*, Buenos Aires, Gobierno de la Nación, 1892; *Perfiles*, Buenos Aires, Ed. F. Lajouane, 1892; *Veladas literaria en Lima*, Buenos Aires, Ed. Casavalle, 1892; *Lo íntimo*, Buenos Aires, Ed. R. Sopeña, 1892.

21 *El ángel caído*, en *Sueños y realidades*, p. 20.

22 MARTA MERCADER, *Juanamanuela mucha mujer*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 278.

23 *Gubi Amaya*, en *Sueños y realidades*, p. 158.

## IGNACIO DE LUZAN ANTE EL "PRERROMANTICISMO" FRANCES DE MEDIADOS DEL XVIII

Las *Memorias literarias de París* (1751) de Ignacio de Luzán no han recibido todavía el estudio detallado que merecen, a pesar del interés que les confiere la significación de su autor en el XVIII español, y la de su fecha en el curso de la evolución de las corrientes estéticas y literarias del Setecientos europeo. Existen, sin embargo, aportaciones muy valiosas de Pellissier (1918), Ivy McClelland (1973), Rinaldo Frolí (1980 y 1981) y Georges Demerson (1981).

La cuestión, que no tendré ocasión más que de esbozar, consiste esencialmente en revisar uno de los numerosos juicios inexactos emitidos por Menéndez Pelayo a propósito del siglo XVII español; concretamente la afirmación, en *Historia de las Ideas Estéticas*, de que el Luzán de las *Memorias* se hizo en París "acérrimo partidario de la comedia sentimental o lacrimatoria" y de gusto "enteramente romántico".

En realidad, la obra de 1751 no presenta la actitud de modernidad anticipatoria que ello supondría, como intentaré demostrar, con la brevedad obligada, en el ámbito de la literatura y otros que le están estrechamente vinculados. Veamos pues:

- 1) a qué variables atribuye Luzán la dinámica cultural.
- 2) cuál es su actitud hacia la Filosofía y la Ciencia.
- 3) cómo se sitúa ante el teatro y la novela desde el punto de vista del cambio de sensibilidad observable en 1750.

La reiteración de la noción de *utilidad* es una constante de las *Memorias*, que se componen, según el autor, para definir los mecanismos de la floreciente cultura francesa y proponerla como modelo que imitar en España. Nos dice en la *Introducción*:

**Los efectos siguen infaliblemente a sus causas (no interponiéndose estorbos) y una vez establecidos en una Nación los principios de la cultura y cimentadas las causas de la erudición, era seguro que debían seguirse los efectos de la cultura y de la erudición de toda la Nación. Y siempre que en qualquiera otra parte se echen los mismos cimientos, se pongan los mismos medios y concurren las mismas causas, se conseguirán los mismos progressos y las mismas ventajas. (MLP, *Introd.*, p. 3).**

Para Luzán el problema de la regeneración cultural consiste en el diseño de una adecuada organización administrativa que canalice las iniciativas de un poder ilustrado y benefactor. Su mentalidad ordenancista lo lleva a suponer que la cultura de un país equivale exactamente al conjunto de sus Reales Academias, Colegios y Universidades, y que los protagonistas de la vida cultural, literaria, artística y científica son los funcionarios de esas instituciones. Con pueril meticulosidad copia los reglamentos de éstas y las listas de nombres de aquéllos.

Olvida así tres importantes fenómenos de la dinámica cultural de la época, y más en Francia: los *salones* o academias particulares (y eso que él iba a ser miembro de la española *del Buen Gusto*), los clubs y cafés literarios y, sobre todo, el fenómeno de escritores de éxito (Lesage, por ejemplo) no dependientes del mecenazgo o el funcionariado sino de la demanda de un mercado libre de consumidores. Así no extraña verlo imaginar, como ha expuesto Oza-nam en su artículo del *Bulletin Hispanique* 1962 dedicado a Bataillon, un proyecto de verdadera obstrucción cultural como *la Academia General*, una de cuyas funciones sería un nuevo filtro de censura tras la del Consejo de Castilla.

De la deformación institucional de Luzán viene una de las más notorias carencias de las *Memorias literarias de París*: su incapacidad de observación, de interés por el espectáculo de las costumbres humanas y por lo que no sea útil, socialmente pedagógico o resultado de la ejecución de un reglamento. El capítulo 1 de la obra, "Breve descripción de París", rimerero de insulsas estadísticas, es paradigmático de la ceguedad de D. Ignacio; compárese, entre sus contemporáneos, con la *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly* de Piganiol de la Force, o el *Voyage pittoresque de Paris* de Dézallier d'Argenville.

Ante la Filosofía y la Ciencia revela Luzán falta de información y contradicciones insalvables debidas a su conservadurismo temeroso de novedades. Elogia con gran entusiasmo los avances que observa en París en Matemáticas, Física, Química, Astronomía o Medicina; pero se trata de un entusiasmo basado en un conocimiento muy deficiente de la materia, y que además retrata, como veremos, una mentalidad incoherente y escindida.

Luzán cita cerca de un centenar de filósofos y científicos; la inmensa mayoría de ellos lo deben al hecho de ser altos funcionarios, catedráticos o académicos, al margen de su auténtica relevancia. Nombres como los de Gali-leo, Descartes, Bacon, Leibniz, Locke, Boyle, Stahl se citan sin comentario o acompañados de frases vacuas. Locke sólo interesa a Luzán por su tratado *Sobre la educación*, sin referencia al *Ensayo sobre el entendimiento*, traducido al francés en 1700. Más sintomático es el caso de Newton. Luzán lo tiene en cuenta al ocuparse de la educación de la mujer, a propósito del mediocre *Il Neutoniano per le dame* (Nápoles 1737) de Algarotti, y de las aficiones científicas de Madame du Châtelet, en el mismo contexto: nada más, salvo decirnos, acaso despectivamente, que está de moda en la buena sociedad.

Además de extenderse sobre los grandes pensadores y científicos que cita, Luzán debería haber considerado a Hobbes, William Harvey, Bayle, La Met-trie, Condillac, Linneo, el proyecto de la Enciclopedia, los experimentos con la máquina de vapor y la electricidad o la inoculación.

Y no limitar el catálogo de cuestiones científicas vigentes a unas cuantas noticias extraídas de los currícula de sus venerados académicos.

Por otro lado, reprueba el desdén que en París observa hacia Platón y Aristóteles y condena el abandono de la Metafísica en beneficio de las ciencias de la Naturaleza; en su predominio entrevé un peligro para la religión y la ortodoxia:

**Un ingenio agudo y ayudado con algunas especies leídas abraza con facilidad un pensamiento nuevo y a medio digerir le aborta, le adorna y le traslada al papel y a la Imprenta. La misma Religión no está segura de estos assaltos repentinos. (MLP, p. 125)**

Y por otra parte encarece la libertad de enseñanza y pensamiento en Francia. ¿Puede dejarse en libertad al pensamiento para que haga avanzar las ciencias y técnicas, someterlo a la autoridad de lo establecido en todo lo demás y coronar tan estrafalaria libertad con el respeto a la Metafísica y a Aristóteles? Se puede, pero desde la ignorancia y la esquizofrenia conservadora.

Como era de esperar, Luzán dedica al teatro mayor espacio que a los demás géneros literarios: los capítulos 8 a 11 de sus *Memorias*. Y naturalmente habrá que examinar sus puntos de vista al respecto con algo más de extensión que las cuestiones precedentes, ya que en esta materia se ha de dilucidar la cuestión que discutimos.

Unas tres docenas de dramaturgos cita Luzán, persistiendo en el rango académico a la hora de formar su nómina. No siempre demuestra, en las caracterizaciones que de ellos hace, información suficiente y de primera mano, ni la muestra de obras que menciona es acertada. Sólo Voltaire merece el detalle de unas cuantas páginas; tengamos presente que cuándo Luzán escribe, todavía no se ha convertido aquél en el enemigo número uno de la Europa bienpensante.

Luzán proclama la necesidad de respetar las Unidades de la preceptiva neoclásica, y censura las desviaciones que de ellas ha observado. Lo cual, en todo caso, si revela continuidad con su pensamiento anterior al viaje a París, no es criterio decisivo, ya que la comedia sentimental no se planteó como una alternativa a las Unidades. Sí es pertinente, en cambio, la condena en las *Memorias* de la afectación declamatoria y de la inverosimilitud de la tragedia imitada de la Antigüedad grecolatina; aunque una y otra cosa no suponen forzosamente la adhesión a la comedia sentimental, podrían suponerlo. Hubiera sido preciso encontrar en Luzán formulada la necesidad de un nuevo modelo dramático, o al menos su reconocimiento ante obras que lo suponen o lo anticipan. Y nada de ello ocurre.

Algunos de los autores que cita al ocuparse de teatro hubieran podido sugerirle la aparición de ese modelo, o hacérselo desear los defectos que observa en la escena francesa. Seis de esos autores se hallan, en mayor o menor grado, comprometidos en la aparición de la comedia sentimental; y Luzán tradujo y publicó en 1751 *Le préjugé à la mode* del más característico de ellos, Pierre Nivelle de La Chaussée.



Cuando de él se ocupa en las *Memorias*, lo despacha con una frase elogiosa, y ningún comentario o alusión significativo le merecen *Le Méchant* de Gresset, *Le Glorieux* de Destouches, *Cénie* de Madame de Graffigny, *La surprise de l'amour* de Marivaux, *L'Enfant prodigue* o *Nanine* de Voltaire.

Antes he dicho que Luzán condena los vicios declamatorios de los actores acostumbrados al parlamento de la tragedia heroica; pues bien, reconoce que esa afectación tiene alguna razón de ser en la tragedia por su misma naturaleza, y cuando viene a proponer remedios se limita a insertar un largo fragmento del *Arte del teatro* de Riccoboni que señala cómo ha de mover el actor el brazo, la mano y los dedos.

Y si afirma que las tragedias de tema clásico son inadecuadas para los tiempos presentes, no es porque considere distanciado el elevado rango de los personajes aristocráticos y heroicos o lo extremado de las pasiones y situaciones trágicas, sino porque los mitos y religión del paganismo le parecen inaceptables e increíbles en el mundo cristiano contemporáneo:

**Los asuntos que eran verisímiles en la antigua Atenas y en la antigua Roma son ahora totalmente inverisímiles en París y en todas partes. Ya el pueblo no cree en Oráculos ni en la cólera de los falsos Dioses ni en los Manes que quieren ser aplacados; ni se tiene por virtud heroica el vengarlos y aplacarlos [...] De aquí nace que, por más que se esfuerce el Poeta, la impropiedad y la inverisimilitud del asunto hace inútiles todos sus esfuerzos, y hace caer con su natural peso la Tragedia cimentada en falso. (MLP, pp. 85-86)**

Creo que Luzán no llegó a percibir el cambio de gusto que Menéndez Pelayo le atribuye. Sus reservas hacia la tragedia antigua parecen ante todo dictadas por razones religiosas, y sus objeciones no suponen por necesidad la adhesión a la comedia sentimental como renovación de la escena, ya que podía satisfacerlas una tragedia de asunto histórico nacional; ninguna declaración explícita sale de su pluma a propósito de las comedias *llorosas*.

El prólogo a la traducción de *La Chaussée* me lleva a las mismas conclusiones. Contiene los habituales tópicos neoclásicos que se hallan en las *Memorias*, sino que nada pueda suponer un cambio de óptica. Veamos que Luzán aprecia la obra por razones puramente morales:

Lo que más importa, y lo que más me ha movido a juzgar digna de la luz pública esta obra, es la buena Moral que inspira: píntase en ella el amor conjugal con los colores y con el decoro con que convenía pintarle. En Leonor se manifiesta la virtud de una Esposa, constantemente seguida hasta el fin en que logra verse feliz. En Alexandro la de un Amigo fiel, prudente, generoso y christiano, igualmente premiada. Las falsas ideas y máximas del Mundo, refutadas, confundidas y castigadas en los dos Jóvenes vanos y licenciosos Ernesto y Clitandro. (LRCM, pp. 10-11)

Es decir: si Luzán admitió un tipo de comedia que no descansara en lo ridículo

risible, no parece que en la obra de La Chaussée le interesara la propuesta de un nuevo modelo dramático, sino la moralidad del desenlace (defensa del matrimonio) y la actualidad del *prejuicio* que combatía (negación del amor conyugal).

Si las ideas de Luzán en materia teatral distan mucho de permitirnos ver en él a un representante de la nueva sensibilidad, lo aleja definitivamente de ella su actitud hacia la novela. Mientras abundan en las *Memorias* los nombres de académicos mediocres o eruditos eclesiásticos sin trascendencia literaria, Luzán asume el desprecio de la novela propio de quienes son incapaces de entenderla al intentar considerarla una variedad de poema épico o un género populachero y despreciable. En el capítulo 30 nos habla de algunas obras venenosas, equiparables a las serpientes y los caimanes:

**Entre éstas no son las de menor consecuencia las Novelas, que en tanto número se escriben y publican cada día, con mucha gracia, discreción y naturalidad en cuanto el estilo, pero con mucha libertad y aun indecencia en cuanto a las costumbres. La lección de estos libros, que es muy de moda, afemina poco a poco, y destruye todo lo varonil de la Nación, y estraga el gusto para otras lecciones más provechosas (MLP, pp. 301-302).**

Y sigue don Ignacio: no todas las novelas merecen juicio tan severo, ya que los libros de caballerías inspiran las virtudes militares y humanas que más falta hacen en una época de relajación y lascivia. Para emitir juicio tan radicalmente condenatorio, Luzán confiesa haberse basado en *Le Sopha* de Charles Gervaise de la Touche, *Thérèse philosophe* del marqués d'Argens y *L'Académie des dames* de Nicolas Chorier. Es verdad que Luzán llega a París en una época caracterizada por la narrativa eró tico-anticlerical; pero su espanto es exagerado (especialmente ante una obra tan insulsa como la de Crébillon) e injusto al extenderse a todo un género literario sobre base estadística tan escasa y poco representativa. Sus conclusiones parecen provenir del *De libris qui vulgo dicuntur romanses* del jesuita P. Porée, comentado en las *Memorias de Trévoux*, una de las fuentes más constantes de Luzán.

La novela es uno de los géneros en que concurren en mayor cantidad los elementos portadores de la nueva sensibilidad de hacia 1750; la ceguera de Luzán al respecto, en las *Memorias*, es constante. Ningún comentario cuando cita a Madame de Lafayette, Madame de Graffigny, Charles Duclos; ignora las *Lettres persanes* de Montesquieu y toda la obra narrativa de Lesage y Marivaux, a quienes toma en consideración exclusivamente como autores dramáticos. Y ni siquiera cita a Prévost, ni a Defoe, Swift o Richardson, ya accesibles en traducciones francesas.

Tampoco detecta Luzán otro componente de la nueva sensibilidad de su tiempo, el orientalismo, cuando hubiera sido lógico a propósito de Voltaire y de sus admirados jesuitas, responsables, como subproducto de un activo ejercicio misional, de una moda que afectó a la novela, el teatro, la ópera y las artes.

Resumiendo: Luzán concibe la cultura como un enrejado de Academias y reglamentos; carece de suficiente información sobre las cuestiones filosóficas y científicas de la época; demuestra un superficial entusiasmo por las conquistas del pensamiento científico que viene a neutralizar su miedo ante el posible menoscabo de la ortodoxia; no parece haber puesto en duda los principios neoclásicos sobre el teatro ni intuido la necesidad de un nuevo modelo dramático; su crítica de la tragedia a la antigua no supone adhesión a la comedia sentimental como alternativa; su interés por *La Chaussée* procede de razones morales; rechaza la novela como género. No veo en ello la ejecutoria de un innovador.

GUILLERMO CARNERO  
Universidad de Alicante

#### ABREVIATURAS

M L P - *Memorias literarias de París...* Madrid, Gabriel Ramírez, 1751. L R C  
M - *La Razón contra la Moda...* Madrid, Joseph de Orga, 1751.

## LA POESIA SAGRADA DE ALBERTO LISTA

Abrigado con la pelliza neoclásica de Anfriso, Lista dirige a su amigo Cadalso — enmascarado como bucólico Dalmiro — una epístola en la que renuncia, en razón de su "flaco aliento", a cantar las bóvedas del cielo, las "moradas inmortales" donde un serafín entrega a Milton una "templada arpa de oro". Lo suyo es más familiar ("mi musa ni altanera se levanta — ni teme vil caída") y más cotidiano:

**El Ser inmenso, cuya voz potente en  
inmudables polos fijó el mundo no  
osaré yo cantar...**

Pero sí, había osado cantarlo tal como esta epístola atribuye a Milton: un Dios potente y tonante presidiendo la gran victoria del Hijo sobre las cadenas, y que así venga la cólera del "Dios de las iras". Se trata, ciertamente, de una parte de su obra poética, tan inexplicablemente olvidada como el resto, pero con alicientes más que sobrados para los arrostos de un doctorando joven. Puede decirse que tras de las palabras — notoriamente insatisfactorias, por ocasionales — de don Marcelino, las descalificaciones apasionadas de Cejador y el prólogo de Cossío a su edición de las *Poesías inéditas*, poco o nada utilizable queda, salvo el largo artículo de H. Hatzfeld sobre la expresión de lo santo en nuestros románticos, artículo excesivamente recóndito y no exhumado, que yo sepa, en el que Lista ocupa, por las razones que veremos, muy escaso espacio. (Al margen queda, como es natural, la sólidamente fundamentada monografía de H. Juretschke, en la que, como es bien sabido, el interés del autor se dirige preferentemente a los aspectos biográfico e histórico-ideológico, como promete su título. Lo que aquí echo de menos es el estudio estético de la poesía en conexión con sus ideas, para lo que ha de servir de inescusable orientación el citado libro). Aparte de su virginidad, el estudio de la poesía sagrada de Lista ofrece el aliciente actual — tan irónica como certeramente postulado por uno de nuestros grandes poetas contemporáneos — de ir a contracorriente y a favor del viento; también, y pasando a registro más académico, de injertarle en una biografía azarosa y contradictoria (Lista masón y Lista canónigo, por ejemplo) para preguntarse finalmente por su concepto y expresión de lo santo en su poesía sagrada. De qué índole estética era su religiosidad? Y si nuestro capital crítico alcanza, ¿cuál era la índole de la religiosidad misma?

Mediante esta comunicación pretendo iniciar este último camino. Conviene partir del artículo anteriormente citado de Hatzfeld, que distingue en el romanticismo español dos grupos de poetas: los que poetizan por un íntimo sentimiento religioso (Arolas, Avellaneda, Zorrilla, el heterodoxo Espronceda, García Gutiérrez, y, a cierta distancia, Pastor Díaz y Ventura de la Vega) y los que considera periféricamente religiosos porque "solamente rozan en lo religioso ocasionalmente" (Lista, Tassara, Rivas, Gil y Carrasco, Campoamor, Hartsenbusch). La clasificación parece inobjetable. Falta saber, sin embargo, el cómo y por qué de tal participación "periférica" en el caso que nos ocupa.

Hatzfeld, atento a las denominaciones y procedimientos que a Lista sugieren el Salvador, María, la Cruz, la Eucaristía, la Caridad o Dios Padre, advierte dos direcciones en su expresión perifrástica: la que conduce a la metonimia (El Salvador es "soberano esposo" o "amante sagrado", por ejemplo) y a ampliaciones pintorescas (la Eucaristía como "manjar suave que oculta cándido velo"). El análisis concluye con la imposibilidad de "deducir un particular centro religioso" en Lista y, como es común en los románticos, con la preferencia de la metonimia sobre la metáfora.

Sorprendentemente, la recopilación léxica realizada por Hatzfeld es parcial y las atribuciones de origen no parecen unívocas. Entre las paráfrasis solemnes, por ejemplo, que Hatzfeld recoge en Lista para designar al Salvador figuran "soberano esposo", "amante sagrado", hostia del amor tierno", "cordero manchado", "víctima eterna del amor" o "león de Israel"; pero faltan "rey triunfante", "manso cordero", "cándido cordero", "cordero sin mancilla", "león fuerte", etc. Por otra parte, la descripción de Dios como "augusta mano Que siembra en las estrellas lumbre ardiente" no parece requerir necesariamente de Victor Hugo ("Dos grandes manos que desplazaban los astros — sobre el negro tablero", *Les contemplations*, IV, 8) ya que Lista era un aprovechado discípulo de Fray Luis y de Herrera, amén de lector asombrado de Milton.

Creo que la ordenación ideológica del léxico religioso, y en particular el referido a Dios, puede orientarnos hacia la intimidad humana y estética de Lista. La ordenación de ese léxico, sin pretensión alguna de exhaustividad, configura por sí mismo dos órdenes antagónicos de poder que, mediante la confrontación, obtienen el triunfo del "Dios de las iras", el Padre. Al primer orden pertenecen las voces *monarquía, cetro, majestad, señorío*, cuyos atributos son *piedad, fe, justicia, libertad y amor*; mediante la *lid*, la *guerra*, el *combate*, este principio de poder y fuerza consigue *luz, aurora, sol, premio, gloria y victoria*. Al principio antagónico de la abyección pertenecen *tiranía, cadenas, monstruo, noche horrenda*; sus atributos son *impiedad, maldad, culpa, pecado, crimen, blasfemia*, etc; consumada su derrota, la secuela inevitable son *obscuridad, niebla, expiación, esclavitud, muerte*. Este elemental maniqueísmo viene empujado por una diestra potente — la *ira, furor, cólera*, del Padre que habrá de atemorizar y afligir a los hombres en razón de la pasión y muerte en la Cruz del Justo:

**Gemid, humanos:  
Todos en él pusisteis las manos.  
(La muerte de Jesús)**

De los dos elementos de lo santo — *tremendum* y *fascinans* — Lista atiende con gran preferencia al temor; o dicho de otro modo, al poder y la fuerza irresistibles de lo sagrado. Incluso María — que con la figura del Salvador, la Cruz y la Eucaristía parecen formar parte, según Hatzfeld, de lo *fascinans* — aparece recordada en "La Natividad de Nuestra Señora" por el terror que infunde a los seres del orden enemigo:

**!Cuánto pavor infunde su semblante,  
del ángel dulce encanto,  
a la hueste infernal de las tinieblas!**

El gigantismo miquelangesco y miltoniano que quisiera Lista para su poesía sagrada, afecta a la denominación misma de Dios, inadvertida por Hatzfeld. Pues éste dice en su bello estudio que a la denominación característica de Dios en el s. XVIII — *Ser supremo* — añade la Avellaneda una nueva formulación, consistente en la adición al sustantivo de algún sinónimo de *supremo* (soberano, augusto, monarca) o bien los adjetivos *eterno*, *omnipotente* e *inmenso*. Pues bien, en la citada epístola a Dalmiro anticipaba Lista este procedimiento, como se recordará: "El Ser inmenso, cuya voz potente...". Es más, Dios aparece designado, simplemente, por *Inmenso*: "Ya, ya, la puerta del emperio gira — sobre el aura quicial, y del Inmenso — descubro la mansión". O en la oda "Al Santísimo Sacramento": "suba el incienso — en ondeante nube — y el vulgo humilde al trono del Inmenso". En "La Conversión de los godos en el reinado de Recaredo", "Habló el Inmenso, y cual la ardiente llama..." Estamos, pues, ante una metonimia de nuevo cuño, que, como otras denominaciones paralelas — Tonante y Potente, que aparecen en "La Providencia", "La muerte de Jesús" y "La concepción de Nuestra Señora" — nos hablan del "Dios fuerte", o "Dios de la victoria", de una Iglesia triunfante en la que la voz tonante de Jehová "estremece los muros de diamante".

El propio poeta, en el prólogo a su segunda edición de las *Poesías* (1837), subraya su dependencia de Rioja en cuanto al esmero formal y verbal, pero también a la temática, ya que ésta se puede verificar, "en una gran variedad de asuntos, sagrados, profanos, filosóficos y amatorios". Hatzfeld recuerda sus lecturas de los Salmos, de San Juan, de Herrera, de Rioja, "ya al lado de éstos — añade — también a los italianos Petrarca y Tasso, y al francés Delille".

Por lo que a la poesía sagrada se refiere, y sin que ahora desdeñemos ni neguemos otras influencias, la huella decisiva parece el verso heroico de Herrera. A Herrera nos conducen indefectiblemente arcaísmos léxicos (*leda*, *almo*, *do*), mitologismo y clasicismo

como jerga de élite, vocabulario (*cólera, furor, ira, gloria, victoria*) así como las "ardientes espadas" de la canción II, que conducen al "Santo de Israel" al "tremolar de Cristo las banderas", y aún al "Júpiter tonante" de la canción V.

El 26 de marzo de 1839 publica Lista en la *Gaceta de Madrid* un breve ensayo sobre "La Sublimidad", luego recogido en sus *Ensayos literarios y críticos* (1844). Ignoro las deudas teóricas que este sustancioso texto mantenga con el famoso tratado de Kant sobre lo bello y lo sublime. Lo que importa ahora es lo que contenga de inconfesado o desistido propósito respecto a su poesía sagrada.

Belleza y Sublimidad — afirma — se oponen. Pero sublimidad no es contraposición, sino adición a la Belleza; el verdadero contrapuesto de la belleza es la deformidad. Todo lo sublime es bello, no al revés. Lo añadido ala belleza es "un gran poder": "Los objetos más sublimes de la Naturaleza — escribe — pueden perder este carácter al describirlos, si el autor no sabe expresar la idea de un poder superior puesto en ejercicio". La idea de poder conmueve y eleva nuestra alma, "no despoja al objeto de sus relaciones armónicas con el orden físico y moral del universo".

Este sucinto y sustancioso texto no añadiría nada significativo a nuestro objeto, si no viniera acompañado de dos ejemplos poéticos de lo sublime, uno de Racine y otro de Lope. El verso de Racine señala a Dios como "Celui qui met un frein a la furerur des flots". El de Lope, que le precede "con más sublimidad", y procedente de la *Corona Trágica*, reza así: "El que freno dio al mar de blanda arena". Lista agrega además este comentario: "El epíteto *blanda* hace resaltar más el poder y sabiduría divina, que con una cadena tan débil sujeta un elemento tan ponderoso". Pues bien, en la oda de Lista dedicada a la concepción de María, el Dios excelso, Jehová de voz tonante, que "estremece los muros de diamante" sustentadores del universo, detiene el poder del mal con el nacimiento de María, y se pregunta:

### **¿Quién fijó al mar herviente De arena el valladar?**

Parece fuera de duda que aquel verso que exhuma de la *Corona trágica* — poema, escribe, de "cerca de mil octavas, en las cuales quizá no se encontrara otro verso bueno, sino el citado" — contiene esa fuerza de sublimidad que quisiera meta ejemplar de su propia obra religiosa, presidida por lo *tremen-dum* — como corresponde a lo clásico — y confiada formalmente a la paráfrasis y a la metonimia, quiere decirse, a la distancia retórica más que al sujeti-vismo metafórico.

Menéndez Pelayo afirmaba que "Lista estaba enamorado de los primores retóricos y comprendía mal la poesía de Fray Luis de León, puesto que en una epístola aconseja a otro discípulo suyo huir el tosco desaliño del gran maestro de Salamanca". Es una media verdad. Porque a ese discípulo, que es el conde de Castilleja, le pide en esa misma epístola que imite "la suavidad sublime y candorosa" de Fray Luis, que es lo no aprendido

niperfeccionable, lo nativo, lo irremplazable por la retórica; aquello, dicho pronto, que el propio Lista no tenía. Su mundo era épico y didáctico, más que lírico; poseía un mimetismo de gran clase, oficio y artificio, distancia. Tomando a la letra el consejo de Lope — desconfía del poeta que no borra) — borraba y pulía hasta desvanecer casi definitivamente la intención sentimental del origen. Ni los temas de la escatología tradicional — felicidad anhelada, paz, muerte y bienaventuranza — ni el sentimiento de pecado o gracia, ni comunión caritativa con criaturas que reflejan la manufactura divina o la perfección formal del artífice, ni la duda (Newman decía que la verdadera fe se alimenta de dudas) o la inefabilidad misma de la oración, consiguen un puesto en su poesía, y cuanto más un acento religioso. Era, no obstante, hombre religioso. Eugenio de Ochoa lo define así: "tolerante con todas las opiniones sensatas, liberal en política, sólo era inexorable con la irreligión y la anarquía". Como artista, sin embargo, quisiera la templada arpa de oro que tañía Milton; la desgarradura íntima del problematismo romántico no llega a él. Vive en la confianza y estática seguridad de la salvación.

Hay, para ser justos, un solo asomo de problematismo teológico en "La Providencia". Un blasfemo, aturcido por el triunfo del mal, niega a la Providencia. Pero, apenas presentado el problema, Lista ofrece a la vista del desesperado la justa resolución al desorden. Reprocha al blasfemo —

**¿Presumes tu dar leyes al Tonante  
que hace temblar las celestiales cimas? —**

y concluye con una lección moral, que equivale a resolver en pocas estrofas el drama de Paulo y Enrico que Tirso plantea y resuelve a lo largo de cuatro actos:

**El alma es inmortal; puede una hora  
Labrar tu eterna suerte; Ejerce la  
virtud... a Dios adora y lo demás te  
enseñará la muerte.**

Sabemos por él mismo que su oda a la tolerancia disgustó a algunos lectores. Pero existen indicios ciertos de que su actividad en las logias, por lo demás esporádica y lúdica, no la sintió en conflicto con la estabilidad aporoblemática de su fe y con su condición sacerdotal: de una parte estaba la convivencia, la tolerancia, la beneficencia *civiles*, y de otra los sentimientos religiosos — para los que, como hemos visto, tampoco concedía audiencia como artista. Por eso llega a compadecerse de los intolerantes que no comprenden su liberalismo y creen, por el contrario, que la intolerancia es el único medio de proteger a la religión verdadera. "El cristianismo — escribe — es culto a la inteligencia, cuya naturaleza es tolerante: arroja de su seno a los que no creen en él, mas no los entrega ni a los suplicios ni a la espada".



Aquí, sí, hablaba el sentimiento del expatriado, el afrancesado colaboracionista, el perseguido por los jesuitas, el político zarandeado, el sacerdote jamás apóstata, el pedagogo: el humanista que, salvo alguna ocasión señalada en la que expresó sentenciosa y amargamente la experiencia social de 1823, no quiso abandonar la Academia para hacer de sus propias cuitas el material de su verso.

JOSE' LUIS VARELA  
Universidad Complutense,  
Madrid

## IDEOLOGIA Y VISION DEL MUNDO EN EL VOCABULARIO DE LARRA

En 1832 "ya empezábamos a ser todos liberales" declara Larra. Atrás quedaban los diez años de la reacción absolutista, la época que desde un punto de vista lingüístico había intentado imponer sus propios significantes y significados, silenciando cuidadosamente los signos del partido contrario o dando lo que consideraba el "verdadero" sentido de aquellos términos vibrantes - PATRIA, CONSTITUCION, LIBERTAD - que en Cádiz se les habían brindado a los nacientes ciudadanos como "palancas, diría más tarde Larra, suficientes para levantar la muchedumbre, inflamar los ánimos y causar en las cosas una revolución".

Por eso las dramáticas oscilaciones que jalonan la historia de España en el primer tercio del siglo XIX quedarán documentadas en la prensa como un verdadero flujo y reflujos de las que seguían sintiéndose como voces nuevas. Después de vicisitudes tan dolorosas ¿en qué estado llega a Larra el vocabulario de los liberales?

La obra de Larra, testimonio de una transición, es una encrucijada entre un vocabulario político que Fígaro hereda y por ello somete a crítica, deformándolo por la ironía para prevenir a sus contemporáneos contra "las palabras que parecen cosas" y otro nuevo, incipiente aún, con el que anuncia las nuevas metas de la sociedad. Una larga tradición respalda la preocupación de Larra por el tema de la palabra como vehículo de entendimiento entre los hombres: ya Rousseau había advertido que las grandes palabras eran señuelos inventados por los políticos para engañar a los simples; su texto más revelador está en el "Essai sur l'origine des langues": "Toute langue avec laquelle on ne peut se faire entendre au peuple assemblé est une langue servile; il est impossible qu'un peuple demeure libre et qu'il parle cette lan-gue-lá".

Sin estas líneas no se vislumbra el alcance de la declaración de guerra que hace Larra contra el abuso de las palabras y la ambigüedad del léxico de los partidos, ni de su empecinada denuncia del valor espejeante de las que llamó "palabras de época": Larra recoge la antorcha que había alumbrado Rousseau cuando intuyó que el fundamento de una sociedad no es sólo el pacto social, sino el pacto verbal.

Su crítica del vocabulario político culmina en "Cuasi", artículo que confirma que la comprensión de la obra de Larra hay que buscarla en la encrujida del pensar y el sentir europeos de su tiempo. Heredero innegable de Quevedo y Goya, como señala el Profesor

Varela, Larra acoge con entusiasmo en "Cuasi" la alucinación de nuevo cuño que Victor Hugo había estrenado en "La pente de la rêverie" ("Les feuilles d'automne"), fruto de la angustia de la época, para ahondar en uno de sus temas predilectos, la palabra como elemento de confusión.

Hugo se enfrenta con la humanidad toda, pasada y presente, y su visión de la Babel del mundo como un inmenso hormiguero donde las ciudades vivas zumban como colmenas y resuenan con los murmullos del pueblo, puede ser la clave para la correcta lectura de "Cuasi". En otros poemas del mismo libro Hugo insiste en la idea del ruido que emiten los hombres, de la gran voz de París y habla incluso de "mots fourmillants". Con estos materiales teje Larra la urdimbre de "Cuasi".

En Hugo pudo encontrar también la idea de la escasez de políticos egregios que concede la Providencia a la humanidad y a los que suele seguir un informe montón de hombres sin talla: "Mirabeau. Napoléon. Entre les deux la fourmilière des hommes petits et méchants". "Cuasi" se articula partiendo de unas reflexiones sobre el contado número de grandes políticos que destacan en la Historia para concluir "Después de ellos, nada". "Después del coloso, los enanos". Como en Hugo, se percibe cierta nostalgia del cesarismo y los "hommes petits" de Hugo son "los enanos" incapaces de hechos a los que Larra reducirá audazmente a "palabras". Pertrechado de recurso tan ingenioso, hombres reducidos a sus ruidos, las palabras — "chaque homme a-vait son bruit", decía Hugo — trazará un cuadro sobrecogedor, surrealista y enloquecido de las palabras pululando por París, la nueva Babel. Y sobre todas se oye la palabra del siglo, CUASI, que define la época de medias tintas, ni blanca, ni negra, atornasolada.

Bénichou recoge una cita interesante de "Le Globe": "Les croyances sont aujourd'hui diverses et mêlées... Sans doute elle est triste cette confusion... Les gouvernements d'aujourd'hui transition eux-mêmes comme la philosophie, comme les religions". Esta confusión de ideas y principios es la explicación del gran "cuasi" que denuncia Larra: "Una lucha cuasi eterna en Europa de dos principios... Epoca de TRANSICION y gobiernos de TRANSICION y de TRANSACCION; representaciones "cuasi nacionales", déspotas "cuasi populares": por todas partes el justo medio, que no es otra cosa que un gran "cuasi" mal disfrazado".

El tema de la confusión por la palabra comienza en Larra con los andadores de Rousseau para enriquecerse y conseguir su plenitud formal al abrirse al sentir de sus contemporáneos. "Cuasi" cumple magistralmente el doble cometido de denunciar el caos generado por las grandes palabras que no cuentan con el respaldo de hombres capaces de conducir la revolución y de condenar el "justo medio" como encarnación de la confusión de ideas y principios, como triste logro, a juicio de Larra, de la etapa de transición que atraviesa Europa, vacilante, aceptando la monarquía todavía como sistema político sin atreverse a desembarcar decididamente en la democracia. Heine había hablado de "el invento de Guizot de la cuasi legitimidad"; en Larra "cuasi" se agiganta y se convierte en el dramático redoble de una época entre dos orillas.

La realidad toda, no sólo la palabra, la sociedad, la historia es confusión en Larra como lo era para los románticos franceses que afrontaban con angustia el vacío del presente entre las ruinas de las creencias pasadas y la búsqueda de una fe nueva. Con palabras de Musset podemos plasmar el sentir de Larra ante la época que le tocó vivir. El texto apareció en la "Revue des Deux Mondes" en 1835 como anticipación del libro "Confessions d'un en-fant du siècle":

**Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens: derrière eux un passé a jamais détruit, s'agitant encore entre les ruines avec tous les fossiles de siècles de l'absolutisme; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir; et entre ces deux mondes [...] quelque chose semblable à l'océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique [...] une mer houleuse et pleine de naufrages [...] le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous les deux à la fois [...].**

**Voilà dans quel chaos il fallut choisir alors.**

No olvidemos estas palabras al leer a Larra:

**La Europa representante y defensora de esa civilización vieja está destinada a perecer con ella y a ceder la primacía en un plazo no muy remoto a un mundo nuevo sacado de las aguas por mano atrevida hace tres siglos [...] la ley de la Naturaleza tiene dispuesto que el viejo ceda ante el joven, que el día de hoy muera a los albores del día de mañana, sin más intervalo que el de una noche oscura, tempestuosa, en la cual estamos en la actualidad luchando en vano con la deshecha borrasca que irá desmantelando la barca combatida palo a palo. La TRANSICION es violenta y las sacudidas que experimentamos no son otra cosa que ... expresión [...] de una organización social que se desmorona.**

Pero Larra no se detiene en la "conciencia infeliz" y su arte se hace comprometido y de propaganda, intenta hacer llegar a sus compatriotas las ideas nuevas que habrán de transformarlos y les ofrece el PROGRESO y la PERFECTIBILIDAD DEL GENERO HUMANO.

A primera vista Larra parece seguir instalado en las coordenadas ilustradas, sin embargo, PROGRESO, la idea de Condorcet que M<sup>m</sup>c Staël difundió por Europa se había sumado en los pensadores sociales franceses al influjo de Saint Simon. Hay pues una línea de pensamiento que no se quiebra sino que se recupera y renueva. La idea de PROGRESO que anima toda la filosofía del siglo XVIII había pasado desapercibida a la Enciclopedia — dice Maxime Leroy — por lo menos desde el punto de vista léxico, ya que no recoge las voces PROGRES ni PERFECTIBILITE'. PROGRES no entrará en el Dictionnaire de l'Academia hasta 1835. En español PROGRESO existía, significaba "Adelantamiento"; el nuevo valor con que se enriquece a partir del francés PROGRES, el de "encaminarse la humanidad hacia una meta ideal" es pues producto de un calco semántico.

Larra no emplea PROGRESO en singular, con valor absoluto hasta 1836. Me parece interesante deslindar lo que parece un pensamiento único y reiterado en Larra: el impulso que intenta imprimir a la sociedad española en sus primeros escritos instándola a MARCHAR tiene por meta situar a España "a la par de los países más civilizados". En 1836 en la palabra PROGRESO, renovada y exaltada por los pensadores sociales franceses ha cristalizado un ideal de IGUALDAD final y para Larra LA SENDA DEL PROGRESO puede ser LA SENDA DE LA LIBERTAD E IGUALDAD.

La fe en el PROGRESO y en la PERFECTIBILIDAD proyecta la esperanza de regeneración a un tiempo futuro, el PORVENIR — L'AVENIR que soñaban por entonces los franceses influidos por Saint Simon y nombre del periódico que fundó Lamennais en 1830 — que se convierte en la meta misteriosa hacia la cual avanza toda una época. Es el destino de la sociedad, meta que hay que forjar y preparar: "L'avenir, messieurs, c'est la foi de notre âge" decía Ampère.

PROGRESO en Larra pertenece al campo semántico de LIBERTAD, de IGUALDAD y se identifica con DEMOCRACIA en su traducción y adaptación del folleto de Didier "La España de 1830 a 1836". Tiene pues unas connotaciones que no comparten los componentes de las Cortes mendiza-balistas. PROGRESO se asociaba para el Ministerio estrictamente con ORDEN y LIBERTAD y en nombre de ese PROGRESO se llevó a cabo la Desamortización que con el derecho a acumular la propiedad aprovechado por las clases pudientes aumentaría el número de los proletarios. En este sentido se orientaba la denuncia de Flórez Estrada que Larra y Espronceda suscriben.

Desde un punto de vista lingüístico es interesante el empleo de la voz PROGRESO para revestir actitudes tan dispares como la de Larra y la del Ministerio. Esto ocurre porque PROGRESO es la gran palabra, la gran idea de la época y en Francia este fenómeno se dio con especial intensidad: "Durante la monarquía de Julio, recoge John Bury, todas las investigaciones serias de la sociedad y la historia se relacionan con la idea de PROGRESO. Idea común a Michelet y a Quinet que vieron en la marcha de la civilización el triunfo gradual de la libertad; a Luis Blanc y a Proudhom; a los burgueses satisfechos con el régimen de Luis Felipe con el que se enriquecían y a los trabajadores que lo derrocaron".

PROGRESO equivale a DEMOCRACIA en Larra y DEMOCRACIA tiene valor positivo, está libre de la carga negativa que le imprimieron los serviles en Cádiz cuando la convirtieron en espantajo político para asustar a la Nación. No se piense que es lógico que así ocurra porque en Agosto de 1836 se restablece la Constitución de 1812 y Francia llega a referirse a España como a "aquella tumultuaria democracia": en las Cortes presididas por Cala-trava se sale indignadamente al paso de esta acusación recordando que ya existe un proyecto de reforma de la Constitución.

En cuanto a DEMOCRACIA es voz que los serviles usaron en Cádiz como dicitivo. DEMOCRACIA como DEMOCRATA se convirtieron entonces en arma arrojada, en lo que Hayakawa llama "snarl words": palabras cuyo significado se hace irrelevante porque el que las emplea capitaliza sus connotaciones negativas para dar más fuerza a la expresión de su hostilidad. Pero Larra se llama a sí mismo DEMOCRATA y la palabra ha perdido su carga peyorativa.

Conviene recordar además la afirmación de Eiras Roel: "Demócratas y republicanos en nuestro país y en el pasado siglo son casi siempre una misma cosa".

Otra novedad interesante en el vocabulario de Larra es el valor del adjetivo SOCIAL que puede oponerse a POLITICO. Esto ocurre en Francia a partir de 1830. En el diccionario de Littré leemos "Il se dit par opposition à politique, des conditions qui, laissant en dehors la forme des gouvernements, se rapportent au développement intellectuel, moral et matériel des masses populaires". SOCIAL se refiere al pueblo que Benjamin Constant había declarado extraño a toda regla cívica porque no era propietario, al no pagar censo no era ciudadano.

En la prensa sólo "El Español" de Andrés Borrego, "Diario de las doctrinas y de los intereses sociales" se hará eco de la nueva corriente del siglo, la preocupación por las clases desposeídas y por una organización de la sociedad no basada ya en criterios estrictamente políticos — que se revelaban ineficaces a los pensadores más lúcidos de Francia — sino económicos.

La preocupación social de Larra se manifiesta en su afán de ilustrar al pueblo: el "Servez-vous de votre esprit pour éclairer le genre humain" de Voltaire resonaría todavía en su memoria sumándose al pensamiento de Lherminier: "Instruisons le peuple puisqu'il est souverain de droit, car le peuple le mieux et le plus instruit deviendra vraiment le peuple roi". Porque en 1835 no estaba el pueblo español, como el francés de 1789, imbuido de las ideas de ilustración, dice Didier en "Une année en Espagne", sino envenenado por las enseñanzas del despotismo y de la Inquisición. La otra vertiente de la preocupación social de Larra es su papel de caluroso defensor de los DERECHOS DEL PUEBLO que insta al hombre del pueblo a conquistar la IGUALDAD ANTE LA LEY y clama por la integración del ELEMENTO POPULAR en el organismo deforme de la sociedad incompleta.

Larra recoge además una idea que parte de Rousseau y alcanza enorme difusión en el siglo XIX: la de considerar los sufrimientos individuales como un mal social y atribuir a la sociedad la responsabilidad de la miseria y degradación de sus miembros, nos recuerda Iris M. Zavala. Por eso Larra achaca a la sociedad la culpa de muchos delitos: "En toda sociedad mal organizada gran parte de los delitos son más culpa de la sociedad que de los que ella llama delincuentes".

Victor Hugo creía que la sociedad debía resolver dos problemas, el de la educación antes de la caída y después el de la penalidad; mientras no lo consiga, dice, esa sociedad será injusta y responsable de los crímenes. Por eso se enroló en la lucha contra la ley y las costumbres que causan daño social.

Estas ideas, desarrolladas en "Les misérables", presiden ya su "Claude Gueux" publicado en 1834, y están en la entraña de "El reo de muerte", "El duelo" y consiguen su plenitud formal con el ritmo vibrante e increpador de "Paroles d'un croyant" de Lamennais en "Los barateros".

El sello de Lamennais afecta también a la palabra LEY que tiene en Larra una connotación nueva. La LEY que era para los liberales "la razón escrita" puede ser injusta porque al no existir la igualdad de los hombres ante ella se convierte en instrumento de opresión: "Mis leyes, barateo, alcanzan con la pena a aquellos que no alcanzan con su protección". Si el pueblo acata y padece una ley que no lo protege, la ley de una sociedad injusta, Larra puede hacer suyo el concepto de ley de Lamennais: "¿Qué piedras son esas que giran sin cesar y muelen? Hijos de Adán, esas piedras son las leyes de los que os gobiernan y lo que muelen y reducen a polvo, vosotros".

Tal vez se comprenda mejor ahora por qué Larra llame REVOLUCION NACIENTE a la que llega de mano de Martínez de la Rosa en 1834 y al hacer el balance del Ministerio Mendizábal hable de MEZQUINA REVOLUCION. Por su parte el gobierno de Calatrava la proclamará CONSUMADA cuando en 1836 restablece la Constitución de 1812: "... la Reina juraba esa Constitución, hallábase pues CONSUMADA la REVOLUCION en la Península; ha muerto el justo medio".

La REVOLUCION que Larra piensa y quiere para España es la que lleva a la DEMOCRACIA. REVOLUCION puede equivaler además a REFORMA SOCIAL y se une a ese mismo adjetivo de matices nuevos en el sintagma REVOLUCION SOCIAL, temido y rechazado incluso por los progresistas que habían restaurado la Constitución de Cádiz.

Larra había criticado a Mendizábal desde posturas radicales y reñidas de preocupación por "lo social", y la pérdida de su Acta de diputado nos privó de que su voz se uniera a la del Conde de Navas, uno de los primeros defensores de las ideas democráticas en las Cortes y que reconoció a Larra como compañero y amigo en las palabras que le dedicó en el momento de su entierro. En Septiembre de 1836, nos recuerda Vicente Llorens, Fíguro sale al paso de las falsas interpretaciones que sus compatriotas hacían de "una acción incompleta y de un prolongado silencio" redactando una "profesión de fe" que no deja lugar a dudas sobre lo avanzado de su pensamiento, en su prólogo a la traducción de "Paroles d'un croyant".

No hay pues giro hacia la moderación. Con la traducción de Lamennais Larra pide cotas cada vez más altas para la LIBERTAD, precisamente en un momento en que la LIBERTAD volvía a alzarse engañosa desde la tribuna de los oradores: "No os dejéis seducir por palabras vanas. ... La LIBERTAD no es un pasquín para leído en una tapia. (...) El opresor que se cubre con su nombre es de todos el peor. (...) ¿Elegís vosotros a los que os gobiernan, a los que ponen a contribución vuestros bienes? ... y si no sois vosotros, cómo sois libres?") Era importante desempañar el sentido de LIBERTAD, palabra que nombraba su más caro ideal, "porque en una u otra forma de gobierno la LIBERTAD seguía siendo nuestra causa".

Perdido el tren del activismo político Larra se acoge al papel de PROFETA DEL PORVENIR, porque vislumbrar por encima de los "fenómenos políticos" la meta de las generaciones en marcha, era el nuevo papel — decía Béranger en Francia — que correspondía al escritor cuando las reformas que solicita implican trastornos demasiado graves y cuando a todos los políticos del momento se les pueden reprochar parecidas deficiencias ("[...] instintos poco democráticos, poca inteligencia de las nuevas doctrinas sociales", objetaba Larra en su adaptación de la obra de Didier). El verdadero dominio del escritor no es la política, decía Heine, sino la historia por venir.

La sociedad camina hacia su perfección que es la JUSTICIA, "única fuente de orden", dirá Larra en el prólogo de la traducción de Lamennais. (Los hombres del poder unían ORDEN únicamente a TRONO y a LIBERTAD, en el nuevo ingrediente de JUSTICIA se encierra el germen de la revolución social). En "Ni por esas" ya había anticipado un porvenir republicano, después de su temprana visión de "reyes mandando pueblos y pueblos dejándose mandar por reyes" como expresión del caos y la confusión generalizados.

Hay motivos para hablar de criptorrepublicanismo, porque Larra a pesar de su republicanismo latente, evita la palabra REPUBLICA. Dos razones justificarían tal precaución: esquivar la vigilancia de la censura — en 1836, con Calatrava en el poder, gritar " ¡Viva la República!" se castigaba con la deportación — y respetar una prohibición lingüística que reflejaba el temor de la sociedad ante un sistema siempre mencionado como el coco político.

El artículo que Larra dedica a comentar el drama "Felipe II" (20 Diciembre 1836) es fundamental para conocer su interpretación de lo que llama "fenómenos políticos" y que "son las convulsiones de agonía de una civilización usada y expirante"; Europa, defensora de esa civilización vieja está destinada a perecer con ella y debe ceder la primacía a un mundo nuevo — "donde, había dicho Larra, no hay ni ha habido nunca reyes" — y "cuya misión es reemplazar un gran principio con otro gran principio". Así nos llegan los primeros ecos del enorme prestigio de "La démocratie aux Etats Unis" de Toxqueville, que desde su aparición en 1835 había entusiasmado en Francia a muchos.

Al interés de la visión del porvenir de Larra, en un momento en que varios estudiosos lo hacen instalado en el moderantismo, se suma la comprobación de que la omisión de la palabra REPUBLICA es por parte de Larra deliberada y consciente. Un texto de Lherminier puede aclararnos las causas de esta ocultación:

**[...] Les défenseurs d'une démocratie intelligente ne veulent pas rompre le fil de la tradition et des temps [...] mais transformer les traditions et faire sortir des entrailles du passé, non pas un bâtard sans ancêtres, mais un avenir légitime et glorieux. Nous ne devons pas nous acharner sur des mots et sur des formes et s'il était dans la langue politique un nom, un mot qui épouvantat les esprits, sans les instruire, qui même ne représentait rien de positif, d'applicable et de possible [...] nous dirions qu'il faut laisser ce mot dormir au milieu de traditions et de souvenirs dont la gloire énérgique suffit à le défendre et à le conserver. Le peuple ne doit pas songer aujourd'hui à détrôner personne mais à s'ins-truire et à s'élever lui-même.**



Fígaro vislumbra y sueña un porvenir democrático y se aferra a la palabra escrita, clamando por la LIBERTAD DE IMPRENTA para sembrar un mañana más libre, más justo, más democrático porque espera que en el mundo de los hechos se realice la misma revolución que previamente se opere en el terreno de las ideas. En Heine había aprendido que "En el corazón de los escritores de una nación es donde reposa la imagen de los tiempos futuros" y que "el escritor que quiere preparar una revolución social puede, sin inconveniente, adelantarse un siglo a su época", y asume el riesgo, se erige en adelantado del porvenir y su visión de futuro lo aísla de sus contemporáneos. ¿Qué culpa le hace merecer la incompreensión? De nuevo un texto de Lherminier puede ponerse en boca de Larra:

**Nous avons conÇu le developpement progressif de la société [...] est-ce un delit?  
Nous avons desiré les progrès d'une démocratie intelligente: est-ce un crime?  
Nous croyons opiniâtement à l'avenir, est-ce un attentat?**

**DORIS RUIZ OTIN  
Universidad Complutense  
Madrid**

## ACTITUD Y LENGUAJE ROMANTICOS EN EL TEATRO POPULAR DEL SIGLO XVIII

*A mi madre,  
con agradecimiento.*

Esta intervención quiere contribuir a poner de manifiesto algo que ya ha empezado a ser estudiado por los historiadores de la literatura: que el teatro romántico tiene con el del siglo XVIII más deudas de las que se cree.

Son ya bastantes los autores que han aludido a ello y han llamado nuestra atención sobre este hecho. En el caso del teatro, no es sólo que encontremos en las piezas de autores románticos escenas, ambientes, iluminaciones, músicas, que ya determinaban y caracterizaban gran parte del teatro popular del siglo XVIII; ni que autores como Grimaldi, Bretón, Hartzenbusch, o el duque de Rivas, escribieran comedias de magia (que tenían necesariamente grandes diferencias respecto a las de Valladares, Cañizares, Añorbe o Salvo, pero también grandes parecidos); es que los autores románticos recogen temas y formas fundamentales del teatro dieciochesco, no suficientemente desarrolladas, y los llevan a sus últimas consecuencias. Binomios tan conocidos como amor/odio; vida/muerte; ángel/demonio; cielo/infierno; salvación/condenación, que en la mayoría de las comedias del XVIII no tienen más referente que el cercano mundo cotidiano, que sólo se plantean en función del logro de determinados intereses materiales y que, por tanto, se enfrentan del modo más positivo posible; han cobrado en el teatro romántico otras dimensiones más serias y el protagonista, en cada pregunta, en cada acción, se juega la vida porque pretende más: pretende conocerse y cambiar su mundo. Todo se resume en la oposición "individuo/sociedad", que ya se encuentra en Rousseau.

Ser reconocido, identificado, para el autor del XVIII y para su público era un golpe de efecto, esperado como el final con bodas. Pero en comedias de Valladares, Cornelia o Zavala, empieza a cobrar un interés nuevo. El hombre reconocido, extraño hasta entonces, adquiere una distinta dimensión al ser dotado de un pasado conocido. En los dramas románticos esta anagnó-risis toma muchas veces un carácter trágico: Manrique, en *El travador*, es hermano de quien le manda asesinar; Ruggiero es condenado por su propio padre en *La conjuración de Venecia*; etc.

Vemos, pues, cómo el hombre es destruido por su entorno. Esto no sucedía en el teatro del siglo XVIII, pero se apuntaba. Para ello, muy teatral-mente, se dota al protagonista de rasgos carismáticos y agradables. Don Alvaro, en palabras de Preciosilla, es "el mejor torero que tiene España [...] muy buen mozo [...] digno de ser marido de una emperadora [...] ¡Qué gallardo, qué formal, qué generoso!" (I, i)<sup>1</sup>; así encumbrado asistiremos a su caída.

La descripción del carácter y figura de D. Alvaro tiene algo que ver con la que se hace de Don Amato en la comedia de Cándido M<sup>a</sup> Trigueros, *El precipitado*: "es el mancebo más bien hecho, más educado, más generoso que tiene Sevilla [...] el más cortés, el más atento" (I, i).<sup>2</sup> Existe entre estas dos obras una cierta relación por lo que tienen de misterioso, oscuras personalidades, episodios en el Oriente y en las Indias. No olvidemos tampoco que *Don Alvaro* sucede a mediados del XVIII: "Los trajes son los que usaban a mediados del siglo pasado" (p. 301), explica el duque de Rivas al inicio de su obra.

El enfrentamiento con el orden social lleva al protagonista romántico a realizar acciones marginales, fuera de la ley o a escondidas. Por ejemplo, se casará en secreto, como Laura y Ruggiero. Este tema, tan tratado desde el siglo XVII en adelante, encontró en las comedias de magia y de figurón un eco enorme y en ese teatro la figura de la mujer cobró una relevancia que en gran medida perdió luego con el drama romántico. Soubeyroux informó de que entre 1757 y 1797 la población soltera, sin contar a los religiosos, era más de la mitad<sup>3</sup>. Por consiguiente, había que proteger el matrimonio y combatir costumbres como la del "cortejo". Cornelia escribió por esas fechas, 1794, *Los amantes de Teruel* y allí Isabel, antes de morir de dolor, dice: "matrimonio / que hizo el poder, la fuerza o el dinero / rara vez precursor fue de la dicha / de los dos contrayentes"<sup>4</sup>.

El tema de la muerte por amor, por dolor, la idea del suicidio, como única salida a la situación que se vive, ese "morir juntos" de los amantes que lloran "la desgracia de su suerte", también lo hallamos en el teatro fin de siglo, en comedias como *El mágico del Mogol*, de Valladares; *Eduardo y Federica*, de Zavala; o *Cecilia la ciegucecita*, de Gil y Zárate, si bien ésta es más tardía.

Los personajes románticos llegan a la idea del suicidio tras un proceso de observación que incluye la aplicación de la razón al entorno y al sentimiento de ese medio como algo contrario al deseo propio. Para un romántico el suicidio no es sólo la solución capital, es el acto máximo de afirmación de su individualidad, de su falta de vinculación a lo terreno, es un forma de manifestar ese ser dios de sí mismo, como decía Tassara<sup>5</sup>.

Este afloramiento de la subjetividad, del relativismo, trae consigo un acercamiento a la Naturaleza, que se entiende como algo cambiante y armónico con los propios sentimientos. R.P. Sebold ha llamado nuestra atención sobre la incidencia y el conocimiento de la filosofía sensualista de Locke y Condillac entre los autores españoles<sup>6</sup>; ese conocimiento, directo e indirecto, se filtra, como modo de vida, en todas las capas sociales. La escenografía expresará muy bien esta nueva actitud, puesto que se modificará con el estado de ánimo del protagonista. Jardines con estatuas animadas, en relación con lo que sucedía en Europa, truenos, relámpagos, claros amaneceres, etc., transformarán la escena romántica y dieciochesca. La escenografía conocerá una función que antes no tenía; contribuirá a insertar al hombre en la Naturaleza y cambiará con él. Lo que todavía podemos ver en la pintura romántica, esa adecuación del medio al sentir del hombre, está en el teatro del XVIII.

Un ejemplo: en *El amor dichoso*, de Zavala, 1790, se escribe: "Tas-toras y Pastores [...] componiendo diversas flores en canastillos, ó adornando con cintas alguno que otro recental. Algunas ovejas paciendo sin orden por el monte [...] Toca la orquestra una obertura estrepitosa, que calmará, con un solo agradable de flautas [...]". En *El desengaño en un sueño* (1842), se dice: "el mar embravecido [...] nubes borrascosas [...] relámpagos [...] truenos [...] bramido de las olas y el silbo del viento" (I, i); son los malos presagios de lo que va a ocurrir. Las cajas de truenos recuerdan las comedias de magia y las de santos con sus apariciones del demonio. Al final de la pieza, Marcolán ha logrado convencer a su hijo, ha logrado el éxito, así pues "el mar estará tranquilo" y habrá un "risueño amanecer" (IV, ii)<sup>7</sup>.

Cuando cambia la imagen del mundo, cambia la imaginación poética; cambia, en definitiva, la forma de mirar la realidad. En las fechas que estudiamos ese cambio se da, y se empieza a ver ya a finales del siglo XVIII. La independencia de pensamiento se resuelve en la validez de la individualidad y en todo lo que esto conlleva. El hombre de las ideas, más racional, comienza a ser el hombre de los sentimientos, pero no a secas. Esos sentimientos tienen el valor de las ideas, no hay más que ver la función que aquéllos tienen en las comedias sentimentales y lacrimógenas. Esos sentimientos, más bien la sensibilidad como medio de ejercer la razón, apuntalan al hombre en su carácter, y le permitirán decir "yo soy un yo", que es la objetivación del sentimiento, de lo subjetivo<sup>8</sup>.

Esta actitud nueva se refleja, evidentemente, en el lenguaje; en un mayor uso de formas que aluden a la subjetividad, a la relatividad, y al yo; a la confrontación de sentimientos íntimos. Y este código lingüístico acabará identificando al espectador con la obra romántica. Luigi Monteggia, en 1823, observará que los dramas románticos "nos recuerdan las circunstancias de nuestra vida"; aludiendo a que lo romántico, el Romanticismo, no era algo tan desligado de la realidad<sup>9</sup>. Esa nueva sensibilidad la encontramos antes, en *El duque de Pentiebre*, donde Isaura y Amelia mantienen un diálogo que sintetiza todo lo expuesto hasta ahora, además de "preludiar" lo que será el carácter romántico:

**ISAURA:**        ¿Quánto ha que reina / en tu mente la aversión / que hacia al  
                          claustromanifiestas?

**AMELIA:**        Quanto ha que mi entendimiento / por sí libremente piensa... /  
                          anoche / tomó vigor mi tristeza / ... pasaba yo a media noche, /  
                          luchando con mis ideas... / cuando un ruido / sordo a mis oídos  
                          llega: / ... oigo lamentables quejas / de una infeliz / ... silenciosas  
                          tinieblas \ su voz, que hasta mí llegaba / como desde la tremenda /  
                          morada de algún sepulcro, / manifestando las penas ; que la triste  
                          padecía / dentro de aquella caverna ... (I, i)<sup>10</sup>.

Vemos, pues, cómo lo lúgubre y tenebroso de los sentimientos de Amelia

se traslucen en el entorno del personaje, en 1803 — lo vimos también antes en *El amor dichoso* —, y cómo el lenguaje empleado es el que después utilizarán los dramaturgos románticos: "lamentables quejas... silenciosas tinieblas... sepulcro, etc.". Rodríguez de Arellano sintetiza la razón — las ideas — y el corazón — los sentimientos — en esta obra y en una fecha bisagra, podemos decir que ya con la lengua del Romanticismo.

La conciencia de que el lenguaje es medio de expresión, soporte del cambio y que es la forma de comunicar con el público estaba presente en los dramaturgos. José Milanés muestra así su preocupación por la lengua dramática en su "advertencia" a *Brahém bèn Hali* (1787).

**En quanto al lenguaje poético he seguido la verosimilitud, que es el norte de las composiciones dramáticas. Sería cosa ridícula introducir [...] expresiones [...] nuevas, o desconocidas al espectador [...] (los) modos maravillosos de decir, son propios de la Poesía lírica, y no de la dramática [...] mi fin ha sido hacer hablar á los Personajes [...] de la manera que hablarían si estubiesen en España, y en nuestros tiempos[...]<sup>11</sup> .**

Observamos el anacronismo al servicio de la verosimilitud.

De esta forma, el lenguaje empleado en el teatro es el cercano al del público; la tendencia a una lengua prosaica se observa en todos los géneros del momento, a la vez que encontramos también expresiones sonoras y rimbombantes, fantásticas, propias de la exuberancia romántica. Esta ambigüedad del lenguaje se daba ya en el teatro de finales del XVIII. Moratín señaló lo exagerado de los nombres y expresiones de las comedias heroicas; pero al tiempo, comedias de santos, de magia, sentimentales, de capa y espada, muestran una lengua más corriente, popular en el sentido de que era la que se hablaba entre el público. A este respecto, el autor de *Brahém bèn Hall*, hace ciertas observaciones de interés. Señala que no le parece sea la versificación en asonantes la más verosímil para la tragedia pero que, queriendo "dar gusto a los poetas materialistas, que creen, que el primor de la Poesía consiste en el *campanudo eco de los versos*", lo ha hecho así. Dos tendencias se presentan aquí. J. Milanés, más partidario de los requisitos que previene la Poética, echa en cara a los poetas materialistas su lenguaje sonoro, pero que él mismo emplea, sin embargo, situándose así en un equilibrio de tensiones que pasará después al drama romántico.

Joaquín Arce, de una forma; Rafael Lapesa, de otra, han señalado la adecuación del lenguaje a las nuevas formas de la experiencia, y su paulatino acercamiento a la vida, a lo cotidiano, perdiendo de este modo muchas de las características que diferenciaban al lenguaje literario del habla común. Digamos que, en cierto modo, este habla común se convierte en "código" literario. La lengua poética se prosaiza. En los periódicos, los críticos no se cansarán de denostar el olvido del estilo, la prisa al escribir, el empleo de léxico grosero e irreverente, etc.<sup>12</sup>.

Este lenguaje común de los "poetas materialistas", junto con el más elaborado de los escritores "naturalistas", en el sentido que dio Jovellanos a esta denominación, configurará, por medio de comedias de magia, heroicas y sentimentales el drama romántico<sup>13</sup>. En ellas se encuentra mucho de lo que más tarde haría vibrar al público del s. XIX y de lo que le haría burlarse de los estereotipos románticos. En estas comedias, dispares entre sí, encontramos ese rasgo que caracterizaría a la literatura romántica: la valoración de las ocasiones y situaciones en las que el hombre incidía sobre el medio, o era determinado por él<sup>14</sup>.

JOAQUIN ALVAREZ BARRIENTOS  
Instituto "Miguel de Cervantes" (C.S.I.C.)  
Madrid

1 *Don Alvaro o la fuerza del sino*, BAE, 101, pp. 303-4.

2 (Sevilla), M.N. VAZQUEZ y A. HIDALGO, 1785. Cándida añade: "Don Amato es el egemplar de los jóvenes nobles [...] ¡Qué corazón el del señor Don Amato, qué corazón tan de acuerdo con sus palabras! [...] es la persona más digna del pueblo". Sobre esta comedia, vid. R.P. SEBOLD, "El incesto, el suicidio y el primer romanticismo", *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Ed. Crítica, 1983, pp. 109-37. Sobre Trigueros, véanse los trabajos de Aguilar Piñal.

3 J. SOUBEYROUX, "Pauperismo y relaciones sociales en el Madrid del siglo XVIII", *Estudios de Historia social*, 12-13, 1980, p. 26.

4 (Sin datos), "se hallará en la librería de la viuda de Quiroga", p. 13. Más adelante Elena explica así las causas del matrimonio: "su padre (de Isabel) del oro alucinado / se mostró protector de sus deseos (de D. Juan) / y en vencer de Isabel la resistencia, / ni autoridad dexó, ni alhago tierno / [...] las amenazas, / los castigos, los ruegos de su pecho / arrancaron el sí [...]". p. 5.

5 G. GARCIA y TASSARA, *Poesías*, Madrid, Rivadeneyra, 1872, p. 96, dice: "Yo soy mi propio Dios solo en mi cielo". El poema se titula *El crepúsculo*.

6 R.P. SEBOLD, "La filosofía de la Ilustración y el nacimiento del Romanticismo", *op. cit.*, pp. 75-109. También J. L. PATAKY KOSOVE, *The "Comedia lacrimógena" and Spanish Romantic Drama*, London, Tamesis Books, 1978.

7 *El amor dichoso*, melodrama en dos actos. (Sin datos), en la Librería del Carro. Al terminar la acotación Dantéo dice: "Cuán apacible y hermosa / la mañana está! Qué fresco / vientecillo corre! Y cuánto / nos hace halagüeño y grato el sitio [...]". Pero más tarde, cuando falte la amada, el valle estará sombrío, "funesto sin su vista". *El desengaño en un sueño*, BAE, 102, pp. 61-103.

8 "Una mañana, siendo todavía muy niño, estaba yo en el umbral de la casa y miraba a la izquierda, hacia la lumbre, cuando de pronto me vino del cielo, como un relámpago, esta idea que ya nunca me abandonó: *soy un yo*. Mi yo se había visto a sí mismo por la primera vez, y para siempre". Jean Paul se objetiva, convirtiéndose en objeto de meditación. Palabras del *Diario íntimo* (1818-1819), cit. por A. BEQUIN, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1978, p. 224.

9 Antes al contrario, su relación era conflictiva y apasionada. De una forma u otra, su intención era cambiarla. "Romanticismo", *El Europeo*, 1823, I, pp. 48-56. Cit. por R. NAVAS-RUIZ, *El Romanticismo español: Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 155-156. M. T. CATTANEO, "Gli esordi del romanticismo in Ispagna e *El Europeo*", *Tre studi sulla cultura spagnola*, Gruppo di ri-cerche per gli studi di Ispanistica, Sezione di Milano, Milano, 1967. Monteggia había nacido en Milán en 1797. Perseguido por liberal, huyó a Barcelona.

10 Por Don V (Ícente) R(odríguez) de A(rellano), representada en el coliseo de la Cruz en 1803. Comedia en cinco actos, Madrid, Mateo Repullés, 1803. Semejante fusión hay en *El abate de l'Epée*, escrita por J.N. Bovilly y traducida por D.F.R.L. y V. Madrid, Imp. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1800. Los personajes se caracterizan por "un conocimiento extenso de la naturaleza" (p. 4), por "la mayor inteligencia y la mayor sensibilidad", por la imposibilidad de ocultar los remordimientos (p. 5). Otra traducción de esta comedia, con el título *El Abate de l'Epée y su discípulo el sordomudo de nacimiento conde de Harancour*, por D. Juan de Estrada y D... Laas - Litzos, Madrid, Oficina de D. Benito García, 1800.

11 Tragedia en cinco actos, Alcalá, D. Pedro López, 1787, pp. 10-11. En la "Advertencia" a. *El precipitado*, el editor explica la "predilección que tiene a los dramas en prosa [...] le parece que la naturalidad, que huie del verso, i de la comprensión, habita en la prosa [...]. Como es tan notoria la facilidad que el Autor tiene para la versificación, nadie sospechará que el usar de la prosa [...] lo hizo por impotencia [...]". Esta última observación sobre el valor del verso sobre la prosa puede complementarse con otras en sentido contrario, que se encuentran en los prólogos de muchas novelas del momento. Vid. J. ALVAREZ BARRIENTOS, "Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España", *Anales de Literatura Española*, Un. de Alicante, n. 2, 1983.

12 J. ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981; R. LAPESA, "Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales", *Asclepio*, XVIII-XIX, 1966-67, pp. 189-219. Para la crítica periodística, vid. los ejemplos, entre otros muchos que podrían citarse, de *El Correo de Madrid*, 12 - V - 1790 y el *Memorial literario*, enero 1794.

13 M. G. de JOVELLANOS, BAE, 87, p. 380-381 a, "Memorias histórico-artísticas sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica" (1805).

14 A. CASTRO, *Les grands romantiques espagnols*, París, 1922, p. 13: "[...] se atribuía un valor especial a todas las obras y a todas las situaciones en las que se veía que el hombre actuaba sobre su medio, o era determinado por éste".

## JUAN DE GRIMALDI Y LA MASCARA ROMANTICA

Hace dos años, en una intervención en el Segundo Congreso Internacional sobre el Romanticismo, celebrado aquí en Génova, llamé la atención sobre el lenguaje romántico y sobre la importancia de la repetición de ciertas imágenes que forman, en su conjunto, un tipo de gramática literaria de la época. Una de esas imágenes centrales, como sabe cualquier estudiante del romanticismo español e internacional, es la imagen de la máscara. Entre los ejemplos que entonces señalé de la literatura española de aquel período figuran los héroes embozados de *La conjuración de Venecia*, *Don Alvaro*, *El estudiante de Salamanca*, *El trovador* y *Don Juan Tenorio*<sup>1</sup>. Ni mencionar pude las otras muchas manifestaciones literarias de este fenómeno, como el artículo de costumbres de Bretón titulado "Las máscaras", del año 1832<sup>2</sup>, o el cuento en verso del mismo autor, "Recuerdos de un baile de máscaras", de 1834<sup>3</sup>, o las numerosas reseñas de los bailes que aparecen en la prensa diaria, o los cuentos recogidos en publicaciones como *Entreacto*<sup>4</sup>. Sin embargo, resulta sumamente interesante notar que aquella imagen no es sólo un fenómeno literario, y por eso mi enfoque hoy es otro y más limitado. Lo que quisiera hacer aquí es investigar una faceta de la dimensión histórico-cultural de esta imagen literaria para ver cuáles son los puntos de contacto entre la literatura romántica y su expresión social. ¿Es la literatura romántica un espejo de la vida o es la vida hasta cierto punto sólo un reflejo de una expresión artística que influye en las costumbres y modos de pensar de la gente? Es una pregunta antigua y para el gran teórico del romanticismo historicista, Agustín Durán, la literatura es una clara muestra de "la expresión poética e ideal de (las) necesidades morales, y de los goces adecuados a la manera de existir, sentir y juzgar de sus habitantes"<sup>5</sup>. Pero para otros autores como Larra (piénsese en "El casarse pronto y mal") o Mesonero Romanos (piénsese en "El romanticismo y los románticos") la literatura influye profundamente en ese modo de existir del pueblo, ejerciendo una gran influencia en sus costumbres; es escuela de hábitos y no reflejo de ellos. Uno de los puntos de contacto entre vida y literatura más sorprendentes en la España romántica es la constante aparición de la máscara como símbolo literario, como tema literario y como fenómeno cultural. Alrededor de la máscara romántica giraba un mundo entero de poder político, ideales literarios, intereses económicos y convención social que extiende la complicada red de imágenes que intentaba explicar en mi último trabajo.



Para ayudarnos a comprender la interrelación de estos elementos tenemos que centrarnos en una figura clave que, sorprendentemente, no ha recibido la atención que merece. Me refiero al empresario teatral Juan de Grimaldi<sup>6</sup>. Grimaldi, empresario (esporádicamente) de los teatros de la Cruz y Príncipe durante el período 1823-1836 fue, según testimonios privados y públicos, una de las figuras más interesantes y más poderosas de la España romántica. Este auditorio conocerá a Grimaldi, autor de la popularísima comedia de magia, *La pata de cabra* (1829)<sup>7</sup>, esposo de la famosa actriz Concepción Rodríguez, participante central en la tertulia "El Parnasillo", amigo de Larra<sup>8</sup>, García Gutiérrez, Mesonero, Bretón, Roca, Espronceda y Zorrilla, y empresario que llevó a las tablas algunas de las obras más representativas de la época; me refiero a *La conjuración de Venecia* y *El trovador*. Grimaldi tenía 27 años al llegar a Madrid con las tropas del duque de Angulema. La historia completa de sus actividades literarias y políticas está todavía por escribirse, pero el capítulo que nos interesa aquí es el último de su estancia en España — el capítulo en que Grimaldi, después de unos formidables éxitos así como fracasos estrepitosos en el mundo teatral, se dedicó a la representación de pequeños dramas de enfoque social — los populares bailes de máscaras.

No es este el lugar para describir la historia del carnaval<sup>9</sup> ni de los bailes de máscaras en el mundo occidental. Baste notar su popularidad en la España romántica, tanto en su manifestación literaria como en su aspecto social. Las escenas carnavalescas más conocidas de la época son sin duda el cuarto acto de *La conjuración* de 1834 y las primeras escenas de *Don Juan Tenorio* de 1844. En la década comprendida entre estas dos cumbres del teatro romántico español, el carnaval, la máscara y los bailes de máscaras figuran constantemente en la vida madrileña y, es precisamente en 1836, año clave, cuando Juan de Grimaldi crea el núcleo de aquella actividad.

Como cuenta Bernard Desfrétières, Grimaldi solicitó autorización para organizar los anuales bailes de máscaras durante el carnaval de 1836. Los bailes iban a tener lugar en el recién reconstruido Teatro de Oriente<sup>10</sup>. Su interés provenía más de sus necesidades económicas que de su sensibilidad literaria. Había perdido control de las actividades teatrales como empresario y se vio obligado a iniciar otro tipo de empresas similares. Sabemos la historia de la relación entre Grimaldi y las máscaras por dos fuentes — la primera son los documentos guardados en el Archivo de la Villa de Madrid y la otra son los reportajes periodísticos de estos años. Estas fuentes revelan una historia de confusión, ambición, extravagancia y frustración, o sea, muchos de los mismos elementos que caracterizan el teatro romántico.

Grimaldi no se contentó con exhibir una nueva serie de bailes de máscaras, que ya habían sido diversión popular carnavalesca desde hacía muchos años. Su estilo extravagante y su inmersión en el mundo teatral le habían preparado para la presentación de los bailes más espectaculares que se vieron en la capital durante aquella temporada, quizá durante cualquier temporada. En enero de 1836 pidió y recibió permiso para montar un baile de máscaras en el Teatro de Oriente<sup>11</sup>.

El Ayuntamiento exigió únicamente que el empresario pagara las cuotas normales al Cruz y al Príncipe, que abonara mil reales por baile para la protección de la Guardia Nacional y que concediera tres entradas gratis a la Subdelegación de Policía<sup>12</sup>. Su plan consistía en seis bailes consecutivos (por fin dió siete), dados en un salón que sería el lugar más lujoso (y más caro) posible. En su petición Grimaldi detallaba con cuidado sus planes: cuántos faroles exactamente instalaría, dónde se localizarían, cómo y por dónde los concurrentes entrarían en el teatro, en qué lugar y forma se despacharían los billetes, cuántos guardias se necesitaría para el control de tráfico y el mantenimiento del orden (solo pidió seis guardias para trabajar fuera del teatro, insistiendo en que "de puertas adentro todo estará al cuidado y responsabilidad de numerosos agentes de la Empresa"), dónde y cómo funcionarían las guardarropas, etc. Grimaldi planeó el primer baile para el viernes, 22 de enero, desde las once de la noche hasta el amanecer.

Montar un baile de máscaras resultó, para Grimaldi, un proceso tan complicado y tan detallado como montar un drama — quizá más. Tantos detalles debían cuidarse: había que alquilar y preparar los salones, comprar y montar arañas y velas, contratar a trabajadores, poner alfombras, instalar nuevos espejos, organizar las comidas, adquirir mesas, sillas, vajilla, etc. Por otra parte, había en Madrid mucha competición: en esa temporada, se planearon bailes de máscaras en muchos otros sitios como el Salón de Santa Catalina, Salón de la Fontana de Oro, Salón de la Calle de la Parada, Salón de la Calle de San Agustín, Número 20 Calle de la Cabeza, Número 4 Corredera Baja de San Pablo (en el salón de un profesor de baile), Salón de las Columnas de la Calle Olivar, el Teatro de la Cruz e incluso en la Plaza de Toros. En Madrid existía un frenesí de máscaras, y las de Grimaldi iban a ser las más impresionantes y problemáticas de todas.

Montar un baile de máscaras tan elegante como los planeados por Grimaldi exigía altos gastos por parte del Empresario y para costearlos Grimaldi decidió vender billetes por el inaudito precio de 50 reales la entrada. Había otros bailes a 30 reales; la norma eran de a 20 y muchas entradas costaban tan sólo 8 reales. ¡Pero 50! El anuncio de Grimaldi se recibió, como era de esperar, con escepticismo y resistencia. Las reseñas de este primer baile, publicadas en *El Español*, y *La Revista Española*, voceaban ciertas preocupaciones que el público tenía que confrontar. Larra, en un artículo no firmado publicado en *El Español* el 25 de enero, comentaba con su acostumbrada ironía que

**[a]l inconveniente de ir, hemos añadido el inconveniente de tomar el billete: no queremos decir con esto que sea obra de romanos el conseguirlo: buen despacho hay, bien colocado, y muy lindos billetes; pero si no es obra de romanos, es obra por lo menos de cincuenta reales. Cuidado que no somos nosotros los que hacemos la observación, sino que la hemos oído repetir generalmente, y si el público que ha de ir al baile conviene todo él en que es caro, no sabemos quién es capaz de persuadirle lo contrario: y no es tampoco que nadie haya querido decir que es caro relativamente al lujo y a las circunstancias del salón; nada de eso: es peor aún lo que se dice en el asunto, porque se afirma que es caro absolutamente<sup>13</sup>.**

Larra prosigue en sus quejas contra el precio de baile y critica a su amigo Grimaldi tachándole de cierto esnobismo.

**No falta quien dice que la empresa tendrá cubiertos sus gastos con cierto número de billetes: supongamos que este número fuese 1.500, ¿hubiera debido contar más bien con 3.000 concurrentes de a 25, que con 1.500 de a 50? Esta es una cuestión en que no entraremos, porque la empresa dirá que, habiendo notado los singulares dengues que la gente decente hace en Madrid en tiempos tan liberales para no andar mezclada con la *canalla*, es decir, con el *pueblo* (como desde que hay máscaras ha podido cualquiera observar), ha creído acertar imponiendo un precio que impide toda fusión de esa especie<sup>14</sup>.**

*La Revista Española* hizo notar que el segundo baile "ha simpatizado con el primero en cuanto a escasa concurrencia. Lástima, y grande será, que estos bailes no lleguen a valer la reunión, lo que valen en magnificencia. Los 50 reales; esos crueles 50 reales tienen la culpa [...] porque sin mucha sociedad poco vale un baile de máscaras, en el que la confusión, los empujones, el qui-riqui de la conversación son el nervio y el alma"<sup>15</sup>.

Pues bien, si la *Revista Española* quería confusión, empujones y quiquiriqui conversacional, Grimaldi trató de dársela. Por fin, y a pesar de la confirmación publicada en *La Abeja* de que "el precio de los billetes queda fijado en 50 reales, por ser absolutamente imposible rebajarlo ni ahora ni en los bailes que han de seguir, en atención a los inmensos gastos de cada función"<sup>16</sup> Grimaldi se vio obligado a rebajar el precio y el cambio de estrategia produjo los deseados resultados! Leemos en *La Abeja* del día 9 de febrero que "el tercero en la presente temporada y el primero a 30 reales a cuya circunstancia debe el empresario la entrada que tuvo, que calculamos no bajaría de 2.000 personas; pues el salón y las dependencias estaban, como suele decirse, que no cabía un alfiler". *La Revista Española* del mismo día confirmó esta observación y añadió que "toda la indiferencia del público se convirtió en afición y deseo de concurrir". En realidad,

**hubo una entrada tal, quel al paso que en lo interior del local la concurrencia era inmensa, las filas de coches llenaban todos los contornos, pudiéndose asegurar que nunca se ha visto mayor número de carruajes reunidos a la salida de función alguna<sup>17</sup>.**

Larra se quejaba en *El Español* de que "la concurrencia [...] ha sido tal que no se podía andar"<sup>18</sup>. Pero quizá este éxito de Grimaldi era excesivo: *La Revista Española* hizo notar varios aspectos desagradables de este baile lujoso, señalando "los abundantes chorros de cera" que se desprendieron de las arañas sobre la cabeza y los trajes de los concurrentes; el montón desordenado de capas y chales que nunca llegaron a ponerse en las guardarropas, el número insuficiente de sillas (se refiere a los que se marcharon a las seis de la madrugada "sin haber tenido una silla... a ninguna hora"), el servicio inadecuado y lentísimo ("muchos que pidieron de cenar a las dos [...] no estaban servidos a las cinco") y la colisión de "aquel infierno, [...] aquella prensa, [...] aquella máquina neumática, [...] aquel baño de vapor".

Sin embargo, nos sorprende leer que este observador, después de todo este comentario tan acerbo, proclama que el baile era "un sarao, el más magnífico, sin disputa, el más suntuoso y brillante de cuantos en su género se han conocido en esta capital". Y la gente seguía asistiendo a los bailes: las funciones de Grimaldi eran los grandes éxitos de la temporada.

Los periódicos no eran los únicos en pedir reformas. La oficina del Gobernador Civil escribió al Corregidor de Madrid ofreciendo sugerencias para el mejoramiento del orden: parece que en la mente del Corregidor el mismo orden civil de toda la capital dependía de la paz de estos bailes: "La incomodidad que sufrió el público al entrar y salir anoche en el Teatro de Oriente — escribe — y aun dentro de los mismos salones por el excesivo concurso que los llenaba, excitó una impaciencia general clamando por un remedio que si es justo por una parte, es necesario y urgente por otra, *para evitar que la tranquilidad pública se altere*"<sup>19</sup>. Para hacer esto, despachó varios decretos nuevos, a saber: que cuatro puertas exteriores se quedaran abiertas a todas horas; que no se vendieran más de 3.500 billetes; que los billetes llevaran números; que cualquier persona en posesión de un billete falso quedara "detenida"; y, finalmente, que si la Empresa permite otra venta de billetes pagara una multa de 400 reales por billete. Estos decretos parecen contradecir las declaraciones de *El Artista* que, refiriéndose a los bailes en general, dice que "el público los frecuenta poco"<sup>20</sup>. Sin embargo, el mismo *El Artista*, poco después, confiesa que los del Oriente no eran sólo "los mejores", sino que la

**sala principal no nos ha parecido tan inmensa ni tan difícil de llenarse, como se ha dicho: y esto, por dos razones. 1) porque *la hemos medido*; 2) porque *la hemos visto tan llena que apenas se podía andar por ella. Por consiguiente nos hemos convencido de que hay público para aquella sala; y que tratándose de Máscaras, no hay sala bastante para este público [...] la concurrencia era inmensa como en todos los salones, en todos los pasillos [y] hasta en todas las escaleras***<sup>21</sup>.

Pues bien, de que los siete bailes de Grimaldi fueron elegantes, caros, controvertidos y tremendamente populares no queda ninguna duda<sup>22</sup>. Que Grimaldi ganó dinero, a pesar de su repetida insistencia en "las considerables pérdidas que [he] sufrido"<sup>23</sup>, se puede inferir de su oferta de pagar, no sólo mil reales, sino 10.000 de "contribución" a la Guardia Nacional si el Gobernador Civil le permite dar otro baile especial un domingo, primer día de Cuaresma. En realidad, si los cálculos que podemos extraer de los reportajes y los precios de billetes son sólo en parte correctos, Grimaldi recibía entre 60.000 y 100.000 reales por baile.

Pero nos quedan muchas preguntas aún por contestar. ¿Cuál era el atractivo de estas máscaras? ¿Cómo conectaron la vida con el teatro? Como bien se sabe, la máscara en sí es un emblema del Carnaval, símbolo que se asocia con ritos paganos, con actividades lascivas, lujuriosas y alegres.

La máscara simboliza la irracionalidad, la vergüenza y lo grotesco, pero también es algo sumamente vital<sup>24</sup>. Su repetida importancia en el folklore<sup>25</sup> nos revela que forma parte de la inconciencia colectiva — es un símbolo atávico. La máscara es parte del carnaval, y para Mikail Bakhtin, el carnaval pertenece a aquella frontera entre el arte y la vida. Es más: "es la vida misma, pero formada según cierta regla de juego"<sup>26</sup>. Y para volver a la España romántica, recordemos la importancia del motivo en Larra, para quien el baile de máscaras forma, en las palabras de Reinhard Teichmann, parte del "escenario espiritual de sus artículos"<sup>27</sup>. Larra vio el juego en obras como *La conjuración de Venecia* y en su reseña de aquel drama subraya su creencia de que no hay "nada más ingenioso ni más dramático que un acto entero transcurrido en la descripción de la algazara del Carnaval, cuando espera el espectador, entre angustias mortales, ver estallar de un momento a otro la revolución y la muerte entre la misma alegría indolente y confiada de un pueblo enloquecido"<sup>28</sup>. Y esta algazara se repitió todos los años en los bailes de máscaras. Ha notado Susan Kirkpatrick que "[l]os bailes de máscaras [...] constituían un suceso culminante en la vida social de las clases altas y medias madrileñas. Quizá por eso los periódicos de la época solían comentar los bailes públicos *como si fueran funciones de teatro*"<sup>29</sup>. Los bailes eran pequeños dramas sociales, representados sin el arco proscenio, y los actores eran el público. Nuestro breve repaso de las máscaras organizadas por el empresario Juan de Grimaldi nos aporta nuevos detalles sobre cómo esta "algazara" se intensificó en el período romántico. Larra nos señaló que "Todo el mundo es máscaras" y, por lo menos en 1836, Grimaldi asintió<sup>30</sup>.

Me parece, pues, haber establecido, no sólo la inmensa popularidad de la máscara durante el período romántico, sino también su carácter significativo, es decir, su pertenencia, como elemento, a ese sistema que anteriormente llamé el lenguaje romántico. La máscara, acabo de indicar, convierte a la sociedad en teatro, es decir, introduce la estructura de la teatral en las relaciones sociales. En este sentido, la máscara, como signo, es el significante, la expresión, de un significado o contenido profundamente romántico: la falsedad esencial de las relaciones humanas en la sociedad tradicional. Claro está que ese sentido se desdoblará en múltiples significados, subordinados, sin embargo, a esa matriz estructural: en Larra esa falsedad tiene un carácter social, sí, pero también metafísico de origen roussoniano (toda relación social nos fuerza a ocultar la espontaneidad, la bondad original del hombre naturalmente bueno); en *La conjuración* esa falsedad es política (corresponde al disfraz con que el conspirador debe cubrir su intención hostil), etc. Un detenido análisis de los múltiples valores del signo *máscara* trascendería las dimensiones de este artículo; su importancia, sin embargo, dentro del lenguaje romántico, me parece indiscutible.

DAVID T. GIES  
Universidad de Virginia

- 1 DAVID T. GIES, "Imágenes y la imaginación románticas", *Acti del II Congreso sul Romanticismo*, Università di Genova, 1982, pp. 49-59.
- 2 *Correo Literario y Mercantil*, 7 marzo 1832.
- 3 Madrid, Repullés, 1834.
- 4 Véanse especialmente los años 1840 y 1841, Le agradezco a la profesora Carla Perugini por mucha información sobre estos cuentos que me facilitó durante la preparación de este estudio.
- 5 "Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español", *Memorias de la Academia Española*, I, 2 Madrid, Rivadeneyra, 1870, p. 290. Véanse DAVID T. GIES, *Agustín Duran*, Londres, Tamesis, 1975.
- 6 Hay dos excelentes estudios sobre Grimaldi: FRANK M. DUFFEY, "Juan de Grimaldi and the Madrid Stage", *Hispanic Review*, 10 (1942), pp. 147-56; BERNARD DESFRETIERES, *Jean-Marie de Grimaldi et l'Espagne*, tesis preparada en la Faculté des Lettres de Paris, Institut d'Etudes Hispaniques, Paris 1962. Véanse también DAVID T. GIES, "Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-24", *Actas del 8º Congreso Internacional de Hispanistas*, Brown University (en prensa).
- 7 Véase el reciente estudio de ERMANN CALDERA, "La magia nel teatro romantico", pp. 185-205 de *Teatro di magia*, ed. Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni editore, 1983.
- 8 Véase DAVID T. GIES, "Larra, Grimaldi and the Actors of Madrid", *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism*, Juan de la Cuesta Press (en prensa).
- 9 Véase E. LEROY LAUDRIE, *Carnaval in Romans*, trans. Mary Feeney, New York, Brazillier, 1979.
- 10 DESFRETIERES, pp. 105-106.
- 11 Desfrétières nota que este hecho contradice la creencia de que los primeros bailes de máscaras del Teatro de Oriente tuvieron lugar en 1850-51. DESFRETIERES, p. 106.
- 12 Archivo de la Villa, Corregimiento, 1-69-59. DESFRETIERES, p. 289.
- 13 SUSAN KIRKPATRICK, "Larra y *El Español*: Los artículos no firmados", *Cuadernos Hispano-americanos*, 399 (1983), p. 54.
- 14 KIRKPATRICK, pp. 54-55.
- 15 *La Revista Española*, 2 febrero 1836.
- 16 *La Abeja*, 29 enero 1836.
- 17 *La Revista Española*, 9 febrero 1836.
- 18 KIRKPATRICK, p. 56.
- 19 Archivo de la Villa, Corregimiento, 1-68-59; DESFRETIERES, p. 291. Énfasis mío. Esta "alteración pública" era una preocupación seria: véase la reseña del baile del 15 febrero en *La Revista Española*, 16 febrero 1836.
- 20 *El Artista*, I, p. 71.
- 21 *El Artista*, III, pp. 94-95.
- 22 Los bailes tenían lugar en las siguientes fechas: viernes, 22 enero; sábado, 30 enero; domingo, 7 febrero; jueves, 11 febrero; domingo, 14 febrero; lunes, 15 febrero; martes, 16 febrero. Otro baile especial, anunciado para domingo, 21 febrero, no se dio.
- 23 Archivo de la Villa, consejos, 11.387,109; DESFRETIERES, p. 292.
- 24 J. E. CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, trans. Jack Sage, New York, Philosophical Library, 1971; ANDREAS LOMMEL, *Masks: Their Meaning and Function*, trans. Nadia Fowler, New York, Me Graw-Hill, 1972.

- 25 STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1956.
- 26 MIKHAIL BAKHTIN, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolski, Cambridge, MA, 1965; citado por GUSTAVO PEREZ FIRM AT, "Carnaval in *Don Juan Tenorio*", *Hispanic Review*, 51 (1983), p. 278.
- 27 REINHARD TEICHMANN, "Las mascararas de Larra", *Insula*, 382 (sept. 1978), pp. 1,12. Véanse del mismo autor, "Larra's Danse Macabre", *Mester*, 6 (1977), pp. 71-4, y el libro de SUSAN KIRKPATRICK, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, Madrid, Gredos, 1977, especialmente las paginas 262-84.
- 28 *La Revista Española*, 25 abril 1834.
- 29 KIRKPATRICK, "Larra y *El Español*", p. 53.
- 30 Parte de este trabajo se basa en investigaciones que llevé a cabo en Madrid, gracias a la ayuda economica de la "American Philosophical Society", a la que expreso mi sincero agradecimiento.

## DE LA TRAGEDIA AL MELODRAMA

En nuestro Congreso anterior, Ermanno Caldera nos presentó el proceso evolutivo que se puede observar en el teatro del Duque de Rivas desde un neoclasicismo originario a un romanticismo del cual *Don Alvaro* no sería más que el "último acto" de dicha evolución. Anticipando el tema general del presente Congreso, Caldera basó su estudio en un análisis estilístico de las tragedias del autor, desde *Aliatar*, de 1816, a *Arias Gonzalo* de 1827, proponiendo que esta "producción teatral clasicista puede leerse en la clave de una constante aproximación, sobre todo formal, a la plena realización romántica de *Don Alvaro*"<sup>1</sup>. Nosotros quisiéramos ahora considerar la misma cuestión desde otra perspectiva que, a nuestro modo de ver, revela uno de los aspectos característicos de la expresividad romántica dentro de la cual se podrían situar los rasgos estilísticos analizados por Caldera. Nos referimos a lo que se ha llamado en términos generales imaginación melodramática en que el adjetivo "melodramático" se emplea no como término de valor estético, sino en un sentido neutral y puramente descriptivo. En este sentido amplio, el melodrama sería una categoría definidora del nuevo discurso romántico y (es) una forma de representación literaria localizable histórica y culturalmente. Sus orígenes se pueden situar aproximadamente a comienzos del siglo XIX, y a partir de entonces caracteriza una parte importante de la imaginación moderna. Como forma originariamente romántica su pervivencia indicaría la pervivencia misma del romanticismo en el mundo moderno, a lo largo del siglo XIX e incluso en nuestros días. •

Pero lo que aquí nos interesa es precisamente ese origen romántico del discurso melodramático como forma expresiva de la crisis histórica, ideológica y social en que se origina el romanticismo.

El proceso de simbolización estética representada históricamente por el romanticismo expresa ideológicamente la duda, el malestar, la ansiedad y la angustia de lo que se ha llamado "mal del siglo": mal del hombre desarraigado que reacciona en contra de un mundo del que se siente ajeno como consecuencia de las nuevas relaciones sociales.

El melodrama es una respuesta imaginaria a esta crisis romántica y revolucionaria. Por ello podríamos decir que el melodrama equivale a la tragedia en un mundo desacralizado.

Según Peter Brooks<sup>2</sup>, el melodrama expresa originariamente la ansiedad producida por un nuevo mundo lleno de inquietud en que las normas tradicionales del orden moral ya no suministran la necesaria cohesión social.



El hombre se siente ahora acosado por un mundo exterior hostil, extraño, y expresa su ansiedad mediante la estructura maniquea del melodrama con la confrontación polarizada del bien y del mal en una pretensión imaginaria de exorcizar el mal para expulsarlo de la realidad cotidiana.

El melodrama, concebido como literatura destinada a satisfacer las emociones primarias de las clases inferiores, aparece originariamente en Francia en el contexto histórico o social de la Revolución Francesa y se consolida en los años siguientes impregnando el drama romántico de pretensiones artísticas más elevadas. Con Victor Hugo el drama romántico llega hasta el escenario de la Comedia Francesa introduciendo en tan respetable recinto la representación melodramática de la realidad. En apoyo de esta interpretación del melodrama vamos a traer aquí el testimonio contemporáneo del escritor romántico francés Charles Nodier, conocido sobre todo por sus narraciones fantásticas y autor él mismo de dos melodramas, *Le Vampire* y *Ber-tram*, de 1820 y 1821, respectivamente. En un artículo publicado en 1835 en la *Revue de Paris*, continuado cinco años más tarde en la introducción al teatro escogido del padre del melodrama, Charles Guilbert de Pixérécourt, Charles Nodier se manifiesta como primer teórico de la literatura melodramática con ideas que todavía aparecen en el trasfondo de buena parte de la crítica contemporánea que se ha ocupado del mismo asunto<sup>3</sup>.

Para Nodier, el melodrama es la genuina expresión teatral de su época y una forma de democratizar la tragedia en unos momentos en que el pueblo alcanza un protagonismo histórico. En el artículo citado de 1835, señala que "le mélodrame tel que nous l'avons vu depuis 1800, naïtre, se développer et grandir ... est devenu un genre nouveau; il est à la fois le tableau véritable du monde que la société nous a fait et la seule tragédie populaire qui con-vienne à notre époque"<sup>4</sup>. Unos años más tarde, en 1841, Nodier insiste sobre esta cuestión. En la introducción indicada al teatro de Pixérécourt señala lo que la crítica ha señalado repetidas veces, el origen del drama romántico en el melodrama popular: "Il n'est pas question ici — dice Nodier — de l'apo-logie du mélodrama considéré comme ouvrage d'art. Sous ce dernier rapport, de jeunes et brillants esprits dont personne ne conteste la puissance, ne m'ont rien laissé à dire, car la tragédie et le drame de la nouvelle école ne son guère autre chose que des mélodrames relevés de la pompe artificielle du lyrisme"<sup>5</sup>. Pero Nodier se lamenta de que los dramaturgos de lo que él llama "la nueva escuela", es decir, los dramaturgos románticos como Victor Hugo y Alexandre Dumas, no hayan sido fieles al objetivo originario del melodrama, adoptando del nuevo género sólo la forma y no su mensaje moral. Aquí alude Nodier al propósito moralizador del melodrama tal como lo concibió Pixérécourt y que después no sólo iba a continuar en el teatro sino en la ideología fundamental de la novela melodramática que se configura en la novela folletinesca o por entregas con una visión moralizante de las clases populares por la cual se intenta resolver los conflictos sociales con una solución maniqueísta en que la bondad y la virtud triunfan finalmente sobre la maldad y el vicio. Según Nodier en el melodrama

"les classes inférieures allaient chercher alors au spectacle des émotions qui étaient toujours sans dangers, qui étaient souvent salutaires; c'est que le mélodrame était un tableau chargé avec adresse, où le crime paraissait dans toute sa repoussante laideur, où la vertu était parée de toutes les grâces qui la font aimer"<sup>6</sup>.

Para Nodier el melodrama es una respuesta ideológicamente reconfortante y consoladora a la desmoralización provocada por la Revolución. Desde un punto de vista conservador, cuando el escritor francés dice que el melodrama representa la moralidad de la revolución, lo que en realidad está manifestando es el carácter contrarrevolucionario del nuevo género teatral. Ante las convulsiones revolucionarias el espectador no puede quedar satisfecho con la moderación expresiva del teatro neoclásico, sino que busca en el espectáculo dramático las mismas emociones fuertes e intensas que vive en el teatro de la calle: "Ce qu'il y a de certain, c'est que dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité. Le peuple tout entier venait de jouer dans les rues et sur les places publiques le plus grand drame de l'histoire. Tout le monde avait été acteur dans cette pièce sanglante, tout le monde avait été ou soldat, ou révolutionnaire, ou proscrit. A ces spectateurs solennels qui sentaient la poudre et le sang, il fallait des émotions analogues à celles dont le retour de l'ordre les avait sevrés. Il leur fallait des conspirations, des cachots, des échafauds, des champs de bataille, de la poudre et du sang; les malheurs non mérités de la grandeur et de la gloire, les ma-nouvelles insidieuses des traîtres, le dévouement périlleux des gens de bien"<sup>7</sup>.

De todo el drama revolucionario, el melodrama quiere sacar una lección confortadora y positiva, apaciguar a los desasosegados actores de la calle y espectadores del teatro: "cette grande leçon dans laquelle se résument toutes les philosophies, appuyées sur toutes les religions: que même ici-bas, la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtement. Et qu'on n'aille pas s'y tromper! ce n'était pas peu de chose que le mélodrame! c'était la moralité de la révolution"<sup>8</sup>.

Para Nodier, como actualmente para Peter Brooks, el melodrama se origina en la revolución y el drama romántico representaría un desarrollo de este fermento melodramático. Pero la diferencia entre el teatro de Pixéré-court y el de la "nouvelle école", el drama de Victor Hugo y Alexandre Dumas consistiría, según Nodier, en que el primero trata de restaurar un orden convulsionado por la revolución, mientras que el segundo sería una secuela de ese desorden. El drama propiamente romántico sería, por lo tanto, un melodrama inmoral. Frente a un teatro donde los espectadores mal vestidos mostraban un irresistible interés con "todas las angustias de la inocencia perseguida, y que saludaban con un grito de unánime alegría el castigo del malvado", contraponen Nodier el teatro que ha llegado a ser "l'école de toutes les passions mauvaises que son institution le destinait à corriger. Envoyez au Théâtre qu'on nous a fait, un homme qui n'a point de principes, ou qui n'a que des principes mal affermis [...] il aiguisera le soir un poignard pour se donner un air dramatique, et vous le verrez dans un mois sur le chemin du baigne [...]"<sup>9</sup>.

Esta condenación del escritor francés no extrañará a los que recuerden las acusaciones de inmoralidad lanzadas contra el teatro romántico español. Los críticos bienpensantes consideran estos dramas como ejemplo del romanticismo "disolvente", "antisocial", "inmoral", "perverso" y no sé cuántas cosas más en que percibían resonancias subversivas con respecto al orden establecido. Parece que estamos leyendo la acusación de Nodier cuando Mesonero Romanos dice en la crítica de *El paje* de García Gutiérrez que los nuevos dramaturgos han convertido el genio en "arma ponzoñosa de seducción y maldades, que prestan a la nueva escuela literaria un carácter inmoral"<sup>10</sup>. El drama romántico sería para estos críticos, como para Nodier una perversión moral del melodrama.

Si el melodrama es el arquetipo dramático de una época pos-revolucionaria, nuestra hipótesis consiste en que el discurso melodramático impregna también la tragedia neoclásica de aquella época haciendo de ésta un melodrama reprimido por la preceptiva neoclásica con que se intenta contener dicho melodrama.

Vamos a fijarnos en una tragedia del Duque de Rivas que a primera vista puede parecer todo un ejemplo de sensibilidad neoclásica, pero en la que es muy fácil percibir efectos que ya Boussagol calificó de melodramáticos. Nos referimos a la tragedia *El duque de Aquitania*<sup>11</sup>, estrenada en 1817. Según Caldera, en esta tragedia "llena la escena la pasión irrefrenable de un poderoso cruel que en vano choca contra la firmeza de una inocente doncella, hasta que el tirano sufre el justo castigo a manos de un guerrero noble y puro"<sup>12</sup>. En este resumen de la acción trágica ¿no percibimos ya resonancias claramente melodramáticas? La inocente doncella perseguida por un malvado que no puede escapar al inevitable castigo, mientras finalmente triunfa la virtud. En efecto, según Boussagol, "L'antique et sévère tragédie de la vengeance, guidée par la fatalité... s'édulcore au contact d'une banale histoire d'amour chez le poète espagnol, qui ne sait même pas renoncer à l'emploi des pires moyens du mélodrame"<sup>13</sup>.

Naturalmente el juicio del crítico francés está influido por el concepto peyorativo normalmente asociado con el término "melodrama". Para nosotros aquí no se trata de justificar el melodrama como obra de arte, sino simplemente de mostrar una forma de expresión literaria propia de la época. Para nosotros las deficiencias de la tragedia del duque de Rivas no consisten en lo que en ella pueda haber de melodramático, sino más bien en que este melodramatismo no se adecúa a los rigurosos moldes neoclásicos en que el autor encierra el mundo concebido en su obra. En efecto, nos parece que Angel Saavedra escribe "malgré lui" un melodrama, un melodrama reprimido.

Lo que el duque de Rivas intenta escribir es, naturalmente, una tragedia como estaba mandado por el prestigio jerárquico de los géneros. Esto requería de antemano ajustarse a unos patrones preestablecidos en los cuales la carga semántica del discurso dramático desborda los límites. La tragedia neoclásica no era adecuada para configurar la extrema -

polarización de los personajes, la afectación retórica, la exteriorización de los sufrimientos, rabia, desesperación o certidumbres morales o perversas. En la tragedia de Rivas encontramos el villano, el malvado consejero, la huérfana desamparada, el héroe en busca de sus derechos hereditarios, el servidor fiel y leal. Habitan en un mundo de oposiciones extremas en que contrastan las fuerzas de la luz y las tinieblas, de la virtud y la maldad, la libertad y la tiranía. Es un mundo maniqueo gobernado por leyes previsibles, una simplificación e idealización del mundo real. El duque de Rivas utiliza los consabidos procedimientos del melodrama para ordenar el mundo dramático de la tragedia, tales como la antítesis, la hipérbole, el misterio, las coincidencias y la justicia poética, convirtiendo dicho mundo dramático que pretende ser trágico en un mundo en realidad melodramático<sup>14</sup>.

Parece ser que la fuente del *duque de Aquitania* es la tragedia de Orestes en su versión italiana de Alfieri<sup>15</sup>. Pero a lo que en realidad asistimos es a la culminación de toda una historia novelesca de ambiente medieval referida al tema de las Cruzadas. La sobriedad propia de la tragedia queda enmarañada con una alusión a lo que podría ser una novela histórica de cruzados, secuestros y alevosos asesinatos, sin que pueda faltar el tema amoroso, que según Boussagol adulcora melodramáticamente la severa tragedia de la venganza. El tirano Eudón ha usurpado el ducado de Aquitania haciendo asesinar a su hermano y secuestrar a su sobrino en su expedición a las Cruzadas. Mientras tanto Eudón y su consejero pretenden casarse con la angelical Elisa, sobrina del usurpador que se siente acosada por los dos malvados. El retorno de Reynal disfrazado la salva y él consigue vengar la muerte de su padre. La intriga estará configurada en un conflicto basado en asesinato, usurpación y venganza en que Elisa es la víctima inocente y Reynal hace de salvador.

Elisa, en su primer parlamento, resume así esta situación novelesca:

**Desastres e infortunios me circundan... Un  
padre desgraciado a quien la diestra de un  
alevoso pérfido asesino del sagrado Jordán  
en las riberas arrebató a mi amor... La  
adversa suerte de una madre infeliz, que a  
la hora misma que me puso en los brazos de  
la vida la hundió la Muerte en la quietud  
eterna, y un hermano que existe miserable  
allá en Jerusalén, entre cadenas, son los  
bienes que el mundo ante mis ojos,  
¡desventurada yo!, sólo presenta<sup>16</sup>.**

En este lamento de Elisa aparece comprimida la trama de todo un esquema narrativo propio de una novela histórica y de intriga.

Los secretos y misterios son resortes decisivos en la intriga melodramática. Como en todo drama romántico en esta tragedia el héroe aparece envuelto en el misterio de la identidad personal y la revelación de quién es en realidad pone en juego el efectismo característico de la teatralidad melodramática. Como en el melodrama, en esta tragedia triunfa la virtud sobre el vicio y la bondad sobre la maldad. El orden queda restablecido, un orden moral con un evidente trasfondo ideológico. Los últimos versos de la tragedia expresan el mensaje moral: "El justo Cielo siempre a los tiranos / fin tan horrendo, inexorable, guarda"<sup>17</sup>. Esta tragedia equivaldría en la obra del duque de Rivas a lo que — según Nodier — sería el melodrama con respecto al teatro de la nueva escuela. Si en *El duque de Aquitania* el melodrama está reprimido, en *Don Alvaro* rompe ya todos los diques, pero manifestándose en lo que, para los críticos bienpensantes, sería la perversión moral del melodrama. Un melodrama blasfemo.

ANTHONY PERCIVAL  
Universidad de Toronto

JOSE' ESCOBAR  
Glendon College  
York University

1 "De *Aliatar* a *Don Alvaro*. Sobre el aprendizaje clasicista del Duque de Rivas", en *Romanticismo I. Attidell* Congreso sul romanticismo spagnolo e ispano-americano, Università di Genova, 1982, p. 109.

2 *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976.

3 *Théâtre choisi, précédé d'une introduction par Charles Nodier*, tome I, Genève, Slatkine Re-prints, 1971 (réimpression de l'édition de Nancy, 1841-1843), pp. I-XVI.

4 *Ibidem*, pp. I-II.

5 *Ibidem*, p. VII.

6 *Ibidem*, pp. V-VI.

7 *Ibidem*, pp. VII-VIII.

8 *Ibidem*, p. VIII.

9 *Ibidem*, pp. VI-VII.

10 Citado por DONALD L. SHAW, "Romántico-Romanticismo-Romancesco-Romancista-Ro-mánico", en HANS EICHNER, ed. *"Romantic" and Its Cognates*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, 365n.

11 En *Obras completas del Duque de Rivas*, II, *Teatro*, ed. JORGE CAMPOS, BAE 101, Madrid, Atlas, 1957, pp. 29-58.

12 *Op. cit.*, p. 111.

13 *Angel Saavedra, Duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique*, Toulouse, E. Privat, 1926, pp. 169-170.

14 Para los procedimientos característicos del melodrama, véase, además del citado libro de PETER BROOKS, CHRISTOPHER PRENDERGAST, "The Uses of Melodrama", Capítulo 1 de su *Bal-zac, Fiction and Melodrama*, London, Edward Arnold, 1978, pp. 3-16, y JAMES L. SMITH, *Melodrama*, London, Methuen, 1973.

15 Véase G. BOUSSAGOL, *op. cit.*, pp. 167-169.

16 *Ed. cit.*, p. 29.

17 *Ibidem*, p. 58.

## APUNTES SOBRE CAMPOS LEXICOS Y SEMANTICOS DE ANTONIO GIL Y ZARATE

Con esta investigación, queremos proponer, en su aspecto lingüístico-semántico, unas hipótesis de trabajo que podrían quizá constituir una serie de indicaciones de carácter metodológico. Los estudios sobre el Romanticismo español están encontrando, cada vez más, un renovado interés y ya van imponiéndose nuevos horizontes críticos de cara a una redefinición y un objetivo deslinde de figuras y de ámbitos temáticos, ideológicos y ampliamente culturales.

En el nivel objetivo de los textos nos parece interesante definir una serie de perspectivas, precisamente de carácter semántico, sobre dos obras centrales en la producción de Antonio Gil y Zárate (1793-1861), figura seguramente no de primer plano en la literatura dramática española de la primera mitad del siglo, pero, precisamente por eso, más significativa para nuestras finalidades demostrativas. Nuestra intención de analizar los dos textos dramáticos: *D. Alvaro de Luna* y *Masanielo*, se plantea con respecto a la búsqueda y acotamiento de campos léxicos, semánticos y asociativos tendentes a la determinación de zonas lingüístico-semánticas que, además de indicar lenguaje y estilo propio de Gil y Zárate — con base en mociones y tendencias, aun parciales, biográfico-ambientales — pueden expresar toda una gama de complejas motivaciones temáticas e ideológicas de la época.

El escaso espacio concedido a estas notas no permite una extensa consideración de todo el tejido histórico-biográfico que constituye el punto de arranque y la justificación imprescindible de todo nuestro trabajo: remitimos al benévolo y paciente lector a los repertorios y manuales, para que llene por su cuenta la inevitable laguna.

### 1. "DON ALVARO DE LUNA" Y "MASANIELO"

En la tenebrosa escenografía de la Corte de Juan II donde nobles, cortesanos, asesinos y doncellas apasionadas comparten intrigas y pasiones, rivalidades y traiciones, ni siquiera la figura del Condestable de Castilla resulta limpia e intangible. El mundo aristocrático y de los detentadores del poder es, en su totalidad, presa de una convulsionada lucha, choque de intrigas, venganzas y conspiraciones. El débil Rey acaba dando la razón al último que le halaga o le amenaza; la propia hija de don Alvaro logra interceder para que se suspenda la ejecución del padre, odiado de todos, hasta del Rey que le teme por su arrogancia y soberbia; la pérfida intervención del rival Pacheco, marqués

de Villena, antes ambiguo aliado, luego traicionado a su vez con un recurso dramático — la manipulación del reloj de la torre adelanta la ejecución impidiendo que llegue a tiempo la orden de excarcelación.

En este cuadro cruento, de trama mínima en los momentos más trágicos y de efecto escénico — el enemigo precipitado desde la torre, el rapto de la hija inocente, el reloj —, sin golpes de escena salvo un bien medido *suspence*, se desarrolla el *Don Alvaro* de quien no se da una exploración psicológica del temperamento, estados de ánimo, etc., sometándolo a rápidas transiciones sentimentales, prescindiéndose del análisis de los personajes históricos y reconstruyendo simplemente un ambiente con rápidas pinceladas inquietantes por la ausencia total de datos morales.

También *Masanielo* va directamente a la clave del desarrollo dramático con el mismo ritmo acelerado de rápidos cambios, hasta llegar a la solución funesta que sella el final con un acto más orientado a imprimir horror que a estimular piedad. Aquí los campos de la acción son distintos, pues aparece el pueblo de Nápoles que hace frente a la tiranía española. Aquí también la presencia femenina, Laura hija del Conde, define el punto de contacto entre las facciones opuestas. El pueblo, exacerbado, mata a Masanielo porque se considera traicionado por su aspiración a aliarse, a través de la joven, con los nobles españoles en el poder. De nuevo el final arranca al tiempo toda posibilidad de salvación.

Esta rápida panorámica sobre los textos nos permite ver, tras los esquemas mínimos de la dramaticidad, la indudable habilidad técnica y en *Masa-nielo*, la delicada elegancia de los *romances*, ofreciéndonos como resumen un material lingüístico extremadamente adecuado a nuestra exploración.

Queremos destacar que la despreocupación por lo intencional en el plano de la escritura, es decir la carga apasionada y animada por la tendenciosidad, inducen a Gil y Zárate a saturar los textos con un lenguaje denso y homogéneo, claro reflejo de su visión, más sentimental y humoral que racional, de un mundo y de una sociedad que para nuestro autor no pueden sino ser y actuar de aquel modo.

## 2. CAMPOS LEXICOS

Los campos léxicos de ambos textos presentan una interesante y compacta serie de frecuencias homogéneas, consideradas éstas aisladamente o en las posibles identificaciones que permiten entre sí. El cuadro que va a continuación presenta en primer lugar el inventario en orden decreciente de los números de lexemas más frecuentes indicando en segundo lugar las frecuencias respectivas, primero de *Don Alvaro de Luna* y luego de *Masanielo*.

- 1) **TRAIADOR (55 = 28 + 27)**
- 2) **NOBLE (45 = 28 + 17); PODER (45 = 35 + 10)**
- 3) **VENGANZA (44 = 23 + 21); AMAR (44 = 5 + 39)**
- 4) **VIL (41 = 19 + 22); LIBERTAD (41 = 0 + 41)**

- 5) INFAMIA (37 = 20 + 17); FUROR (37 = 10 + 27)
- 6) OSADIA (34 = 11 + 23); MUERTE (34 = 7 + 27)
- 7) SANGRE (33 = 11 + 22)
- 8) HORROR (32 = 16 + 16); ARDOR (32 = 8 + 24)
- 9) VALOR (31 = 17 + 14)
- 10) PUEBLO (28 = 0 + 28)
- 11) ALTIVEZA (25 = 17 + 8); CRIMINALIDAD (25 = 10 + 15)
- 12) AMBICION (24 = 21 + 3); GLORIA (24 = 7 + 17); PATRIA (24 = 0 + 24)
- 13) HUMILLACION (22 = 15 + 7)
- 14) PERFIDIA (19 = 12 + 7)
- 15) HONRA (18 = 14 + 4); GRANDEZA (18 = 12 + 6); FUERZA (18 = 12 + 6)
- 16) AFAN (17 = 12 + 5); INFELIZ (17 = 8 + 9)
- 17) LEALTAD (16 = 15 + 1); ORGULLO (16 = 9 + 7); DULCE (16 = 9 + 7); CASTIGO (16 = 8 + 8); HONOR (16 = 10 + 6)
- 18) VANO (15 = 9 + 6); ATREVIDO (15 = 6 + 9); ODIO (15 = 6 + 9); PIEDAD (15 = 5 + 10); CRUEL (15 = 5 + 10); JUSTICIA (15 = 5 + 10); TIRANO (15 = 4 + 11)
- 19) INGRATO (14 = 9 + 5); ANHELO (14 = 12 + 2); TRAMA (14 = 11 + 3); TRISTE (14 = 10 + 4); ASESINO (14 = 4 + 10); COBARDE (14 = 4 + 10); ABORRECER (14 = 4 + 10)
- 20) FUNESTO (13 = 10 + 3); TEMOR (13 = 6 + 7); PERVERSO (13 = 5 + 8); PECHO (13 = 5 + 8); RUINA (13 = 8 + 5); TRIUNFO (13 = 3 + 10); PASION (13 = 1 + 12)
- 21) SUERTE (12 = 10 + 2); AMISTAD (12 = 9 + 3); FIERO (12 = 8 + 4); TORPE (12 = 8 + 4); DICHA (12 = 5 + 7); LOCURA (12 = 4 + 8); ADORAR (12 = 3 + 9)
- 22) BRILLO (11 = 10 + 1); NEGRO (11 = 9 + 2); CADALSO (11 = 7 + 4); DESPRECIO (11 = 4 + 7); PESCADOR (11 = 0 + 11)
- 23) FAVOR (10 = 9 + 1); ABATIR (10 = 7 + 3); DOLOR (10 = 7 + 3); SOMBRA (10 = 7 + 3); JURAR (10 = 5 + 5); ESPANTO (10 = 3 + 7)
- 24) PERDONAR (9 = 9 + 0); ARROGANCIA (9 = 7 + 2); FATAL (9 = 5 + 4); ALEVOSO (9 = 5 + 4); TEMBLAR (9 = 4 + 5); LLANTO (9 = 3 + 6); ESCLAVITUD (9 = 2 + 7); IRA (9 = 2 + 7); YUGO (9 = 2 + 7); FUEGO (9 = 1 + 8)
- 25) RENCOR (8 = 7 + 1); GALAN (8 = 6 + 2); OBEDECER (8 = 5 + 3); RECELO (8 = 5 + 3); ACERO (8 = 5 + 3); FAMA (8 = 5 + 3); MANCHA (8 = 5 + 3); LEY (8 = 5 + 3); RAZON (8 = 0 + 8); REBELDE (8 = 0 + 8); BARBARO (8 = 0 + 8); VIRTUD (8 = 6 + 2)
- 26) PENA (7 = 6 + 1); ABISMO (7 = 5 + 2); DESGRACIA (7 = 5 + 2); ESPLENDOR (7 = 5 + 2); ENVIDIA (7 = 4 + 3); SUPPLICIO (7 = 4 + 3); DEBER (7 = 3 + 4); DEFENDER (7 = 2 + 5); MATANZA (7 = 0 + 7)
- 27) DESHONRA (6 = 2 + 4); DIGNIDADES (6 = 6 + 0); LAGRIMAS (6 = 6 + 0); GOZAR (6 = 5 + 1); PLACER (6 = 4 + 2); DELIRIO (6 = 3 + 3); SACRIFICIO (6 = 3 + 3); BLASONAR (6 = 2 + 4); INDEPENDENCIA (6 = 0 + 6); PLEBEYO (6 = 0 + 6); GOLPE (6 = 4 + 2)
- 28) PRISION (5 = 3 + 2); VENTURA (5 = 2 + 3); BONDADES (5 = 5 + 0); USURPAR (5 = 5 + 0); FORTUNA (5 = 5 + 0); PAZ (5 = 4 + 1); UFANO (5 = 3 + 2); VERDUGO (5 = 3 + 2); QUEBRANTAR (5 = 2 + 3); BIEN (5 = 1 + 4); AFLICCION (5 = 3 + 2); CADENAS (5 = 1 + 4); RABIA (5 = 1 + 4); CANALLA (5 = 0 + 5); SALVAR (5 = 0 + 5); ALTURA (5 = 1 + 4); HERVIR (5 = 0 + 5)



- 29) **DISCORDIA** (4=4 + 0); **DESDICHA** ( 4 = 4 + 0); **ESPERANZA** (4=4+ 0); **TORMENTO** (4=4 + 0); **VALIDO** ( 4 = 4 + 0); **RICOHOMBRE** (4=4 + 0); **RESPLANDOR** (4=4 + 0); **DEBIL** ( 4 = 3 + 1); **CARCELERO** (4=0+ 4); **ILUSO** (4=0+ 4); **SUEÑO** (4 =0+4)
- 30) **ZOZOBRA** (3=1+ 2); **CODICIA** (3 = 2 + 1)

Considerando el cuadro de frecuencias, el campo léxico extendido a las dos comedias nos muestra un número bastante limitado de términos útiles (144). Los criterios de selección de los lexemas afectan indiferenciadamente a sustantivos, adjetivos, adverbios, verbos: es decir, básicamente, destacando las palabras capaces de organizarse en los principales campos semánticos. De una y otra obra obtenemos casi siempre los mismos vocablos; sólo en ciertos casos muy precisos se observan divergencias en un sentido o en otro, siempre con lexemas específicos y muy significativos. Podemos ver, en primer lugar, los casos en que *Don Alvaro* da ejemplos independientes, pues se trata de palabras específicas, aunque más bien escasas:

**Perdono (9), Dignidades (6), Lágrimas (6), Bondades (5), Usurpar (5), Discordia (4), Desdicha (4), Esperanza (4), Tormento (4), Valido (4), Resplandecer (4).**

Se trata, como se advierte, de palabras por sí mismas no excesivamente reveladoras y que, sobre todo, no definen zonas semánticas; las reservaremos, pues, para la organización de campos semánticos junto a otras más importantes.

En *Masanielo* encontramos algunos datos más característicos y altamente reveladores:

**Libertad (41), Pueblo (28), Patria (24), Pescador (11), Razonar (8), Rebelde (8), Bárbaro (8), Matanza (7), Independencia (6), Plebeyos (6), Canalla (5), Salvar (5), Carcelero (4), Ilusos (4), Sueño (4).**

Ya a primera vista, resalta la extrema importancia de algunas de estas palabras, aunque estén inevitablemente localizadas en el medio social (*pescador*), con los fuertes epítetos y las graves limitaciones o exaltaciones que expresan los términos más importantes.

Pasemos ahora a destacar otro grupo de palabras en que se advierte desequilibrio o divergencia en una y otra comedia empezando por *Don Alvaro*:

**Ambiciones (24 = 21 + 3); Humillar (22 = 15 + 7); Honra (18 = 14 + 4); Lealtad (16 = 15 + 1); Anhelos (14 = 12 + 2); Trama (14 = 11 + 3); Triste (14 = 10 + 4); Funesto (13 = 10 + 3); Suerte (12 = 10 + 2); Brillo (11 = 10 + 1); Negro (11=9 + 2); Favor (10 = 9 + 1); Virtud (8=6 + 2); Pena ( 7 = 6 + 1).**

También en estos casos el drama confirma su coherencia lingüística a través del uso de vocablos referidos a la temática de la ambición, traición, vana búsqueda del esplendor de los cargos y de los honores, protección del príncipe, etc.

En *Masanielo* :

**Amar (44 = 5 + 39); Muerte (34 = 7 + 27); Ardor (32 = 8 + 24); Gloria (24 = 7 + 17); Tirano (15 = 4 + 11); Asesino (14 = 4 + 10); Cobarde (14 = 4 + 10); Aborrecer (14 = 4 + 10); Triunfo (13 = 3 + 10); Pasión (13 = 1 + 12).**

Aparece un léxico más definido y menos matizado: *muerte, asesinato, odio, pasión, gloria, triunfo*; mientras *Don Alvaro* se basa en el ámbito semántico central de la conjura, con toda una serie de connotaciones oscuras que confirman la tristeza penosa del horizonte moral: escasa la presencia de la virtud, al contrario de la de la pena y de la imagen funesta y triste del peso de la fatalidad.

Más frecuentes, naturalmente, las palabras comunes a las dos comedias que permiten la hipótesis de un léxico *estable*, característico, y probablemente intencionado, por parte del autor.

Observemos ambos textos simultáneamente, atendiendo a las frecuencias más altas del inventario:

**Traidor (55 = 28 + 27); Noble (45 = 28 + 17); Venganza (44 = 23 + 21); Vil (41 = 19 + 22); Infame (37 = 20 + 17); Horrible (32 = 16 + 16); Valor (31 = 17 + 14); Crimen (25 = 10 + 15); Perfidia (19 = 12 + 7); Grandes (18 = 12 + 6); Fuerza (18 = 12 + 6); Afán (17 = 12 + 5); Infeliz (17 = 8 + 9); Orgullo (16 = 10 + 6); Dulce (16 = 9 + 7); Castigo (16 = 8 + 8); Honor (16 = 10 + 6); Vano (15 = 9 + 6); Atrevido (15 = 6 + 9); Odio (15 = 6 + 9); Piedad (15 = 5 + 10); Cruel (15 = 5 + 10); Justicia (15 = 5 + 10); Ingrato (14 = 9 + 5); Temor (13 = 6 + 7); Perverso (13 = 5 + 8); Pecho (13 = 5 + 8); Ruina (13 = 8 + 5); Fiero (12 = 8 + 4); Torpe (12 = 8 + 4); Dicha (12 = 5 + 7); Locura (12 = 4 + 8); Adorar (12 = 3 + 9); Cadalso (11 = 7 + 4); Desprecio (11 = 4 + 7); Abatir (10 = 7 + 3); Dolor (10 = 7 + 3); Sombra (10 = 7 + 3); Juramento (10 = 5 + 5); Espanto (10 = 3 + 7); Arrogancia (9 = 7 + 2); Fatal (9 = 5 + 4); Alevosidad (9 = 5 + 4); Temblar (9 = 4 + 5); Llanto (9 = 3 + 6); Esclavitud (9 = 2 + 7); Ira (9 = 2 + 7); Yugo (9 = 2 + 7); Fuego (9 = 1 + 8); Rencor (8 = 7 + 1); Galán (8 = 6 + 2); Obedecer (9 = 5 + 3); Recelo (8 = 5 + 3); Acero (8 = 5 + 3); Fama (8 = 5 + 3); Mancha (8 = 5 + 3); Ley (8 = 5 + 3); Abismo (7 = 5 + 2); Desgracia (7 = 5 + 2); Esplendor (7 = 5 + 2); Envidia (7 = 4 + 3); Suplicio (7 = 4 + 3); Deber (7 = 3 + 4); Defender (7 = 2 + 5); Deshonra (6 = 2 + 4); Gozar (6 = 5 + 1); Placer (6 = 4 + 2); Delirio (6 = 3 + 3); Sacrificio (6 = 3 + 3); Blasonar (6 = 2 + 4); Golpe (6 = 4 + 2); Prisión (5 = 3 + 2); Ventura (5 = 2 + 3); Fortuna (5 = 4 + 1); Paz (5 = 4 + 1); Ufano (5 = 3 + 2); Verdugo (5 = 3 + 2); Quebrantar (5 = 2 + 3); Aflicción (5 = 3 + 2); Bien (5 = 1 + 4); Cadena (5 = 1 + 4); Rabia (5 = 1 + 4); Altura (5 = 1 + 4); Débil (4 = 3 + 1); Zozobra (3 = 1 + 2); Codicia (3 = 2 + 1).**

Hemos intentado agrupar el mayor número posible de palabras comunes, pese a ciertos casos de desequilibrio, más o menos relativo, a favor de una u otra obra. Se nos impone con evidencia la presencia de un claro sector léxico que justifica la hipótesis de un lenguaje institucional del Autor.

Más adelante controlaremos los distintos campos semánticos, específicos o comunes, sobre los cuales basar el nivel de validez de nuestros supuestos. Naturalmente, cada uno de los datos se integrará en su contexto, en sus respectivas constelaciones semánticas: dejamos al lector la comprobación minuciosa de todos los posibles casos. La misma densidad, los sectores semánticos y el arco cubierto por cada palabra, exigen concordancias precisas; para lo cual sería necesario el estudio detallado de toda la obra de Gil y Zárate, y sería deseable también el de todos sus contemporáneos para llegar a un cuadro completo, y a la vez, oportunamente selectivo.

Hemos dejado ciertos casos en que términos léxicos comunes presentan un mayor desequilibrio entre un texto y otro:

Poder (45 = 35 + 10); Furor (37 = 10 + 27); Osar (34 = 11 + 23); Sangre (33 = 11+ 22); Altivez (25 = 17+ 8).

Es evidente aquí que los dos contextos aislados presentan con todo, necesidades lingüísticas paralelas, con mayor o menor énfasis, según la situación: esto determina la diferencia de frecuencias.

### 3. DIRECCIONES SEMANTICAS

Antes de definir los respectivos campos semánticos, porque nos interesa sobre todo evidenciar los números principales de las recurrencias léxicas generales del lenguaje del Autor, vamos a examinar las conclusiones globales.

Aparece en primer plano un léxico de tipo moralizador que predomina sobre el sentimental y pasional, aunque éste, en cuanto promotor de aquél, esté naturalmente presente:

*Campo de la vileza y de la traición* (ofrecemos, naturalmente, sinónimos y antónimos, por orden: frecuencia total, *Don Alvaro, Masanielo*):

**Traidor (55 = 28 + 27); Vil (41 = 19 + 22); Infame (37 = 20 + 17); Osadía (34 = 11 + 23); Ardor (32 = 8 + 24); Valor (31 = 17 + 14); Fuerza (18 = 12 + 6); Grandeza (18 = 12 + 6); Lealtad (16 = 15 + 1); Atrevido (15 = 6 + 9); Cobarde (14 = 4 + 10); Trama (14 = 11 + 3); Pecho (13 = 5 + 8); Fiero (12 = 8 + 4); Torpe (12 = 8 + 4); Temblar (9 = 4 + 5); Acero (8 = 5 + 3); Ufano (5 = 3 + 2).**

*Campo del poder y de la ambición:*

**Noble (45 = 28 + 17); Poder (45 = 35 + 10); Pueblo (28 = 0 + 18); Altiveza (25 = 17 + 8); Ambición (24 = 21 + 3); Gloria (24 = 7 + 17); Humillación (22 = 15 + 7); Afán (17 = 12 + 5); Anheló (14 = 12 + 2); Pecho (13 = 5 + 8); Abatir (10 = 7 + 3); Favor (10 = 9 + 1); Arrogancia (9 = 7 + 2); Ira (9 = 7 + 2); Alevoso (9 = 5 + 4); Obedecer (8 = 5+3); Envidia (7=4 + 3); Blasonar (6 = 2 + 4); Plebeyo (6 = 0 + 6); Dignidades (6=0); Altura**

(5 = 1 + 4); Canalla (5 = 0 + 5); Usurpar (5 = 5 + 0); Ricohombre (4=4+ 0); Valido (4 = 4 + 0);Codicia(3=2 + 1).

*Campo de las pasiones:*

Noble (45 = 28 + 17); Venganza (44 = 23 + 21); Amar (44 = 5 + 39); Libertad (41 = 0+41); Furor (37 = 10 + 27); Osadía (34 = 11 + 23); Muerte (34 = 7 + 27); Ardor (32 = 8 + 24); Valor (31 = 17 + 14); Ambición (24 = 21 + 3); Gloria (24 = 7 + 17); Patria (24 = 0 + 24); Honra (18 = 14 + 4); Infeliz (17 = 8 + 9); Orgullo (16 = 9 + 7); Dulce (16 = 9 + 7); Honor (16 = 10 + 6); Atrevido (15 = 6 + 9); Odio (15 = 6 + 9); Piedad (15 = 5 + 10); Cruel (15 = 5 + 10); Justicia (15 = 5 + 10); Tirano (15=4 + 11); Ingrato (14 = 9 + 5); Anheló (14 = 12 + 2); Triste (14 = 10 + 4); Aborrecer (14 = 4 + 10); Funesto(13 =10+3); Temor (13 = 6 + 7); Pecho (13 = 5 + 8); Triunfo (13 = 3 + 10); Pasión(13 = 1 + 12); Fiero (12 = 8 + 4); Adorar (12 = 3 + 9); Negro (11 = 9 + 2); Desprecio(11 = 4 + 7); Dolor (10 = 7 + 3); Jurar (10 = 5 + 5); Arrogancia (9=7 + 2); Perdono(9 = 9 + 0); Temblar (9=4 + 5); Llanto (9 = 3 + 6); Esclavidtud (9=2 + 7); Ira (9 = 2 + 7); Yugo (9=2 + 7); Fuego (9 = 1 + 8); Mancha (8=5+ 3); Razón (8=0 + 8); Rebelde (8=0 + 8); Virtud (8=0 + 8); Pena (7 = 6 + 1); Desgracia (7=5 + 2); Esplendor (7=5 + 2); Envidia (7=4+ 3); Deber (7 = 3 + 4); Defender (7=2 + 5); Deshonra (6 = 2 + 4); Lágrimas (6=6+ 0); Gozar (6 = 5 + 1); Placer (6=4 + 2); Delirio (6=3+ 3); Independencia (6 = 0 + 6); Bondades (5 = 5 + 0); Fortuna (5 = 5 + 0); Paz (5 = 4 + 1); Quebrantar (5 = 2 + 3); Aflicción (5=3 + 2); Bien (5=1+4); Rabia (5=1+4); Discordia (4 = 4 + 0); Esperanza (4=4 + 0); Tormento (4 = 4 + 0); Codicia (3=2 + 1).

*Campo de la justicia:*

Amar (44 = 5 + 39); Venganza (44 = 23 + 21); Criminalidad (25 = 10 + 15); Castigo (16 = 8 + 8); Piedad (15 = 5 + 10); Cruel (15 = 5 + 10); Justicia (15 = 5 + 10); Tirano (15 = 4 + 11); Cadalso (11 = 7 + 4); Perdono (9 = 9 + 0); Ley (8=5 + 3); Pena (7 = 6 + 1); Suplicio (7=4 + 3); Matanza (7=0 + 7); Prisión (5=3+ 2); Verdugo (5=3+ 2);Cadenas (5=1+4); Tormento (4=4+0); Carcelero (4=0 + 4).

*Campo de la libertad:*

Libertad (41 = 0 + 41); Tirano (15 = 4 + 11); Esclavitud (9=2 + 7); Yugo (9 = 2 + 7); Obedecer (8 = 5 + 3); Rebelde (8 = 0 + 8); Independencia (6 = 0 + 6); ozobra(3=1+ 2).

*Campo de los temores y del horro:*

Horror (32 = 16 + 16); Funesto (13 = 10 + 3); Temor (13 = 6 + 7); Espanto (10 = 3 + 7); Fatal (9 = 5 + 4); Temblor (9 = 4 + 5); Recelo (8 = 5+3); Desgracia (7=5+ 2).

*Campo de la ilusión y de la vanidad:*

Vano (15 = 9 + 6); Anheló (14 = 12 + 2); Dicha (12 = 5 + 7); Blasonar (6=2+ 4); Desdicha (4 = 4 + 0); Esperanza (4 = 4 + 0); Iluso (4 = 0 + 4); Sueño (4=0+ 4).

*Campo de los positivos:*

**Poder - Amar - Libertad • Noble - Orgullo • Osadía— Ardor - Valor - Pueblo - Gloria -Patria - Honra - Grandeza • Fuerza - Lealtad - Dulce - Honor - Justicia - Anhelo - Pecho -Triunfo - Pasión - Jurar - Amistad - Fiero - Dicha - Adorar - Brillo - Favor - Perdono -Galán - Obedecer - Acero - Fama - Ley - Virtud - Esplendor - Deber - Defender - Dignidades - Gozar -Placer - Sacrificio - Independencia - Bondades - Fortuna - Ventura - Paz -Ufano - Bien - Salvar - Altura - Esperanza - Resplendor (54).**

*Campo de los negativos:*

**Traidor - Poder - Venganza - Vil - Noble - Infame - Furor - Muerte - Sangre - Horror -Altivez - Crimen - Ambición - Humillación - Perfidia - Afán - Infeliz - Orgullo - Castigo -Vano - Atrevido - Odio - Cruel - Tirano - Ingrato - Trama - Triste - Asesino - Cobarde -Aborrecer - Funesto - Temor - Ruina - Torpe - Locura - Negro - Cadalso - Desprecio - Abatir - Dolor - Sombra - Espanto - Arrogancia - Fatal - Alevoso - Temblar - Llanto - Esclavitud - Ira - Yugo - Fuego - Rencor - Recelo - Mancha - Rebelde - Bárbaro - Pena - Abismo -Desgracia - Envidia - Suplicio - Matanza - Deshonra - Lágrimas - Delirio - Golpe - Prisión -Usurpar - Verdugo - Quebrantar - Aflicción - Canalla - Discordia - Desdicha - Tormento -Débil - Carcelero - Zozobra - Codicia (79).**

#### HACIA UNA CONCLUSION

Debemos hacer constar que una misma palabra puede ser constituyente de campos distintos con connotaciones positivas o negativas en función de situaciones y necesidades. El Lector interesado puede y debe, repetimos, concretizar esta sugerencia de análisis en cada caso. A pesar de la tendenciosa orientación del léxico hacia la preponderancia de la negatividad, como confirmación del pesimismo y del horizonte negativo que destaca en Gil y Zárate, la semántica de los textos permite múltiples orientaciones.

Era nuestra finalidad poner de relieve los movimientos principales de un léxico de autor en dos obras de los mismos años para aislar algunas zonas lingüísticas que pueden definir una hipótesis orientadora sobre el léxico de época. Naturalmente, sería deseable agrupar estas calas por géneros literarios, categorías culturales, etc., para llegar a una panorámica sistemática y lo más definitiva posible del complejo explorado.

Nuestro objetivo principal no ha sido definir las modas lingüísticas, jergas o peculiaridades más o menos específicas: hemos creído más útil recoger, a través del flujo de la lengua, ciertas preferencias léxicas que hacen ver el conjunto de intuiciones, aspiraciones y mociones ideológicas y culturales. Todo lo cual, dividido y documentado para breves o extensas fases históricas, puede ser de ayuda para historiadores de la cultura, de las ideas, de la lengua, etc., en su tarea comparativa e interdisciplinar.

GIUSEPPE PAGLIA  
Universidad de Parma

## ALGUNOS DICCIONARIOS BURLESCOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX (1811 - 1855)

Aun sin abordar directamente ningún aspecto del tema general que nos ha reunido en este congreso, "El lenguaje romántico", confío en que la presente ponencia pueda aportar algunos datos y materiales de interés para el estudio del léxico de una época coincidente en buena parte con la romántica. De lo que me propongo hablarles, en efecto, es de una decena de libros o folletos publicados en España entre 1811 y 1855 cuyos títulos aparecen encabezados por la palabra *diccionario*. Constituyen, digámoslo enseguida, un tipo muy especial de diccionarios que solo toman de la técnica lexicográfica su más característico rasgo externo, la ordenación alfabética de una serie de entradas con sus correspondientes definiciones, y aun este principio general a veces lo incumplen. No pretenden registrar la totalidad del vocabulario, ni siquiera una parte completa del mismo, sino que seleccionan, de acuerdo con los propósitos del diccionarista, una cantidad variable de entradas léxicas y realizan con ellas una parodia en miniatura de los diccionarios usuales.

Tales diccionarios burlescos, paródicos o satíricos sienten predilección por el vocabulario político, al que en ocasiones están íntegramente dedicados, y en segundo lugar por el de los usos y costumbres sociales. Me parece, por ello, que todo aquel que se proponga estudiar el léxico político-social en la España del siglo XIX — y esta es una tarea que ya ha sido iniciada entre nosotros<sup>1</sup> — tiene en estas obritas unos materiales complementarios sumamente interesantes, y hago hincapié en lo de *complementarios* para dejar a salvo la evidencia de que nunca podrán suplir el conocimiento directo de dicho léxico a través de los textos mismos.

Pero hay otro aspecto de estos escritos que me ha llamado la atención, y es precisamente su condición de parodias lexicográficas. Me he sentido atraído por el hecho de que ese noble e inofensivo objeto que es un diccionario se convierta durante algunos años — y esto lo veremos enseguida, con especial claridad, en la época de las Cortes de Cádiz — en arma arrojadiza. España vive entonces un clima de guerra, de guerra real, por supuesto, pero también de enconadísima guerra de ideas, y en cierto modo de guerra del palabras. Nunca se ha discutido tanto en España, y con tanta pasión, sobre unos cuantos vocablos que se echan en cara unos a otros con enorme agresividad. ¿Qué mejor arma, entonces, que una batería de palabras, un diccionario?

Creo que en una historia de la lexicografía española, que está por hacer, podría

reservarse una parcela a estas obras, aunque de diccionarios casi solo tengan el nombre y aunque sus autores no merezcan el título de lexicógrafos. En el fondo, sus métodos no están tan lejos de los empleados en algún diccionario "serio" de la época. En efecto, si hoy aceptamos como evidente el principio de la necesaria objetividad en la definición lexicográfica, no podemos olvidar que tal principio no siempre se ha cumplido. Recientemente se ha ocupado Manuel Seco de uno de los más destacados lexicógrafos de la época romántica, D. Ramón Joaquín Domínguez, entresacando de su *Diccionario nacional* (1846-47) varios ejemplos de lo que Seco llama "definición lexicográfica subjetiva", esto es, aquella que trasluce los ideales sociales y políticos del autor<sup>2</sup>. Lo que hace Domínguez ocasionalmente al definir palabras como *república*, *moderantismo*, *comunismo*, *revolucionario*, etc. está muy cerca de lo que hacen sistemáticamente, cargando las tintas de la sátira o de la agresividad, los autores de diccionarios burlescos. Llevan, sencillamente, el procedimiento de la "definición lexicográfica subjetiva" hasta sus últimas consecuencias.

Las raíces de la relativa proliferación de estos diccionarios en la primera mitad del XIX (algunos de ellos, como veremos, traducidos de otras lenguas) hay que buscarlas en el siglo precedente y más allá de los Pirineos. El siglo XVIII, siglo de la *Enciclopedia* y del *Diccionario filosófico* de Voltaire, siente predilección por los diccionarios, explota al máximo, con el espíritu utilitario que le es propio, las ventajas de la ordenación alfabética, aplicándola a los más variados terrenos. Un historiador de la lexicografía francesa, Bernard Quemada, ha elaborado un nutrido inventario de diccionarios franceses publicados entre 1539 y 1863 en el que puede observarse una presencia creciente, desde mediados del XVIII, de diccionarios burlescos<sup>3</sup>. En la España de dicho siglo pueden encontrarse muy leves muestras de la misma tendencia<sup>4</sup>, y algún eco, en forma de traducción, del enfrentamiento ideológico-político y religioso — que en el país vecino estaba librándose entre algunos diccionarios "serios": sin que se traduzca entre nosotros, por razones fácilmente imaginables, el *Dictionnaire philosophique* de Voltaire<sup>5</sup>, si se traduce en 1793 una de sus refutaciones, con el título de *Diccionario antifilosófico*<sup>6</sup>, obra en cuyo prefacio encontramos estas significativas palabras: "Ya que se ha puesto al error en diccionario, se debe poner también a la verdad. [...] El orden alfabético es el que reina en el día, y así se debe sujetar a él quien quiera tener lectores"<sup>7</sup>.

La cita ilustra perfectamente el clima que va a propiciar la aparición de lo que llamamos diccionarios burlescos cuando, tras promulgarse en España la libertad de imprenta, surjan por todas partes personas que quieren "tener lectores". En 1811 se imprimen en Cádiz los dos primeros diccionarios de los que vamos a ocuparnos: uno de ellos, muy conocido por el revuelo que levantaron sus irreverencias y por la personalidad de su autor, es el *Diccionario crítico-burlesco* de Gallardo. Pero no debe olvidarse que Gallardo lo escribió para replicar a otro que es cronológicamente el primero y que se sitúa en la misma línea de reaccionarismo que el citado *Diccionario antifilosófico*, aunque aportando como novedad el componente burlesco.

Este es su título, realmente sobrecogedor: *Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España. Obra útil y necesaria en nuestros días*. De este panfleto anónimo se publicaron al menos dos ediciones en el mismo año 1811<sup>8</sup>, y para contestar a la primera de ellas compuso Gallardo, parece que por encargo de los grupos liberales de Cádiz, su *Diccionario crítico-burlesco del que se titula "Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España"*<sup>9</sup>. Sobre el escándalo que provocó, el proceso y encarcelamiento de su autor y la gran cantidad de folletos, artículos periodísticos, debates en las Cortes y pastorales de obispos por él suscitados hay una abundante bibliografía<sup>10</sup>, aunque no todos los detalles de este complicado asunto hayan sido aclarados por completo<sup>11</sup>. No es mi propósito hacerlo aquí, sino considerar esos dos escritos desde un punto de vista que no ha llamado la atención de los eruditos: como dos inventarios que recogen algunos de los términos que más apasionamiento concitan en el enfrentamiento político-religioso del momento. Estos dos diccionarios, además, marcarán las pautas del peculiar subgénero que aquí estudiamos.

La mención de lagunas de las palabras incluidas en el *Diccionario razonado manual* puede dar una idea de su interés para el estudio del vocabulario en torno al cual giran los enfrentamientos entre *liberales* y *serviles* a comienzos del siglo XIX, y también, por supuesto, del vocabulario dieciochesco, antecedente inmediato de aquel: *adepo, contrato social, constitución, despotismo, democracia, fanatismo, filósofos, filantropía, francmasones, humanidad, jacobinos, jansenistas, liberales, libertad, opinión pública, patriotismo, preocupación, público, pueblo, regeneración, rutina, serviles, superstición, tolerancia, ilustración, igualdad*, son algunos de sus artículos. Pero hay también en el folleto mucha ganga, como en general en todos los diccionarios que examinaremos, pues muchas veces la palabra elegida como encabezamiento de artículo no tiene ninguna relevancia o es un mero pretexto para que el autor nos endilgue las apologías o ataques que le placen. No obstante, una mayoría de los artículos contienen la correspondiente definición del término, humorística o no, según se trate de zaherir al otro bando o de defender al propio. He aquí un par de nuestras:

**HUMANIDAD: Amor a los malhechores, piedad con las prostitutas, inflexibilidad con los clérigos, frailes, etc. y olvido total de Dios.**

**SERVILES: Los siervos de la razón ilustrada por la fe; los que desean la felicidad de la nación quitando los estorbos que se oponen a ella y conservando la religión católica que recibimos de nuestros padres. Este es el lenguaje de los filósofos: ¡serviles llaman a los verdaderos españoles!**

A la definición sigue con mucha frecuencia un comentario o una digresión en los que en ocasiones se deslizan datos de interés sobre el empleo de tal o cual voz. El autor intercala anécdotas, chistes y hasta poemas.



No tiene reparos en encabezar artículos con algún nombre propio (*Bonaparte, Fernando, Mahoma*), repetir una entrada cuando le conviene o alterar el orden alfabético. La parodia lexicográfica, por otra parte, se manifiesta en el empleo de algunas muletillas características ("sinónimo de", "nombre anticuado", "nombre equivoco"). Con muy pocas diferencias, estos serán los rasgos formales que veremos repetirse en todos los diccionarios de los que vamos a tratar<sup>12</sup>.

El *Diccionario crítico-burlesco* de Gallardo es una réplica, artículo por artículo, a la mayor parte de los que incluye la primera edición del *Diccionario razonado manual*. El procedimiento seguido por el extremeño consiste en citar la definición de su contrincante y comentarla jocosamente u oponer la suya propia. Son muy pocos los artículos nuevos, e idéntica la tendencia a las digresiones y chistes, algunos de los cuales se hicieron célebres por su anticlericalismo e irreverencia. En cierto modo, el *Diccionario* de Gallardo tuvo, como hemos señalado, una gran resonancia en su tiempo, y no menor fortuna editorial. Rodríguez-Moñino registra quince ediciones del mismo entre 1811 y 1843, cinco de ellas de 1811-12. No es de extrañar, pues, que hubiera quienes acudieran con sus propias producciones a intentar sacar partido de semejante éxito. Así, en 1813 aparece en Vich un *Diccionario crítico-serio en contraposición al burlesco*, obra de cierto oscuro franciscano llamado Francisco Aragonés. De este folleto, tan extremadamente raro que no aparece mencionado por ninguno de los ilustres bibliógrafos que se han ocupado de Gallardo y de aquellas polémicas<sup>13</sup>, solo vio la luz la primera parte, que comprende hasta la palabra *jurados*. El autor pretendía, a todas luces, emular desde Cataluña al célebre fray Francisco Alvarado, "El Filósofo Rancio", pues publicó después varias *Cartas* que firmaba con el seudónimo de "El Filósofo Arrinconado"<sup>14</sup>. No hay que decir que nuestro fraile, al combatir a Gallardo, se alinea ideológicamente con el *Diccionario razonado*, pero demuestra ser bastante más tosco. Tras afirmar, para nuestra sorpresa, que no ha leído el *Diccionario* de Gallardo por la sencilla razón de que había sido prohibido, renuncia en general a darnos en el suyo definiciones de las voces que stampa, utilizándolas como pretexto para el sermoneo, con clara preferencia por la temática religiosa. Pese a todo, de algunos artículos (*egoísmo* y *filósofos*, por ejemplo) pueden extraerse observaciones aprovechables.

Creo que también debe vincularse a la resonancia alcanzada por los dos diccionarios gaditanos la aparición en Sevilla, el año 1813, de una obra en dos tomos que lleva el siguiente título: *Nuevo vocabulario filosófico-democrático, indispensable para todos los que deseen entender la nueva lengua revolucionaria. Escrito en italiano y traducido al español*. Una nota puesta al frente del segundo tomo nos informa acerca de su autor, un jesuita llamado Lorenzo Ignacio Thiulen. Este interesante personaje, nacido en Estocolmo en 1746, había marchado a Cádiz para desarrollar actividades comerciales, y en dicha ciudad aprendió el español y entró en contacto con los jesuitas mejicanos, a los que quiso seguir en su destierro hasta Italia. Una vez aquí, abjuró del luteranismo, ingresó en la Compañía y publicó varias obras en italiano, entre ellas el original de la traducción que hemos mencionado:

*Nuovo vocabolario filosofico-democratico indispensabile per ognuno che brama intendere la nuova lingua rivoluzionaria* (Venecia, 1799, 2 vols.)<sup>15</sup>.

La traducción española alcanzó un éxito considerable, del que dan fe cinco reediciones distintas en torno a 1823, coincidiendo con la reacción absolutista de aquel año<sup>16</sup>. En cuanto a la edición sevillana de 1813, varios datos invitan a suponer cierta intervención en la misma del P. Alvarado, "El Filósofo Rancio"<sup>17</sup>. Sea como fuere, y pese a inventariar un léxico muy cercano al de las obras que ya conocemos, el interés de este *Nuevo vocabulario filosófico-democrático* viene mermado por el hecho de no ser obra original española, aunque adaptada en lo posible al clima que se respiraba entre nosotros y a la campaña promovida por los "defensores del Trono y del Altar" contra los denominados, en confusa y deliberada mezcolanza, *filósofos, demócratas, revolucionarios, constitucionales, republicanos, liberales, libertinos, masones*, etc. Solo se diferencia externamente, de los diccionarios ya estudiados por ofrecer los artículos sin seguir el orden alfabético, pero la inclusión de sendos índices de palabras al final de cada tomo permite utilizarlos como si de un diccionario se tratara, y facilita la lectura fragmentaria, por artículos sueltos, aspecto este que debió contribuir decisivamente a la aceptación por el público de esta clase de obras.

De distinto signo ideológico y bastante más interesante es el *Diccionario de las gentes del mundo para uso de la corte y de la aldea, escrito en francés por un joven eremita. Traducido al castellano y aumentado con muchas voces por tres amigos*, Madrid, 1820. Al original francés de Alexandre Bau-douin, aparecido en París dos años antes<sup>18</sup>, añaden los traductores artículos nuevos, sustituyen las definiciones por otras o las adicionan: todo lo que es de su cosecha va señalado con asteriscos, que aparecen en una cuarta parte de los más de 1.300 artículos que la obra incluye. Una cantidad tal de voces, con definiciones por lo general escuetas, nos acerca mucho más, por tanto, a lo que sería un diccionario común. También es mayor la variedad del léxico recogido: términos de la política, la religión, la economía, la sociedad o la literatura del momento, junto a otros elegidos simplemente para lucimiento del ingenio. Los traductores, que presentan la obra como un "curso de moral política" (p. V) manifiestan su simpatía por el liberalismo moderado (véase el artículo *perspectiva*)<sup>19</sup>, procuran atemperar el anticlericalismo del original francés y comparten con él un enjuiciamiento a la vez severo y escéptico de la moral pública y de las relaciones sociales. He aquí, en fin, algunos artículos como muestra, todo ellos seleccionados de entre los que añadieron los adaptadores:

**ANTICONSTITUCIONAL:** Ente despreciable; enemigo de la ley fundamental de su patria; amante del despotismo; digno habitante del Senegal.

**EX:** La mayor injuria que puede hacerse a un funcionario público.

**LEVITA:** Israelita convertido en un pedazo de paño.

**QUAKERO:** Planta exótica muy provechosa a los hombres. Se cría en la Pensilvania.

El fruto que produce es conocido con los nombres de virtud y constancia. Monten-gón en su obra del *Eusebio* hace una descripción de ella<sup>20</sup>.

**TERTULIAS:** Fomento del espíritu público a favor de la Constitución cuando se reúnen en los *cafés* y son dirigidas por el amor del orden y un espíritu de moderación. Principio de revoluciones cuando son *secretas* o la exaltación las dirige.

A lo dicho hay que añadir el interés que puede tener este *Diccionario* para la documentación de neologismos como *capitalista*, *coalición*, *empresario*, *espionaje*, *fatalismo*, *feudalismo*, *gastronomía* y *gastrónomo*, *oficinista*, *oposición* (en sentido político), *(antiguo) régimen*, *roleta* (por *ruleta*), *suicida*, *voluptuosidad*, etc., todos ellos trasvasados del original francés.

Si el *Diccionario de las gentes del mundo* nos permite atisbar algo del vocabulario de las modas y costumbres sociales del momento, a esta parcela estará íntegramente dedicado un folleto que se publica en 1829: el "*Diccionario de los flamantes. Obra útil a todos los que la compren*". Por Sir Satsbú<sup>21</sup>, seudónimo que encubre, bajo anagrama, el primer apellido del periodista catalán D. Vicente Joaquín Bastús y Carrera<sup>22</sup>. Lo curioso es que esta obrita fue objeto de un plagio descarado por parte de cierto individuo que, escondido también bajo un seudónimo, "El-Modhafer", publica en Madrid catorce años después dos tomitos con idéntico título<sup>23</sup>. Nada sabemos de "El-Modhafer", salvo que debía de ser aficionado a la piratería literaria<sup>24</sup>: su *Diccionario de los flamantes* es copia y ampliación del de Barcelona, 1829, hecha a base de alargar o modificar en mayor o menor medida la "Dedicatoria", el "Proemio" y los artículos del de Bastús, añadir un mínimo "Suplemento" y unas "Memorias de un flamante, escritas en un cuarto de hora".

Pero ¿quiénes eran los *flamantes*? La respuesta la encontramos nada más abrir la obra de "Sir Satsbú" y leer esta dedicatoria:

**[...] ¡oh vosotros que sois el brillo, la gloria, la admiración y el encanto de vuestra patria [...]!; ¡oh vosotros llamados antiguamente currutacos, después petimetres, en seguida pisaverdes, luego lechuguinos y finalmente condecorados con el pomposo y significativo nombre de FLAMANTES!: recibid esta obra como un homenaje debido a vuestra originalidad.**

Estamos, pues, ante un tipo social que era blanco predilecto de la sátira costumbrista desde el siglo anterior, ese tipo al que todavía hoy llamamos *dandy* y al que se le dieron entonces, además de las citadas, otras varias denominaciones más o menos efímeras: *elegante*, *fashionable*, *león*, *tónico*...<sup>25</sup> Debo señalar que no conozco otros testimonios del empleo de *flamante* en esta acepción, y añadir que en el *Diccionario* de "El-Modhafer" se insinúa una identificación entre *flamantismo* — palabra que también emplea — y *romanticismo*:

**INSTRUCCION COMPLETA:** Consiste en saber montar, tirar el florete, bailar, fumar y cortejar, *vestir a la dernière*, saber decir cuatro palabras en mal francés, seis en peor italiano y una en inglés.

**Todas las demás cosas que se enseñan no hacen parte de la filosofía flamante; solo podrán ser útiles para los prosaicos y plebeyos. Un caballero flamante, romántico hasta el hígado, no se degrada ocupándose en cosas tan bajas.**

Por lo dicho se comprenderá que el *Diccionario de los flamantes*, en sus dos versiones de 1829 y 1843, es un escrito costumbrista que adopta el disfraz de un diccionario. Mediante el procedimiento que ya conocemos, el de definir o comentar las voces que encabezan cada artículo, se nos ofrece un pequeño vocabulario de la moda tanto masculina como femenina. No me consta que se haya estudiado el léxico español de la moda en el XIX, para el que tan ricos materiales ofrecen la literatura y la prensa. Cuando ese estudio se haga, el *Diccionario de los flamantes* acaso sirva para documentar o confirmar el empleo del *frac* o del *corsé*, la costumbre de lucir *bucles* y *patillas*, la aparición de unas bolsas llamadas *ridiculos*, la importancia de estar *abonado* a un palco o de saber bailar el *wals*.

El mismo año de 1843 nos depara un nuevo diccionario político en cuya portada leemos: "*Diccionario explicativo de los nuevos vocablos y acepciones que han introducido en el habla vulgar de nuestra patria las banderías políticas*. Compúsole para los españoles, a quienes lo dedica, el Doctor D. F. H..., catedrático de prima en la universidad del *Desengaño*, sita en esta Corte, calle del *Buen-juicio*"<sup>26</sup>. Contra lo que el título promete, no son muchos los neologismos de la política que recopila este "doctor" (que efectivamente debía de ser médico por la frecuencia con que emplea imágenes tomadas de esa profesión). Más bien lo escribe, como también se sugiere en la portada, para hacer gala de esa tan frecuente — y facilona — actitud del "desengañado" de la política, ideológicamente escurridizo. Al leerlo es fundamental tener en cuenta, claro está, que los acontecimientos ocurridos en España desde 1820 han introducido notable complejidad en la vida política: el Trienio liberal y la "ominosa" década han quedado ya lejos cuando se escribe este *Diccionario*, precisamente al finalizar el decisivo período 1833-43, que ha contemplado la muerte del Fernando VII, la primera guerra carlista, el Estatuto Real, el motín de la Granja, la Constitución de 1837, la Regencia de Espartero, etc. Acaso lo más interesante de esta obra sean precisamente los términos que reflejan unos nuevos modos de entender y sobre todo de practicar la política: *camarilla*, *chismografía*, *leyes del embudo*, *pastel*, *pastelear* y *pastelero*, *tira y afloja*, *transacción*, *turrón*. Aparecen otras voces nuevas respecto a los diccionarios anteriores (*oscurantismo*, *programa*, *reacción*, *romanticismo*, junto a los *caminos de hierro* o el *vapor*, llamados a transformar la vida española con no pocas repercusiones políticas), pero en general hay que separar mucha ganga para extraer datos aprovechables de este *Diccionario explicativo*, muy burdamente escrito.

No ocurre lo mismo con el último diccionario que aquí consideraremos, y que comparte con el de Gallardo la circunstancia de no haber sido del todo olvidado: el *Diccionario de los políticos, o verdadero sentido de las voces* y

*frases más usuales entre los mismos, escrito para diuertimento de los que ya lo han sido y enseñanza de los que aún quieren serlo* (1855)<sup>27</sup>. Su autor, D. Juan Rico y Amat, además de poeta, dramaturgo y periodista, había desempeñado algún cargo político gracias a la protección del partido moderado. Personaje de claras convicciones católicas y monárquicas, su *Diccionario* tiene no obstante la virtud, proclamada por él desde el prólogo y reconocida por todos los comentarios de prensa, de presentar un cuadro de la política española fundamentalmente imparcial, al que llega por el elemental procedimiento de criticarlo todo y no casarse con nadie. Es cierto que por el camino del escepticismo político Rico y Amat se desliza con frecuencia hacia actitudes francamente demagógicas, pero lo que nos concierne es hablar de la utilidad de su *Diccionario* para el estudio del vocabulario político del XIX, y a este respecto debemos señalar que es el suyo el más interesante y completo de cuantos diccionarios burlescos hemos reseñado hasta aquí.

Ante todo, Rico y Amat se fija un método y lo mantiene sin variaciones importantes a lo largo de toda la obra: el de incluir en cada uno de sus 439 artículos primero una definición — o una suma de breves definiciones — seguida de un comentario o un desarrollo de la misma. Con ello consigue dar al diccionario una homogeneidad a la que los anteriores no nos tenían acostumbrados. Puesto que no podemos ejemplificar con artículos completos, bástenos dar tres muestras de sus definiciones, basadas casi siempre en el empleo de imágenes:

**ANTIGUO REGIMEN:** Fantasma lúgubre que asusta de vez en cuando a los liberales. Seductora visión que halaga y consuela con frecuencia a los absolutistas.

**CLUB:** Ratonera de conspiradores establecida por lo general en una buhardilla o en una habitación oscura y reservada.

**REACCIÓN:** El reflujó del mar político; la oración por pasiva que hacen los partidos cuando les llega el turno; otro alzamiento nacional en figura del *cangrejo*; la vuelta de un invierno frío después de un verano abrasador; una situación patas arriba y una revolución boca abajo.

En segundo lugar debe subrayarse que el *Diccionario de los políticos* no recoge solo los términos que estaban de actualidad en 1855, en pleno "Bienio progresista", sino que es también un inventario retrospectivo de la historia política española desde 1820 en adelante. Así, como bien observó un periodista de entonces, "el Diccionario del señor Rico es un repertorio que hasta importancia histórica tiene"<sup>28</sup>. Veamos de precisar esa importancia en una serie de puntos:

— Recoge prácticamente todas las etiquetas políticas de la primera mitad del XIX: *absolutista, anarquista, conservador, demócrata, doceañista, exaltado, jovellanista, liberal, moderado, progresista, republicano*, además de *comunismo* y *socialismo*. A ellas podrían añadirse todas las relativas a la guerra civil iniciada en 1833: *carlista, cristino, faccioso, montemolinista, realista, isabelino*.

— Ofrece materiales sumamente interesantes para el estudio de la jerga política de su tiempo. Véanse, por ejemplo, los artículos dedicados a *balancin*, *brujulear*, *camaleón*, *chafarote*, *cunero*, *empleo-manía*, *guindilla*, *jamancio*, *pancista*, *pastelero*, *polaco*, *situacionero*, etc.

— En el capítulo de las novedades, destacan los vocablos que reflejan la agitada historia política que había vivido y aún vivía el país {*barricadas*, *deportación*, *descamisado*, *golpe de Estado*, *masas*, *patriotero*, *pronunciamiento*, *izquierda*}, y en el de los extranjerismos, vocablos como *comité*, *complot*, *kepis* o *bill* (*bilí de indemnidad*).

— Se observa, en fin, especial interés del autor por recoger las voces y fórmulas características del lenguaje parlamentario, así como el léxico relativo a la prensa, considerada ya como *cuarto poder del Estado*.

Debo terminar aquí este apretado — pero no exhaustivo — recorrido por los diccionarios burlescos de la primera mitad del siglo XIX. Me hubiera gustado poder incluir en él un par de obras de las que solo conozco el título, en especial un *Nuevo diccionario crítico-burlesco formado por un amante de la pureza del idioma español* (1845) que no he conseguido localizar<sup>29</sup>. También debería acudir, para completar el panorama, al inagotable filón de la prensa periódica del XIX, en la que este tipo de obras debió de tener, sin duda, ecos e imitaciones<sup>30</sup>. Pero lo mostrado basta, o al menos así lo espero, para llamar la atención sobre la moda de cultivar este subgénero menor de la literatura política y costumbrista. Las obras que a él pertenecen no darán desde luego fama literaria, ni política, ni mucho menos lexicográfica, a unos autores que muchas veces nos ocultaron sus nombres. Es cierto que fueron obras de circunstancias, que solo sirvieron entonces para enconar aún más el enfrentamiento ideológico y la acalorada discusión sobre ciertas voces y conceptos. Pero precisamente por ello conservan hoy, para quien desde la historia política y social se aproxime a ellas, la fuerza del testimonio vivo, el interés que se deriva de su peculiar modo de registrar aquellas tensiones. Y al historiador de la lengua, sobre todo, le permiten contemplar de cerca cómo nacieron y se desarrollaron, qué denotaban y connotaban entonces u-nas cuantas palabras que hoy forman parte del acervo léxico español, tan intensamente enriquecido durante aquel convulso medio siglo.

PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA  
Seminario de Lexicografía  
de la Real Academia Española

1 M<sup>a</sup> CRUZ SEOANE, *El primer lenguaje constitucional español. (Las Cortes de Cádiz)*, Madrid 1968; PEDRO PEIRA, *Léxico romántico. (Aproximación al vocabulario político y social del período de la Regencia de María Cristina)*, Madrid 1975 (resumen de Tesis Doctoral, Universidad Complutense) y "Estudio lexicológico de un campo nocional: *libertad*, *igualdad* y *felicidad* en la España de la Regencia de María Cristina", *BRAE* LVII (1977), pp. 259-94; DORIS RUIZ OTIN, *Política y sociedad en el vocabulario de Larra*, Madrid 1983; M<sup>a</sup> BATTANER ARIAS, *Vocabulario político-social en España (1868-1873)*, Madrid 1977.

2 "La definición lexicográfica subjetiva: el Diccionario de Domínguez (1846)", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid 1983, I, pp. 587-96.

3 *Les dictionnaires du français moderne, 1539-1863. Etude sur leur histoire, leurs types et leurs méthodes*, París 1967, pp. 567-634. Sobre las que el autor llama "Définitions humoristiques et polémiques", vid. pp. 414-6.

4 Un brevísimo "Diccionario del cortejo" se incluye en los *Elementos del cortejo* de Cayetano García, recogido por Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores, en la *Colección de diferentes escritos relativos al cortejo, con notas de varios, por Liberio Veranio. Recogidos por D. Luis de Valdeflores [...]. En Cortejópolis [...]. Año 64 de la Era vulgar del Cortejo a la Francesa*, pp. 17-9. (Vid. CARMEN MARTIN GAITE, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid 1972, pp. 182-88). Al final del cuarto y último tomo de los *Viajes de Enrique Wanton al País de las Monas*, Madrid, 1778, se incluyen unos "Retazos del gran diccionario de ciencias y arte de Corte" que deben ser obra, como la totalidad de los tomos III y IV, de Gutierre Vaca de Guzmán, mientras que los tomos I y II están traducidos por él del italiano. (Cfr. mi artículo "Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español", *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca 1981, pp. 370-2).

5 FRANCISCO LAFARGA, *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona 1982, p. 218, señala la ausencia de traducciones al español del *Dictionnaire philosophique* en dicho período. Palau recoge, no obstante, una traducción española impresa en Nueva York, 1825 (*Manual de librero hispano-americano*, n. 372629).

6 *Diccionario anti-filosófico, o comentario y correctivo del Diccionario filosófico de Voltaire y de otros libros que han salido a luz en estos últimos tiempos contra el Cristianismo*. Por el ABATE CLAUDIO ADRIANO NONNOTE [sic]. Y traducido al español por D.A.O.D.Z.B. [Antonio Ortiz de Zárate], Madrid 1793, 3 vols. El autor de la obra, en contra de lo que reza la portada de esta traducción y es aceptado por LAFARGA (*op. cit.*, p. 82), no es el ABATE NONNOTTE, sino LOUIS-MAYEUL CHAUDON, que publicó sin su nombre el *Dictionnaire anti-philosophique, pour servir de commentaire et de correctif au Dictionnaire Philosophique et aux autres livres qui ont paru de nos jours contre le Christianisme*. Par Monsieur \*\*\*. Avignon, 1769, 2 vols. (2ª ed.; la 1ª es de 1767). NONNOTTE, otro conocido contradictor de Voltaire, es autor de una obra parecida: el *Dictionnaire philosophique de la Religion*, Avignon 1772, 4 vols. Tuvo varias reediciones y se tradujo al español en 1850. Conviene recordar aquí lo que ya JAVIER HERRERO subrayó inteligentemente: que el "pensamiento reaccionario español", tantas veces vinculado a una supuesta "tradición española", suele alimentarse en realidad de fuentes extranjeras (cfr. *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid 1973, 2ª ed.). A la gran cantidad de literatura apologética foránea que se traduce entre nosotros desde mediados del XVIII permítaseme añadir un título que ilustra muy bien la obsesión por llevar la polémica al terreno de las palabras: *De lo que significa la palabra fanatismo en la lengua revolucionaria, o de la persecución suscitada por los bárbaros del siglo XVIII contra la Religión Cristiana y sus ministros*. Obra escrita en francés por JUAN FRANCISCO LAHARPE, y traducida a nuestro idioma por D. JUAN MANUEL GARCIA DEL CASTILLO Y TEJADA, Madrid 1838.

7 *Op. cit.*, p. XXIX.

8 La primera (Cádiz, Imprenta de la Junta Superior de Gobierno, 1811) lleva el título que se ha transcrito y consta de 22 pp. De la segunda, aumentada "con más de cincuenta voces y una receta eficazísima para matar insectos filosóficos" (Cádiz, Imprenta de la Junta Superior, 1811, 95 pp.), he visto en la Biblioteca Nacional de Madrid distintos ejemplares que presentan pequeñas diferencias tipográficas en portada y texto. Incluye al final una "Adición [sic] al diccionario[sic]", publicada en Valencia por El Amigo de la Verdad, núm. 8", adición que no debió ser la única, si hacemos caso a lo que se dice en la "Advertencia sobre esta segunda edición": "por haber salido un escritor intruso con un suplemento bien miserable al diccionario que debiera haber respetado, me he resuelto al fin a reimprimirle con el aumento de más de cincuenta voces o artículos" (p. 4). Gallardo también se refiere en dos ocasiones a una *Continuación del Diccionario razonado*: véase el libro de Rodríguez-Moñino citado en la nota 10, p. 90, y la *Contestación del autor del Diccionario crítico-burlesco a la primera calificación de esta obra*, Cádiz 1812, donde precisa que la *Continuación* era un "papel volante en un pliego" (p. 12).

9 Cádiz, Imprenta del Estado Mayor General, 1811. La obra estaba impresa desde noviembre de dicho año, pero no se distribuyó hasta abril de 1812.

10 Quienes se ocuparon del tema a lo largo del siglo pasado (desde el P. Vélez hasta Menéndez Pe-layo) lo hicieron con bastante apasionamiento. Solo a partir de 1921 comienza a estudiarse este episodio de forma más serena y con cierto rigor: P. SAINZ y RODRIGUEZ, "Don Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo", *Revue Hispanique* LI (1921), pp. 211-595; J. MARQUES MERCHAN, *Don Bartolomé José Gallardo. Noticia de su vida y escritos*, Madrid 1921; MILTON A. BUCHANAN, "Notes on the life and works of Bartolomé José Gallardo", *Revue Hispanique* LVII (1923), pp. 160-201; A. RODRIGUEZ-MOÑINO, *Don Bartolomé José Gallardo (1776-1852). Estudio bibliográfico*, Madrid 1955; RAMON SOLIS, *El Cádiz de las Cortes*, Madrid 1958, pp. 346-57. También merece verse JERONIMO GALLARDO y DE FONT, "Proceso de D. Bartolomé José Gallardo y Blanco por su *Diccionario crítico-burlesco* (1812-1813)", *Publicaciones del Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su época (1807 - 1815)*, Zaragoza 1910, t. III, pp. 105-39. El trabajo más reciente que conozco (CRISTINA TORRA, "Bartolomé José Gallardo y el *Diccionario crítico-burlesco*", en *Estudios sobre [las] Cortes de Cádiz*, Pamplona 1967, pp. 209-349) no aporta, desgraciadamente, datos nuevos, ni disimula la animadversión de la autora hacia Gallardo y su obra.

11 Uno de los puntos oscuros es el relativo a la autoría del *Diccionario razonado*: sin explicar del todo las insinuaciones del propio GALLARDO, que primero apuntó hacia el diputado FREIRE CAS-TRILLON — "amén de los cirineos" — y luego, a propósito de la segunda edición del *Diccionario razonado*, insinuó que era "hijo de la Iglesia, engendrado a escote, cuyo padrazgo se le achaca principalmente al procesado autor del *Apéndice a la gazeta de Cádiz*" (*Diccionario crítico-burlesco*, ed. cit., pp. XIV y 100), son varios los que repiten que, teniéndose por autores de la obra al citado FREIRE y al también diputado JUSTO PASTOR PEREZ, cuando se instruyó causa contra ella sólo se presentó como responsable cierto canónigo Ayala. Faltaría explicar por qué va firmada al final con las iniciales S.C.T.

12 En cuanto a la adición mencionada en la nota 8, recoge una veintena de palabras de las que casi siempre se ofrece: 1º, el significado antiguo y verdadero que tenía la voz; 2º, el falso significado moderno que le han dado los "filósofos".

13 Excepto por MENENDEZ PELAYO, que en una nota añadida a su *Historia de los heterodoxos españoles* (t. VI, Santander 1948, p. 56) dice haberlo visto citado por D. JUAN CORMINAS, y añade: "No tengo otra noticia de tal producción". Cfr. JUAN CORMINAS, *Suplemento a las Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes [...] que [...] publicó Félix Torres Amat*, Burgo 1849, pp. 14-5. CORMINAS, y con él MENENDEZ PELAYO, llaman erróneamente el autor José Aragonés. Quiero hacer público mi agradecimiento a D. JORDI TORRA, de la "Biblioteca Pública i Universitària" de Barcelona, quien, derrochando amabilidad y olfato profesional, consiguió localizar para mí un ejemplar del *Diccionario crítico-serio* incluido en un volumen facticio no catalogado de dicha biblioteca.

14 Vid. ANTONIO ELIAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, t. I, Barcelona 1889, pp. 101-3. En el *Tomo segundo de las Cartas del Filósofo Arrinconado*, Barcelona, s.a. (1822), p. VI, reconoce FRAY FRANCISCO ARAGONES ser el autor del *Diccionario crítico-serio*, que se había publicado anónimo.

15 Vid. AUGUSTIN DE BACKER, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, III, Lieja 1876, p. 1100. Mi amigo el profesor MAURIZIO FABBRI, que prepara desde hace tiempo un interesante estudio sobre Thiulen, me ha informado de que este jesuita sueco-hispano-italiano había escrito previamente en español algunas de sus obras italianas.

16 He visto las de Zaragoza (1823), Valladolid (1823) y Gerona (s.a.). Tengo noticias de otras dos: Madrid (1823) y Barcelona (s.a.), además de una edición en Méjico (1834) y una traducción portuguesa (1831-32).

17 El Filósofo RANCIO, que había dedicado sus Cartas XXI y XXII a impugnar el *Diccionario* de Gallardo (pueden verse en la colección de sus *Cartas críticas*, t. II, Madrid 1824, pp. 371-443),



informa a sus seguidores en otra posterior (28 de octubre de 1812) de que ha caído en sus manos un ejemplar del *Nuovo vocabulario* de 1799: "No es de mucho volumen, pero sí de mucha importancia esta obra, de la cual citaré algunos artículos según se presente la ocasión. Por ahora vaya allá el de frailes, traducido según mi corta instrucción en el italiano" (*Cartas críticas*, t. III, Madrid 1825, p. 66). Y en efecto, después de traducir el artículo *frailes*, traducirá en sucesivas cartas los artículos *reforma*, *humanidad*, *caridad cristiana*, *bienes nacionales* y *naturaleza* (*Ibidem*, pp. 75-6, 110-1, 191, 198-9). Si se compara su versión de esos pasajes con la que ofrece la traducción completa de la obra, se observan reiteradamente notables diferencias entre ambas, lo que indicaría que la segunda no salió de la pluma del Filósofo RANCIO. Sin embargo, el hecho de publicarse en Sevilla cuando Alvarado había regresado ya a esta ciudad tras su exilio en Portugal (el retorno se produjo en septiembre de 1812, según sus biógrafos) hace pensar que bien pudo ser él mismo quien promoviera la edición, en la confianza de que las muestras que de la obra había ofrecido habrían excitado los deseos de conocerla completa. La cosa se complica cuando leemos en el P. URIARTE que en la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús en Chamartín existe un manuscrito cuyo título reza así: "Diccionario Filosófico-Democrático indispensable para entender la nueva significación que dan a muchas voces los llamados Filósofos deldía [...]. Escrito en Ytaliano por el P. LORENZO THIULLIO Jesuita [...]. Traducido al Español por el P. FRANCISCO ALVARADO, Dominico, vulgo el Filósofo RANCIO" (*Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia española*, t. II, Madrid 1904, p. 485b). Existió, en definitiva, un deseo de asociar el *Nuevo vocabulario* al P. ALVARADO, como lo demuestra una "Advertencia" puesta a la citada edición de Valladolid: "aunque se dice ser traducción del italiano, y su autor un jesuita sueco, no falta quien sospeche que sea obra del célebre dominicano Fr. Francisco Alvarado" (p. 3), de manera que llegó a crearse la confusión de que el Filósofo Rancio era su autor: como tal se le considera en una reseña periodística del *Diccionario de los políticos* de JUAN RICO y AMAT (Madrid 1855, pp. 324-5).

18 *Dictionnaire des gens du monde, ou Petit course de morale à l'usage de la cour et de la ville, par unjeune hermite*, París 1818. Cfr. B. QUEMADA, *op. cit.*, p. 602.

19 "Así entre los españoles el *servil* no ha visto jamás en el *liberal* sino un *republicano* enemigo del *altar* y del *trono*; el exaltado *liberal* ha reputado la moderación por un tufo a *servilismo* que apoya el poder despótico, las preocupaciones y todo género de superstición; pero en rigor solo el *liberal moderado* es el que se pone en aptitud de observar a unos y otros en su verdadero punto de vista, de preveer [sic] con frialdad los peligros y de aplicar o persuadir el remedio conveniente en las grandes oscilaciones políticas. La exaltación ciega, la apatía dormita, la prudencia previene".

20 Nótese la parodia de las definiciones de plantas que suelen ofrecer los diccionarios.

21 Barcelona, Imprenta de J. Cherta y C<sup>a</sup>, 1829, 31 pp.

22 Vid. P. P. ROGERS y F. A. LAPUENTE, *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*, Madrid 1977. Información sobre el autor en A. Elías, *op. cit.*, t. I, pp. 263-4.

23 *Diccionario de los flamantes. Obra útil a todos los que la comprenden*, por El-Modhafer. Tomo I [[Tomo II]]. Última edición. Madrid, Imprenta y casa de la Unión Comercial, 1843, 96 pp. cada tomo.

24 Aparece entre los "Seudónimos no identificados" en la obra citada de ROGERS y LAPUENTE. Con el mismo pie de imprenta y la misma fecha que el *Diccionario de los flamantes* publicó "El-Modhafer" varios tomitos que formaban colección; se trata sobre todo de novelas francesas adaptadas por él "al gusto español". Vid. J. F. MONTESINOS, "Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)", en *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid 1980 (4<sup>a</sup> ed.) y J. I. FERRERAS, *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1979.

25 Aparecen en sendos artículos de RAMON DE NAVARRETE y DE MESONERO ROMANOS, *Costumbristas españoles*, ed. de E. Correa Calderón, t. I, Madrid 1950, pp. 1116-22 y 1292-3.

26 Madrid, Imprenta de Gómez Fuentenebro, 1843, 110 pp.

27 Madrid, Imprenta de F. Andrés y Compañía, 1855, 336 pp. Aunque en la portada reza "Segunda edición", no parece que existiera una "primera edición" en forma de libro: ocurre que la obra se fue publicando por entregas (que finalizaron en abril de 1855), y así la indicación de "segunda" puede referirse a la definitiva edición como libro encuadernado.

Incluye también una selección de los comentarios que se publicaron en la prensa tras aparecer la última entrega. Existe una bastante desafortunada reedición de todo ello: JUAN RICO y AMAT, *Diccionario de los políticos*, 1855. Estudio, notas y comentarios de texto por DIEGO SEVILLA ANDRES, Madrid 1976.

28 *Op. cit.* (ed. 1855), p. 324.

29 Lo registra Palau (n. 196471) indicando que es un folleto en 4º, de 24 pp., impreso en Madrid. El título alude claramente al *Diccionario* de Gallardo, pero es probable que fuera dirigido solo a combatir extranjerismos. Tampoco he visto ejemplar del *Diccionario portátil para inteligencia de los folletos políticos, periódicos, alocuciones, etc., por un Español*, Habana 1838, 32º, 32 pp. (Palau, n. 73028).

30 *El Constitucional*, por ejemplo, publicó en varios números de 1820 unos "Fragmentos de un diccionario" que reúnen las mismas características que los libros o folletos aquí estudiados. Reproduce una parte de esos "Fragmentos" ARTHUR J. CULLEN, "El lenguaje romántico de los periódicos madrileños publicados durante la Monarquía constitucional (1820-23)", *Hispania* XLI (1958), pp. 303-7.

#### ADDENDA

Durante las sesiones del Congreso, dos colegas y amigas que participaron en el mismo, las profesoras Iris M. Zavala y Doris Ruiz Otín, tuvieron la amabilidad de ponerme en la pista de sendos diccionarios burlescos de la época del Trienio Constitucional cuya existencia yo desconocía. Incluyo aquí una rápida mención de los mismos para hacer menos incompleta una ponencia que aspiraba a tener cierta utilidad bibliográfica:

- *Diccionario tragalológico o Biblioteca portátil de todo lo tragable por orden alfabético*. Por el ciudadano José Joaquín de Clararrosa [seud. de Juan Antonio Olavarrieta]. Cádiz, Imprenta de la Sin cera Unión, 1821. Se había ido publicando antes en el *Diario gaditano* y fue reimpreso en La Habana, 1822. Cf. José María de Azcona y Díaz de Rada, *Clara-Rosa, masón y vizcaíno*, Madrid, 1935, pp.189-94; Iris M. Zavala, "La prensa exaltada en el Trienio Constitucional: *El Zurriago*", *BHi* LXIX (1967), pp. 365-88 (véase la larga nota de pp. 366-7); Alberto Gil Novales, *Las Sociedades Patrióticas (1820-1823)*, Madrid, 1975, II, pp. 899-900. Aunque responde más al patrón de lo que se llamaban "bibliotecas portátiles" (colecciones misceláneas de muy variados ingredientes ordenados alfabéticamente,) que al de los diccionarios burlescos, contiene algún artículo de cierto interés para el estudio del léxico: *déspota, intolerancia, insurrección, libertad, misántropo, opinión*.

- Un folleto de 48 pp. (BNM.: V. E. Cª 627-50) titulado en p. 1: *Gerigonza liberalesca. Cuaderno primero*, y en p. 5: *Ensayo de un diccionario neológico para inteligencia del lenguaje revolucionario, formado de lo más selecto de los periódicos y folletos publicados en la luminosa época de la libertad*, Madrid, Imprenta de E. Aguado, 1823. Cf. A. Gil Novales, *op. cit.*, II, p. 1022. Los 17 artículos de este folleto - que se interrumpe en la letra E - satirizan la "jerigonza" liberal mediante la transcripción de citas reales o supuestas en las que se utiliza abundantemente la cursiva. Incluye sobre todo neologismos de sentido (véase, por ejemplo, el interesante artículo *emancipación*) enjuiciados desde la consabida obsesión antigalicista, pero con ocasionales destellos de perspicacia en cuestiones idiomáticas.

## LA PRENSA SATIRICA MADRILEÑA EN EL ROMANTICISMO

De singular vitalidad e inteligencia podemos calificar a la prensa satírica madrileña en el período romántico. Publicaciones hoy olvidadas o postergadas que merecen un especial cuidado y atención para poder analizar una parcela literaria — la romántica — desde la peculiar perspectiva satírica. El proyecto es en verdad ambicioso y sólo una paciente labor investigadora puede dar sus frutos en años posteriores. Difícil es aglutinar en escasas cuartillas empresa tan amplia, de ahí que nos limitemos a marcar las coordenadas de este abrumador espectro periodístico y analizar desde esta singular óptica la obra literaria calificada o definida como *romántica*.

El breve período constitucional existente entre los años 1820 y 1823 puede considerarse — si nos atenemos a la cadencia editorial — como la fuente más inmediata de la prensa satírica romántica. Llama la atención el observar que desde el año 1800 la presencia de periódicos o revistas en Madrid era mínima y menos fecunda que en el último tercio del XVIII. *El Diario de Madrid*<sup>1</sup>, *La Gaceta*<sup>2</sup>, *El Mercurio de España*<sup>3</sup>, *El Correo Mercantil de España y sus Indias*<sup>4</sup> y *Minerva*<sup>5</sup> son las publicaciones que más incidencia tienen en la vida española de los primeros años del XIX. La etapa comprendida entre los años 1809 y 1811 es, tal vez, la menos fecunda, pues sólo se publican *El Diario de Madrid*, *La Gaceta* y *El Imparcial*<sup>6</sup>. A partir de 1812 se observa una línea ascendente que se prolongará hasta el año 1814, inclusive. Breve período que podemos calificar de fecundo, no sólo por la presencia de publicaciones tan significativas como *La Abeja*<sup>7</sup>, sino también por la inclusión de periódicos con marcado tinte satírico como *El Duende de Madrid*<sup>8</sup>. El paréntesis existente entre los años 1815 y 1819 supone un descenso en el campo editorial, pues de los veintitrés periódicos publicados en Madrid en el año 1814, solamente aparecen cuatro en 1815 — *Atalaya de la Mancha en Madrid*<sup>9</sup>, *Diario de Madrid*, *La Gaceta* y *Mercurio de España* —, tres en 1816 — *Diario de Madrid*, *La Gaceta* y *Mercurio* —, cinco en 1817 — *Crónica Científica y Literaria*<sup>10</sup>, *Minerva* y las tres publicaciones anteriormente aludidas —, y seis en los años 1818 y 1819, pues a los anteriores periódicos se suma el titulado *Almacén de frutos literarios*<sup>11</sup>.

El 9 de marzo de 1820 acontece un hecho de vital importancia para el estudio de la prensa: jura de Fernando VII y restablecimiento de la Constitución de 1812. El 22 de octubre del mismo año aparece la Ley de libertad política de la imprenta, la primera que define en España los delitos de imprenta y sus correctivos.

Ley lo suficientemente laxa al penar tan sólo los escritos que versaran sobre la Sagrada Escritura y los dogmas de la religión, los cuales no podían imprimirse sin licencia del Ordinario. A renglón seguido la citada disposición afirma que todo español tiene derecho a imprimir y publicar sus pensamientos sin necesidad de previa censura. El resultado de la citada ley no puede ser más fructífero. De los seis periódicos existentes en 1819 se pasa a la significativa cifra de sesenta y cinco periódicos en Madrid, número que se mantiene a lo largo del Trienio liberal, para decaer vertiginosamente en 1824<sup>12</sup>.

Como indicábamos en el inicio del presente trabajo, el precedente inmediato de la prensa satírica romántica habría que buscarlo en este corto período constitucional, en publicaciones eminentemente satíricas como *La Perio-dicomania*<sup>13</sup>, *El Despertador*<sup>14</sup>, *El Diario burlesco*<sup>15</sup>, *El Duende de los cafés*<sup>16</sup>, *La Fantasma de Madrid*<sup>17</sup>, *El Gato escondido*<sup>18</sup>, *La Holla podrida*<sup>19</sup>, *El Mochuelo literato*<sup>20</sup>, *Voces de un mudito*<sup>21</sup>, *El Garrotazo*<sup>22</sup>, *El látigo*<sup>23</sup>, *El Trabuco*<sup>24</sup>, *El Zurriago*<sup>25</sup>... Tras este fecundo período observamos una rotunda caída en el número de publicaciones, debido a la Real Orden de Fernando VII que suspende todos los periódicos a excepción de *La Gaceta*, *Diario de Madrid* y los de Comercio, Agricultura y Artes<sup>26</sup>.

Podría tan radical causar un efecto letal en nuestra historia del periodismo, al constreñir el ingenio y la capacidad crítica del escritor hasta el año 1834, época nuevamente fecunda y que supone una ruptura al letargo impuesto por el dicitario del monarca absolutista. En fechas posteriores se publican sucesivos decretos gubernativos<sup>27</sup> que intentan ampliar o tolerar la libertad del escritor<sup>28</sup>. Significativo es, pues, el paréntesis establecido entre el Trienio Liberal y el comienzo o inicio del romanticismo español, época literaria sumamente fecunda que provocará el nacimiento de periódicos de distinto cuño ideológico. Desde publicaciones acérrimas defensoras de la Iglesia y monarquía hasta periódicos liberales y eclécticos. El año 1836 es tal vez el más interesante para la prensa satírica, pues junto a publicaciones que inician un período largo y fecundo, como *El Semanario Pintoresco Español*, aparecen títulos ciertamente significativos: *El Corsario*<sup>29</sup>, *El Mata-moscas*<sup>30</sup>, *El Jorobado*<sup>31</sup>... A partir de esta fecha apreciamos el nacimiento de publicaciones satíricas de singular importancia por su virulencia y ataque a los medios políticos y círculos literarios, como *Fray Gerundio*<sup>32</sup>, *Fray Junípero*<sup>33</sup>, *El Diablo Predicador*<sup>34</sup>, *La Risa*<sup>35</sup>, *El Fandango*<sup>36</sup>, *El Dómine Lucas*<sup>37</sup>... Publicaciones que si bien son efímeras, en su conjunto ofrecen un reflejo de la vida social y literaria españolas de vital importancia.

Por motivos imperativos y por estar sujeta la lectura de la presente comunicación a un tiempo limitado, vamos a analizar la actitud de ciertos periódicos satíricos frente al romanticismo. *El Fray Gerundio* en la *capillada* cincuenta y cinco<sup>38</sup> analiza irónica y humorísticamente el mal del siglo, al *ponerse de moda el suicidio* a la manera de *Fígaro*. A continuación — como es costumbre en esta publicación —, los sentimientos románticos que provocan la desesperación y la muerte se trasladan al campo político; sin embargo, los proceres de la patria a pesar de sus desafortunados criterios y actitudes no siguen *desgraciadamente*, el modelo de *Fígaro*.

La línea o veta satírica de esta publicación aborda humorística y despectivamente los elementos básicos que configuran el modelo romántico, postura idéntica a la de otros periódicos aquí reseñados.

El adjetivo *romántico* con un matiz y significado humorístico aparece insistentemente en la prensa satírica del momento, siendo usual que el ciudadano de los años cuarenta utilizara este apelativo para burlarse de ciertos comportamientos y actitudes. En *El Guindilla* se define la cárcel como *romántico albergue* y en *La Risa* la casi totalidad de los artículos ridiculizan el movimiento romántico. Por ejemplo en *La razón de un duelo*<sup>39</sup> se parodia la actitud de dos personajes — ambos con bigote y pera de románticos a guisa — que se batan en duelo a causa de las miradas furtivas de una mujer. Su autor, E. Florentino Sanz, traza una caricatura de este romanticismo trasnochado con singular destreza. Juan Martínez Villergas escribe en las páginas de *La Risa* un cuento titulado *Un Tronera. Diablura romántica*<sup>40</sup> que no es sino una parodia de *El estudiante de Salamanca* y del *Canto a Teresa* inserto en *El Diablo mundo*. Las aventuras y desventuras de este personaje romántico adquieren tonos caricaturescos conforme avanza la acción. D. Félix Crespo, héroe romántico de nuestro relato, decide suicidarse al gusto romántico, suicidio frustrado gracias a la intervención de D. Agapito — amante esposo y padre de dos hijas seducidas por D. Félix — al sacar de las aguas al desesperado joven. Final grotesco y feliz a diferencia de *El estudiante de Salamanca* que define al romántico como ser indeseable y calavera.

Creemos que en este periódico satírico, *La Risa*, aparecen las críticas más desafortadas sobre el romanticismo. En el artículo de W. Ayguals de Izco, *Arte de conocer a los hombres por el pelo*, se lee lo siguiente: "Las melenas a la romántica están en boga entre los horteras más elegantes, diputados a Cortes que no hablan, [...], traductores de dramas y escritores de folletines"<sup>41</sup>. Carolina Coronado en la composición *A la jovialidad* se congratula al comprobar que lo romántico está ya en desuso:

**Murió la fatalidad, los venenos  
se agotaron y los espectros  
cruzaron huyendo la  
inmensidad. Ya todo es risa,  
placer y pronto los  
pastorcillos con sus tiernos  
caramillos y el rebaño han de  
volver<sup>42</sup>.**

La intencionalidad jocosa y satírica emerge de nuevo en las páginas de esta revista. En artículos como *El sombrero*, de Eduardo López Pelegrín, o en la composición poética de W. Ayguals de Izco titulada *A mi amigo don Juan Martínez Villergas*, en la que denuncia al escritor romántico:

**Hoy día, Juan de mi vida, el  
mozo imberbe más burdo,  
con hablar de los puñales...  
de la tumba de Ataulfo... del  
veneno de Lucrecia... y  
admiraciones!!! y puntos::**

**y exclamaciones de" ¡oh furias!!!... ¡oh  
condenación!!!" ¡Qué estúpidos! se  
creen ya que aventajan a Zorrilla y  
Victor Hugo. Dejemos que nos  
diviertan con románticos absurdos, y  
califiquen la sátira de género el más  
insulso; que mientras la torpe envidia  
les hace estar taciturnos, nosotros a  
carcajadas hemos de reimos juntos de  
románticos llorones<sup>43</sup>.**

En otras ocasiones se definirá al escritor romántico como autor que "destroza" la historia a su modo<sup>44</sup> o como ente grotesco en sus relaciones amorosas, como en el cuadro titulado *Romanticismo. Una escena de horror*<sup>45</sup>, de Francesco Cea. Historia amorosa plagada de truculentos lances y sentimientos que provocan en el lector una sonrisa. En *Lance nocturno*, de Gerónimo Morán, o *A los enamorados* y *El hombre pez*, de J. Martínez Villergas y Teodoro Guerrero Pallarés, respectivamente, surgen páginas muy significativas y elocuentes para afirmar que el romanticismo está prácticamente finiquitado. Extractamos unos versos de J. Martínez Villergas para corroborar nuestras palabras:

**Estos amantes románticos que no  
han de hablar a sus damas mas que de  
horrorosos dramas y de coplas y de  
cánticos,**

**Con esas furias postizas y  
esas recias maldiciones, que  
más que ardientes carbones  
son apagadas cenizas,**

**Maldigan desde hoy su  
hado, porque el siglo es  
positivo y piensa más en lo  
vivo, con razón, que en lo  
pintado<sup>46</sup>.**

La sátira y las burlas a todo lo romántico es algo generalizado a partir de 1840, cobrando especial furor en los años 1843 y 1844. Podemos afirmar que el cuadro costumbrista *El romanticismo y los románticos* (1837) de Mesonero Romanos, provoca toda una serie de relatos que intentan satirizar al movimiento romántico. Su parodia fue imitada en publicaciones eclécticas de gran prestigio como en *El Semanario Pintoresco Español* o en *El Laberinto*<sup>41</sup>, siendo usual no sólo la caricaturización del héroe romántico sino también el aplauso del nuevo rumbo que adoptaba la literatura, al prescindir de todo subjetivismo y acercarse a su entorno real. La publicación de *Los españoles pintados por sí mismos*, primera colección costumbrista española publicada en 1843, puede muy bien indicarnos esta nueva dirección de la literatura: la búsqueda de una mayor objetividad y análisis del mundo circundante. Si el teatro de alta comedia arrincona y hace olvidar los viejos dramas románticos, los periódicos satíricos nos indican en feroz diatriba que los usos románticos están en trance de desaparecer al comienzo de la "década moderada" con la promulgación de la nueva Constitución de 1845. Epoca que supone un nuevo cambio en la realidad social española al conjugarse los nacientes modelos literarios con los nuevos tiempos de la renovación industrial. El arquetipo romántico estaría ya en desuso, analizado y visto con nostalgia o satirizado hasta la saciedad.

La prensa satírica será siempre un medio excepcional para el análisis de las sucesivas etapas literarias. El análisis monográfico de cada una de las citadas revistas arrojará, indudablemente, esclarecedora luz para examinar objetivamente una época que no dudamos en calificar de auténtico conglomerado literario.

ENRIQUE RUBIO CREMADES  
Universidad de Alicante

1 *El Diario de Madrid*. Continuación del *Diario Noticioso, curioso-erudito y comercial, público y económico*. El 1 de abril de 1825 tomó por resolución del Rey el nombre de *Diario de Avisos de Madrid*.

2 *La Gaceta*, heredera de la *Relación o gazeta de algunos casos particulares, así políticos como militares, sucedidos en la mayor parte del mundo*, Madrid 1661.

3 *El Mercurio de España*. Prolongación del *Mercurio histórico y político, en que se contiene el estado presente de la Europa*, Madrid 1738-1830.

4 *El Correo Mercantil de España y sus Indias*, Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de Marín y en la de F. Franganillo, 1792-1807.

5 *Minerva o el revisor general*, Madrid, en la imprenta de Vega. Comenzó a publicarse a partir de 1805.

6 *El Imparcial o gaceta política y literaria*, Madrid (sin nombre de impresor), 1809.

7 *La Abeja española*, Madrid, 1812. El P. FR. RAFAEL DE VELEZ en *Apología del altar y del trono*, tomo I, p. 175 dice "que el primero de septiembre del año 1812, salió *La Abeja* a hacer la guerra con el ridículo, mordacidad, sátiras y burlas más pesadas a la Inquisición. Cesó luego que iban a terminar las Cortes. Sus editores, o eran de las Cortes, o estaban unidos con los diputados".

8 *El Duende de Madrid*, Madrid 1813.

9 *Atalaya de la Mancha en Madrid*, Madrid, Imprenta de F. de la Parte, 1813-1815. Fue un periódico político, vivo defensor del rey Fernando VII, dirigido por el P. Fr. Agustín de Castro, el cual sostuvo fuertes polémicas con varios periódicos liberales.

10 *Crónica Científica y Literaria*, Madrid, Imprenta de Repullás, 1817-1820.

11 *Almacén de frutos literarios inéditos de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1804.

12 Tan sólo se publicaron *El Diario de Madrid*, *El Mercurio de España* y *El Restaurador*.

13 *La Periodicomanía*, Madrid, primero en la Imprenta de Collado y más tarde en la de la viuda de Aznar, 1820-1821. Este periódico es, a nuestro juicio, único para el estudio de la prensa del conocido trienio liberal. Da cumplida noticia de todo el espectro periodístico de la época, desde la filiación política de sus colaboradores hasta la disposición y formato de los mismos. Sus críticas mordaces y no carentes de humor constituyen las principales armas de esta publicación.

14 *El Despertador*, Madrid 1820.

15 *El Diario burlesco*, Madrid 1820. Periódico que se propuso ridiculizar al *Diario de Madrid*.

16 *El Duende de los cafés*, Madrid 1820.

17 *La Fantasma de Madrid*, Madrid, Imprenta Espinosa, 1820.

18 *El Gato escondido. Periódico histórico, crítico y político*, Madrid 1820.

19 *La Holla podrida, o colección de diálogos, soliloquios, apartes y otras lindezas de la misma ralea, interceptadas por arte de birla birloque y dadas por el duende buscavidas*, Madrid, Imprenta Fuentenebro, 1820.

20 *El Mochuelo literato*, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1820. Los cinco primeros números salieron con este título; el sexto se llamó *El Mochuelo en Cucullas*, el séptimo *El Mochuelo Espantado*, el octavo *El Mochuelo Difunto*, el noveno *El Mochuelo en Pena* y el décimo y último *El Mochuelo Epistolario*.

21 *Voces de un mudito, o reflexiones políticas y joco-serias de un ciudadano que habiendo perdido el uso de la palabra en 1814, herido de un aire pestífero calentón, vuelve a recuperarle con la resurrección de la Constitución*, Madrid 1820.

22 *El Garrotazo hermano de El Zurriago*, Madrid, Imprenta de Isidra Ocaña, 1821.

23 *El látigo liberal contra El Zurriago indiscreto*, Madrid, Imprenta de la viuda de Aznar, 1821.

24 *El Trabuco*, Madrid, Imprenta de A. L. García, 1822.

25 *El Zurriago. Zurriagazo al Zurriago*, Madrid, Imprenta de El Imparcial, 1822.

26 La nota del periódico *El Restaurador* dice así: "Ha resuelto Su Majestad que en adelante no se publiquen más papeles periódicos en esta Corte que *La Gaceta* y el llamado *Diario de Madrid* y los periódicos de *Comercio*, *Agricultura* y *Artes*".

27 El 12 de agosto de 1836 — segundo restablecimiento de la Constitución de 1812 —, aparecen una serie de concesiones a la prensa periódica, al establecer José María Calatrava, Presidente del Ministerio, una absoluta libertad en materia de prensa.

28 Existieron otros decretos que no sólo intentaron combatir la agresividad de ciertos periódicos satíricos a través de la formación de jurados censores. Comisiones que castigaran a los infractores y responsables de la publicación con multas o arrestos.

29 *El Corsario*. Comenzó a publicarse en Madrid a principios de 1836, cesando el 13 de diciembre del mismo año.

30 *El Mata-moscas*, Madrid, Imprenta de *El Nacional* y en la de *El Mata-moscas*, 1836-1837. No tenía período fijo para su salida.

31 *El Jorobado*, Madrid, Imprenta de F. Pascual, 1836.



- 32 *Fray Gerundio*, León, Imprenta de Paramio y Pascual, 1837-1838 y en Madrid, Imprenta de F. de P. Mellado, 1838-1842. Periódico satírico-político redactado solamente por D. Modesto La-fuente.
- 33 *Fray Junipero. Periódico satírico de política, costumbres y literatura*, Madrid 1841.
- 34 *El Diablo Predicador*, Madrid, Imprenta de Estellés, 1842.
- 35 *La Risa, enciclopedia de extravagancias. Escrita en prosa y verso por varios poetas de buen humor y un habilísimo cocinero. Publicala la Sociedad literaria bajo la dirección de D. Wenceslao Ayguals de Izco*, Madrid, Imprenta de la Sociedad literaria, 1843-1844.
- 36 *El Fandango*, Madrid, Imprenta de W. Ayguals de Izco. Comenzó a publicarse el 15 de diciembre de 1844, concluyendo con el número XXIV, correspondiente al 15 de noviembre de 1846.
- 37 *El Dómine Lucas. Enciclopedia pintoresca universal*, Madrid, imprenta de W. Ayguals de Izco, 1844-1846. Otros periódicos con la misma intencionalidad satírica fueron: *El Guirigay, El Labriego, El Trueno, El Cangrejo, Don Quijote, El Cura Párroco, El Tío Fidel, El Moscardón...*
- 38 *Fray Gerundio*, 10 de julio de 1838, 5º trimestre, pp. 58 y ss.
- 39 *La Risa, La razón de un duelo*, pp. 52-53.
- 40 *Ib ídem*, pp. 97-100 y 106-109.
- 41 *Ibidem*, p. 308.
- 42 *Ibidem*, p. 358.
- 43 *Ibidem*, p. 413.
- 44 Vid. *La situación*, de Teodoro Guerrero, p. 417 y ss.
- 45 *La Risa*, pp. 455-457.
- 46 *Ibidem*, pp. 525 y 526.
- 47 *Don Liborio de Cepeda. Lance original semi-serio, con las licencias necesarias para llamarse novela*, vol. I.n. 18, pp. 247-251.

## ECOS ROMANTICOS EN LA PRENSA DE LA EPOCA

La Prensa española ha sido muy utilizada para examinar a través de sus páginas los albores, la penetración y el triunfo del Romanticismo. Las primeras noticias recogidas en Barcelona por *El Europeo* y *El Vapor*, las muestras iniciales de las *Cartas Españolas*, la apoteosis que representa *El Artista* y luego sus imitaciones más o menos acertadas que se propagan por diferentes provincias, con más entusiasmo que medios para perdurar. Los artículos doctrinales y los escritos literarios que son fruto de las nuevas corrientes ofrecen no solo testimonios de la nueva ideología, sino también de sus aportaciones lingüísticas.

En otros momentos posteriores han existido asimismo tendencias y escuelas acogidas con entusiasmo, seguidas por escritores destacados y con órganos propios de expresión, pero que no tuvieron la menor repercusión fuera de los cenáculos artísticos. Para averiguar quienes fueron capaces de superar esos límites conviene prescindir de las publicaciones estrictamente literarias y acudir a las de carácter general, destinadas al público medio, donde se puede detectar hasta qué punto se difundieron los conceptos y vocablos recién introducidos. Tal es el caso de las modestas revistas femeninas, que al hablar de teatros o modas, demuestran estar al tanto de la actualidad. Más sorprendente, pero aún más expresivo, resultará el hallazgo de otros ecos semejantes en los anuncios por palabras, las secciones de pérdidas o las esquelas de defunción. Una serie de breves ejemplos nos servirán para comprobar la existencia de tales testimonios de la difusión social de los nuevos principios.

### SECCION DE ESPECTACULOS - TEATRO

Unas veces va a elogiarse el enriquecimiento que suponen los dramas históricos para desarrollar el gusto por la Historia<sup>1</sup> y otras se lamentará la abundancia de este género que en ocasiones se utilizaba para exponer ideas políticas que se presentían por algunos críticos como puramente circunstanciales y obedientes a intereses momentáneos<sup>2</sup>.

Juicios tan gráficos como el aparecido en *La Moda* de Cádiz sobre las actrices españolas y su modo de representar, nos permiten casi asistir a una de sus funciones. Un anónimo articulista, tomando como pretexto el elogio de la gran actriz francesa de aquellos momentos, Rachel, nos dejó un retrato expresivo y sencillo de la escena española.

Reconocía que nuestras artistas tenían por lo general talento, corazón y muy frecuentemente "buena figura", pero lo que más destacaba era su ejemplar ignorancia que muchas veces llegaba a no saber escribir siquiera. No resultaba extraño por tanto, que cuando aparecía en una obra un apellido extranjero lo pronunciaran en cada ocasión de forma distinta. Esta falta de cultura se extendía a la limitación de sus recursos expresivos, de tal forma que cada sentimiento se correspondía con un gesto ya predeterminado. Así, nos dice, "se llevaban las manos al pecho para expresar el amor, a la cara para la confusión, a la frente para el delirio y abrían los brazos en cruz en señal de sorpresa o admiración".

Los ensayos se efectuaban en dos o tres días, de forma que lo que no se podía aprender quedaba en manos del apuntador y en el peor de los casos en el consuelo de que no solían hacerse más de tres o cuatro representaciones. Esta improvisación llevaba a los actores a salir como podían en los casos de olvido, respondiendo con afirmaciones en caso de preguntas, rimando palabras terminadas en -ando con otras terminadas en -ido, etc. Eso sí, tenían muy conocidos los golpes de efecto, de forma que en la escena crítica cuando, por ejemplo, la dama veía al galán que creía muerto, daba un grito que arrancaba fuertes aplausos. En las despedidas sufría grandes convulsiones, en los casos de locura dejaba sus cabellos al aire y, apuntaba el comentarista, "cuando caen desmayadas no se descuidan de lucir una pierna que es un prodigio". Al parecer coincidían con las cantantes italianas en su acierto a la hora de escoger el vestuario, ya que sabían que al volverse loca, lo primero que tenían que hacer era ponerse un vestido negro, o mejor todavía blanco. En casos de tristeza, desesperación o cuando la llevaban a la cárcel estaba el gran recurso de soltarse rizos y trenzas y dejar el pelo lacio, suelto y tendido sobre la espalda, porque " ¡Quién tiene ganas de peinarse y encuentra peluquero en el calabozo!"<sup>3</sup>.

Al tratar del contenido de las obras, los partidarios de las nuevas ideas, van a elogiar siempre las fuertes emociones que los autores sabían imprimir en el ánimo de los espectadores, el interés que despertaban para esperar el desenlace con ansiedad y por encima de todo la imaginación.

La búsqueda de impresiones fuertes, de elementos extraordinarios y fuera de la vida cotidiana, aparece de alguna manera en la representación que el 30 de agosto de 1839 se hacía en el teatro del Príncipe de Madrid, y de la que se nos habla, planteando precisamente la cuestión de qué era lo que el público buscaba al ir al teatro. El protagonista de esta obra de Bretón de los Herreros, Joaquín González, de veintinueve años de edad, no llegaba a los cinco pies de estatura y pesaba más de dieciocho arrobas. Se había tenido que retirar de las tablas por su volúmen y se había dedicado temporalmente a apuntador, tarea que por razones obvias tuvo que abandonar pronto. Tanto el día del estreno como los sucesivos el teatro, que en funciones normales estaba por lo común casi vacío, se llenó completamente<sup>4</sup>.

Este gusto por lo extraordinario lo vemos en otros espectáculos de la Corte. Así la exhibición de niños monstruos, tema del que nos hemos ocupado en otros trabajos, y que era algo tan habitual que incluso se llevaban a la Reina, de la que nos dicen "había quedado muy complacida".

En el terreno de los cultivadores de la fantasía, aparecen los anuncios de los espectáculos de fantasmagoría de Matilla, con sus representaciones de temas como la Laguna Estigia y Aqueronte. De los circos, el de Mr. Paul y su compañía francesa con sus números medievales y en los cosmoramas las escenas de tempestades, batallas navales, etc.

#### VIDA SOCIAL

Las revistas destinadas a las familias y a las damas tendrán una sección fija consagrada a dar cuenta de los acontecimientos locales, bailes y reuniones celebradas en las casas principales. La influencia de lo francés, claramente palpable en el teatro, aparece en estas crónicas en las que abundan términos franceses y se nos habla de conciertos "a la promenade", de "suarés". El prototipo del talento y el buen gusto estará en todo lo del país vecino. Así cuando, por ejemplo, tras un baile celebrado en Cádiz en febrero de 1843, un francés acostumbrado a frecuentar la buena sociedad de París comentó: "rien a desirer", el periodista no creyó preciso añadir otros elogios en su artículo<sup>5</sup>.

#### MODA

Toda publicación que aspiraba a tener una mínima consideración en aquellos años tuvo un corresponsal en París para estar al tanto de lo último que allí se llevaba. Y aunque pueda pensarse que en esta sección un movimiento literario no aparecería reflejado, nada más lejos de la realidad.

Por de pronto su influencia comenzó a apreciarse en el aspecto físico de las madrileñas. En 1846 algún periodista echaba de menos en la capital "la abundancia de carnes de que entonces estaban dotadas las que vivían en París, Londres o Viena". Por fortuna encontraba una compensación en la vivacidad y jovialidad de las madrileñas y en la familiaridad de su trato que según él se debía "a la limpieza y despejo de la atmósfera", lo cual nos hace sospechar que la segunda parte del comentario era para no perder lectoras únicamente<sup>6</sup>.

A más de un escritor le extrañó la concomitancia que se observaba entre los ideales femeninos de los autores del momento y la semblanza de las damas españolas, llegando a preguntarse cuál era la causa y cuál el efecto. A-compañaba a la delgadez "tardos movimientos de la cabeza, vaivenes lánguidos y fatigosos de la cintura, y los ojos miran de soslayo y entre cerrados". Se nos dice que las pasiones de aquel momento eran reconcentradas, sin esperanza y habían desaparecido en la vida real aquellos arrebatos que se terminaban a las veinticuatro horas, como en las comedias clásicas<sup>7</sup>.

Por supuesto al describirse los modelos de trajes abundan los términos franceses, y se nos habla de seda "glacé", gorros "a la duarriere", sombrillas "a la veille", etc.

El año 1839 se celebró en la ciudad de Eglinton un torneo medieval, al que las damas acudieron vestidas de acuerdo con la época. Se difunden entonces por Europa los corpiños, la cinturas aéreas y delicadas, las paletinas a la Edad Media de armiño, a la usanza de las damas de la corte de Carlos VII. Los peinados incluso forman por delante dos guedejas "que caen por ambas mejillas formando un arco ojival"<sup>8</sup>.

Se bautizará a las prendas con nombres de los protagonistas de dramas románticos. Así habrá prendidos "a la Adriana", creación de Sué, el "Ar-tagnan" de Dumas, pequeño sombrero de terciopelo verde con dos plumas blancas, o el modelo muy parecido al anterior "Carolina de Brunswick". Alcanza gran éxito el brazaletes "sentimental", con cabellos dentro, los gorros a lo "Clarisa Harlowes" y para los hombres una especie de gabán conocido como "Monte Cristo"<sup>9</sup>.

## SUCESOS

Mesonero Romanos se lamentaba en el *Semanario Pintoresco Español* el año 1840, de los funestos resultados de las novelas francesas que, traducidas al castellano, tuvieron gran difusión en la Península con sus seducciones, adulterios y suicidios. Poco años después uno de los muchos anuncios referentes a crímenes pasionales relataba un "horroroso suceso" ocurrido en la Corte y motivado por los "rabiosos celos de una mujer frenéticamente enamorada". Al parecer en aquella ocasión la que denominan "alumna de Eugenio Sué", había arrojado un jarro de vitriolo a su infiel amante<sup>10</sup>.

El Romanticismo unido a la muerte aparece también en las noticias de 1836, al anunciar la inauguración del Depósito de Cadáveres de Madrid. Hasta aquel momento los muertos se exponían en la plazuela de Santa Cruz y se advierte que con el nuevo local quedaban fuera del paso de aquellos que no tuvieran necesidad, ni quisieran "ver esta clase de espectáculos románticos"<sup>11</sup>.

Los anuncios de duelos y las noticias de mujeres raptadas aparecen también con cierta frecuencia en el *Diario de Avisos* de la capital.

Otra variedad la ofrecen las esquelas mortuorias. Se pone de moda el describir la última enfermedad, los cargos, edad y títulos del difunto y algunos periodistas encuentran insoportables "los lamentos románticos, los accesos de dolor y los alaridos de desesperación que en ocasiones llenan páginas enteras del *Diario*"<sup>12</sup>.

## ANUNCIOS

Nuevamente encontramos el término "romántico" en la sección de perdidas. Por ejemplo a finales del mes de marzo de 1843 aparecía un anuncio en *El Comercio* dando las señas de una perrita que se había extraviado. Se la describe como "mestiza de inglesa y gozque, oscura, con una faja blanca desde la frente hasta la nariz, una mancha del mismo color en el pelo, las orejas ratoniformes a lo clásico, y el hopo a lo romántico". Queda aquí claramente reflejado lo que el vulgo entendía por "clasicismo" y "romanticismo". Las greñas pendientes y mustias eran muestra de un peinado romántico en contraste con los peinados elevados, de varios pisos, de lo clásico. De ahí que unas orejas tiesas se anunciaran como clásicas y un hopo caído como romántico<sup>13</sup>.

Los ejemplos citados evidencian que las ideas románticas penetraron hasta en los rincones más íntimos de las publicaciones periódicas no literarias, lo cual puede aducirse como un claro testimonio de su triunfo en la sociedad española de la época.

MARIA DEL CARMEN SIMON PALMER  
Instituto "Miguel de Cervantes" (C.S.I.C.)  
Madrid

- 1 *La Moda*, Cádiz, 6 de noviembre de 1842; *La Mariposa*, Madrid, 7 de noviembre 1839.
- 2 *La Elegancia*, Madrid 1846, p. 104.
- 3 *La Moda*, Cádiz, 19 de febrero de 1843, pp. 66-67.
- 4 *La Mariposa*, Madrid, 30 agosto 1839.
- 5 *La Moda*, Cádiz, 26 de febrero de 1843, p. 70.
- 6 *La Elegancia*, Madrid 1846, p. 253.
- 7 *La Mariposa*, Madrid, 30 de octubre de 1839, p. 167.
- 8 *La Mariposa*, Madrid, 30 de septiembre de 1839, p. 138.
- 9 *El Pensil del Bello Seco*, Madrid, 23 de noviembre de 1845; *La Elegancia*, Madrid 1846, p. 33.
- 10 *La Esperanza*, Madrid, 30 abril 1848.
- 11 *Diario de Madrid*, 1 enero 1836.
- 12 *La Moda*, Cádiz, 30 julio 1848.
- 13 *La Moda*, Cádiz, 2 abril 1843.